

**Mică enciclopedie  
de arhitectură,  
arte decorative  
și aplicate moderne**



scrierea este  
într-o formă  
deosebită  
și este foarte  
interesantă

Prin lucrarea de față, modestă ca dimensiuni dar prima de acest fel ce apare la noi, autorul nădăjduiește să ofere cititorilor căile apropierei de unele fenomene ample și semnificative pentru epocă: arhitectura, artele decorative și aplicate moderne. Vorbim despre „criza” artei moderne, despre „divorțul dintre artă și public” sau chiar despre „decadența” artei; fără să remarcăm că, de cele mai multe ori, acasă, pe stradă sau la un spectacol, în birou sau în uzină, în călătorie, sîntem consumatori de artă modernă. Formele simple, sintetice, funcționale, armonioase, fără încărcături ornamentale, coloristica vie, luminoasă, expresivă, domină atît exteriorul și interiorul arhitecturii, cît și majoritatea obiectelor ce ne înconjură, de la mobilă și vase, țesături de tot felul, frigider și televizor, pînă la automobil sau avion, într-un cuvînt, întreg mediul ambiental.

La greșita apreciere a artelor moderne au contribuit și o parte a istoricilor sau criticilor care prezintă plastica contemporană și pe premegătorii ei de la răscrucea secolelor 19 și 20, ca pe niște fenomene aproape exclusiv picturale. Chiar dacă rolul picturii în avangarda artistică e fără îndoială important, fetișizarea ei, izolarea ei arbitrară, nu numai de sfera generală socială, economică, politică și culturală a epocii, ba și de ansamblul unitar al sintezei artelor, sînt derutante. Privite în afara întregului complex în care au apărut, mișcările avangardei picturale par gratuite, lipsite de legătură chiar și cu arhitectura, artele aplicate, *industrial design-ul*\*, *grafica publicitară*, *scenografia*\*, *tapiseria*\*, și alte domenii de bază ale revoluției moderne. Or, contrar multor opinii înrădăcinate, cum arată și Pierre Francastel, „Arta modernă nu este întemeiată pe un joc capricios de forme provocante, ea nu se desfășoară, în ceea ce are ea mai valabil, departe de viață, departe de experiență; ea se bazează, dimpotrivă, pe activitatea totală a omului de azi”. Izvorul noilor concepții artistice se găsește în aceeași transformare fundamentală și trepidantă care a început

Redactor: SMARANDA POPESCU

Tehnoredactarea: MARILENA DAMASCHINOPOL



să zguduie lumea încă în prima jumătate a secolului 19. Excepționalul progres al științelor (Sainte-Beuve spunea că „Spiritul modern a ajuns să se deosebească de antichitate, mai ales prin științe”), al tehnicii și al industriei, a avut urmări considerabile atât pe plan social, economic și politic, cât și pe plan cultural-artistic. În cadrul acestor transformări ce au schimbat lumea din temelii, s-au constituit și noi relații generale între om și mediul său înconjurător, precum și, pe un plan secundar, dar deloc neglijabil, relații noi între artă și tehnică. Fenomenul nu e nou în sine: arta și tehnica s-au interferat structural dintotdeauna, deseori până la confuzie. În mai mare sau mai mică măsură, orice travaliu artistic confine și un proces tehnic. Arta și tehnica s-au întrepătruns în așa măsură încât de multe ori e greu sau chiar cu neputință de spus dacă invenția tehnică a determinat noi modalități de expresie artistică sau dacă, dimpotrivă, invenția plastică e cea care a cerut o nouă tehnică. Dar ponderea pe care a căpătat-o tehnica în era mașinismului a depășit mult orice etalon cunoscut până atunci. Iar viteza cu care fenomenul s-a amplificat și se amplifică continuu este extraordinară. Pe de o parte au apărut arte absolut noi, ca fotografia, cinematografia, televiziunea, tehnicile moderne ale tiparului, grafica publicitară, *sunet și lumină*\*, etc., sau nenumăratele ramuri ale industrial design-ului, producând obiecte fără vreo asemănare cu ceva creat înainte: mașini, locomotive și automobile, vapoare și avioane, rachete cosmice, aparate electrice și fotografice, mașini de cusut, de scris sau de calcul, computere, tractoare și excavatoare, cuptoare metalurgice și reactoare atomice etc. Tot așa au apărut tipuri arhitecturale fără modele în trecut: clădiri urbane cu multe etaje — „Zgirie-Nori” —, gări de metro și de cale ferată, aeroporturi, pavilioane gigantice de expoziții, construcții industriale de tot felul, baraje și hidrocentrale electrice — „Catedralele mașinismului” —, etc. Cerute de noile funcții social-economice ele s-au putut realiza datorită tehnicii moderne a construcțiilor, în fier, beton armat și sticlă, în diferite materiale sintetice, precum și datorită noii tehnici a instalațiilor sanitare, termice, de ventilație, a ascensoarelor ș.a.m.d.

Dar noile tehnici aduceau și noi valențe estetice. În vreme ce arhitectura se afla, la finele secolului 19, în mare parte încă sub imperiul eclecticismului istoricist, inginerii creau în metal construcții ușoare și elegante, de o excepțională îndrăzneală a echilibrului, opere de un elan splendid și care, pe deasupra, prin piesele lor traforate și structura lor vizibilă, ofereau imaginea concretă, tridimensională a spațiului și nu una iluzionistă, cum se făcuse

veacuri la rând, de la Renaștere. Astfel inginerul francez Gustave Eiffel a creat un șir de capodopere ale secolului: poduri, viaducte, docuri, magazine universale, hale diverse, toate adevărate dantelări metalice. Vestitul său turn ce-i poartă numele, ridicat la Paris în cadrul Expoziției universale din 1889, a făcut încă de pe atunci o puternică impresie, cum ne mărturisește sculptorul Raymond Duchamp Villon: „... această capodoperă de energie matematică își are izvoarele dincolo de concepția sa inginerască, în domeniul subconștient al Frumuseții. El este mai mult decât o clime sau decît un număr, de vreme ce conține un element de viață profundă căruia spiritul nostru trebuie să i se supună, dacă el își caută emoția în artele statuarului și ale arhitecturii”.

Totodată, revoluția tehnico-științifică a zdruncinat și structurile artelor vechi, chiar și prin noile modalități ce le-a oferit. Teatrul folosește un șir de mijloace noi: mecanice, electrice, sonore, fotografice și cinematografice, etc. Sculptura include tot felul de materiale noi, sintetice, opace sau transparente, mate sau lucitoare, dure sau moi, chiar pneumatice, multicolore, utilizează mecanisme pentru a obține mișcare, sunet și lumină, etc. Decorația arhitecturală se realizează cu cele mai uluitoare metode, ce merg pînă la „sunet și lumină”. Tapiseria modernă folosește o nesfîrșită serie de tehnici și materiale noi, devine „tridimensională” sau chiar „ambientală”. Grafica utilizează tehnici fotografice, serigrafice, cerneluri și hîrtii speciale, bande adezive „letraseturi”, etc. Pictura se face cu culori acrilice, cimenturi colorate, diferite paste sintetice, etc. Fundamentale sînt însă schimbările ce s-au produs în relația generală dintre om și mediul ambiental. Noile perspective, din avion, din tren sau din automobil, vitezele uluitoare atinse, cucerirea cosmosului, pîtrunderea științifică a microcosmosului, noile relații ergonomice sau cele ce schimbă în general imagini statornicite de milenii: cea a călărețului, înlocuită cu cea a omului la volan, pe tractor, în avion, pe motocicletă, în cabina macaralei sau în capsula rachetei; imaginea femeii care brodează, înlocuită cu cea a dactilografei, a telefonistei, a muncitoarei industriale, a savantei în laborator etc. — toate aduc implicit și noi valențe estetice. Firește, mecanismul evoluției concepțiilor artistice este foarte complex și legăturile acestui proces cu transformările generale ale societății sînt departe de a fi simple. Dacă este adevărat că artele au fost puternic înrîurite de tot ce a adus mașinismul în știință și tehnică, este tot atât de adevărat că nu poate fi vorba de influențe directe, determinante, exercitate de tehnică asupra artelor. De cele mai multe ori atît descoperirile științifice și cele

tehnice, cit și noile experimente artistice, au fost favorite de același ansamblu al societății ce se dezvoltă. „Gustul pentru formele învăluitoare și suprafețele palpabile — scrie Pierre Francastel — a apărut la unii artiști ca Laurens, Brâncuși sau Lipchitz înaintea lucrărilor făcute de ingineri în domeniul aerodinamicii. Nu este vorba de a pretinde, firește, că inginerii au fost orientați de artiști către studiul obiectului în aer. În fapt, artiștii ca și inginerii au fost împinși spre descoperirea noilor forme, deoarece și unii și alții au devenit deodată atenți la problemele materializării și ale palpabilității senzațiilor obiective. Noțiuni ca cele de bloc, de învaluire, au apărut simultan și în domenii pur speculative, ca cel al matematicilor. La baza tuturor acestor experiențe se află deci concepția, comună tuturor oamenilor din secolul 20, asupra nevoii ca atunci când modelează materia să nu imite aparențe accidentale, ci să practice un fel de putere demiurgică”.

PAUL CONSTANTIN

adunarea constructorilor pentru o reînnoire arhitecturală (A.S.C.O.R.A.L.; în fr.: Assemblée de constructeurs pour une rénovation architecturale). Asociatie fondată în 1941 la Paris, sub ocupație hideristă, de unii membri ai grupului francez C.I.A.M.\* , printre care și arhitectul Le Corbusier. Ei încercau astfel să pregătească liniile directe ale reconstrucției postbelice.

Amsterdam, școala din ~ . Denumire a poziției expresioniste\* din arhitectura olandeză manifestată între anii 1910 și 1930 și susținută de revista „Wedigen”. Șeful școlii a fost socotit arhitectul Michael de Klerk, iar printre membrii s-au aflat P. Kramer și M. van der Mey. Deși s-au format sub directa înrîurire a arhitectului H. P. Berlage — personalitate de frunte a mișcării Nieuwe Kunst\* — ei s-au îndepărtat apoi de raționalismul tradiționalist al concepției sale, păstrînd doar înclinația pentru folosirea preponderentă a materialului de fațadă specific olandez: cărămida aparentă. Ei au vădit chiar poziții iraționale prin antifuncționalismul lor, similare cu cele ale expresionismului german în arhitectură, minuind forme și soluții compoziționale ce contrazic uneori și logica constructivă sau utilizarea rațională a materialelor. Din acest punct de vedere lucrarea cea mai semnificativă este socotită *Imobilul Navigației* (1914), Amsterdam. Dar opera majoră, de concepție modernă, funcțională, rămîne cartierul de locuințe Amsterdam-Sud și mai ales clădirile de pe artera Amstelstraat, datorite lui de Klerk. V. și *Expresionism*.

arhitectură — sculptură. Curent răspîdit de vreau efort de veac într-o mare parte a lumii, caracterizat mai ales prin tendințele către plasticizarea formelor, spre o expresie mai liberă, cu puternice accente curbilini. Apărut ca reacție față de geometriismul rectangular dintre cele două războaie mondiale, dar derivînd în bună măsură atît din simbolism, cit și din expresionism\*. „Dacă termenul era nou — spune M. Ragon, cel ce a lansat expresia a.s. în 1963 —, curentul în care se situa arhitectura-sculptura pe care încercăm s-o definim, era mult mai vechi. Se poate considera într-adevăr că Palatul factorului Cheval și construcțiile lui Gaudi\*, din Parcul Güell de la Barcelona, au constituit începutul acestei tendințe la sfîrșitul secolului 19...”. Ceea ce au comun, clădirile naivo-fantastice ridicate cu gigantică trudă, în seci de ani, pară după metoda termelor, de factorul poștal din Haute-rives (Drome, Franța) și capodoperele suprasimboliste ale marelui arhitect catalan, constă în primul rînd în dominanța formelor curbilinare; în al doilea rînd, în unitatea dintre structură și plastică, piesele vizibile fiind și cele portante; iar în al treilea rînd, în faptul că arhitectura pare monolitică, tăiată sau modelată pară direct în masa materialului, exact cum procedează sculptura tradițională. Viziunea aceasta, care a fost relativ răspîdită și în arta 1900\*, nu și-a mai găsit adepți pe vremea geometriismului cubist\* dintre cele două

războaie mondiale. Printre puținele excepții s-au situat și lucrările de pe la 1920—1925 ale unor arhitecți germani expresionisti, ca *Turnul — observator* Einstein din Potsdam, de E. Mendelsohn sau „*Gotheanum*” din Dornach, de R. Steiner.

Printre primii care au inaugurat această tendință după cel de al doilea război mondial au fost italienii L. Baldessari, elidind în 1951 *Pavilionul Breda* la Tîrgul de mostre din Milano, în forma unei panglici de beton gerpuită, lungă de 60 m, lată de 20 m și înaltă de 16 m, sau sculptorul și arhitectul M. Goeritz ce construiește în Mexico City *Muzeul experimental „El Eco”* (1952), în forme plastice libere. Tot el va construi apoi în 1957 *Piața celor cinci turnuri* a „Orășului satelit”, lângă Mexico: o compoziție pur sculpturală de data aceasta cu cinci turnuri gigantice ce sugerează la perfecție zgirile-norii, plese ce variază ca înălțime între 37 și 57 m. Un monument însemnat al acestei faze l-a reprezentat apoi construcția capelei de la Ronchamp (1955, Franța) de către Le Corbusier, pe un plan cu totul neobișnuit și mai ales cu o cornișă mare, gres, de formă curbilinie, moale, ce amintește mai repede de pictura lui Dali decât de puritanismul geometric rectangular, al cărui apostol a fost vreme de două decenii, marele arhitect francez. De atunci arhitecții inclină mereu mai mult spre curbilinarism sau liberă plasticitate în general. Marele arhitect american F. L. Wright construiește la New York în 1956—1959 *Muzeul Guggenheim* și în 1960 la Dallas (Texas) *Teatrul Kalita Humphrey*, ambele compoziții dominante curbilinie, iar B. Goff și alii discipoli ai săi vor merge apoi, în cea mai mare parte, pe aceeași linie.

Fără de dominanța volumelor paralelipipedice și cubice din arhitectura dintre cele două războaie mondiale, asistăm azi la eflorescența unui repertoriu de forme foarte diverse, libere, sculpturale, aparent atectonice. Casa arhitectului mexican J. O'Gorman (1956, San An'gel) repetă parca viziunea factorului cheal; *Aerogara Kennedy* de E. Saarinen (1962, Idlewild, New York) are o plastică curbilinie atît de liberă și dinamică, încît pare direct turnată într-un material ce s-a solidificat la întîmplare: *Opera* din Sydney, lucrarea danezului J. Utzon (1968), pare realizată din imense felii de portocală iar casele din Castellar (Franța), realizate (1963) de arhitectul J. Couelle, cele construite în 1960 de Frel și Hunziker, lângă Geneva, sau de B. Goff în Oklahoma (S.U.A.), faimoasa biserică ridicată de G. Michelucci pe „autostrada soarelui” lângă Florența, marile gimnazii construite de K. Tange la Yorgi (Japonia) pentru jocurile olimpice din 1964, par opere de sculptori. Plasticitatea arhitecturii contemporane se datorează și faptului că „forme ce nu erau altădată realizabile decât în materialele cele mai ușoare, pot fi acum executate în beton. Se văd reapărind (...) cortul nomazilor, acoperiul suspendat și campanulele predictorice rusești, baldachinul etc. (...) Chiar și principiul hamacului e reluat în construcții din plase de acoperișuri concave... O puzderie uluitoare de posibilități se pot naște din combinația cochiliilor rotative cu curbe simple sau duble, sau cu volume complexe ca paraboloizii hiperbolici, ancorate cu cabluri rectilinii” (S. Giedion).

În sfîrșit, în tendința a.s. se înscrisu azi și opere direct concepute de sculptori, ca E. Hajdu, P. Székely sau N. Schöffner. „Cînd spun sculptură — scrie acesta din urmă — trebuie evident să precizez adevăratul conținut al acestui cuvînt. Sculptura, prin esența sa, este o artă de exterior; este o artă monumentală care se adresează mai degrabă multimilor decât celor izolați, ceea ce vrea să spună că sculptura este de la început un spectacol. Cu cît mediul nostru înconjurător va fi mai sculptat, cu atît eficiența sa va crește (...). Integrarea arhitecturii și a oricărei construcții în sculptură este adevărata soluție

a problemelor de construcție, atît în detaliu, cît și în ansamblul lor.” Iar P. Couil, un inginer de această dată, spune: „Formele gîndite, vivante, vor putea fi liber folosite; dar cu o libertate în care va trebui să evităm excesul, deoarece între forma matematică și volumul baroc, adică arbitrar, este loc pentru o arhitectură gîndită unde spațiul funcțional nu va fi placat cu o epidermă, ci înconjurat de o anvelopă mai liberă, a cărei evoluție va urma un drum oarecum paralel cu operele de sculptură ale unui Brâncuși, Arp sau Moore”. V. și *Expresionism*. (V. pl. 20, 30, 33, 35).

arta 1900. Adevărat prolog al revoluției moderniste, mișcarea a apărut spre finele secolului 19 și a durat pînă prin 1914. Cu toate că descindea în parte din istoricism și că a stat la baza „artei moderne, ea nu este un fenomen de trecere, ci unul autonom, atotcuprinzător, de o putere și o amploare rar întîlnite. Artiștii de la 1900 au avut mai ales meritul de a fi încercat — după mai bine de jumătate de secol de domnie a eclecticismului — să construiască o nouă sinteză, modernă, a artelor. În numai două decenii — cam între 1885 și 1905 — a. 1900 a cuprins toată Europa și America de Nord, atîngînd sensibil pînă și Extremul Orient, mai ales Japonia și marcind puternic tot ceea ce a fost expresie vizuală: modă, arte aplicate și industriale, pictură, sculptură și grafică, decorație scenică și concepția spectacolului, ba chiar și cinematografia și, în primul rînd, arhitectura și decorația. Dar în pofida unor caracteristici generale, valabile pe toată aria ei de întîndere, a. 1900 nu este un stil. Faptul se demonstrează, înainte de toate, prin deosebiriile dintre diferitele familii expresive 1900: Art Nouveau\* în Franța, stil *Coup de fouet*\* în Belgia, *Jugendstil*\* sau *Secession*\* în Germania și în Austria, *Modern style*\* în Anglia, școala din Glasgow\* în Scoția, stil *Floreal*\* în Italia, stil *Kalevala*\* în Finlanda, *Tiffany style*\* în S.U.A., stil *Jouvent*\* în Spania, ș.a.m.d. a. 1900, fenomen complex ce nu încapă într-o formulă stilistică unică, este esențialmente contradictorie; fapt ce apare chiar în poziția sa istorică, politico-socială. Ea s-a definit de la început ca o tentativă de integrare a artei în viața socială, situndu-se în curentul general al avangardei democratice, mișcare antiburgheză ce a antrenat nu numai forțele socialiste ci și pe cele progresiste din afara mișcării muncitorești. Artă în toate, Artă pentru toți, nevoia de obiecte, mobilier, locuințe, etc. Frumose și ieftine — sloganuri lansate încă de pe la 1860—1870 de socialistul utopist William Morris — au constituit credo-ul artiștilor de la 1900. Pozițiile antiburgheze sau fost deseori afirmate și prin directa angajare politică. Tot așa secesiunea germană și cea austriacă au militat ferm împotriva ideologiei imperiale și a izolării șovine, împotriva politicii militariste și colonialiste.

În general secesiunea a reprezentat o poziție contestată, revoluționară. Artă Nouă cerea schimbări radicale, înlăturarea vechiului. Pe de altă parte însă a. 1900 a devenit frecvent un adevărat epifenomen al culturii oficiale bourgeoise: o artă de salon sau chiar de mare lux. Caracterul contradictoriu a fost, în bună măsură, și motivul pentru care calitățile acestei arte aveau să fie nu numai uitate, dar și furibund contestate aproape o jumătate de secol. Cu toate adevăratele ei excomunicare, valoarea a. 1900 a fost recunoscută și între cele două războaie mondiale de cîțiva creatori mari. Redescoperirea efectivă a mișcării a început însă abia de două decenii. Perspectiva istorică a îngăduit înțelegerea rolului de prim ordin jucat de aceasta în procesul nașterii artei și arhitecturii moderne. a. 1900 a stat realmente la baza reînvierii meșteșugurilor artistice, a acordului modern dintre ornament și formă, la mărșămea industrial design-ului și, totodată a dat efectiv naștere afișului și grafiicii publicitare în general. Dar reevaluarea sa critică a pus și

pune încă probleme foarte dificile. Mai întâi trebuia deosebit, dintre puzderia de opere de la granița secolelor 19 și 20, ceea ce a fost realmente Art Nouveau sau Jugendstil — fenomen progresist, de început de epocă — de ceea ce era decadent, „fin de siècle” propriu-zis. Mai trebuiau apoi deosebite acele acte artistice majore, inovatoare și de adevărat echilibru plastic, din torentul producției de serie, de prost gust — Kitch, Pastiche — sau din isteria decorativă curbilinie, arboricolă ce cuprinsese Europa, nemaivorbind de America. Or de obicei Kitch-ul este prezentat ca etalon 1900, servind ca argument denigratorilor mișcării. Dar poate căcele mai spinosae probleme ale reconstituirii se nasc tot din natura contradicțiilor și foarte diversă a întinsului său spațiu expresiv. a. 1900 nu reprezintă — cum socotea Nikolaus Pevsner în 1936 — doar „...acel stil din jurul lui 1900 al cărui leit-motiv este linia arcuită, lungă și senzitivă (...), mișcarea curbilinie, ondulatorie, ce amintește de liane și alge și poate apărea și sub formă de pete de panteră și sub formă de snur de bici...”. Ea este la fel de semnificativ reprezentată prin arta esențialmente geometrică (forme de spirit octogonal, epurate) a școlii din Glasgow, a celei din Viena sau a unor școli scandinave. Tot așa se înscriu la fel de valabil în a. 1900 atât pictura cu ecouri academiste a lui M. Klinger, von Stuck sau von Haberman, cit și cea modernistă, geometrizantă a lui Klimt, adevărat precursor al Op-art-ului. Ei îl aparțin de asemenea, pe de o parte, arhitecturii și decorației onirice, de un romantism biologic, ale lui Gaudi; iar pe de altă parte, pozițiile raționaliste ale arhitectului J. Hoffmann, ale lui Ch. R. Mackintosh sau ale lui Van de Velde, precursori ai funcționalismului și ai design-ului, domenii fundamentale ale revoluției artistice moderne. Toate acestea justifică afirmațiile celor ce socotesc că a. 1900 depășește categoria stilului.

Cea mai generală trăsătură a mișcării însă și ceea ce-i unește pe artiștii de la 1900 din toate țările este căutarea unei noi și moderne sinteze a artelor. În vreme ce majoritatea celorlalte curente contemporane a urmărit înnoirea unui singur domeniu, pelul său programatic fundamental a fost construcția unei noi viziuni de ansamblu, propriei epoci. E adevărat că, în sensul clasic al noțiunii, a. 1900 n-a fost un stil! Dar ea a avut teluri stilistice căutând noua viziune de ansamblu a lumii moderne: de aceea unii specialiști germani (R. Hamann și J. Hermann) sau și propus denumirea generală de „Stilkunst um 1900”, expresie germană intraducibilă ce ar însemna: Arta stilistică din jurul lui 1900. Dar tot așa e adevărat este, pe de altă parte, faptul că mișcarea n-a putut rezolva ceea ce-i propusese: sinteza artelor, funcționalismul sau industrial design-ul. Fără această îndrăzneală experiență însă istoria modernă n-ar fi putut consemna născăpărea cubismului, nici a constructivismului sau a neoplasticismului, nici a școlii Bauhaus sau a suprarealismului, într-un cuvânt nașterea artei și a arhitecturii moderne.

Varietate forme și structuri ce apar în a. 1900 nu aparțin, firește, unui mod unic de expresie. În marea lor varietate există totuși câteva mijloace de bază, comune, ce îndeplinesc funcții expresive fundamentale. Așa ar fi poziția dominantă a ornamentului sau, în general, cea a decorației, precum și permanent efort de sinteză, factori aliați într-o organică dependență, decurgând într-un fel unul din celălalt. O altă caracteristică generală este modul de expresie esențialmente bidimensională linii și suprafeței. Această negație hotărâtă a iluzionismului spațial, a trompe l'œil-ului specific istoricismului, nu a însemnat însă o renunțare la expresia spațiului. Dimpotrivă, liniile și suprafețele antrenate de mișcare — altă trăsătură proprie a. 1900 și opusă staticismului istoricist — în ritmuri ondulatorii, vibrante sau sincopate, crează

valori spațiale cu o îndrăzneală topologică și o fantezie rat înaltă. Bidimensionalismul dinamic i se mai adăuga cîteva trăsături expresive foarte caracteristice. Spre deosebire de formele deschise și contrastate puternice, tipice pentru iluzionismul istoricist, a. 1900 tinde spre forme închise, perfect circumscrise, ca și spre integritatea suprafețelor, chiar și atunci cînd folosește transparențele. Și tot în opoziție cu istoricismul se folosea forme grele, masive, tectonice și statice pînă la rigiditate, în compoziții simetrice, ca se exprima de predilecție prin forme ușoare, alungite, subțiri, elegante sau chiar transparente, inefabile, atectonice, deseori parca în stare de imponderabilitate, guvernate de o lege compozițională asimetrică. Asimetria 1900 domină chiar și în imaginile aparent simetrice, ele rezultînd de cele mai multe ori din impulsul unei mișcări asimetrice sau fiind compuse din elemente asimetrice. Iar în contrast cu concepția coloristică istoricistă — picturalitate, tonuri calde, gamă generală întunecată — a. 1900 e dominată de grafism, tente plate, tonuri reci, luminoase, efecte opalescente, iradiante, electrice. În ierarhia ansamblului de modalități expresive 1900 însă, rolul ornamentului rămîne de prim ordin. Deoarece el nu este aplicat, hotărînd doar de suprafețele exterioare, ci implicat, guvernînd întreaga structură formală a obiectului, legea nicio-dată călcată în marile opere, chiar și în cea ce privește volumetria arhitecturii. Acțiunea determinantă a ornamentului asupra formei sau fuziunea ornamentului cu forma e socotită, pe bună dreptate, ca principul său fundamental. Dar fuziunea ornamentului cu forma reprezintă un proces de sinteză. Și astfel sinteza — principul programatic fundamental al concepției 1900, radical opus conglomeratului eclectic, istoricist — este în cea mai mare parte depen-dentă de acțiunea ornamentului, în cel mai intim mecanism al constituiri-formelor. Totuși nici acest principiu fundamental n-a fost întotdeauna respectat. Tocmai în astfel de neconcordanțe, dintre parametru și structură, în pozițiile decorative în sine deci, s-au aflat unii din principalii fermenti ai descompunerii mișcării de la 1900. Dar încă o dată la fel de paradoxal, ceea ce a transmis mai prejos a. 1900 arhitecturii secolului 20 a fost tocmai principul sintezei dintre structura tehnică constructivă și concepția formei. Din pricina complexității problemelor și de asemenea poate din pricină că cercetările în acest domeniu sînt relativ recente, părerile în ceea ce privește originile și periodizarea a. 1900 sînt încă foarte diferite. Unii autori caută cele mai îndepărtate rădăcini ale mișcării în manierism, gîsindu-le de la Nicolò dell'Abate și Hendrick Goltzius pînă la Giovanni Battista Piranesi și William Blake. Un rol de precursor i se atribuie și romanticului Philipp Otto Runge.

În general diferitele faze și aspecte al romanticismului reprezintă un domeniu foarte fertil pentru cercetătorii izvoarelor a. 1900. El găsește elemente prevestitoare ale mișcării atîta în unii din englezii direct înrîuriți de Blake, ca S. Palmer și E. Calvert, cit și în pictura nazarenilor sau în grafica lui L.J.J. Grandville, G. Doré, ș.a. Trăsături ce anticipează a. 1900 se recunosc de asemenea în formele închise, fluent simplificate, de viziune bidimensională, din anumite opere ale unor neoclasiști: arhitectul K. F. Schinkel, sculptorul A. Canova, ș.a. Dar dintre autorii ce admit chiar existența unor elemente foarte îndepărtate ce anticipează a. 1900 numai R. Schmutzler include prima jumătate a secolului 19 în periodizarea ei, socotind-o Proto-Art Nouveau. O a doua perioadă a izvoarelor este situată cam între 1850 și 1875 sau 1880. Trăsăturile ce prevestesc noua viziune sînt acum prezente, în mai mare sau mai mică măsură, în operele unor artiști de poziții foarte diferite. Poate cei mai numeroși premergători s-au aflat în acea perioadă în Anglia: întregul grup al „Frății



prerafaelite", W. Morris și ceilalți membri ai mișcării Arts and Crafts \*, arhitecți Ch. H. Townsend și W. E. Godwin, pictorul J. Whistler, designerii C. Dresser și O. Jones, ș.a. Un alt grup de precursori s-a relevat pe atunci în S.U.A. E vorba mai întâi de arhitecții, decoratorii și designerii din generația lui H. H. Richardson și F. Furness și apoi de reprezentanții școlii din Chicago \* (c. 1880—1890), printre care am ales arhitectul L. H. Sullivan. În sfârșit fenomenele ce au dus la nașterea a. 1900 au apărut în a doua jumătate a secolului 19 și în Franța. Ele se văd în domeniul divers și la personalități foarte diferite, ca de pildă: pictura pe ceramică din jurul lui 1867 a gravorului F. Bracquemond, vestitul așii al lui Manet pentru cartea „Les Chats” (Pisicile) din 1869 sau ilustrațiile ale din 1876 pentru poemul lui Mallarmé „L'après midi d'un faune” (După-amiaza unui faun), ce par a prevesti viitoare afișe ale lui Toulouse-Lautrec; concepția decorativă a structurilor metalice desenate de E. Viollet-le-Duc sau H. Labrousse și chiar noua estetică a construcțiilor din fier datorite unui Eiffel. Elementele ce anunță a. 1900 apar, pe de altă parte, în operele fondatorilor simbolismului, ele regăsindu-se atît la reprezentanții școlii de la Pont-Aven cît și la cei ai nabisimului. Nu putem încheia cit de sumară schiță a izvoarelor a. 1900 fără a menționa că puțin înfrînirile japoneze, a căror acțiune se vădește în Europa în general de pe la 1850—1860. Rolul lor în procesul apariției și al dezvoltării a. 1900 depășește categoria influențelor, atît din pricină că modalitatea tradițională de expresie japoneză constituie în sine o adevărată premoniție a viziunii de la 1900 — biddenismalism, decorativism, grafism, proporții suple, alungite, coloristică rece, etc., —, cît și din aceea că japonismul marcase pe cei mai mulți dintre precursorii mișcării.

Deși perioada 1850—1875 acumulă din ce în ce mai multe elemente prevestitoare, nici ea nu aparține încă — după părerea noastră — propriu-zis istoriei a. 1900 chiar dacă limitele perioadei dintre finele secolului, foarte neprecise de altminteri, se confundă cu nașterea mișcării. Partizanii „perioadei scurte lungi” o includ în cronologie, considerînd-o fie *Prä-Art Nouveau* (Art Nouveau timpuriu; R. Schmutzler), fie *Proto-Art-Nouveau* (Stephan Tschudi Madsen). Alți autori propun o perioadă mult mai scurtă nu numai prin apropierea nașterii mișcării de finele secolului 19 — 1890—1900 —, dar și prin consemnarea declinului ei imediat după 1900. Unii socotesc chiar că Expoziția internațională a meseriilor artistice (1902) de la Torino a constituit actul de deces al a. 1900 Problema periodizării nu e încă elucidată. De aceasta depinde în bună măsură nu numai cunoașterea întinderii cronologice ci, mai ales, înțelegerea tuturor caracteristicilor mișcării, precum și justa ei încadrare în epocă.

La ipoteza periodizării pe care o propunem aici am fost conduși de următoarele considerații: mai întâi, nașterea mișcării nu poate fi situată înaintea ultimului sfert de secol pentru că pînă atunci nu numai că nu apăruseră elementele unei noi sinteze a artelor, dar nici măcar opera vreunui artist care să fi putut afirma în întregime noua viziune, cel puțin într-un singur domeniu. În propunerea noastră, *perioada timpurie* a a. 1900 ar începe în jurul anului 1875 și ar dura pînă prin 1890. Apoi *perioada înfloririi* s-ar situa în general între 1890 și 1900. Argumentele sînt aici mai evidente. Ultimul deceniu al secolului a cunoscut atît constituirea sintezei artelor de tip 1900, ce infirmă definitiv istoricismul academicist, un număr de capodopere în toate genurile artistice, precum și o mare răspîndire geografică; cît și chiar apariția școlilor 1900, cu caracteristici bine conturate: Jugendstil, Modern Style, Art Nouveau, stilul Coup de Fouet, etc. În ceea ce privește însă

ultima perioadă, tirzie — 1900—1914 — problemele se complică din nou. Pe de o parte, apar semnele declinului. Ele privesc însă exclusiv stilistica curbilinie, florală, în care supraincărarea ornamentală ajunge la paroxism provocînd flagrant divorțul dintre structură și decorație. Pe de altă parte însă a. 1900 renaște în viziunea geometrică. Operele școlii din Glasgow și ale celei din Viena, creațiile școlii din Darmstadt \* sau cele aparținînd ariei *Münchener Sezession* \*, lucrările multor alți artiști sau arhitecți din Anglia, nordul Europei sau chiar din Transilvania, ilustrează direcțiile de dezvoltare ascendentă a mișcării. În această fază apar direct multe din structurile sau elementele artei și arhitecturii secolului 20. Deși tirzie, perioada 1900—1914 nu reprezintă o fază a decadenței, decît pentru expresia florală. Motiv pentru care socotim potrivită acceptarea încă a unui sistem paralel de perioade: 1875—1900, *perioada florală*; 1900—1914, *perioada geometrică*. V. Art Nouveau; Coup de fouet, Style ~; Floreale, Sile ~; Glasgow, Școala din ~; Joventul Stile; Jugendstil; Kalevala, Stil ~; Modern style; Sezession; Tiffany Style; Viena, Școala de arhitectură din ~; Wiener Werkstätte.

arta 1900 în România. Artă 1900 a marcat puternic la începutul secolului 20 arhitectura, decorația, pictura sau artel grafe din țara noastră. Răspîndirea ei în România demonstrează un orizont larg deschis spre marile direcții ale progresului european și totodată capacitate creatoare proprii. Ele sînt dovedite de particularitățile secesiunii \* din Transilvania, precum și de adevărată mișcare 1900 în restul țării de care sînt legate, într-un fel sau într-altul, atît operele de influență Art nouveau\*, Modern Style\* sau Jugendstil\*, cît și cele ce tîneau la creația unui stil național. În general întînderea și ecoul revoluției estetice de la 1900, care a adus un spirit nou în toată creația artistică modernă, s-au datorat mai întîi faptului că ea a izbutit să dea efectiv o lovitură decisivă eclesiasticismului academicist, în toate domeniile sale de manifestare. Or, sfărîmînd canoanele academiciste, mișcarea a creat — ipso facto — premisele unei diversificări stilistice, incitînd la invenție și originalitate. Așa stînd lucrurile, era firesc ca și la noi artă 1900 să constituie un cadru ideal pentru fîurirea unei școli naționale de artă. Diferitele poziții tinzînd către un stil național în arhitectură și decorație, apărute la granița dintre veacuri în România s-au materializat, ca și în alte țări din răsărit, în căutări ale izvoarelor tradiționale sau folclorice îmbrăcate în structuri expresive de tip 1900. Arhitecții de viziune secesiionistă, care manifestau astfel de tendințe în Transilvania, se inspirau din izvoare locale ardelenne — arhitectură veche și folclor — în ciutarea unei formule moderne de stil „neomaghiar”. Ei au ajuns deseori la o modalitate originală de expresie, caracteristică pentru Transilvania, în care elementele românești și cele maghiare se integrează într-o structură armonică. O astfel de fuziune artistică s-a produs de altminteri chiar și în folclorul local, incit de cele mai multe ori componentele repertoriului ornamental românesc sau maghiar nu mai sînt separabile.

Școala secesiionistă de arhitectură și decorație din Transilvania a parcurs și ea, ca și mișcarea din toată Europa, două perioade stilistice (v. și Artă 1900\*). Prima, cea curbilinie și florală, a durat pînă prin 1906—1907, suferînd în careate mîsură înfrîngerile arhitecturii budapestane Lechner Odon, autorul Casei poștale de economii (1899—1902) din Budapesta, precum și a fostului Palat Stern (1909) din Oradea (azi sală de spectacol și magazine). Printre cei care au fost influențați de stilul Lechner\* se află, în primul rînd, arhitecții Jakab Dezso și Komor Marcell, autori a citorva opere remarcabile, printre care complexul „Vulturul Negru” și casele din str. Patrioților nr. 4 și 6 (1907—1908) toate din Oradea sau fosta Primărie (1907, azi sediul Organi-

zației județene P.C.R.) și *Palatul Culturii* (1913) din Tirgu Mureș. În această viziune curbilinie, ornamentală, au mai creat și Mende Valer, autorul imobilului din Piața 23 August, colț cu str. Independenței (1911), Oradea; Baumgarten Sándor, autorul liceului Bolyai Farkas (1908), Tirgu Mureș ș.a. A doua perioadă a secesiunii din Transilvania, geometrică, cu forme epuțate și ornamentație redusă la maximum, a început pe la finele primului deceniu al secolului 20, fiind ilustrată cu precizie de lucrările arhitecților Kós Károly, aflate la Tirgu Mureș, Cluj-Napoca, etc. și Thoroczkai Wígand Ede, budapestean ce a trăit și lucrat mulți ani la Tirgu Mureș. În aceeași categorie se mai înscriu și frații orădeni Vágó László și József, autori ai unei vile din Oradea, str. I. Vulcan nr. 11 (1911), sau arhitecții Lóbi Ferenc din Oradea și Váradi Árpád din Tirgu Mureș, ș.a.

La București căutările unui nou stil arhitectural, modern și național, aveau să capete spre finele secolului 19 un drum caracteristic, odată cu experiențele lui Ion Mincu (*Casa Lahovary*, 1886, „Buzetul”, 1889–1892 sau *Școala centrală de fete*, 1890–1894). El și urmașii săi au căutat să creeze un stil modern, inspirându-se din vechea arhitectură românească.

Orientarea neoromânească\* a fost ilustrată semnificativ prin operele arhitecților Petre Antonescu, Nicolae Ghica-Budești, Grigore Cerchez, Cristof Cerchez, Nicolae Miculescu și mulți alții. Dar realizarea unui astfel de program artistic, întemeiat în esență pe izvoare tradiționale și folclor, avea să se dovedească destul de anevoioasă la finele secolului 19. Înainte de toate din pricina contradicției fundamentale dintre formele vechi și programele noi de arhitectură. În pragul secolului 20 apăruseră sau se precizaseră noi funcții social-economice și, implicit, tipuri arhitecturale moderne, mai ales imobile orășenești cu multe etaje și mari magazine ce se puteau cu greu încadra într-o lume formală inspirată din vechiul fond tradițional, în majoritatea medievală. De aceea arhitectura neoromânească și-a găsit o expresie mai armonioasă, a suferit mai puține discrepanțe stilistice în construcții de gabarit relativ redus: vile, școli, sau alte clădiri ce nu depășesc scara unei case sau cea a unui palat brîncovenesc. Dar modelul Arnotiei, cel al Hurezului sau al Mogosoaiei, nu se mai potrivea unor imobile urbane moderne cu multe etaje și cu un program de birouri și magazine, etc. Soluțiile la care au ajuns, de cele mai multe ori, reprezentanții arhitecturii neoromânești, au constatat dintr-o îmbinare între concepția 1900 și elementele tradiționale sau populare. Arhitectura 1900 le oferea, în primul rând, cele mai noi și mai răspândite tipuri de acest fel în Europa: mari magazine, imobile cu numeroase etaje, construcții cu schelet de beton armat, cu parterul înalt și un etaj în mezanin, bow-window-uri decroșate pe mai multe nivele, console și coranamente importante, ș.a.m.d. Noile modele de arhitectură urbană Art Nouveau sau Jugendstil mai sugerau și largi posibilități de folosire a repertoriului național, deoarece viziunea 1900 îmbina în arhitectură forme și structuri noi, cu un decorativism specific, exprimat în tehnici foarte variate: relief, ceramică, mozaic, feronerie. Dar prezența mișcării 1900 nu se rezumă în țara noastră doar la arhitectura neoromânească sau la școala secesiunii transilvănene. În arhitectura urbană găsim un evantai foarte larg care trădează influența multor expresii ale artei 1900 din Europa. În general fenomenul a fost și la noi favorizat de faptul că dezvoltarea modernă a orașelor a coincis cu marea vogă europeană Art Nouveau, Jugendstil sau Sezession\*. Cele mai multe centre urbane din România au cunoscut un ritm neobișnuit de creștere, la granița dintre veacuri. O mare parte a construcțiilor orășenești din primele două decenii ale secolului 20 — vile, imobile de raport, hoteluri,

cafenele, teatre și cinematografe, magazine, etc., au fost concepute în diferite stiluri 1900. În varietatea generală se detașează totuși unele dominante stilistice deosebite. Din pricina legăturilor cu Europa Centrală, Transilvania a fost mai mult influențată de *Wiener Sezession*\*, de arta 1900 de la Budapesta sau de Jugendstil-ul german. Așa, de pildă, la Oradea găsim ecourile școlii vieneze atit în operele lui Lóbi Ferenc, cit și în cele ale fraților Vágó, dar alt orădean, arhitectul Rimánóczy Kálmán (fiul), a fost influențat de școala germană 1900, deși lucrările sale prezintă și caractere originale: imobilul din Calea Republicii nr. 15 — 17 (1905) sau fostul *Palat Apolo* (azi *Magazin universal* — 1913 — 1914) Calea Republicii nr. 12, ambele din Oradea.

Dimpotrivă, la sud de Carpați au fost preponderante înrîuririle occidentale, englezești, belgiene și, mai ales, franțuzești. Un admirabil model de arhitectură Art Nouveau rămîne, de pildă, *Cazinoul* (1907–1910) din Constanța, opera arhitectului Daniel Renard, autor și al hotelului *Athénée Palace* (1914) din București, de atunci transformat. Predilecția arhitecților pentru viziunea franceză este explicabilă căci majoritatea studiaseră la Paris, și tot dintre ei se recrutase, firește, și corpul profesoral al Școlii de arhitectură din București, înființată în 1897 și organizată după modelul Școlii de arte frumoase din Paris. Nemaivorbind de faptul că la București lucrau și constructori francezi, dintre care unul s-au și stabilit apoi în România. Aceste dominante stilistice n-au fost însă absolute. Nu puține clădiri din București vădese influențe secesiunii sau ale Jugendstil-ului, iar în Transilvania găsim și înrîuriri *Coup de Fouet*\* sau Art Nouveau.

Celelalte arte, pictura, grafica, sculptura sau artele aplicate au suferit și ele înrîuririle concepției 1900. O trăsătură general valabilă e aceea că aproape toți artiștii activi la granița dintre secolele 19 și 20 au parcurs, într-un fel sau într-altul, o perioadă de viziune 1900. Ceea ce e perfect verificabil atit pentru generațiile citora le-au aparținut un Ștefan Luchian, Nicolae Vermont, Hollós Simon, Theodor Pallady, Kimon Loghi, Thorma János sau Dimitrie Paciurea, cit și pentru cele din care au făcut parte Camil Ressu, Cecilia Căpescu-Storck, Alexandru Ziffer, Aurel Popp, Ion Theodorescu-Sion sau Nicolae Tonitza. Istorit este de asemenea faptul că formația pictorială și a sculptorilor a fost diferită de cea a arhitecților. În vreme ce aproape toți arhitecții români ai epocii învățaseră la Școala de arte frumoase din Paris, pictorii plecaseră, după terminarea studiilor din țară sau direct, în majoritate la München, pe atunci centrul secesiunii. Unii dintre ei au învățat numai în Germania. Cel mai mulți însă și-au continuat studiile, după München, la Paris. Numeroși artiști din Transilvania și din Ungaria au studiat de asemenea la München. Ba Hollós a avut și școala sa în capitala Bavariei. Ei au fost însă atrași și de faima Parisului, lucru ce nu s-a întîmplat cu nici un arhitect secesiionist din țară care a lucrat în Transilvania și care studiaseră toți în Europa Centrală. Orientarea artiștilor, cu precădere spre München și Paris, arată mai întîi interesul pentru cele mai efervescente medii artistice ale vremii, unde apăruseră numeroase curente noi. Ea explică în bună măsură, în al doilea rând, creșterea libertății și a varietății modurilor de expresie ce caracterizează arta 1900 din România. Fără îndoială că în ansamblu arhitectura, decorația, pictura sau grafica 1900 din România nu aparțin nici Art Nouveau-ului, nici Jugendstil-ului, nici Sezession-ului, ci reprezintă creații independente, originale, caracteristice. Dar apariția lor n-a fost și nici nu putea fi atemporală și extracontinentală, ci a corespuns firește cu răspîndirea concepției 1900 în întreaga Europă. De aceasta au fost, dealtminteri, conștienți și mulți critici, arhitecți sau artiști români de la începutul secolului 20. Exis-



tența Artei Noi — cum i-a spus Lucian Blaga — și faptul că ea reprezenta o cale nouă pentru creația originală, specific națională, fuseseră intuite în primul deceniu al secolului de Tigara Samurcaș, Apcar Baltazar, Theodor Corneli, B. Brănișteanu, Sextil Pușcariu, Nicolae Ghica-Budești ș.a. V. Art Nouveau; Jugendstil; Lechner, Stil ~; Modern Style; Neoromânească; Arhitectură ~; Sezession. (V. pl. 9, 10, 11, 16, 17, 18).

**arta nouă v. Art Nouveau; Nieuwe Kunst.**

**arti et industrie.** (Prin artă și industrie). Asociație olandeză înființată în 1884 la Haga, ce organiza periodic expoziții în cadrul cărora se prezentau cele mai izbitute pilde de colaborare între artă și industrie. Membrii săi erau artiști, cîț și meșteri și industriași. Asociația a apărînut, din punct de vedere al concepției generale, mișcării olandeze 1900 Nieuwe Kunst\*.

**art nouveau** (Arta Nouă). Varietatea franceză a artei 1900\* dar, totodată și titlatura folosită frecvent ca termen generic pentru toată arta de la granița secolelor 19 și 20. Chintesență a vervei și spumei galice, ea a cucerit o bună parte din arhitectura și decorația europeană a vieții publice, dinamice, vesele: magazine, gări de metro, cafenele și restaurante, „Cafés-Concerts” și „Cabarets-Chantants”, hoteluri, pavilioane de cură, teatre, cazinouri, etc. a. n. și-a găsit cu atât mai ușor ecou peste granițele Franței în modă, bijuterii, sticlărie, ceramică sau alte arte aplicate, precum și în alții (gen al cărui părinte sînt socotii pictorii Henri de Toulouse-Lautrec, Pierre Bonnard și Jules Chéret) sau, în general în grafica publicitară. Mișcarea a avut două centre principale de dezvoltare. Unul, Parisul, care a polarizat și difuzat, de altminteri nu numai arta franceză 1900, ci și multe opere ale unor artiști străini: americani, englezi, belgieni, ruși etc. Iar celălalt, Nancy\*, centru mult mai unitar, unde s-a creat o adevărată școală atît în arhitectură, mobilier și decorație cît, mai ales, în sticlă și ceramică. Șeful său necontestat a fost Emile Gallé. Cu toate deosebirile dintre cele două centre se pot preciza cîteva trăsături expresive generale, valabile pentru mai toată arta 1900 din Franța: un curburălinarism foarte elegant caligrafic, un repertoriu formal inspirat cu precădere din lumea vegetală și, mai presus de toate, tendințe proprii simbolismului. Ultima trăsătură este aproape nelipsită în tot largul diapason expresiv a.n., de la viziunea aparent total naturalistă a lui Gallé, în sticlă, ceramică sau mobilier, pînă la stilizările formelor din arhitectura și decorația lui Hector Guimard\*. Principiul animator al artei 1900 din Paris este socotit Stegfred Bing, deși n-a fost implicat decît într-o relativ mică parte a dezvoltării și difuzării ei. Însăși denumirea mișcării derivă de la firma Art Nouveau a magazinului și atelierelor sale de producție, inaugurată la 1896 în 22, rue de Provence, din Paris. Mare colecționar și negustor de artă orientală, Bing venise de la Berlin prin 1878, organizase la Paris o expoziție de ceramică chineză și întemeiasse revista „Japonia artistică” unde colaborau, printre alții, frații Goncourt, Louis Gonse, V. Champier sau Roger Marx. Magazinul de artă pe care l-a deschis apoi avea să-l reorganizeze total, completîndu-l cu ateliere de mobilier și arte aplicate, cîndse de artiști de renume, printre care și Van de Velde\*. În 1900 Bing a prezentat la Expoziția universală din Paris un mare pavilion intitulat „Art Nouveau”, eveniment ce l-a încoronat cariera de animator al artei. Cea mai puternică personalitate a arhitecturii pariziene 1900 și, totodată, una din figurile de prim rang ale artei moderne europene a fost lyonezul Hector Guimard. De la Castel Béranger — lucrare premiată în 1898 la un concurs de fațade organizat de prefectura Senei — pînă la gările

de metro (1899—1900) din Paris, făcute parcă din flori de metal, sticlă opalescentă și lumină, opera sa constituie o chintesență a a.n.-ului. Un alt arhitect din Lyon, Jules Lavitrotte, a făcut de asemenea o strălucită carieră la Paris, numărîndu-se printre cei mai caracteristici artiști de concepție a.n. Principalele sale opere, Ceramic Hotel, lucrare premiată în 1903 de prefectura Senei sau, mai ales, imobilul din 29, av. Rapp, ni-l înfățișează ca pe un decorator suprasimbolist. Elementele de gresie verzuie și albastru creste de marele ceramist Bigot sau sculptura și ornamentația foarte reliefate, datorite lui Jean Baptiste Larrivé și altora, alcătuiesc un ansamblu 1900 „ce l-ar fi fermecat pe Jules Verne” după expresia lui M. Rheims. Printre cei mai interesați reprezentanți ai arhitecturii pariziene și ai decorației 1900 se mai numără Xavier Schoelkopf — autor al Hotelului Yvetot Guibelin, Paris (aici distrus) — Charles Plumet și Tony Selmersheim, autorii imobilului din 39, av. Victor Hugo, Paris, Henri Sauvage, autor, în colaborare cu Sarazin, a vestitiei Café de Paris (distrusă), Paul Sédille, care a fost poate primul ce a folosit pe scară largă metalul și sticlă, în magazinul parizian Printemps, în 1880, sau Frantz Jourdain, arhitect, teoretician și publicist, care a realizat (1905) în colaborare cu H. Sauvage, transformarea magazinelor universale Samaritaine. Lucrarea, foarte îndrăznească în acea vreme, în esență din metal și sticlă, decorată cu ceramică smălțuită, a făcut o asemenea vîlvă încît a creat și termenul de Stil Samar — care a devenit sinonim cu a.n. Alte figuri artistice reprezentative pentru arta 1900 pariziană sau mai fost sculptorii, ebeniști, ceramiști și decoratorii Alexandre Charpentier, Henri Cros, Jean Auguste Dampst sau Georges Hoentschel, bijuterii și aurarii Charles Christoffe, René Lalique, Georges Fouquet, pictorii, grafiștii și decoratorii Chéret, de Feure, Grasset sau celul Alphonse Mucha, artistul preferat al actriței Sarah Bernhardt, ș.a. Impactul operelor tuturor asupra străinătății a fost atît de puternic încît a.n.-ul a devenit, în conștiința europenilor sau a americanilor, sinonim cu „eleganța franceză”, cu „bunul gust parizian”. V. Guimard, Style ~; Nancy, Școala din ~. (V. pl. 23, 28, 41).

**arts and crafts** (Arte și meserii). Mișcare engleză neoromantică din a doua jumătate a secolului 19, ce a exercitat o mare influență asupra arhitecturii și artelor mondiale, aflîndu-se în bună măsură la baza nașterii artei 1900\*, a „functionalismului” sau a „industrial design-ului”. Mișcarea a fost fondată în 1861 la Londra de William Morris, artist plastic, arhitect, poet și gînditor socialist — utopic, prin înființarea Societății Morris, Marshall și Faulkner pentru producția artistică a obiectelor casnice. La organizarea și activitatea acesteia au mai contribuit, de la început, arhitecții Phillip Webb și Richard Norman Shaw, pictorii din Frîția preraphaeliți, Ford Madox Brown, Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones ș.a. Morris a axat mișcarea pe linia esteticii social-utopice a maestrului său John Ruskin, plecînd de la teza după care arta trebuie să slujească poporul și nu doar o elită de rafinați. Soluția propusă pentru atingerea acestui tel era însă utopică, de tip romantice: întoarcerea la formele artizanale, medievale, gotice, socotite ca treaptă supremă artistică și social istorică totodată. Opera lui Ruskin, în general, ca și ideologia mișcării dealtminteri, a fost plină de contradicții, între poziții moderne, revoluționare chiar, pe de o parte și poziții istoriciste, medievaliste pe de altă parte. Așa, de pildă, deși socotise grandiosul Crystal Palace — construit din fier și sticlă în 1851 la Londra de Sir Joseph Paxton —, drept „o simplă seră de castraveți”, Ruskin va răspunde alfel, cîțiva ani mai tîrziu, la întrebarea „Un nou stil în oțel și sticlă?”. „Din punct de vedere teoretic nu există nici un motiv pentru care oțelul n-ar putea fi la fel de util ca și lemnul;

este aproape timpul, probabil, când un nou sistem de legi arhitectonice va fi dezvoltat, adaptat în întregime la construcțiile metalice".

Dezvoltarea masinelor din secolul 19 n-a putut, firește, să nu se reflecte și în gîndirea estetică a vremii. Noua realitate industrială, dominată de metalurgie, era covârșitoare. Paradoxal însă, dar nu inexplicabil, aproape toți cei ce au contribuit pe atunci la nașterea și dezvoltarea tzelor funcționalismului, a teoriei industrial design-ului sau cei care au avut în general ceva de spus în marile probleme legate de noile raporturi „artă industrie”, au fost direct sau indirect mașinoclasti. Viitoarele forme pure și echilibrante, polisate și luminoase, viitorul frumos industrial, sau viitoarea arhitectură din beton, metal și sticlă, erau cu greu previzibile. Morris punea cărua o mare parte din rufele societății capitaliste pe seama masinelor, inclusiv nașterea marilor aglomerații urbane, pline de cociobaș și mizerie, de jefuitori și escroci, cirora le opunea, ca mijloc de purificare, natura și mediul rural. Mai mult, chiar soluția progresului social în general, propusă de partizanii mișcării, consta în regăsirea purității creației prin reînvierea artizanatului, singura cale, după el, prin care se putea reda oamenilor frumusețea și adevărul. Ceea ce nu era deăltmînduri altceva decît repetarea principalelor teze ale lui Ruskin, expuse în lucrarea sa programatică „The Seven Lamps of Architecture” (1849, Cee sapte lămpi ale arhitecturii). Un punct de culme al evoluției mișcării a fost atins în 1888, odată cu înființarea de către Charles Robert Ashbee a Societății expozițiilor de arte și meserii („Arts and Crafts Exhibition Society”), de unde și numele întregii mișcări. Societatea a organizat cu regularitate, pînă în 1914, expoziții periodice, al căror ecou a depășit mult Canalul Mîncii. Prejudecățile antimașiniste au continuat să domine și generația discipolilor lui Ruskin și Morris, „a doua generație Arts and Crafts”, printre care Walter Crane, W. R. Lethaby, L. Day sau Arthur Heygate Mackmurdo, chiar și atunci cînd colaborau cu industria, îmi dîntre el devenind chiar promotori ai industrial design-ului. Concepția mișcării a înfuriat cele mai variate domenii artistice: de la obiectele de uz și grafa tipăriturilor, pînă la arhitectură. Un ansamblu reprezentativ pentru tendințele sale a fost Casa roșie, numită astfel după paramentul exterior din cărămîdi alăvănate, construită în 1860 de Ph. Webb pentru amicul său Morris, aproape de Londra, la Bexley Heath. La proiectele interioarelor (plăci de faianță, tapete, obiecte de uz, lămpi, mobilier, etc.) au mai colaborat artiști Morris, cit și Madox-Brown. Vila, deși inspirată din vechile conace de țară englezești, este originală și a constituit lungă vreme un model de concepție funcționalistă, care plastică exterioră este determinată de organizarea spațială interioară. O mare înfuriere asupra arhitecturii epocii a exercitat-o și opera lui R. Norman Shaw. Cu toate că n-au fost lipsite de inspirații istoriciste, mai ales din stilul „Queen Anne”, lucrările sale din Londra, ca de pildă New Zealand Chambers (Camera Noii Zeelande, 1872) în City, sau Swan House (Casa lebeldi, 1876) în Chelsea, prin lăconismul, echilibrul și funcționalismul lor au reprezentat jaloane de început, ale arhitecturii moderne. Mișcarea a exercitat o înfuriere deosebită și asupra graficii de carte, prin nucleul de artiști care au colaborat cu Morris la tipografia sa „Kelmscott Press” din Londra-Hammersmith. Treptat ea a început însă să decadă, pozițiile sale fiind înfrînte de dezvoltarea generală industrială a societății. După 1918 rolul mișcării va fi preluat în Anglia, în mare parte, de D.I.A.\*. Dar, în profunzimea pozițiilor mașinoclaste sau, în general, a celor utopice, opera lui Ruskin și Morris, precum și activitatea întregii mișcări, au reprezentat o treaptă fundamentală în istoria artelor și arhitecturii moderne. V.

Arta 1900; D.I.A.; Design, Industrial ~ ; Funcționalism; Glasgow, Școala din ~ ; Modern Style. (V. pl. 37).

arts déco, style ~ . Mișcare decorativistă, cunoscută și sub numele de Stil 1925, ce a cuprins între 1910 și 1930 în Europa și S.U.A. un mare număr de ramuri, de la arhitectură și mobilier, pînă la modă și spectacole. Apogeeul și totodată începutul prăbușirii sale a fost ilustrat de Expoziția internațională a artelor decorative moderne (1925) de la Paris. Stilul a.d. se situează între finele artei 1900\* și perioada afirmării purismului geometric, epurat de orice ornamentație, de tip Bauhaus\* sau Le Corbusier. El reprezintă de fapt o ultimă supraviețuire a artei 1900, dispusă pe două direcții principale, profund contradictorii. Prima — pozitivă și fecundă în filiația artei moderne — continuă la un nivel superior tendințele funcționaliste\*, de expresie geometrică, pe linia școlii de arhitectură din Viena\* sau a celei din Glasgow\*, suferind totodată înfuriirile cubismului\*. Această orientare a fost ilustrată cu deosebire în Franța, de exemplu în lucrările arhitecților și decoratorilor Pierre Chareau, René Herbst, Marcel Dufresne sau Francis Jourdain, cit și în cele ale bijuterierilor și aurarilor Raymond Templier și Jean Puiforcat, ale legătorului de cărți Pierre Legrain ș.a. A doua direcție, în parte mai discutabilă, a însemnat în ultimă analiză un fel de travesti cubist al stilului floral 1900. Ea a fost foarte plastic formulată în manifestul expoziției „Arts Déco” din 1925 „... un obiect util trebuie să fie decorat...”. Exagerarea acestei tendințe a creat o decorație încărcată, cu motive greoaie și ieșite din scară — flori colpuroase mari cit verzele sau fructe uriașe de piatră, așezate direct pe structura arhitecturii sau obiectului. Se foloseau esențe exotice sau, în general, materiale pretențioase, luctoase și multă aurărie falsă, în lucrările unor decoratori ca Louis Süe, André Mare, Paul Follot, Edgar Brandt sau, mai ales, Emile Jacques Ruhlmann, artiști francezi de real talent deăltmînduri, care au dat și lucrări de înaltă tinută. Principalele izvoare ale stilului s-au aflat la Viena, atît în arhitectura și decorația elevilor lui Otto Wagner cit și, mai ales, în activitatea Atelierelor vienezelor\* pe care Giulia Veronesi le socotește „... absolut ca centrul real și simbolic al mișcării...”. Dar sursele germane au dominat în general arhitectura, decorația, grafa publicitară și design-ul acestei epoci. Tendințele mișcării Münchner Sezession\* și apoi, de prin 1907, în mod special organizația Deutscher Werkbund\*, au influențat, în mare măsură, noua viziune arhitecturală și „decorativă”, nu numai în Europa Centrală, ci și în Occident. La München se publicase încă din 1898 prima revistă europeană de strictă specialitate, „Dekorative Kunst”, ce era editată și la Paris în versiune franceză, „L'Art Décoratif”. Și tot în Germania s-au făcut pe la începutul secolului 20 unele din cele mai frumoase și mai moderne așezări din Europa. Muzeul de arte aplicate din Hamburg a organizat, încă din 1894, prima Expoziție internațională de așezări, iar la Berlin a apărut în 1910 „Das Plakat”, prima revistă de așezări din Europa. Nemaiavînd de răsunet pe care l-a avut expoziția de arhitectură, arte aplicate și industriale, decorație, etc., deschisă la Köln în 1914 de organizația Deutscher Werkbund. Din procesul de afirmare al stilului nu poate fi exclus, firește nici rolul Franței. Îl a constat înainte de toate din excepționalul climat cultural-artistc, creat la începutul secolului 20 la Paris. Un rol de seamă l-au jucat și Baletale ruse\*, conduse de Serghei Diaghilev. Decoratorii acestei trupe revoluționară plastică scenei și a costumului, prin motivele decorative mari, geometrizate, violent colorate, inspirate din folclorul rus. Ei au înfuriat puternic artile decorative franceze în general și, cu deosebire, moda și textilele. Nu întîmplător aceste domenii au cunoscut pe la 1910—1914 cele mai revoluționare

schimbări. Paul Poiret, fauritorul noului stil al modei feminine prin abolirea corsajului rigid, cu balene, ce se purta până atunci și lansarea costumului de croială simplă, bărbătească, precum și prin creșterea, după război, a tipului de femeie „à la garçonne”, a fost și cel ce a preluat din decorația Baletelor Ruse gustul culorilor vii și al motivelor geometrizzante. El a introdus această linie și în atelierile sale de imprimare, denumite „Martine”, conduse de pictorul Dufy.

În sfârșit, deși rolul jucat de Italia în istoria stilului a.d. e mai redus, nu putem trece cu vederea însemnătatea opereii unor artiști ca graficienii L. Cappiello — unul din cei mai mari desenați și autori de afișe ai vremii, el a lucrat și în Franța, — A. de Carolis — ilustratorul lui D'Annunzio —, M. Nizzoli, M. Dudovici sau A. Terzi. Aporturi deosebite în evoluția mișcării moderne a arhitecturii, decorației sau scenografiei” au adus și M. Chiattoni, M. Piacentini, E. Prampolini și A. G. Bragaglia. De asemenea merită amintită activitatea Institutului de arte grafice „Officine Grafiche Ricordi”, din Milano, precum și apariția revistei „Risorgimento grafico” sau organizarea, în 1923, a primei Expoziții biennale de arte decorative la Villa Reale din Monza, care a stat la baza prestigioaselor expoziții triennale de mai târziu din Milano. V. Cubism; Functionalism; Glasgow, Școala din ~; Viena, Școala de arhitectură din ~; Wiener Werkstätte. (V. pl. 4, 31).

#### A.S.C.O.R.A.L. v. Adunarea constructorilor pentru o reînnoire arhitecturală.

asociația design și industrii (D.I.A.: în engl. Design and Industries Association). Organizație engleză pentru promovarea design-ului” fondată la Londra în 1915, ce marca trecerea de la concepția artizanală la cea industrială. Design-ul englez mai era legat, la începutul secolului 20, în mare măsură, de producția meșteșugărească. Cele mai însemnate manifestări în acest domeniu, organizate de „Societatea expozițiilor de arte și meserii” (Arts and Crafts Exhibition Society), constau în expoziții periodice, la fiecare patru ani, ce începuseră încă din 1888. Dar ansamblurile reprezentate nu mai marcau progrese vădite cam din 1905. Expoziția din 1912 se soldase și cu un eșec financiar, fapt neobișnuit care a dat argumente în plus tinerilor artiști ce cunoșteau succesele organizației Deutscher Werkbund \* și căutau noi soluții pentru Anglia. Ei socoteau că mișcarea Arts and Crafts \* perpetuează unele principii perimate, mai ales desconsiderind producția industrială de mare serie. După succesul expoziției Deutscher Werkbund (1914) de la Köln vizată și de englezi, lucrurile s-au precipitat. În ianuarie 1915 un comitet din șapte membri, printre care cel mai activ era artizanul în metal Harold Stabler, a prezentat Camerei de comerț din Londra un memoriu, susținând nevoia înființării unei noi organizații pentru promovarea industrial design-ului. Ceilalți șase erau financiarul Sir Ambrose Heale, arhitectul Brewer, H. H. Peach, șeful fabricii de mobile Dryad's, pictorul și tipograful E. Jackson, tipograful J. H. Mason, profesor la școala de arte și meserii London Centrale School și specialist în marketing, H. T. Smith care, împreună cu Brewer, vor fi primii secretari ai asociației. Memoriul amintea printre argumentele principale și faptul că deosebite expansiune a industriei germane antebelice, ce dăunase în mare măsură economiei engleze, s-a datorat atât eforturilor pentru creșterea cantitativă a producției, cât și activității depuse de Deutscher Werkbund pentru ridicarea calității. Organizația propunea urma să tindă la „... găsirea echilibrului dintre un design bun și eficientatei industriei” și să se întemeieze pe principiul după care „condiția fundamentală a unui design bun este adecvarea la funcție”. Acțiunea comitetului era susținută și de un membru mar-

cant al mișcării Arts and Crafts, W. R. Lethaby, designer și grafician, director la London Central School, iar memoriul înmănat lui Sir Hubert L. L. Smith, secretarul Camerei de comerț, a mai fost semnat și de un număr de alte personalități de prim rang ale vieții economice și culturale engleze. Din ianuarie și până în mai 1915, când s-a fondat efectiv organizația, s-au tipărit broșuri de propagandă și s-au întreprins unele acțiuni printre care și „Expoziția articolelor germane și austriece, reprezentând un design bun”. Deschisă de Camera de comerț din Londra în luna martie, la „Goldsmith's hall”, expoziția a fost dominată de produsele vestitelor Wiener Werkstätte”. Iar prospectul tipărit cu acest prilej sublinia metodele prin care izbutiseră germanii și austriecii să realizeze obiecte de artă de calitate, menționând în primul rând „cooperarea dintre fabricant și designer”. În continuare prospectul punea în discuție creșterea de prototipuri industriale, demonstrând că cheia succesului german nu constă în „excesul de ornamentație” ci, dimpotrivă, în „funcționalitate și perfecție tehnică”. „Deși societatea expozițiilor de arte și meserii a mai ființat încă multă vreme, d.i.a. a polarizat relativ repede atât interesul designerilor și al arhitecților, cât și pe cel al cercurilor industriei și comerțului. În afară de membri individuali, s-au alăturat nenumărate fabrici și tipografii sau edituri, societăți de cale ferată și autobuze, școli de artă, etc. Activitatea organizației din primii trei ani a fost remarcabilă, deși Anglia se afla în plin război. Faptul e ilustrat atât de creșterea numărului de membri, cât și de înființarea filialelor de la Manchester, Edinburgh și Glasgow. d.i.a. a participat, de asemenea, la expoziția Arts and Crafts deschisă în toamna lui 1916 la „Burlington House” din Londra, cu un stand ce s-a bucurat de succes, tocmai pentru că se deosebea de orientarea generală artizanală. De aceea, în articolul publicat de „Burlington Magazine” standul era denumit „anti-Ruskin, în care design-ul ridică valoarea mașinilor”, d.i.a. și-a început activitatea de consilierat organizând pentru „Calico Printers Association” (Asociația creatorilor de imprimare, textile) un concurs de modele. În vara aceluiași an — 1916 — ea a mai stimulat și organizat o expoziție de textile la „Art Gallery” din Manchester. Deși din cele 60 de fabrici invitate n-au răspuns decât trei, dezbaterile din cadrul expoziției și cele de mai târziu, de la Stoke-on-Trent, au avut un larg ecou, atât în industrie, cât și printre artiști. Cu toate succesele obținute, disputa dintre partizanii creației artizanale și cei ai producției industriale a continuat în toată perioada interbelică. În mediul conservator britanic, toate pozițiile moderne din artă și arhitectură s-au acceptat foarte greu și mai târziu decât pe continent. În „Journal” de pildă, revistă situată pe poziții relativ înaintate în acest domeniu, se mai scria în iulie 1918: „ultimul lucru pe care ar trebui să-l adoptăm este ideea standardizării”. Mai mult, puterea tradițiilor în general și persistența tezelor de tip Ruskin sau Morris, în special, au făcut ca în Anglia postbelică, în loc de o mișcare inovatoare, modernistă, în lumea formelor, să apară un stil „Georgian Revival” (neogeorgian), esențialmente eclectic. Unul din rezultatele activității depuse de d.i.a. în primii ani a fost și înființarea în 1919, de către Ministerul Reconstrucției, a unei organizații de stat, British Institute of Industrial Art de care depindea direct o expoziție permanentă de „Good Design” (design bun), precum și un Birou de informații. Colaborarea dintre d.i.a. și institut a durat până în 1924, când s-a întrerupt din pricina unor divergențe de program. Rolul organizației s-a diversificat mereu. Ea a izbutit, de pildă, să determine înființarea unui fel de registru oficial al modelelor industriale aprobate, pe lângă „Institutul britanic al artei industriale”, operă dificilă, de analiză și avizare, la care participau membrii săi. Iar în cadrul organizației

se proiectau prototipuri, propuse sau popularizate public. Dar selecționarea și popularizarea celor mai bune produse industriale — poate cea mai eficace activitate a organizației — se făcea pe cele mai diverse căi: expoziții, presă, etc. Un rol deosebit l-au jucat „D.I.A. Year Books” (Anuare D.I.A.) tipărite din 1922, în colaborare cu editorii londonezi Benn Brothers și în care au apărut ani de-a rândul selecții de produse din cele mai variate domenii, alegeri datorite comitetului organizației. Totuși, încă timp de câțiva ani și în anuare unde apăreau aproape toate tendințele în circulație, de la „Georgian Revival” până la expresionismul suedez sau german, nu existau aproape deloc lucrări de orientare pur funcționalistă. Chiar și în „Architectural Review”, pe atunci cea mai prestigioasă revistă engleză de specialitate, se publicau, de pildă, opere de orientare expresionistă. Unul din primele semnale ale existenței unei alte orientări în arhitectură și design-ul modern de pe continent l-a constituit articolul lui Gropius, directorul școlii Bauhaus, publicat de aceeași revistă în 1924. Dealtminteri multă vreme întreaga orientare modernă europeană se va numi curent în Anglia Bauhaus Style. Treptat d.i.a. se orientează spre poziții mai moderne. Faptul reiese și din revista „Quarterly Journal” apărută în 1927 în locul vechiului „Journal” ce exprima punctul de vedere al organizației. Au apărut, de pildă, articole și fotografii ilustrând activitatea școlii Bauhaus de la Dessau, precum și marea expoziție de habitat a Werkbund-ului din 1927, de la Weissenhoff-Stuttgart. Firește că schimbările de poziții se vedea cu atât mai mult în expoziții, cum a fost secția britanică a salonului „Good Design”, organizată în 1927 de Tîrgul de mostre din Leipzig la Grassi Museum sau, mai ales, cea proiectată în 1928 la Londra de Chermayeff.

Anul 1933 a constituit un moment de culme al activității interbelice depuse de d.i.a. Organizația a montat, cu sprijin particular, o mare expoziție de artă industrială la „Dorland Hall” din Londra și a convins societatea de radiodifuziune engleză B.B.C. (British Broadcasting Corporation) să înceapă o campanie de conferințe și dezbateri în legătură cu design-ul modern, la care au participat mulți membri marcanți ai asociației. Și tot în 1933 a reușit să determine înființarea Consiliului artei și industriei al cărui președinte a fost Frank Pick, instituție ce va depune o foarte însemnată activitate, până la col de al doilea război mondial: publicații, dezbateri, analize, expoziții, etc. În primăvara lui 1932 a apărut o nouă revistă, „Design in Industry” ce înlocuia „Quarterly Journal” și care va fi, la rîndul ei, înlocuită în 1933 cu „Design for To-Day”. Cea din urmă va rămîne pînă în 1935 organul oficial al organizației. În 1936 o altă revistă, „Trend”, devine organul său oficial și — datorită eșecurilor comerciale suferite de editori —, revistele au jucat un rol de istorică însemnată în propagarea arhitecturii și design-ului modern în Anglia. Poate printre cele mai mari succese, pe această linie, se numără și publicarea în „Design for To-Day” a proiectelor unui oraș modern, datorite arhitectului Marcel Breuer (fost profesor la Bauhaus și venit în Anglia după instaurarea regimului nazist la Berlin) și Francis R. S. Yorke, poziții arhitecturale și urbanistice foarte înaintate la acea vreme. Pînă la izbucnirea războiului organizația a depus o activitate multilaterală, colaborînd cu nenumărate instituții, printre care Consiliul britanic al culorii, Institutul de psihologie industrială, Institutul pentru educarea adulților, sau cu numeroase industrii și societăți comerciale, organizînd expoziții în țară și străinătate, dezbateri, analize calitative, concursuri, etc. În perioada postbelică d.i.a. a fost aparent eclipsată de apariția unor organizații noi, finanțate de stat, mult mai puter-

nice și mai eficiente, cum sînt mai ales Consiliul industrial al design-ului înființat încă în vremea celui de al doilea război mondial și Centrul de studii al design-ului fondat în 1956. O însemnată deosebită a avut-o și constituirea I.C.S.I.D.,-ului afiliat la U.N.E.S.C.O. la Londra, în 27 iunie 1957 (azi cu sediul permanent la Bruxelles).

În Anglia s-a editat apoi de către Consiliul industrial al design-ului revista „Design Review”, ce apare de peste două decenii și s-au înființat numeroase școli superioare de design. Toate acestea sînt însă, în mare măsură, consecințe directe ale activității depuse de d.i.a. De altminteri rolul ei, departe de a se fi sfîrșit, a continuat și după război. După această perioadă organizația a publicat anuare cu selecții de „Good Design”, a colaborat la expoziții, cum au fost „Anglia fabrică” (1946), „Festivalul britanic” (1951) sau „Înregistrări alegerii dumneavoastră” (1953) și „Fabrică sau stricăm?” (1957) — ultimele două organizate de d.i.a. într-o stațiune londoneză de metro, pentru a sonda gustul public în domeniul obiectelor de uz curent.

**atelieri reunite pentru meșteșuguri artistice** (în germ.: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk). Fundate la München în 1897. V. și *Münchner Sezession*.

**atelieri vienezе** (în germ.: Wiener Werkstätte). Fundate în 1903 la Viena, desființate în 1930. V. și *Wiener Sezession*.



balete ruse. Trupă fondată în 1907 la Sankt-Petersburg și desființată în 1929 la Paris. Prima reprezentație ce a avut loc la Paris în 18 mai 1909, la teatrul „Châtelet”, cu *Pavilionul Armidei* (muzică de Cerepin), *Dansurile poloniene* (de Borodin), *Silfidele* (muzică de Chopin), în coregrafia lui M. Fokin, decorația și costumele fiind de L. Bakst, Al. Benois, N. Roerich și K. Korovin, a stîrnit un interes cu totul neobișnuit. Originalitatea plasticii, a coloristicii și a mișcării întregului spectacol, talentul și îndrăzneala dansatorilor Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Ida Rubinstein, Leonid Massin și, mai ales, cea a genialului Vaslav Nijinski, au entuziasmat. Triumful definitiv al b.r. a avut însă loc în anul următor, 1911, odată cu prezentarea la Opera mare din Paris a *Scheretadei*, de Rimski-Korsakof, realizată în coregrafia lui Fokin și decorația lui Bakst, careia i-a urmat *Padșea de foc* de Igor Stravinski, mentată tot la opera de aceeași echipă, la care se alăturase pictorul Al. Golovin. Toată concepția tradițională a scenei părea să fi fost zguduită în izvoarele acestei ferme-cătoare „barbarii orientale”. „Întreaga artă decorativă — spune Giulia Veronesi — a fost influențată de decorurile în verde, roșu și aur, iar moda a gesturilor și a dărmării definitive cele mai inveterate convenții”. Cel ce a conceput, organizat și condus pînă la sfîrșit această admirabilă formație, cel ce s-a identificat nu numai cu revoluția modernă a baletului, ci și cu cea a spectacolului în general, creînd o adevărată simbioză între muzică, pictură, dans și scenă, a fost Serghei Diaghilev. Aflat printre fondatorii mișcării *Mir Iskustva*, director al revistei cu același nume la Sankt-Petersburg și „împresar al oricărui gen și al oricărui nuanșă de artă contemporană”, cum se autointitula, Diaghilev a axat trupa pe acea linie a „culturii naționale” pe care s-a aflat toată arta rusă, precum și artile coloriste țări din răsăritul Europei la începutul secolului 20. El a dus baletul, în general, la nivelul unei arte independente, în care muzica și scenografia devin elemente esențiale, iar plastica în ansamblu (mișcare, lumină, culoare sau ritmurii formale) reprezintă principalul factor de sinteză. Diaghilev a promovat toate genurile de artă și mulți din marii artiști ai avangardei — muzicieni (Stravinski de pildă), pictori sau poeți — i-au datorat afirmarea. El organizează la Sankt-Petersburg, în 1899, o expoziție internațională de artă în care au dominat impresioniștii francezi, puțin cunoscuți pînă atunci în Rusia, iar în 1907, la Paris, o mare expoziție de artă rusă și un turneu al marelui bas Feodor Saliapin. În același an Diaghilev a prezentat trupa pentru prima oară la Sankt-Petersburg în frunte cu Fokin, Nijinski și Pavlova. Neașteptatul insucces, opoziția violentă cu care au fost întimpinate îndrăznelele sale inovații, l-au determinat să plece la Paris. În prima perioadă a b.r. din Franța (1909—1915) repertoriul a fost dominat de creații rusești, dintre care unele au rămas ca momente deosebite ale istoriei artelor. Așa au fost, de pildă, două opere ale lui Stra-

vinski, *Petruska* (1911, coregrafia Fokin, decoruri Benois) și *Sărbătoarea Primăverii* (1913, coregrafia Nijinski, decoruri Roerich), sau două opere de Rimski-Korsakof, *Coșul de aur* (coregrafia Fokin și decorurile realizate de noua venită la Paris — 1913 — Natalia Goncarova) și *Soare de noapte* (coregrafia Massin, decoruri Mihail Lariionov, venit la Paris în 1914). Totuși încă din acei ani Diaghilev a pus în scenă și marile creații ale lui Claude Debussy. După-amiaza unui faun (1912, după Maurice Maeterlinck) și *Jocuri* (1913) ambele în coregrafia lui Nijinski și decorurile lui Bakst. El a prezentat, de asemenea, creațiile lui Maurice Ravel, *Daphnis și Chloé* (1912, coregrafia Fokin, decoruri Bakst) sau ale lui Carl Maria von Weber, *Spectrul trandafirilor* (1911 la Monte Carlo, coregrafia Fokin, decorurile Bakst). De-a lungul celor șase, șapte ani ai primei perioade, viziunea scenică a b.r. a atins trepte de mare laconism expresiv, dar totodată de neobișnute îndrăzneii coloristice, ce contrastau flagrant cu vechea ambianță cromatică, tradițională, a spectacolelor de dans, dominată de semitonuri fade, șterse. Așa de pildă, pentru baletul *Jocuri*, Bakst a redus gama doar la două tonuri pure, pentru fonduri și suprafețe mari — albastre și verde — pe care se proiecta jocul petelor albe fixe sau silueta albă, dinamică, a dansatorului îmbrăcat în costum de tenis. Tot așa în *Petruska* apărea dominant în prim plan un perete albastru cu obloane albe, iar în fund, un zid galben, pe care se desenau, bidimensional, o scară și călușii multicolori. Costumele erau și ele strict acordate la același filtru cromatic, laconic, dar foarte puternic. Nu e de mirare că b.r. au înfrîuit mult, pe atunci, artel plastice, pe de o parte și pe de alta că dansul și muzica ajunseseră printre cele mai abordate teme ale pictorilor; Matisse a realizat pentru colecționarul rus Sciukin, în 1909, două mari compoziții, *Dansul* și *Muzica*. În a doua perioadă (1917—1929), cercul colaboratorilor trupei s-a lărgit foarte mult, Diaghilev dînd mereu comenzi celor mai interesați dintre muzicienii sau pictorii avangardei. Astfel, alături de grupul inițial dominat de ruși, au lucrat pentru b.r. în primii ani după război muzicienii Erik Satie, H. Saguet, Darius Milhaud, Fr. Poulenc, Manuel de Falla și Paul Hindemith, sau pictorii Pablo Picasso, Georges Braque, André Derain, Matisse, Marie Laurencin, Juan Gris, Marc Ernst și Juan Miro. De prin 1924—1925 vor mai lucra muzicianul Georges Auric, pictorii Giorgio de Chirico, Georges Rouault și Sonia Delaunay, sculptorii Henri Laurens, Naum Gabo, Antoine Pevsner ș.a. Operele care au marcat, din primii ani după război, faptul că b.r. sînt în pas cu avangarda, au fost: *Povestea rușei* (1917, Londra, muzica de Liadov, coregrafia Massin, decoruri Lariionov) și, mai ales, *Paradă* (1917, Paris, muzica de Erik Satie pe un argument de Jean Cocteau, coregrafia Massin, decoruri și costume de Picasso). Deși au provocat scandal — artă mîdică lui Satie, acompaniată de sirene și de zgometul unor mașini de scris, cit și decorația foarte originală și îndrăznească a lui Picasso — fluierate fiind la premieră, lucrarea s-a impus curînd, rămîind în istoria b.r. ca și în cea a artei în general, ca un moment excepțional. Jean Cocteau socotește că abia odată cu scandalul *Paradei*, din 1917, de la teatrul „Châtelet”, „începe cu adevărat cariera originală și decisivă a Baletelor ruse”.

Printre marile succese din anii următori au mai rămas de menționat *Tricornul* (muzica de M. de Falla, coregrafia Massin, decoruri Picasso) sau *Pădurea fantastică* (muzica Rossini — Respighi, coregrafia Massin, decoruri Derain), ambele prezentate în 1919, la Londra; *Pădurea* (muzica Pergolese-Stravinski, decoruri Matisse, prezentată în 1920 la Opera din Paris în coregrafia lui Massin), *Vulpea* (muzica Stravinski, coregrafia B. Nijinski, decoruri Lariionov 1922, Opera din Paris); *Trenul albastru* (argument de Cocteau, muzica Milhaud,

decoruri H. Laurens, costume Chanel) și *Căprioarele* (muzica Fr. Poulenc, decoruri Marie Laurencin) ambele în 1924 la Paris, în coregrafia lui B. Nijinska; *Romeo și Julieta* (muzica Prokofiev, decoruri Max Ernst și Miró, 1926, Paris); *Pitica* (muzica Sanguet, coregrafia Balanch, decoruri Gabo și Pevsner, 1927, Monte Carlo și Londra) sau *Apolo Musagetul* (muzica Stravinski, coregrafia André Bauchant, reprezentat în 1928 la Paris). Moartea lui Diaghilev, în 1929, a marcat și sfârșitul b.r. Dar concepția sa și a trupeii sale a înrădăcit toată lumea artistică. Matisse, Chagall, Derain, Miró, Dufy și alții au rămas legați de scenă. Iar odată cu venirea marelui coregraf Serge Lifar la Opera din Paris, au fost angajați și alți mulți dintre pictorii avangardiști francezi. În ansamblu, b.r. au exercitat influențe puternice asupra mișcării scenice din toată lumea. (V. pl. 42).

**balet suedez.** Trupă constituită în 1920 la Paris și desființată în 1924 în același oraș. Fundată de Rolf de Maré — impresar și mecen —, împreună cu dansatorul și coregraful Jean Börlin. Ei veniseră din Suedia la Paris unde, după unele încercări fără succes se afirmă în 25 octombrie 1920, la "Théâtre de Champs Elysées", cu ajutorul lui J. Hébertot, printr-o reprezentație memorabilă alcătuită din: *Jocurile* de Debussy, decoruri P. Bonnard, *Iberia* de Albéniz, decoruri Al. Steinen, precum și *Noaptea Sf. Ioan*, un balet inspirat din motive folclorice suedeze. În scurta lor carieră b.s. au marcat unul din cele mai revoluționare momente din istoria modernă a dansului, precum și a artelor în general. Rolf de Maré și Börlin au colaborat și cu „Grupul celor șase” muzicieni francezi și cu exegetul lor, poetul Jean Cocteau, cit și cu câțiva din cei mai străluciți pictori ai avangardei, mai ales cu Léger. După unele păreri concepția coregrafică a lui Börlin, interpretarea muzicii și a plasticii, direct în mimică, era discutabilă, iar temperamentul său nu era susținut de o fantezie artistică puternică. Tot așa se spunea că forța expresivă a dansatorilor ansamblului nu o egala pe cea a Baletelor ruse”. Totuși Giulia Veronesi socotește că reprezentațiile b.s. „se numără printre spectacolele cele mai lipsite de prejudecări și cele mai rafinate din Europa anilor douăzeci”. Printre creațiile mai însemnate, a căror coregrafie a aparținut în majoritatea cazurilor lui Börlin, sînt de reținut: *Omul și dorința* sa (1921, poem de Paul Claudel, muzica Darius Milhaud, decoruri Andrée Parr), *Mirii din Turnul Eiffel* (balet de Cocteau, muzica „Grupul celor șase”, decoruri Irène Laget, costume Jean Hugo), *Patinoarul* (muzică Arthur Honegger, decoruri Léger), *Facerea lui* (1923, balet de Blaise Cendrars, muzica Milhaud, decoruri Léger), *Relax* (1924, balet de pictorul Francis Picabia, muzica Erik Satie), *Ulciorii* (argument de Luigi Pirandello, muzica Alfredo Casella, decoruri de Chirico). Prin poziția novatoare, nonconformistă, b.s. au înrădăcit, într-o măsură deloc neglijabilă, nu numai evoluția concepției scenice și coregrafice, dar și artelor plastice.

**Bauhaus, școala** ~ (1919—1925, Weimar; 1925—1932, Dessau; 1932—1933, Berlin). A jucat un rol de prim ordin în istoria culturii și artei mondiale, atît în procesul general al reintegrării tuturor expresiilor vizuale — de la arhitectură, pînă la pictură, de la tipografie și dans, pînă la „industrial design” —, într-o nouă sinteză, modernă, a artelor, cit și prin experimentele pedagogice ce revoluționau învățămîntul artistic, aflat încă în fază sa mimetică, academică. Principiile sale fundamentale cunoscute de arhitectul Walter Gropius — organizatorul și ideologul școlii —, urmăreau crearea unei perfecte unități, a unei simbioze organice între „Viață, Industrie, Arhitectură, Industrial Design și Artele Plastice” sau, în general, între toate artelor vizuale. Fieșce

insă că principalele condiții ce determinau orientarea concepției trebuiau să corespundă nivelului de dezvoltare al societății. Pentru Gropius, educat înainte de primul război mondial în spiritul organizației *Deutscher Werkbund*, și în atelierul arhitectului Peter Behrens, stilul de spirin al noii concepții se așază în raționalism și în condițiile mașinismului contemporan. Astfel, principiile directoare estetice de la care pleca Gropius se aflau, înainte de toate, în noul parametru economic, tehnologic și funcțional al producției industriale de mare serie. În dialogul dintre artă și tehnică, proces specific întregului nostru secol, dar început metodic în cadrul școlii B. s-au așază, în ultimă analiză, cele mai multe dintre structurile vizuale moderne. *Das Staatliche Bauhaus* („Bauhaus” este în general inductibilul, iar titulatura ar însemna *Institutul de stat Bauhaus*), cum s-a numit oficial școala, s-a constituit prin reunirea a două școli superioare: *Kunstgewerbeschule* (Școala de artă și meserii), înființată și condusă pînă în 1914 de arhitectul Henry Van de Velde” și *Hochschule für Bildende Künste* (Școala superioară de arte plastice), ambele din Weimar, cărora li s-a adăugat o secție de arhitectură. Belgianul Van de Velde, ce fusese și consilierul artistic al Marelui Duce de Saxa-Weimar, fiind silit să demisioneze la începutul războiului, l-a propus ca urmas pe Gropius. Dar prima confiscație mondială a amenințat totuși cu cinci ani. În programul publicat de Gropius, în 1919, telurile institutului erau astfel precizate: „Școala Bauhaus tinde la unirea tuturor creațiilor artistice, la reunirea tuturor disciplinelor artistice — sculptură, pictură, arte aplicate și meșteșuguri — într-o nouă arhitectură, din care acestea să facă parte ca elemente indivizibile. Telul final (...) al Bauhaus-ului este unitatea dintre meșteșugurile artistice și ansamblul arhitectural (urbanistic), în care să nu mai existe granițe între arta monumentală și cea decorativă”. După această introducere Gropius expune *Principiile Bauhaus-ului*: „Artă se află în afara tuturor metodelor, cîci în sine, ea nu poate fi învățată; ceea ce se poate învăța este însă meșteșugul. Arhitecții, pictorii, sculptorii sînt meșteșuguri în sensul strîns al cuvîntului, de aceea, educația de bază a oricărui creator de artă trebuie făcută în atelier, o educație meșteșugărească, solidă... Școala este și slujitoarea stelerului și ea se va contopi într-o zi cu atelierul”. Gropius pune apoi accent pe principiul lucrului „în echipă”, precum și pe o legătură permanentă cu industriile regiunii. În sfîrșit, printre ultimele principii fundamentale ale școlii, el mai anunță: „Legătura permanentă cu viața publică, cu poporul, prin expoziții și alte modalități eficiente”. Programul de învățămînt al B. se întindea pe discipline generale pregătitoare, obligatorii pentru studenții tuturor secțiilor și care reprezentau prima experiență a unui tip de înțiere în lumea vizuală, de felul celor ce se numesc azi *Basic design*. Printre aceste cursuri pregătitoare se aflau mai ales trei fundamentale: unul legat de materiale — „Stofflehre” —, al doilea de tehnică — „Werklehre” — și al treilea dedicat studiului forme, — „Formlehre”. În prima perioadă a B. aceste cursuri erau predate de către profesori ce colaborau — artiști și artiști — din pricină că nu se găseau încă oameni destul de pregătiți pentru a susține o disciplină nouă, atît de complexă. Cursurile pregătitoare, ce durau șase luni, începeau prin studiul diverselor materiale și culori, însoțit de lecții elementare despre nașterea și proprietățile formelor. Paralel se studiau și formele naturale, geometria și principiile construcției, precum și compoziția, legile spațiului și ale corurilor, etc. Dar școala B. — cea dintîi mare încercare revoluționară din istoria învățămîntului, esențialmente anticademică — a reprezentat, înainte de toate, un grandios laborator, în care au experimentat personalități artistice de prim ordin, alcătuit o echipă de profesori cum rar s-a constituit

în vremurile moderne. Printre aceștia s-au găsit arhitecți, designeri, pictori, sculptori, graficieni, ceramisti, sticlari și țesători, tipografi sau oameni de teatru ș.a.m.d., ca Gropius, Ludwig Mies Van der Rohe, Georg Muche, Marcel Breuer, Adolf Meyer, Hannes Meyer, Gerhardt Marcks, Oskar Schlemmer, Josef Albers, Joost Schmidt, Hinnerk Scheper, Herbert Bayer, Lyonel Feininger, Vasili Kandinski, Paul Klee, László Moholy-Nagy sau pictorul și pedagogul revoluționar, Johannes Itten. Acesta din urmă, autorul primelor cursuri pregătitoare, fusese elevul lui Adolf Hölzel la Academia din Stuttgart, singurul profesor de pe atunci care — după cum povestese Itten — depășise metodele medievale, în care ucenicii imitau profesorii, „înțelegând în mod sistematic pe elevii săi în metodele de compoziție și în principiile ce stau la baza folosirii culorilor”. În amintirile sale Itten arată: „În 1916, încurajat de o studentă, am părăsit Stuttgart plecând la Viena spre a crea o școală de artă, în care să pot introduce și dezvolta propriile mele metode de învățământ. Între alte lucruri, eu propuneam elevilor mei ca teme de studiu, lămurirea structurilor și a formelor subiective. Am obținut rezultate excelente, punându-i pe elevi să practice, paralel cu studiul contrastelor polare, exerciții de relaxare și concentrare”. În 1919 Alma Mahler, soția lui Gropius, i l-a prezentat pe Itten, iar arhitectul, după ce a vizitat școala, l-a invitat să devină profesor la școala B. spunându-i: „Nu înțeleg nici picturile dumitale, nici lucrările elevilor. Totuși dacă ai vrea să vii la Weimar, aș fi încântat”. Fraga lui Gropius era simptomatică. Deși între el și Itten s-au produs ulterior multe divergențe, ce au dus de altminteri și la plecarea acestuia de la B., conducerea școlii a lăsat întotdeauna deplină libertate de acțiune profesorilor. Așa cum amintea și Mies Van der Rohe cu puțin înaintea morții: „Bauhaus-ul a fost înainte de toate o idee, pe care fiecare dintre membrii săi a interpretat-o conform propriilor sale personalități”. Principiul lui urmărit de Itten prin cursurile pregătitoare era: „de a determina însușirile creatoare ale fiecărui student, de a-l ajuta să-și găsească vocația, în sfârșit de a-l învăța rudimentele meseriei de artist”. „Toată activitatea mea la Bauhaus — spunea apoi Itten — tindea să ajute omului de a se realiza plenar ca individualitate creatoare. Aceasta era programul, pe care nu obosam de a-l expune colegilor mei din consiliul profesional”. Interesul pentru formarea personalității creatorului reiese din toate materialele școlii B. Manualul lui László Moholy-Nagy. „De la material la arhitectură”, începea astfel: „Tot ceea ce ținește din complexul propriei sale experiențe, atât ce formează cu adevărat omul. Învățământul nostru actual comite greșala de a încuraja și de a face să prevaleze o optică unică, în vreme ce omul ar trebui să-și lărgască singur propriul său centru...”. „Omul creator al zilelor noastre — spunea mai departe Moholy-Nagy — știe că cea mai profundă vitalitate a sa este distrusă sub presiunea exterioară (agonisală, concurență, mentalitate comercială) și el suferă. El suferă exploatarea pur materială a vitalității sale, represiunea instinctelor sale, nivelarea tensiunilor sale biologice... Orice om are însușiri, orice ființă simțitoare posedă la perfecție puterea de a-și dezvolta energiile creatoare ce se află în profunzimea ființei sale (...) ceea ce înseamnă că el poate fi tot atât de bine muzician, pictor, sculptor, arhitect...”.

În 1923, la cererea adunării legislative a regiunii Turingia, B. a organizat cea dintâi expoziție generală, prezentând rezultatele primilor patru ani de activitate. Gropius socotea o astfel de expoziție prematură, dar vocile reacționare din consiliul orășenesc ce susțineau că experiența dăduse faliment, l-au obligat să o facă. Tema expoziției, „Artă și tehnică, o nouă unitate”, de fapt principiul fundamental al școlii, a fost tratată ca un întreg arhitectural, com-

plet echipat. Într-o casă tip, denumită *Am Horn* (La Corn), mobilată și complet echipată, proiectată și executată de Georg Muche și elevii săi, s-au expus proiecte, lucrări definitive, lucrări teoretice, etc. Și, cu toate că expoziția și însăși concepția clădirii standardizate au fost primite cu entuziasm, atât de public cât și de critica de specialitate, voturile opoziției ce socoteau B. ca un centru socialist, creștea a „Republicii Roșii” de la Weimar l-au obligat pe Gropius să închidă școala la 1 aprilie 1925. Renumele B. era însă creat. Astfel că mai multe orașe, printre care Frankfurt am Main, Hagen, Mannheim, Darmstadt și Dessau, au luat în discuție primirea școlii. Cel care a realizat însă acest proiect a fost primul din Dessau. Orașul oferea, previzoriu, șapte clădiri și un buget substanțial pentru o construcție nouă și adecvată. Clădirea noii școli a fost proiectată de Gropius și elevii săi, iar întregul complex — un adevărat jalon în istoria arhitecturii moderne — a fost executat și echipat cu forțe proprii. Lucrul s-a început în toamna lui 1925 și s-a terminat în decembrie 1926. Complexul avea trei aripi, expresiv articulate: una pentru sălile de curs, laboratoare, bibliotecă, seminar, etc., destinate disciplinelor teoretice; a doua pentru ateliere, concepute ca mici instalații industriale-pilot; iar a treia, căminul și cantina studenților. Primele două aripi, cele rezervate procesului de învățământ, erau legate cu o pasarelă suspendată pe stâlpi de beton armat ce cuprindea birourile administrației, cancelariile, culoarul principal, precum și biroul cu atelier, al lui Gropius. Căminul avea șase etaje și 28 de dormitoare. Aripa atelierelor — cea mai mare piesă a compoziției —, era tot vitrată, continuând experimentele lui Gropius în domeniul marilor panouri de sticlă ce se vor numi ulterior „zid cortină”, începute încă din 1911 la *Uzina de calapoade Fagus*, de la Alfeld an der Leine. În apropierea școlii s-au mai construit de asemenea și apartamente cu ateliere pentru profesori. Odată cu instalarea la Dessau, școala a început să-și revizuiască și să-și îmbunătățească programele de învățământ, în lumina experienței și a progresului celor șase ani de activitate. Prima metodă, cu doi profesori paraleli — artist și artizan — a fost abandonată, în favoarea celei cu profesor unic. Ceea ce a fost posibil și datorită faptului că apăruseră primii absolvenți, educați după noile metode, ce puteau să-și asume asemenea sarcini. Astfel, în corpul profesoral au intrat tineri absolvenți ai școlii ca Breuer, Albers, Bayer, Scheper sau Schmidt. Gropius a continuat să gireze direcția până la începutul anului 1928, când a demisionat pentru a se putea dedica propriei cariere de arhitect, mulți ani neglijată. Noul director, Hannes Meyer, ce fusese până atunci șeful secției de arhitectură a școlii, a fost recomandat de Gropius. Directoratul acestuia n-a durat însă mult. În urma unui conflict cu Consiliul municipal al orașului Dessau, Meyer demisionează și el în iulie 1930. Gropius care a fost, firește, solicitat din nou, îl convinge pe Mies Van der Rohe — pe atunci președintele *Werkbund*-ului — să preia sarcina. Din păcate, nici directoratul acestuia nu avea să dureze mult. În 1932 școala s-a mutat la Berlin, iar un an mai târziu ea a fost desființată de hitleristi, ce o considerau drept o „oficină comunistă”. Astfel s-a sfârșit istoria propriu-zisă a B. și a început diaspора măștii, ce va avea poate o însemnătate mai mare pe plan mondial. Nesuportind teroarea hitleristă, aproape toți profesorii, precum și o bună parte din elevi, au emigrat, cei mai mulți în S.U.A., răspindind și dezvoltând pe plan mondial prima experiență a școlii. Deși limitată în timp și mijloace și, totodată supusă nesigurății primelor experimente sau chiar marelui confuzii ideologice, B. a constituit un element fundamental pentru doctrina, practica și învățământul arhitecturii și artelor moderne și, mai ales, pentru cele ale design-ului. Gropius, poate

cea mai lucidă minte a echipei, avea încă din vremea primului război mondial o imagine foarte precisă a rolului și a sferei de acțiune a design-ului. Trăind cu autoritățile din Weimar, în legătură cu înființarea și orientarea noului școli, el scria următoarele într-un memoriu adresat în 25 ianuarie 1916 Ministerului arhiducal de stat al Saxoniei: „Atita vreme cit colaborarea artistului (în industrie, n.n.s.) n-a fost socotită necesară, produsul mașinii era sortit să rămână doar un simplu surrogat, mai ieftin, al produsului artizanal. Dar, cu timpul, cercurile comerciale au început să recunoască valoarea creației artistice în procesul industrial. Printre-a mai profund înțelegere a problemelor se încearcă acum ca artistul să fie antrenat în munca de creație, încă înaintea invenției formale a prototipului, asigurându-se astfel calitatea estetică a produsului industrial”.

Cu toate că unele formulări pot părea azi depășite, ideile lui Gropius de acum mai bine de o jumătate de veac rămân cum nu se poate mai actuale. Ele au constituit, de altminteri, și principiile de bază ale școlii unde, de la început, totul s-a întemeiat pe munca în echipă și pe cele mai noi metode tehnologice. E adevărat că la început, în perioada de la Weimar, atât din pricina orientării unor profesori, cit și din lipsa de legături suficiente cu industria sau a imperfecțiunii utilajului școlii, au avut preponderanță metodele artizanale. Odată cu mutarea școlii la Dessau însă și cu clădirea noului local adecvat și bine util, Gropius și-a putut impune punctul de vedere după care criteriul estetic director al epocii nu poate face abstracție de condițiile mașinismului. Implicit B. a adus și un nou punct de vedere sociologic în teoria și practica design-ului. G. Dorfler atrage atenția asupra „însemnărilor poziției sociologice pe care Gropius a adoptat-o în sistemul său de învățământ și care, chiar dacă o socotim azi în oarecare măsură utopică, a constituit o primă ruptură cu schemele sociologice din secolul 19, cu totul învechite. Într-adevăr, Gropius urmărea să dezvolte o artă în stare să ajungă la cel mai înalt nivel calitativ, cu un preț de cost minimal, prin obiecte la îndemina tuturor categoriilor sociale și nu adresată doar unor elite... el mai credea că îmbinând învățământul artizanal cu cel industrial și cel artistic, s-ar putea crea un artist complet, în stare să domine toate ramurile producției. Azi știm că un ideal umanistic astfel conceput nu e posibil de atins; că pentru a ajunge la o viziune limpede a problemei sînt necesare alte temeliuri, de caracter științific, lingvistic, psihologic, filozofic; totuși nu putem trece cu vederea eficacitatea sistemului pedagogic al lui Gropius, nu numai în Europa, dar și în Statele Unite, unde sportul său avea să dea rezultate hotărâtoare”.

Aspectele unui fenomen atât de complex și de controversat cum a fost școala B. nu pot fi, firește, epuizate într-un cadru atât de restrîns. Dar trebuie încă o dată menționat că aici s-au experimentat pentru prima oară cursurile ce vor duce la bazele design-ului de azi și de care nu se mai pot lipsi nu numai școlile de specialitate, dar nici un institut modern de arte sau de arhitectură, precum nici chiar institutele tehnice sau orice fel de facultăți, de medicină sau biologie, de științe umaniste sau economice, etc. De fapt aici s-au născut noul germen și educației vizuale moderne de care depinde, în ultimă analiză, capacitatea creatoare a omului, în orice domeniu ar lucra. Motiv pentru care Michel Seuphor socotește că școala B. a fost „un fel de Universitate a constricției pure...”.

Așa stînd lucrurile, nu de a mirare că multe din creațiile școlii B. păstrează pînă azi valoarea de etalon calitativ în domeniul arhitecturii, al artelor aplicate sau în cel al industrial design-ului. Iar activitatea membrilor sau elevilor școlii B. de după 1933 avea să marcheze o fază superioară în istoria mișcării:

atit prin activitatea creatoare a personalităților, cit și prin nașterea unei adevărate rețele pedagogice de tip nou. Poate că țara care a cîștigat cel mai mult de pe urma diasporei B. au fost Statele Unite unde s-au înființat, înainte de toate, numeroase școli de arhitectură și de design: Laslo Moholy-Nagy a înființat Institute of Design la Chicago, Josef Albers preda la Yale University, Walter Gropius și Marcel Breuer la Harvard University, Mies Van der Rohe la Institute of Technology din Chicago, Gyorgy Kepes la Massachusetts Institute of Technology ș.a.m.d.

Venirea europenilor a influențat în general dezvoltarea design-ului american. „Într-adevăr — constată Dorfler — Statele Unite, care în jurul anilor treizeci erau ancorate la o estetică a produsului ca niciodată mai hedonistă și mai lipsită de puritate stilistică, avea să capete un aport formidabil prin transferul pe solul lor a multor artiști europeni, refugiați de nazism și de fascism”. Școala B. a influențat chiar și pe unele din marile personalități ale design-ului american ce se afirmaseră încă înainte de lui 1933. James S. Plaut, directorul muzeului de industrial design din Boston, mărturisise că „Școala Bauhaus a avut o enormă influență asupra industrial design-ului din America (...) seducînd și pe primii noștri creatori din acest domeniu... Raymond Loewy și Henry Dreyfus”. Iar „filiațiunea de la Bauhaus la cel mai remarcabil dintre tinerii noștri designeri (afirmația datează de vreo 30 de ani; n.n.s.), ca Charles Eames, George Nelson și Eero Saarinen, este încă mai directă”.

Nu încapă îndoială că discuțiile asupra școlii B. sînt departe de a fi încheiate. Și tot atât de sigur este că experiența aceasta nu poate fi socotită ca un panaceu universal. E adevărat că rolul începător al mișcării și condițiile în care s-a născut îi conferă un rol de seamă în istoria culturii moderne. Ea nu este totuși un model aldoma repetabil, precum nici un ghid universal. Însuși Gropius observa în 1961 că „Descoperirile tehnice adoptate de noi la început drept mijloace grandioase, au devenit azi deseori, scopuri în sine: metodele de protecție personală se fetişizează, devenind dogme agresive; un nou interes pentru trecut se transformă într-o recădere eclectică în coplărie; abundența materială ne lipsește către lipsa de răspundere morală și pribejeste creația unei arte de lux, estezianze”. Cu toate îndubitabilele sa valori, școala B. trebuie apreciată mai mult ca o poziție ideologică și etică în cîmpul artei, decît ca o metodă tehnică pedagogică precisă. Așa cum socotește și Itten, „Unii istorici vîd în primii ani ai Bauhaus-ului perioada romantică a acestei școli de artă. În ceea ce mă privește, eu as spune mai repede că această perioadă s-a desfășurat sub semnul universalismului. Azi, după mai mult de patruzeci de ani de la întemeierea Bauhaus-ului, ne pare că el se înscrie în mișcarea generală ce caracterizează civilizația noastră, nu numai prin realizările din domeniul formelor, ci mai mult prin experiențele încercate în domeniul ideologic, pedagogic sau în cel artistic”. (V. pl. 7, 29, 30, 43, 53, 54, 55, 59).

Berliner Szeession (Secesiunea berlineză). Organizație artistică aparținînd artei 1900”, fondată la 2 mai 1898. Despre o secesiune în lumea artistică berlineză începuse să se vorbească însă din 1892, anul nașterii primei grupări dilidante germane, *München Szeession*, din care au făcut parte și unii berlinezi ca arhitectul A. Endell sau pictorii M. Liebermann și L. Corinth. În primăvara aceluiași an se constituie în capitala Germaniei grupul protestatar „Die XI” (Cel năpuzesc), reprezentînd de fapt nucleul viitoare B.S. Iar în toamnă avusese loc „scandalul Munch”, cînd marelui pictor norvegian i se interzisese, datorită voturilor academistilor din Uniunea artiștilor plastici, să-și deschidă expoziția, deși fusese oficial invitat de această organizație. Ceea ce



s-a produs o și mai mare animozitate împotriva reprezentanților ideologiei reacționare, imperiale. Dar pictura ce a făcut să se reverse paharul a fost refuzul juriului Salonului oficial berlinez din 1898, de a primi un tablou de W. Leistikow, lider al grupului „Die XI”. A fost lansat apelul pentru organizarea unei expoziții anuale independente la care au răspuns toți artiștii cu vederi moderne, astfel constituindu-se organizația B.S. Concomitent au apărut și alte grupuri secesioniste în Germania, dar care au avut doar o existență sporadică. Primul președinte al B.S. a fost ales Liebermann, dar Leistikow rămânea spiritul cel mai agitar. Printre reprezentanții mișcării s-au mai aflat pictorii M. Klinger, L. von Hoffmann, L. Corinth, M. Slevogt, gravorii Lechter, M. Behmer, J. Sattler, sculptorii A. Gaul, F. Klimsch, F. Metzner. Un rol important în procesul nașterii organizației l-a avut și revista bibliofilă „Pan”, fondată în aprilie 1895 de către O. J. Bierbaum și J. Meier-Graefe, care publica gravuri originale și articole susținând avangarda literară și artistică. Printre redactorii s-au aflat și unii viitori membri ai organizației B.S., ca von Hoffmann, Liebermann sau gravorul și sticlăru K. Köpping. Paginile revistei erau deschise și artiștilor din afara capitalei, astfel că aici au fost tipărite pentru prima oară și lucrările unor reprezentanți ai secesiunii müncheneze, ca H. Höppler, O. Eckmann, arhitectul Endell, arhitectul Behrens, ș.a. Tot așa, apariția în 1899, la Berlin și la Leipzig, a colecției de avangardă „Die Insel” (Insula) a editurii Schuster și Löffler, a contribuit mult la dezvoltarea și răspindirea tendințelor secesiunii. B.S. nu poate fi considerată în afara întregii mișcări 1900 din Germania, al cărei centru necontestat rămâne Münchenul. Totuși artiștii berlinezi au fost ceva mai deosebiți ca viziune, caracteristică ce apăruse încă în cadrul grupurilor „Die XI”. În catalogul expoziției lor din Berlin de la 1900 secesiuniștii precizau: „Noi nu urmărim să impunem o anumită viziune ci, dimpotrivă să dăm libertate tuturor tendințelor”. Ei căutau de asemenea să prezinte în Germania cele mai noi și mai variate experimente artistice din străinătate. Berlinului i-a aparținut și una din principalele creații ale mișcării 1900 din toată Germania: pictorul, gravorul, sculptorul, creatorul de arhitectură, mobilier, vase de metal, decorație, etc. și teoreticianul Max Klinger. Unul din ultimii romantici de la finele secolului 19, acest adevărat „om orchestra” ce a ogândit în opera sa toate tradițiile artei germane din acea epocă, a fost totodată un prevestitor al structurilor moderne simboliste onirice. Klinger a studiat mulți ani atât în Germania, cât și în Belgia, Franța și Italia. El s-a afirmat foarte timpuriu, prin ciclurile de gravuri (acvaforte, poante seche, litografie) de pe la 1880, ca *Intermezzo*, *Amor* și *Psyche*. Descoperirea unei mâini, precum și prin cele 14 mari picturi murale și frize, uleiuri pe lemn și pe pânză din 1884, pentru sumptuoasa vilă Albers din Steglitz-Berlin. Klinger a pictat în 1886 primul din seria tablourilor sale de mari dimensiuni *Judecata lui Paris*, un triptic în ulei pe pânză, de 320×720 cm, având o ramă foarte bogat sculptată, cu ghirlandele și miștii în altorelief (Kunsthistorisches Museum, Viena). Despre lucrare, André Breton spunea că „exces de realism nu și mai găsește (...) alt suport decât cel al intervenției celei mai emblematică poezii”. Tabloul a fost ulterior cumpărat de arhitectul Alexander Hummel care, prin 1890, își construise vilă „Eirene” la Triest, clădire ce va deveni de fapt un mare muzeu Klinger și unde se vor mai afla și *Pietă*, *Crucificarea* sau cea mai mare pânză a artistului, *Crist în Olimp* (550×970 cm), pictată în 1897 și debordant de bogat încadrată, cu o ramă din altoreliefuri sculptate în marmuri colorate. Dar poate că adevărată patimă a lui Klinger pentru materiale colorate și sculptoase s-a ilustrat cel mai expresiv în faimosul *Monument al lui Beethoven*, creat în 1899–1902 pentru

muzeul de arte plastice din Leipzig și care a fost expus într-o construcție specială. Artistul nu se așia la prima sa sculptură. El crease, de pildă, în 1893 *Salomea* (în același muzeu din Leipzig) din cinci feluri de marmuri, cu încrustații de chihlimbar și pictură. Iar Beethoven a fost realizat într-o tehnică ce depășește, ca varietate a materialelor, chiar și tehnica antică chiselefantă. Prin 1908–1910 Klinger a mai creat *Monumentul lui Brahms*, pentru Musikhalle din Hamburg, iar în 1912–1913 l-a început pe cel al lui Richard Wagner pentru orașul Leipzig, dar care a rămas neterminat. Max Liebermann a fost primul pictor german modern interesat de noile curente franceze din a doua jumătate a secolului 19 și, în general, de avangarda europeană. După ce învățase între 1868 și 1873 în atelierul pictorului belgian F. Pauwels la Școala de artă arhiducală din Weimar, el a studiat și a lucrat mulți ani la Paris, la Barbizon și, concomitent, în Olanda. În mare măsură datorită lui și împotriva ideologiei șovine, imperiale, s-a produs fluxul artiștilor germani spre Paris, precum și invitațiile multor artiști străini de a expune la Berlin. Astfel de schimburi artistice erau socotite cu totul suspecte în Germania lui Wilhelm II. Liebermann a fost privit ca cel mai important reprezentant al impresionismului din Germania. În realitate el s-a situat mai întâi pe pozițiile școlii din Barbizon și a fost înrudit de olandezi din secolul 17, iar apoi a suferit influențele pictorilor Manet și Degas. Este adevărat însă că în raport cu studiul general al picturii germane din acea epocă, scenele de gen și peisajele lui Liebermann au adus un substanțial câștig de lumină și dinamism.

Celalți doi pictori care au fost socotiți, alături de Liebermann, ca principalii reprezentanți ai impresionismului german — Lovis Corinth și Max Slevogt — sînt de asemenea altfel orientați. Primul, ce a studiat și el în Germania, Belgia și Franța, a debutat într-o viziune dinamică, cald colorată, ce amintea de studiile după Rubens făcute la Anvers, pentru ca apoi să evolueze spre un simbolism de tip *Jugendstil*, cu accente coloristice expresioniste. Iar Slevogt, care a studiat de asemenea în afara de Germania, în Franța, Italia și Olanda, călătorind și în nordul Africii, a făcut o pictură luminoasă, de plain air, în tupe puternice, puse evident, dintr-o dată. Foarte caracteristic pentru orientarea organizației B.S. a fost și poziția lui Ludwig von Hoffmann care, în podfa modalităților sale naturaliste, s-a exprimat de predilecție prin alegorii simbolice, într-o viziune curbilenească, de o coloristică luminoasă dar rece, foarte tipică 1900. El se încadrează în mentalitatea secesiunii și prin multilateralitatea creștii sale: pictură, grafică, decorație teatrală, așy, proiecte pentru textile, legătorie de cărți etc.

Dar suferul organizației B.S. a fost Walter Leistikow, pictor, grafician autor de tapiserii, tapete, mobilier, etc. și scriitor. De predilecție paisagist, el introduce în imaginile naturii — de un calm perfect, pictate în culori reci, în pete mari, decorative —, elementele viziunii sale simboliste: nimfe, pășiri, etc. Plecând de la realismul școlii de pictură a lui Andreas Achenbach din Düsseldorf, Leistikow a suferit puternicele înrîuriri ale simbolismului european, mai ales prin imagistica lui Maeterlinck. V. și *Arta* 1900. (V. pl. 39).

*Blaue Vogel*, der ~ (Pasărea albastră) v. *Golsubaia Ptița*.

**brutalism.** O varietate a funcționalismului, precizată în opera arhitecților englezi Alison și Peter Smithson realizată în jurul anilor 1950. În acest sens un exemplu îl constituie Școala din Huntingdon, Norfolk. Siegfried Giedion crede că titulatura curentului ar deriva din unirea cuvintului englez *Brute* cu numele Alison. Iar Regner Barnham afirmă că „prima persoană care a for-

mulat, la începutul verii 1954, termenul de *New Brutalism*, a fost fie chiar Alison Smithson, fie un prieten al familiei, Guy Oddie, care deslășminteri avea obiceiul să-l strige pe Peter Smithson, „Brutus”. Adepții acestui curent — printre care se mai află arhitecții Jack Lynn și Ivor Smith, autorii ansamblului de locuințe realizate în Park Hill, Sheffield, 1955—1961, sau italianul Vittoriano Vigano, autor al Institutului Marchiodi, Milano, 1957—1961, tind să exprime cât mai direct în plastica arhitecturii structura, materialele, ba chiar și instalațiile construcției. Astfel, pe linia b. se mai înscrie și marele arhitect american Louis Kahn autor, între altele, al construcției *Yale Art Gallery* (1952—1954), New Haven, S.U.A. Deși consideră ca modele ideale opera lui Mies Van der Rohe și pe cea a lui Le Corbusier, adepții b. depășesc chiar și stadiul funcționalist al viziunii celor doi. Conceptul acesta, de o extremă rigoare funcționalistă, este uneori asemuit și cu un b. propriu-zis al formelor și al materialelor: de exemplu suprafețe de beton brut, lăsate așa cum arată după decofrare. Dar acest aspect singularizat nu este socotit îndejuns pentru ca lucrarea să aparțină curentului. Esențialul rămâne absolut condiționare funcțională, motiv pentru care adepții curentului socotesc, de pildă, *industrial design-ul* un domeniu de creație exemplar. „Brutalismul” — spune Barnham — are ca scop determinarea conceptului structural și spațial care e necesar fiecărei construcții în parte, din punct de vedere al organizării și al materialelor și, apoi, să le exprime cu cea mai riguroasă sinceritate, într-o formă care să fie unică”. V. și Funcționalism.

C

cel patru v. *The Four*.  
cel șapte v. *Die Sieben*.  
cel șase v. *Die Sechs*.

cercetarea arhitecturală modernă (M.A.R.S.; în engl. *Modern Architectural Research*). Grup englez C.I.A.M.\* care a depus o activitate deosebită în vremea ultimului război mondial. În 1947 grupul condus de arhitectul J. E. Richard a convocat și organizat la Bridgewater primul congres C.I.A.M. postbelic. Cel de al doilea, organizat de același grup, a fost ținut la Hoddesdon, lângă Londra, în 1951.

Chicago, școala din ~ . Mișcare ce a pus bazele arhitecturii moderne, pe la 1880—1900, prin regăsirea acordului dintre expresia formelor și structura tehnică a edificiului. Echilibrul fusese stricat în secolul 19 prin antagonismul dintre progresele tehnicii construcțiilor, pe de o parte și criza arhitecturii academice, intrată în faza ei eclectică, istoricistă, pe de altă parte. Noua tehnică a fierului în construcție — primul rezultat spectaculos al dezvoltării industriei metalurgice din secolul 19 — deși relativ larg folosită, pentru marile și multiplele ei calități, era acusată ca o rușine, sub suprastructuri false, neogotice, neorenescentiste sau, în general, eclectice. Clămind împotriva „minciunii” din lumea formelor, împotriva arhitecturii „bastarde”, arhitectul Viollet-le-Duc, unul din fondatorii *funcționalismului*\*, denunța pe la 1870: „Acești pilăstri, pe care îi credeți din zidărie masivă, sînt cutii de cărămidă acoperite cu stuc care închid coloane de fontă. Această boltă ce pare o lucrare de piatră, este un schelet de fier acoperit cu ghips”. Dar, pentru ca arhitecții din Chicago să poată ridica, spre finele veacului, primii „zgirie-nori”, exprimînd direct, sincer, scheletul lor de oțel în formele exterioare ale edificiului, au fost necesare multe decenii de experiențe, atît în construcție propriu-zis, cît și în industria metalelor sau în cea a instalațiilor de apă, canal, încălzire, ascensoare, etc. Lungul șir de aventuri tehnice a început la finele secolului 18 în Anglia, cu primul pod de fier din lume, peste riul Severn, înalt de 15 m și cu o deschidere liberă de 30 m, turnat în fabrica lui A. Darby după proiectul lui J. Wilkinson. Au urmat, tot în Anglia, alte construcții metalice, de pildă, podul (1793—1796), din Sunderland, peste riul Wear, de 72 m deschidere, turnat în uzina Rowland Burden după proiectul scriitorului politic american Th. Paine, precum și cele ale marelui inginer Th. Telford, dintre care proiectul din 1801 al unui pod peste Tamisa, la Londra, de 22 m înălțime și 200 m deschidere liberă, reprezenta un record al gândirii tehnice, chiar dacă n-a fost realizat (din cauza scumpetei expropriilor caselor de pe maluri). Metalul fusese folosit și în arhitectură încă de la finele secolului. Arhitectul V. Louis, de pildă, reconstruise în 1786 *Théâtre Français* de la

Paris, după un incendiu, ridicind acoperișul pe o șarpantă metalică. Și tot cu un schelet metalic au acoperit, în 1811, *Hala grăului* din Paris, Bélanger, și Brunet. O experiență originală făcuse arhitectul englez J. Nash: construcția *Pavilionului regal* (1815–1823) din Brighton, din coloane, grinzii și șarpanta de fontă, inspirate din arta indiană. Lucrări interesante realizaseră și constructorii de sere, cum au fost, de pildă, cei care au ridicat sera grădinii botanice (1833) din Paris, o foarte mare clădire, exclusiv din metal și sticlă. Mai însemnată au fost însă alte construcții metalice din Anglia. Seria lor începe cu *Filatura de bumbac* (1801) din Salford, clădire cu șapte etaje, realizată de M. Boulton și J. Watt, din stâlpi și grinzii de fontă în dublu T și mergând până la vestita rafinărie din 1845, cu ope etaje, construită din fier laminat de W. Fairbairn. La mijlocul secolului 19 s-a ridicat apoi o gigantică clădire din elemente prefabricate, de metal și sticlă, acoperind 93 000 mp: vestitul *Crystal Palace* (1851) pavilionul central al primei Expoziții universale de la Londra, opera lui Sir Joseph Paxton. În a doua jumătate a secolului construcția metalică din Europa s-a dezvoltat într-un ritm din ce în ce mai accelerat, așa cum au demonstrat-o numeroasele pavilioane de expoziție, marile magazine universale, grilele de cale ferată, instalațiile portuare sau podurile, domenii în care a strălucit, de pildă, un inginer genial ca francezul Gustave Eiffel. El a construit, între altele, podul *Maria Pia* (1877–1878), pe riul Douro, în Portugalia, magazinul universal *au Bon Marché* (1876) din Paris (în colaborare cu L. A. Boileau), viaductul de la Garabit (1880–1884) pe riul Truyère precum și faimosul turn Eiffel, înalt de 300 m, ridicat la Paris în 1887–1889, cu prilejul expoziției universale, construcție ce reprezenta un triumf uluitor al tehnicii acelei vremi.

Nu încapă îndoială că arhitecții din Chicago au cunoscut și folosit rezultatele experienței europene. Mulți dintre ei învățaseră dealtminteri în Europa și, mai ales, la Paris. Nu trebuie uitată însă nici experiența americanilor care construiseră din fontă, a acelor „Cast iron architects” a căror epocă de afirmare, 1850–1880, se și numește în S.U.A. „era fontei”. Dintre aceștia, cel mai strălucit sau, poate, cel care s-a făcut cel mai cunoscut doar, a fost James Bogardus. După o carieră tipică americană, de „inventator”, el patentează o serie de elemente tip de construcție prefabricate, turnate din fontă. Cu astfel de elemente a construit încă din 1848 o fabrică cu cinci etaje, la New York. Dar marea inovație a lui Bogardus n-a constatat aici doar în folosirea prefabricatelor, ci, în egală măsură și în extinderea scheletului de fontă până la fațade astfel că zidurile exterioare portante au fost înlocuite cu piese metalice. Faptul a avut o mare însemnătate pentru evoluția ulterioară a arhitecturii americane, chiar dacă Bogardus, ca toți contemporanii săi dealtminteri, rămânea tributari stilurilor istorice. O lucrare caracteristică pentru concepția sa a fost construcția editurii *Harper and Brothers*, ridicată în 1854 la New York. Bogardus realizase fațadele clădirii aproape numai din sticlă, în pofida faptului că piesele de fontă fuseseră turnate în formă de coloane și arce de Renaștere. Activitatea sa a fost, în general, foarte bogată atît în S.U.A., cit și peste granițe. Astfel, în 1874 el a trimis cu vaporul piesele unui edificiu gigant din fontă ce a fost montat în Cuba, la Santa Catalina, la c. 450 km de Havana. S-au păstrat pînă azi unele construcții ale „erei de fontă”, edificii cu ferestre late, mari și schelet metalic, lîmpede exprimat în fațade, cum sînt, de pildă, cele de pe River Front, la St. Louis. S. Giedion consideră că „Acest tip de clădire constituie, fără îndoială, unul din izvoarele arhitecturii specifice americane”. Mai mult, prin cea mai îndrăznească operă a sa (chiar dacă rămasă în stadiu de proiect), Bogardus a prevestit și „îgrie-

norii”. E vorba de planurile *Pavilionului central* al expoziției universale (1853) din New York, o construcție circulară uriașă — 365 m diametru, 18 m înălțime — avînd fațadele din patru registre ordate clasice, un fel de „Coliseum” din fontă. În centrul rotondei era prevăzut un turn înalt de 90 m, echipat cu ascensor (de curînd inventat de americanul Elisha Graves Otis), avînd și sarcina de a susține, suspendat cu cabluri, întregul acoperiș din tablă. Lucrarea urma să se realizeze în toată înțelegerea din piese metalice simple, prefabricate astfel ca după închiderea expoziției construcția să poată fi demontată, iar piesele folosite așura.

Predecesori însemnați ai școlii din Chicago au fost și arhitecții ce au contribuit, în continuare, la apariția clădirilor înalte „îgrie-norii”. Printre ei se situează R. M. Hunt, autorul lui *Tribune Tower* (1872–1875), de la New York, construcție cu zece etaje, fără schelet metalic, sau L. S. Buffington din Minneapolis, care afirma că ar fi inventat în 1880 „îgrie-norii”, inspirat de o frază a lui Viollet-le-Duc din lucrarea sa „Entretiens sur l'architecture” (1863). Convorbiri despre arhitectură: „... n-ar fi de mirare ca un arhitect cu simț practic să proiecteze o mare construcție, conștient dintr-un simplu schelet de fier, apărut de o îmbrăcăminte de piatră”.

Dar poate că cel mai însemnat predecesor al școlii rămîne tot Henry Hobson Richardson, despre care Fr. Choay spune că „a fost primul arhitect din Statele Unite care a știut să elaboreze un stil original, vădit eliberat de înfrîngerile europene”. După ce a învățat la universitatea Harvard el a plecat, în 1858, la Paris, unde a învățat la Școala de arte frumoase. Richardson a lucrat apoi cîva timp la marelui arhitect francez H. Labrousse, tocmai în anii cînd își realiza capodopera, *Biblioteca națională* (1862–1868), din Paris, lucrare de excepțională însemnătate pentru istoria construcțiilor de fier. Întors în America (1865) el a trecut apoi printr-o perioadă eclectică-istoricistă, obținînd dealtminteri mari succese, atît la New York și Boston, cit și la Buffalo. După 1880 a ajuns însă la o viziune proprie, originală, ce a reprezentat apoi unul din principalele izvoare ale arhitecturii americane moderne. Lucrarea care l-a încoronat opera, constituind totodată un model pentru constructorii din Chicago, a fost *Antropoteica* magazinului Marshall Field (1885–1887), dărîmate în 1930. Simplitatea monumentală și logica compozițională a formelor, precum și marea economie în decorație a acestei construcții, au lîrîrit direct unele lucrări tot din Chicago, ca *Auditorium Building* (1886–1889) de Adler și Sullivan sau *Roostery Building* (1885–1887) de Burnham și Root, clădite încă în mod tradițional, din zidărie portantă, fără schelet metalic. Dar la Chicago se ridicase deja, cu doi, trei ani înainte, primul „îgrie-norii” modern, un imobil cu zece etaje destinat birourilor societății de asigurare *Home Insurance* (1883–1885), avînd schelet de oțel învelit în zidărie, toate camerele luminate la maximum prin ferestre mari și fiind totodată rezistent la foc. Lucrarea era primul exemplu de ceea ce se va numi mai tîrziu *Chicago-Construction*, iar autorul ei, William Le Baron Jenney, va fi socotit seful școlii. El studiasse (1854–1856) la Școala centrală de arte și meserii din Paris, servise apoi (1861–1865), în vremea războiului de Secesiune, ca inginer-maior în corpul de geniu al generalului Sherman, stabilindu-se în 1868 la Chicago. Aproape toți arhitecții școlii au învățat și în atelierul său. La vremea cînd sosise Jenney, Chicago atîngea un ritm de dezvoltare uluitor. După ce vegetase multe decenii ca o colonie a citorva familii și atîngese în 1823 doar numărul de 250 de locuitori, orașul crescuse în 1850 la 30 000 de locuitori, continuînd apoi să se mărească. Marele „Boom” de afaceri a început însă abia după 1860, în pofida incendiului din 1871 ce distrusese

aproape tot orașul și a crizei economice catastrofale din 1873. Campania de construcții, mai ales a așa-numitelor „Buildinguri de afaceri”, a căpătat dimensiuni și viteze cu totul neobișnuite. Răsăreau ca din pământ nenumărate imobile de 12—14 sau chiar 23 de etaje, pentru societăți comerciale, de asigurare, hoteluri uriașe sau edificii complexe ce cuprindeau atâtea birouri, cit și un hotel sau teatru. Dacă W. Le Baron Jenney întemeie în 1883 școala din Chicago prin *Home Insurance Building*, el atinge o culme în 1889 prin *Leiter Building*, un mare magazin cu opt etaje, prima construcție cu lume în care scheletul metalic a înlocuit absolut toate zidurile portante, exterioare și interioare, prima expresie directă, fără nici un compromis, a conturului rectangular, în plastica exterioară a arhitecturii, ceea ce a dus totodată la nașterea ferestrelor mari, orizontale, ce vor fi numite apoi „Chicago Windows”. *Leiter Building* fusese de asemenea prima construcție cu fundație pe „radier” — un planșeu continuu ce permite așezarea imobilului pe un teren mai slab, nisipos, etc. Iar reminiscențele istoriciste fuseseră aproape total înlăsurate, chiar și din ornamentație.

O altă mare figură a școlii și, totodată, unul dintre teoreticienii de seamă ai funcționalismului, a fost Louis Henry Sullivan. Cercetătorii americani îl situează printre primii trei mari arhitecți ai Statelor Unite: după Richardson și înaintea lui Frank Lloyd Wright, căruia Sullivan i-a fost maestru. După studiile făcute la Institutul politehnic din Massachusetts (1870—1873) și un an în atelierul lui Jenney la Chicago, el a plecat în Europa, vizitând Italia și Franța și învățând (1874—1878), la Școala de arte frumoase din Paris, în atelierul lui Vaudremer. Revenind la Chicago a fost angajat de arhitectul Dankmar Adler, al cărui asociat avea să devină în 1881, la numai 24 de ani. Prima operă însemnată a cuplului, *Auditorium Building*, mărturisese fericită combinație dintre genul tehnic și organizatoric al lui Adler și marea fantezie artistică a lui Sullivan. În cadrul acestei lucrări (la care a colaborat și Wright, angajat ca desenator în 1887) ei au creat poate cea mai grandioasă sală de spectacole din acea vreme: cu 4 237 de locuri, planșeu curbat, în amfiteatru, plafonul parabolic și avind atât un admirabil echilibru spațial, cât și o acustică excepțională. Alte lucrări valoroase ale celor doi asociați au mai fost: *Wainwright Building* (1890—1891), St. Louis — primul „girie-nori” cu schelet metalic construit de ei — *Schiller Building* (1892), Chicago, *Guarantee Trust Building* (1895—1896), Buffalo — vestit mai ales prin pilonii vizibili de la parter, nivelul acesta fiind total vitrat —, sau *Prudential Building* (1895), din același oraș. Printre ultimele lucrări create de Sullivan, după despărțirea de Adler, se mai numără două opere remarcabile din Chicago: *Gage Building* (1898) și, mai cu seamă, marile magazine *Carson, Pirie and Scott* (1899—1904). Lucrarea din urmă a și marcat o schimbare însemnată în viziunea arhitecturală. În vreme ce majoritatea construcțiilor sale accentuasă elementele verticale și cu deosebire stilul de colț, aici sensul compozițional devine net orizontal, mișcare ce încadrează perfect ferestrele late, caracteristice școlii „Chicago Windows”. Sullivan a început lucrarea prin transformarea magazinelor Schlesinger and Mayer, așezate în centrul orașului, la colțul dintre străzile State și Madison, „cel mai comercial colț al lumii”, cum îl numeau contemporanii. În vremea primelor două etape ale execuției, când construcția creștea de la nouă unitate (prima unitate din 1899) la 12 etaje (a doua unitate, 1903—1904), magazinele au fost cumpărate de Carson, Pirie și Scott. Ultima parte a lucrării a fost realizată în 1906 de agenția de arhitectură a lui Daniel Burnham, care a respectat însă, fără schimbări esențiale, proiectul lui Sullivan pentru primele două părți ale construcției. În afară de turnul de colț rotund,

impus de proprietari (tip ce apăruse înainte și la magazinul *Printemps* din Paris) și care strică perfecția compoziției, magazinele Carson, Pirie and Scott reprezintă una din capodoperele școlii, ca și ale arhitecturii americane în general. S. Giedion crede că „în pofida caracterului său complex, clădirea lui Sullivan este dotată cu o forță de expresie inegalabilă”. „Toată fațada e executată cu o rigoare și o precizie de care nu se apropie nici o altă construcție a epocii. Față de o astfel de puritate a formei cele mai neînsemnate variații de proporție devin perceptibile”. Căriera lui Sullivan a confirmat pe deplin vestita sa afirmație, publicată în 1896, de „Lippincott's Magazine” după care în arhitectură „esența fiecărei probleme conține și sugerează propria sa soluție”.

Printre ceilalți reprezentanți ai școlii se mai află William Holabird și Martin Roche, cărora li se datorează, printre altele, *Tacoma Building* (1889, Chicago), precum și Daniel Burnham și John Wellborn Root, autori ai vestitului turn de sticlă cu 15 etaje, *Reliance Building* (1894, Chicago) — ultima lucrare în spiritul nou funcțional al școlii, o anticipație a arhitecturii secolului 20, așa cum va fi ea concepută de un Le Corbusier, Wright sau Van der Rohe. Root — pe bună dreptate socotit ca teoreticianul școlii — confirmă și prin articolele sale faptul că arhitecții din Chicago erau pe deplin conștienți de revoluția ce o încercau, prin acordul dintre structura tehnică și plastica exterioară a construcției.

Pe la finele secolului 19 viziunea funcționalistă a arhitecților din Chicago începea să se „demodeze” din pricina așa-numitului „clasicism comercial”: un asalt al prostului gust cu glazură istoricistă ce va bîntui Statele Unite vreme de cîteva decenii. Majoritatea „girie-norilor” din New York, construiți la începutul secolului 20, deși au schelet de oțel și uneori înălțimi amețitoare, sînt realizați după formule stilistice preconcepte, false, fără nici o legătură structurală cu scheletul clădirii. Așa e, de pildă, vestitul *Woolworth Building* din 1913, care atînsese un record de înălțime, 240 m, fiind conceput de arhitectul Cass Gilbert în pur stil... gotic. Un eveniment ce a contribuit mult la reînvierea istoricismului în America a fost și faimoasa expoziție universală din 1893 de la Chicago, unde se făcuseră adevărate reconstrucții: de la construcțiile Romei imperiale, pînă la cele ale Veneției medievale. Sullivan făcuse atunci o afirmație profetică: „Prejudiciul adus țării de expoziția universală din Chicago, va avea repercusiuni vreme de jumătate de veac”.

Totuși marele aport adus de școala din Chicago la evoluția arhitecturii moderne nu va fi pierdut, ci continuat atît de europeni și, mai ales, de școala americană al cărui șef va deveni Wright, (V. pl. 22).

C.I.A.M. v. Congrese internaționale de arhitectură modernă.

club style v. Modern Style.

comitet permanent internațional al arhitecților (C.P.I.A.; în fr.: Comité permanent international des architectes). Creat în 1867 de vechea Societate centrală a arhitecților din Franța, comitetul discuta cu deosebire probleme profesionale, cele ale concursurilor internaționale sau cele ale învățămîntului de specialitate și mai puțin problemele orientării arhitecturii. Deși activitatea sa nu a fost mereu la fel de susținută, el a funcționat pînă în 1948, cînd a fuzionat cu R.I.A.\*, constituindu-se astfel U.I.A.\*.

congrese internaționale de arhitectură modernă (C.I.A.M.; în fr.: Congrès internationaux d'architecture moderne). Primul congres a avut loc în 1928 în localitatea La Sarraz, Elveția, iar ultimul în 1959, la Otterlo, Olanda. La



această organizație au aderat arhitecți din patru continente și 23 de țări ce urmăreau „armonizarea elementelor din lumea modernă și situarea arhitecturii pe adevăratele sale coordonate, de ordin economic și sociologic, precum și punerea arhitecturii efectiv în slujba omului”. Cu alte cuvinte scopul final urmărit era eliberarea arhitecturii de „dominația sterilizatoare a Academiei”. Congresele au fost inaugurate în 26–28 iulie 1928 când, la invitația Hélène-de Mondrat, în castelul său din La Sarraz (Elveția), s-a reunit un grup format din arhitecți de seamă ai vremii, în frunte cu Le Corbusier și Siegfried Giedion, strălucit teoretician al arhitecturii moderne, ce avea să fie 28 de ani secretar general și sufletul organizației. Primul președinte a fost arhitectul elvețian Karl Moser. Conform principiilor adoptate la Sarraz (întâlnire considerată drept Primul Congres) și ratificate la cel de al doilea Congres de la Frankfurt am Main, C.I.A.M.-urile aveau ca scop: 1) să determine și să precizeze natura problemelor care se pun arhitecturii din zilele noastre; 2) să dea o nouă definiție însăși ideii de arhitectură modernă; 3) să propage această idee la toate nivelele – tehnice, economice și sociale – ale vieții contemporane; 4) să păstreze fața de problemele arhitecturii contemporane totă libertatea de gândire, în alegerea și elaborarea soluțiilor”. Conform statutelor, C.I.A.M.-urile aveau trei organisme executive: „1) Congresul sau Adunarea generală a membrilor; 2) C.I.R.P.A.C. – comitetul internațional pentru rezolvarea problemelor arhitecturii contemporane; 3) Grupa de lucru, însărcinată cu studiul unor probleme speciale, în colaborare cu specialiști (nearhitecți)”. Comitetul director – C.I.R.P.A.C. – format din delegații grupurilor naționale alese de congres, se întâlnea periodic între adunările generale. Al doilea congres de la Frankfurt am Main, 1929, a avut ca temă habitatul, problemă crucială a lumii moderne, grandios abordată de altminteri și de marea expoziție de arhitectură a organizației *Deutscher Werkbund*, ce se deschisese cu un an înainte la Weissenhof – Stuttgart. Tema congresului „Locuința ieftină”, a fost tratată în peste 100 de propuneri de unități, cu unul sau cu mai multe apartamente, datorate grupurilor din Europa sau S.U.A. Ele au fost apoi publicate, în 1930, de editura J. Hoffmann din Stuttgart, sub titlul „Die Wohnung für das Existenzminimum” (Locuința pentru nivelul minimal de trai). Președintele congresului a fost ales arhitectul Ernst May, șeful Oficiului de construcții din Frankfurt. Sistemul standard de prezentare a proiectelor, propus de el – aceeași scară, același mod de desen, laviu, hașuri, etc. și aceeași simbolizări – a reprezentat doar începutul unor studii ce se vor încheia abia după 1948, cu adoptarea definitivă a *Grilei C.I.A.M.* La acest rezultat final a contribuit în mod însemnat și grupul condus de arhitectul Cornelis (Cor) van Eesteren prin studiile simbolizării limbajului grafic, specific proiectelor de urbanism.

Al treilea c.i.a.m. s-a ținut la Bruxelles în 1930, cu sprijinul arhitecturii și urbanismului belgian Victor Bourgeois. Tema arăta orientarea mai hotărâtă a organizației spre urbanism: „Metodele raționale pentru construcția grupurilor de locuințe”. Iar problemele dezbătute – „Cum să arate orașul? Cu construcții fără etaje, cu puține sau mai multe etaje?”, deci care e, în ultima analiză, cea mai rațională concepție de sistematizare și construcție a orașului? –, au deschis dramatica dezbateri despre metropola contemporană. Rezultatele dezbaterilor și propunerile desenate au fost publicate (1931) de aceeași editură din Stuttgart sub titlul „Rationelle Bebauungsweisen” (Metode raționale de construcție). În vremea congresului, arhitectul Moser a fost deslăcinat, la cererea sa, din funcția de președinte, în locul său fiind ales van Eesteren, directorul biroului de urbanism din Amsterdam.

Pentru pregătirea următorului congres – unul din cele mai însemnate din istoria organizației – membrii din C.I.R.P.A.C. s-au întrunit în trei sesiuni: 1931 – Berlin, 1932 – Barcelona și 1933 – Paris. Al patrulea c.i.a.m., pe tema „Orașul funcțional”, ce fusese hotărât să se țină la Moscova, s-a desfășurat în iulie – august 1933 pe vasul grecesc „S. S. Paris II”, într-o croazieră Marsilia-Atena și retur, soldându-se cu rezultate însemnate, formulate în vestita „Chartă de la Atena”. Ele au fost apoi, în 1942, foarte expresiv rezumate de arhitectul J. L. Seret, în cartea „Can our cities survive?” (Pot supraviețui orașele noastre?). La congres au luat parte multe personalități din afara domeniului arhitecturii – pictori, poeți, critici de artă etc. Materialul dezbătut a avut la bază trei studii urbanistice datorite grupului olandez al lui Cor van Eesteren, ce ilustrau „1) Folosirea solului; 2) rețeaua cailor de circulație ce leagă între ele diferite cartiere; 3) raporturile dintre oraș și împrejurimile sale”. „Toate aceste planuri – își amintea S. Giedion – au fost executate pe baza proiectului orașului Amsterdam și cu ajutorul unui sistem de semne ce făceau să se priceapă foarte ușor problemele puse. Târziu acestei operații erau de a se putea compara structurile orașelor mici și mari. Treizeci și trei de orașe au fost analizate după metoda noastră, printre care Londra, Paris, Berlin, Detroit, Los Angeles, Atena, Roma, Varșovia, Madrid, Zürich, etc. S-au putut compara astfel orașele între ele, conform diverselor lor funcții: habitat, muncă, loisir și trafic”. Pentru a îmbunătăți condițiile de viață din mediul urban și, mai ales, pentru a preveni catastrofa către care merg orașele ce continuă să se dezvolte haotic, „Charta de la Atena” făcea 95 de propuneri, grupate în cinci mari capitole: „Locuința”, „Loisir”, „Muncă”, „Circulație” și „Patrimoniul istoric”. Cu toate criticile – dintre care unele justificate de altminteri – pe care acest document le-a suferit de atunci încolo, nu poate fi contestată influența sa asupra pe care a exercitat-o „Charta de la Atena” asupra dezvoltării arhitecturii și urbanisticii mondiale din ultimele patru decenii.

Al cincilea congres, ținut la Paris, în 1937, pe tema „Locuința și loisirul”, fusese inițial conceput să dezbăte materialul expoziției universale a cărei temă, conform propunerilor C.I.R.P.A.C.-ului, trebuia să fie „Expoziția internațională a locuinței” și nu „Artă și tehnică” în general, cum a fost pînă la urmă. Oficialitatea franceză n-a răspuns la această propunere, cum n-a luat în considerare nici altă sugestie făcută în 1935 de Comitetul director: să se construiască, la sud de Paris (la bastionul Kellermann), ca o anexă a Expoziției universale din 1937, o mare unitate cu apartamente pentru circa 3000 de persoane. Proiectul, al cărui autor fusese Le Corbusier, urmărea să demonstreze practic cele mai bune soluții ale problemelor habitatului modern, în spiritul Unităților de locuit realizate de arhitectul francez după război la Marsilia, Nantes-Rezé, Berlin sau Briey. Astfel, congresul s-a soldat doar cu integrarea teoretică a unor capitole din „Chartă” și cu decizia ca următorul C.I.A.M. să se țină în 1939 în S.U.A. Aceasta și din pricină că un mare număr de membri europeni – W. Gropius, Moholy-Nagy, S. Giedion ș.a. – se aflau de cîțiva ani deja peste ocean, ca urmare a terorii hideriste. Congresul nu s-a mai ținut însă din cauza izbucnirii războiului. Unele grupe și-au continuat totuși munca, chiar și pe ocupația germană. Așa a fost cazul grupului francez care a fondat în 1941 asociația A.S.C.O.R.A.L., sau al grupului olandez care a lucrat clandestin, pregătind proiectele reconstrucției Rotterdamului. Alte grupe și-au pus problemele ce urmau să devină actuale după război: grupul de la New York, intitulat C.I.A.M. – *Chapter for Relief and Post-War-Planning* (grupul C.I.A.M. pentru ajutor și planificare postbelică),

format din Gropius, Lönnberg-Holm, Richard Neutra, J. L. Sert, S. Giedion, Stamo Papadakis sau grupul englez, numit M.A.R.S., ce a avut o activitate remarcabilă, realizând noi proiecte urbanistice pentru după război.

Al șaselea C.I.A.M., ținut după război, în 1947, la Bridgewater, Anglia, a fost inițiat de grupul M.A.R.S. Trecură zece ani de la ultima întâlnire și trebuiau deci, reformulate principalele țeluri și analizată activitatea grupurilor. Bilanțul creației și activitatea membrilor C.I.A.M.-urilor au fost expuse într-o lucrare a lui Giedion „A Decade of New Architecture” (Un deceniu de arhitectură nouă), apărută la Zürich în 1951.

În al șaselea congres s-au precizat cele două poziții deosebite ce vor contribui, în bună măsură, la criza C.I.A.M.-urilor de mai târziu. Ele au apărut în legătură cu raporturile dintre arhitectură și estetică, domeniu pe care organizația nu-l pusese încă nicodată, în mod expres, în dezbateri. Grupul M.A.R.S. pleacă de la criteriul satisfacerii gustului marelui public; în vreme ce pictorul Hans Arp și Giedion analizează mai ales problemele ridicate de colaborarea dintre arhitecți, pictori și sculptori.

Al șaptelea congres ținut în 1949 la Bergamo, Italia, fără o temă precisă, a abordat cu deosebire problemele noilor orașe și cele ale noilor centre sociale. Congresul a adoptat definitiv „Grila C.I.A.M.” la care se adăugaseră și propunerile făcute de grupul A.S.C.O.R.A.L., referitoare la standardizarea formatului planșelor. Ansamblul prescripțiilor prevăzute de grila C.I.A.M. a fost publicat în același an de revista „Architecture d'aujourd'hui”. În dezbaterile celui de al șaptelea congres — la care au luat parte mulți arhitecți și artiști tineri, s-au precizat și mai mult deosebirile dintre cele două poziții principale, față de raportul arhitectură-estetică și s-a ales un nou președinte, J. L. Sert.

Al optulea C.I.A.M., din 1951, organizat tot de grupul M.A.R.S., la Hoddesdon, lângă Londra, a avut ca temă „Înima orașului”. Se vedea acum orientarea C.I.A.M.-urilor din ultima perioadă spre problemele ridicate de relațiile dintre om și oraș; „Drepturile pietonului”, „Organizarea loisir-ului”, „Condițiile de muncă și locuință”, etc. Cu acest prilej Le Corbusier a prezentat pentru prima oară, schițele urbanistice orașului indian Chandigarh.

Al nouălea C.I.A.M. ținut în 1953 la Aix-en-Provence (Franța) a fost organizat de grupul A.S.C.O.R.A.L., având ca temă centrală, din nou, *Habitatul* dar văzut într-o perspectivă nouă, lărgită, în care se reexaminau, în ultimă analiză, chiar relațiile dintre familie și societate. Mulți membri, sesizând faptul că organizația e amenințată de un proces de „academicizare”, fenomen deloc neobișnuit după un efort de veac de existență, congresul a încredințat unui grup de tineri arhitecți olandezi — Team X(\*) —, organizarea următoarelor întâlniri.

Al zecelea C.I.A.M., de fapt ultimul, s-a ținut în 1956, în Jugoslavia la Dubrovnik, tot pe tema generală a *habitatului*. Scopul adunării era însă alt de al celei de dinainte, citi de a revizui unele capitole ale „Chartei de la Atena”, stabilind tezele unei noi „Charte a habitatului”. Dar arhitectul Sert și colaboratorii săi de la Universitatea Harvard, înfrânându-și pe redactarea acesteia, n-au mai izbutit să-și îndeplinească misiunea din pricina dizolvării organizației. Față de contestațiile tinerilor membri ai grupului Team X, vechiul comitet director a demisionat în bloc, propunând dizolvarea organizației și înființarea alteia. Totuși, peste trei ani a mai avut loc o întâlnire în Olanda la Otterlo, unde s-au continuat de fapt lucrările congresului al zecelea de la Dubrovnik. Rezultatul lucrărilor și concluziile acestui ultim congres au fost publicate de Oscar Newman sub titlul „C.I.A.M. 59 în Otterlo”.

Cu toate criticile suferite, bilanțul de ansamblu al celor peste trei decenii de activitate a organizației este departe de a fi negativ. Gropius afirma cu puțin înaintea morții sale: „Acțiunea C.I.A.M.-urilor a avut drept rezultat purificarea arhitecturii europene. Și faptul cel mai important a fost nevoia resimțită de arhitecți ca, într-o lume unde eforturile disperate creșterii confuziei, să-și unească strădanile într-un grup supranational, cu scopul de a studia multiplele aspecte ale problemelor pe care ei trebuiau să le înfrunte în totalitatea lor. Voința de a porni de la o concepție de ansamblu care să se situeze mai presus de obiectivele particulare a determinat atitudinea, convingerile și credința membrilor C.I.A.M.”.

consiliu internațional al societăților de industrial design (I.C.S.I.D., în engl.: International Council of Societies of Industrial Design), în cadrul designului, organizație tutelată de U.N.E.S.C.O., înființată în 27 iunie 1937 la Londra, azi cu sediul în Bruxelles. Din 1959 adunările generale și congresele s-au succedat cu regularitate la fiecare doi ani, în diferite orașe ale Europei sau ale Americii, punând în dezbateri cele mai arătătoare probleme ale domeniului, prezentând analize și studii temeinice, organizând expoziții și concursuri. În 1968 I.C.S.I.D. cuprindea ca membre 46 de societăți din 32 de țări, precum și numeroși membri individuali, designeri din țările unde nu există societăți. Consiliul este alcătuit din patru comisi de lucru:

1. — Comisia de educație care studiază problemele învățământului de specialitate;
2. — Comisia care studiază problemele definiției domeniului și ale profesiei, precum și probleme de doctrină;
3. — Comisia comunicațiilor vizuale;
4. — Comisia practicii și eticii profesionale. În cadrul consiliului mai funcționează un comitet de consultații și control ce acordă asistență celor ce doresc să organizeze concursuri sau expoziții naționale sau internaționale. V. și Design, Industrial ~.

constructivism. Una din mișcările artistice cele mai caracteristice pentru era magismului, apărută în Rusia după Marea Revoluție Socialistă din Octombrie (1917). Ea își are originea atât în *funcționalism*, cum o dovedește prețul pus de c. pe valorile expresive ale structurilor lui, în general, pe relația echilibrată dintre funcție și formă, cit și în *cubism*, cum o dovedește înesătată ce o capătă în concepția spațiului și timpului, volumele deschise și transparente sau formele geometrice elementare. Pe de altă parte însă nașterea e, este un rezultat imediat al evoluției avangardei ruse antebelice: de la *Mir iskustva* până la supremația. În procesul complex al cristalizării mișcării e greu de deslușit exact contribuția fiecărui artist în parte. Mulți cercetători sînt totuși de acord să-l considere ca principal promotor pe Vladimir Tatlin, care-și prezentase primele *reliefuluri pictate* în 1913, iar primele construcții suspendate cu fire metalice — un fel de „mașini” (J. Cassou) — în 1915. Născut la Harkov, Tatlin și-a împărțit ani adolescenței între studiile de la școala de arte din Penza și călătoriile făcute ca marinar prin mai tot Orientul apropiat. În 1909 el a plecat la Moscova, unde s-a înscris la Academia de pictură, sculptură și arhitectură. Aci a locuit și a lucrat clișia ani găzduindu-l vreme pe vîltorul arhitect și decorator V. Al. Vennin. Tatlin s-a orientat curînd spre avangardă, participînd în 1910 la expoziția din Moscova a grupului „Valetul de caro” (al cărui animator era pictorul Mihail Larionov — creatorul „Lucimului”), realizînd în 1911 decorurile pentru piesa „Împăratul Maximilian și fiul său Adolf” sau expunînd în 1912, tot la Moscova, cu grupul „Coada de mîșcar”. Artistul parcurgea pe atunci prima fază a cărierii sale, de pictură figurativă, inspirată atît din stilul vechilor icoane ruse cit și din pictura lui

Cézanne sau cea a fovismului, direcții pe care le cunoscuse mai ales prin intermediul lui Larionov și al soției acestuia, pictorița Natalia Goncarova. Dealtminteri un astfel de drum de la Cézanne-ism și fovism, prin cubism, până la pictura abstractă, aveau să facă cei mai mulți avangardiști ruși, printre care și Kasimir Malevici, creatorul „suprematismului”, bun prieten al lui Tatlin. Acesta din urmă nu și-a recunoscut însă vreodată apartenența la o mișcare anume. În 1913, plecând la Berlin cu un grup de muzică populară rusă, el ajunge și la Paris, unde vizitează atelierul lui Picasso în vreme când acesta încerca „construcții” din lemn, carton și alte materiale. Unii specialiști acordă o deosebită însemnătate faptului, punându-l în directă legătură cu expoziția primelor „relieuri pictate” ce o deschide Tatlin după întoarcerea la Moscova, în atelierul său din str. Ostojenka. Metoda fusese într-adevăr folosită cu puțin înainte, atât de Picasso cât și de Al. Arhipenko în „sculptoriturile” sale. Reliefurile lui Tatlin însă — combinații din metal, lemn, ghips, gudron, mastic, etc., colorate sau lăcuite, stropite cu nisip sau cu sticlă pisată — nu mai aveau conținutul pe sfera figurativului, tinzând a deveni construcții pure. Dar primele sale construcții propriu-zis spațiale apar abia în 1915, după întoarcerea dintr-o nouă călătorie pe mare. Tatlin a prezentat mai întâi câteva „Contra-relieuri” sau „Construcții de colț” — după propriile sale expresii — în expoziția organizată la Sankt-Petersburg de pictorul Ivan Puni în martie 1915 și intitulată „Tramway W” și apoi, în același an, un număr mai mare de piese, la expoziția cu titlul „0,10; Ultima expoziție futuristă”, unde i se rezervase o sală întreagă. Aici, în construcțiile lui Tatlin din 1915, false mașini suspendate cu fire metalice, compoziții ușoare, serene, elegant echilibrate, unele așezate la colțul încăperilor, pe care se par că măresc limitele perceptibile ale spațiului ambiant și care se leagă la orice adiere se află, în ultimă analiză, atât primele izvoare ale artei cinetice cit și unele din sursele „structurilor spațiale” sau ale industrial design-ului de azi. Expoziția organizată de Tatlin cu un an mai târziu la Moscova, numită „Depozitul”, a arătat înfrigurată exercităci de „construcții” sale, într-un timp atât de scurt, asupra unor artiști tineri ca Al. Rodcenko, Liubov Popova, sau chiar asupra lui Malevici. Prima aplicație practică a „contra-relieurilor” a făcut-o Tatlin în 1917, decorând „Cafeneaua pitorească” din Moscova, în colaborare cu Gh. Yaculov și cu Rodcenko. Odată cu Revoluția din 1917, începe și pentru Tatlin o perioadă de activitate variată și trepidantă. El a lucrat până prin 1932 atât ca profesor la V.K.H.U.T.E.M.A.S. (Studiourile superioare tehnico-artistice din Moscova și la S.V.O.M.A.S. (Studiourile populare de artă) din Lenin-grad sau ca activist de frunte la L.Z.O. (Comitetul poporului pentru cultură), cât și ca designer, decorator sau grafician. Înaintea Revoluției nu se precizase încă nici una din tezele teoretice ale c. Ele se vor elabora abia după 1917, stimulate în cea mai mare parte de infocatele dezbateri ce aveau ca principal subiect rolul artistului și al artei în noua societate comunistă. Principalul centru al discutiilor din anii 1918 — 1920 l-a constituit V.K.H.U.T.E.M.A.S.-ul. Acum încep să se precizeze și cele două grupe opuse ca principii din cadrul c. Una era cea a partizanilor lui Tatlin care pleau pentru ideea artistului-ingenier, a angrenării directe și imediate a artei în producție, grupă numită a Constructivismului practic sau a Productivismului, căreia i-au aparținut artiști ca Al. Rodcenko și soția sa Varvara Stepanova, Al. Vesnin, Liubov Popova, El. Lissitzky, Alexandra Exter sau Alexei Gan și teoreticieni ca Osip Brik și Tarabukin. Cealaltă grupă, a așa-numitului Constructivism estetic, a fost fundamentată teoretic de frații Pevsner. Printre premergătorii direcției productiviste s-a aflat și pictorița Olga Rosanova. Ea studiase înainte de război la

Școala de arte industriale Stroganov din Moscova și se afirmase apoi ca una din reprezentante de valoare ale avangardului. Imediat după revoluție s-a dăruit total muncii de reorganizare a artelor industriale, redactând un adevărat „Program de reconciliere a artei cu industria”, ce avea să fie preluat și aplicat de productivisti. Tatlin însuși a rămas mai departe un izolat, neluând parte la dezbateri, neredactând și ne semnând vreun manifest. Totuși, opera sa teoretică, conștient din cursurile despre „Cultura materială”, nu e deloc neglijabilă. Dar principala sa creație — ea a designer — s-a situat în cel mai practic domeniu al producției: el a studiat, printre altele, un nou tip de scaun din țevă metalică, ce realizează cu cele proiectate la Bauhaus de un Marcel Breuer sau Josef Albers, o sobă care să dea maximum de randament, cu minimum de combustibil, un tip de haine muncitorești care să permită maximum de mișcări, să fie maximum de clăduroase, cu minimum de material ș.a.m.d., precum se va pasiona mai târziu de design-ul planșoarelor. Firește că Tatlin n-a renunțat nicodată la creația sculpturală independentă și a dintre realizările sale cele mai însemnate — prototip de viziune c. — rămâne macheta Monumentului Internațional al III-a, o piesă metalică de spirit ascensional, în spirali, datând din 1919 — 1920 (Muzeul rus, Leningrad). Ideile sale au fost preluate și teoretizate de Osip Brik, Tarabukin sau de tipograful și graficianul Alexei Gan, precum și mai ales de sculptorul A. Rodcenko, cel mai pasionat propagandist al productivismului. El pleacă de la teza după care artistul trebuie să devină un tehnician, fiind obligat să folosească metodele industriale, spre a contribui direct la producția bunurilor materiale. După părerea lor arta va putea fi pusă într-adevăr în slujba societății doar atunci când „artistul-ingenier” va organiza armonia întregului mediu ambiant. Iar în ultimă analiză, mașina, izvor de putere al lumii moderne, trebuie să devină o „producătoare de artă”. Nu e greu de observat ce consecințe însemnate au putut avea astfel de teze, pentru dezvoltarea arhitecturii și a design-ului secolului 20. Rolul jucat de frații Pevsner în procesul elaborării ideologiei c. este cu totul deosebit. Sculptorii Antoine Pevsner și Naum Gabo (și-a luat numele de Gabo spre a se deosebi de fratele său) reveniseră în țară după Revoluție. Pevsner studiase pictura la Academia de arte din Kiev și apoi, un an, la cea din Sankt-Petersburg, după care plecase la Paris, în 1911. Aici a avut prilejul să vadă prima expoziție cubistă — la Salonul Independenților — dar nu a rămas multă vreme, întorcându-se în țară. În 1913 el se află din nou la Paris, de astă dată pentru o perioadă mai lungă, în care suferă înfrigurate sculptorului Arhipenko, din faza sa cubistă, precum și pe cele ale pictorului cubist din grupul „La section d'or”. După cum va relata prin 1948 fratele său, Pevsner a fost impresionat în mod special de expoziția din 1913 a pictorului italian Umberto Boccioni. Gabo n-a frecventat nici o școală de artă. El studiase medicina din 1909, la München, concomitent cu fizica și matematica, auzind totodată și cursurile de istoria artei ale lui H. Wölfflin. El cunoscuse pe pictorul Kandinskii și li citise lucrarea „Über das Geistige in der Kunst” (Despre spiritual în artă). În 1913 și 1914 Gabo călătorește la Paris unde, prin intermediul fratelui său, în contact cu lumea artistică și, mai ales, cu pictorii cubiști. Curind după aceea încearcă primele sale sculpturi. Între 1915 și 1917 frații Pevsner locuiesc în Norvegia, la Oslo, unde elaborează noua viziune ce va deveni cunoscută sub titlatura de c. Read crede că în această colaborare, „Antoine Pevsner aducea fără îndoială cunoștințele sale tehnice, artistice și Naum cunoșterea sa științific a materialelor și a formei. Prin studiile sale de fizică Naum învățase să ridice construcții tridimensionale care ilustrau formule matematice; astfel s-a produs fuziunea dintre

o viziune artistică și o metodă științifică". Sosii la Moscova după Revoluție, frații Pevsner vor fi foarte activi în dezbaterile de la V.K.H.U.T.E.M.A.S. unde dealminteri Antoine devine titularul unui atelier de pictură, iar Naum — deși fără vreo numire oficială — preda sculptura. Divergențele dintre cele două grupe de c. se accentuau. „Conflictul ideologic — povestește Gabo — dintre grupul nostru și cel al lui Tatlin (...) a făcut ca sciziunea dintre noi să se accentueze, obligându-ne să facem o declarație publică. Grupul lui Tatlin cerea abolirea artei, sub pretextul că ea ar reprezenta un estetism depășit, aparținând societății capitaliste și chema artiștii care lucrau la construcții spațiale să abandoneze acest divertisment, pentru a face lucruri utile vieții materiale și ființei omului — să conceapă scaune și mese, să construiască cuptoare, case etc. Noi ne-am oprit asupra ideii (...), acestui soi de nihilism...”. „Declarația publică” a fraților Pevsner a fost vestitul „Manifest realist” redactat și publicat în 5 august 1920 la Moscova, cu prilejul expoziției lor de sculptură în aer liber, dintr-un parc de pe bulevardul Tverskoi. Principalele idei ale manifestului derivă din teza fundamentală după care „spațiul și timpul sînt unicele forme pe care este construită viața și pe ele trebuie înălțată deci și arta. Transparența percepțiilor noastre despre lume sub formă de spațiu și timp este unicul scop al artei noastre plastice”. De aici decurg „cele cinci principii de bază” ale c.r.: „1)... renunțăm la culoare ca element plastic în pictură; culoarea este suprafața optică idealizată a obiectelor; este o impresie exterioară și superficială, este un accident care n-are nimic comun cu esența cea mai intimă a obiectului. Afirmăm că tonalitatea substanței, adică corpurile care absorb lumina, este unica realitate picturală. 2) Renunțăm la linie ca valoare descriptivă: în viață nu există linii descriptive; descrierea este un semn uman accidental... Afirmăm că linia este valabilă doar ca direcție a forțelor statice și a ritmurilor lor în obiecte. 3) Renunțăm la volum ca formă spațială, picturală și plastică (...). Afirmăm valoarea profunzimii drept unică formă spațială picturală și sculpturală. 4) Renunțăm la sculptură ca masă înțeleasă drept element sculptural. Orice inginer știe că forțele statice ale unui corp solid și forța sa materială nu depind de cantitatea masei... De aceea reintroducem în sculptură linia ca direcție și, cu aceasta, afirmăm că profunzimea este o formă spațială. 5) Renunțăm la prejudecata artistică înrădăcinată de secole, după care ritmurile statice sînt unicele elemente ale artelor plastice. Afirmăm că în aceste arte există noul element al ritmurilor cinetice, ca forme fundamentale ale percepției pe care noi o avem despre realitate”. E ușor de înțeles în ce măsură au înrăuit principiile c. noua concepție funcționalistă a corespondenței dintre structură și forma exterioară — mai ales însemnată în arhitectură — precum și înclinația spre volume transparente, compoziții deschise sau ritmuri cinetice. O altă teză generală, proprie ambelor grupuri c., a fost aceea a „contemporaneității” metodelor tehnice. În consecință, se promovau cele mai noi materiale și metodologii tehnico-industriale, nu numai în arhitectură, ci și în sculptură, scenografie etc. Cu toate confuziile sale proletcultiste, grupul „c. practic” a contribuit și el, într-un mod însemnat, la dezvoltarea artei și arhitecturii moderne și îndeosebi a industrial design-ului. „Programul grupului productivist” — manifest redactat de Rodcenko și Varvara Stepanova tot în 1920, cu prilejul expoziției lor de la Moscova — ce venea ca un răspuns „... manifestul realist” al fraților Pevsner —, prezenta mai întâi trei principii generale, grammatice: „1. Concepția fundamentală unică este comunismul științific, bazat pe teoria materialismului istoric. 2. Cunoașterea proceselor experimentale ale Sovietelor determină grupul să transfere activitățile sale

de cercetare de la abstract la real. 3. Elementele specifice ale activității grupului, adică tectonica, construcția și produsul, justifică ideologic, teoretic și prin experiență schimbarea elementelor materiale ale culturii industriale în volum, plan, culoare, spațiu și lumină”. Manifestul continua apoi cu un program de activitate privind insistența creației unei noi culturi vizuale de tip design, înrind însă mereu mai mult în considerații utopice, ca de pildă „Incompatibilitatea dintre activitatea artistică și producția intelectuală” și ajungând pînă la urmă în sloganuri ca: „1. Jos Arta, trăiască tehnica. 2. Religia este minciună, arta este minciună...”, sau „3. Jos cu mențineria tradițiilor artistice, trăiască tehniciianul constructivist”.

Totuși, impactul constructivistilor asupra tuturor domeniilor artei sovietice a fost, în anii de după Revoluție, excepțional. În arhitectură, de pildă, s-au realizat puține construcții, printre care au fost mai însemnate: Mausoleul lui Lenin (1924) din Piața Roșie, Moscova, de Alexei Sciussev, Clubul comunei Znev (1926), de Iliia Golossov, *Direcția generală a industriei* din Harkov (1929) de Serafinov sau *Pavilionul sovietic* de la Expoziția internațională de arte decorative (1925), Paris, de Konstantin Melnikov. Dar nenumărate proiecte datorate arhitecților Al. și V. Vesnin, Iacob Cernigov, I. Golossov, A. Silcenko, El Lissitzki, L. I. Leonidov (care concepu în 1927 o uriașă sferă de sticlă și metal, suspendată pe cabluri și care urma să constituie un auditorium pentru 4000 de persoane) ș.a. sau chiar lui Malevici și Naum Gabo — cu toate că au rămas doar pe hirtie sau în machete de ghips — au avut un răsunet internațional. Iar expoziția sovietică de la Paris (1925) dominată de c. în mobilier, tapiserie, pictură, sculptură, grafică, fotomontaje, afișe etc. a demonstrat că artiștii sovietici erau, la acea vreme, printre cei mai moderniști din Europa.

Un alt domeniu în care c. sovietic a avut un rol hotărîtor este *scenografia modernă*. Marele regizor Tairov, director la Kamernii Teatr din Moscova, ce fusese încă înainte de 1917 un susținător al constructivistilor, le-a dat apoi prilejul unor foarte interesante realizări scenografice, Alexandrei Exter și lui Yakulov. Și tot Tairov e cel ce a folosit, prima oară în istoria teatrului, un arhitect ca decorator, pe Al. Vesnin, care a montat în 1920 piesa lui Paul Claudel, „Ingerul a vestit pe Maria” și în 1922 „Fedra” de Racine. Camilla Gray socotește că cea mai deplină realizare a c. în teatru a fost ilustrată mai întâi de concepția lui Tairov despre „Teatrul în cerc” și apoi de cea a lui Vaselod Meyerhold, denumită „Bio-mecanică”. El a fost în general unul din cei mai înfocați propagatori ai c. și dintre cei ce l-au aplicat cel mai deplin în teatru. Printre decoratorii ce au lucrat cu Meyerhold s-au aflat, mai ales, Varvara Stepanova și Liubov Popova. c. a dat un impuls substanțial și design-ului tipografic. El Lissitzki, Klutis, frații Sternberg, Favorski sau Rodcenko și Alexei Gan au realizat afișe, timbre, ilustrații de carte și, în general, lucrări destinate tiparului. Rodcenko a fost și unul dintre marii fotografi ai vechului, elaborind și o metodă în această artă, pe o linie similară cu cea a experiențelor marelui cineast documentarist Dziga Vertov, numită „Camera-Ochi” și „Kino-Pravda” sau cu incercările lui Sergei Eisenstein din primele sale filme, unde era călăuzit de o concepție strict constructivistă, de obținere a momentelor de maximă tensiune prin imagini cu unghiul redus. Rodcenko este probabil și inventatorul fotomontajului, modalitatea necunoscută pînă atunci și în care a ilustrat, în 1923, antologia poemelor lui Maiakovski, intitulată „Despre Asta!”.

Un rol deosebit în cadrul mișcării c. — atît în Uniunea Sovietică cît și în străinătate — l-a jucat El Lissitzki, arhitect, afișist, grafician, autor de foto-



montaje, proiectant de expoziții etc. El a studiat, împotriva voinței sale, ingineria la Darmstadt (1909—1914), fiind de fapt atras doar de artele plastice. În acești ani a călătorit mult în mai toată Europa, studiind muzeele și monumentele, pictin și desenele. În 1912 a expus pentru prima oară la "Asociația artistică" din Sankt-Petersburg. La izbucnirea războiului, Lissitzki se afla la Moscova, unde a lucrat câțiva ani în atelierul unui arhitect, făcându-i ucenicia și în acest domeniu. În 1916 a expus cu grupul „Valetul de Caro”, iar în 1917, cu asociația Mir Iskustva. După revoluție Lissitzki devine membru al consiliului I.Z.O., lucrează la pavazații publice, începe să colaboreze cu pictorul Marc Chagall la ilustrații de cărți, ce erau publicate mai ales la Kiev. În 1918 e numit profesor de arhitectură și grafică la Academia de arte frumoase din Kiev, al cărei director devenise Chagall. Aici, în 1920, a creat Lissitzki vestita „Istorie a celor două pătrate” (publicată în 1922), operă cu totul reprezentativă a graficii moderne și caracteristică pentru viziunea c. a. autorului, în care se citesc însă și rădăcinile supremației ale mișcării. În același an se întoarce la Moscova unde primește o catedră la V.K.H.U.T.E.M.A.S. În 1921 pleacă în Germania unde editează, în colaborare cu scriitorul Ilia Ehrenburg, o revistă artistică trilingvă, intitulată „Vesci — Objet — Gegenstand” (Obiect), și întemeiază, împreună cu olandezul Theo van Doesburg, „Internationale constructivistă”. La această organizație aderă și ceilalți reprezentanți ai neoplasticismului, arhitecții Cor van Eesteren, Gerrit T. Rietveld, Mart Stam, pictorul Piet Mondrian sau sculptorul Georges Vantongerloo. Manifestul Internațional constructivist, publicat în revista „De Stijl”, accentua teza după care mașina este modelul suprem de construcție, propunând ca pilă de perfectă logică structurală automobilul, avionul sau vaporul. Teza fusese, de altminteri, în acei ani expusă și de Le Corbusier în revista *L'Esprit Nouveau*. Din 1921 Lissitzki s-a ocupat în mod preponderent atât de arhitectură, cât și de fotomontaje, de grafică sau în general de proiectarea expozițiilor — domeniu în care a fost unul dintre principalii pionieri europeni. În 1924 el realizează, în colaborare cu Mart Stam, proiectele acelor faimoși „stilpi-noti”, turnuri multietajate ce susțin o mare construcție orizontală în consolă, reprezentând o soluție urbanistică extrem de îndrăznească pentru aerisirea orașelor și prevenirea sufocării lor din pricina circulației automobile. Dar propunerile acestea nu rămas decât pe hârtie.

c. a. avut în general consecințe însemnate în dezvoltarea artei și arhitecturii mondiale, așa cum o mărturisește, de pildă, opera sculptorului Oskar Schlemmer, cea a arhitecților Breuer, Gropius, Mies Van der Rohe sau chiar cea a lui Le Corbusier. V. Cubism; Functionalism; Neoplasticism. (V. pl. 32, 43, 44, 45, 46).

**coup de fouet, style** ~ (Stil lovitură de bici). Cea mai curentă denumire a artei 1900\* din Belgia, dar semnificând mai ales modalitatea de expresie dinamică, lină, curbilinie, concepută de arhitectul Victor Horta. Plecând de la experiența constructorilor în fier din Europa și America, el a realizat valori spațiale transparente, mișcătoare, fluide chiar, determinate de structuri liniare flexibile ce sînt totodată armături ornamentale, deseori comparate cu „aripa de libelulă”, sau cu „pinza de păianjen”. În opera lui Horta motivul decorativ are un rol decisiv. Limbajul său linear care, deși abstract, este de inspirație biomorfă, mai ales florală, a însemnat nașterea unui adevărat nou vocabular ornamental, înrîurind pe mai mulți artiști. Cu toate că nu se poate preciza succesiunea etapelor din evoluția viziunii sale, nici ordinea fazelor procesului de creație, rezultatele atestă primordialitatea decorativului asupra formelor

și, poate, chiar și asupra invențiilor de ordin tehnic sau funcțional. Astfel, la Hotel Tassel (1892—1893, Bruxelles), prima sa operă de maturitate, socotită un adevărat manifest 1900, concepția ornamentală lină pare să fi hotărât atât folosirea sticlei și metalului — printre primele exemple de utilizare a fierului aparent în construcția de locuințe — cât și noua viziune planimetrică „flexibilă”. Această concepție, numită apoi de Le Corbusier „plan liber”, constă în esență în renunțarea la canonul omogenității nivelelor, în favoarea liberei repartii a camerelor între etaje, precum și în independența poziției pereților despărțitori de la diferitele etaje. Fiește, soluția era posibilă doar dîndu-se scheletului de fier principalele sarcini portante, astfel ca zidurile să devină „simple paravane despărțitoare”. Monumentala casă a scriitorii Hotelului Tassel, luminată de sus printr-o verieră și avînd la parter un vestibul octogonal, elegantă coloană centrală de fier ce sprijină scara și balustrada de metal forjat, liber desfășurată ca o panglică filigranată, acoperișul din fier și sticlă al serei de la parter, desenul în stuc sau pictat al pereților, calligrafia mozaicurilor pavimentare, țesătura dinamică a balustradelor metalice de la balcon, etc., reprezintă actul de naștere al faimosului „linii Horta”. Ea a fost identificată cu o „lovitură de bici” pentru că se încolăcește, se împletește, plămesește, se caștră, zboară, modelînd dinamic spațiul. Tot mișcarea ornamentală a liniei a hotărât și soluția tehnică a scheletului ce susținea marea cupolă a Hotelului Aubrey (1900, Bruxelles, azi distrus), tratată ca un vitraliu torsionat. Decorativul primează și în concepția formală a obiectelor create de Horta: lămpi mobile, cante etc. Nu începe îndoielă că în opera sa — ca în mare parte din arta 1900 de altminteri — sinteza dintre ornament și formă e departe de purismul funcțional la care va tinde arhitectura sau *industrial design-ul* de mai tîrziu. Ba în unele lucrări ce au urmat, cum e mai ales Hotel Solvay (1895—1900, Bruxelles), decorativismul capătă atîta pondere în dauna constructivului și a funcționalului, încît balanța înclină spre esteticism. Totuși aportul lui Horta ca promotor de seamă al *funcționalismului* e incontestabil. Ar fi de ajuns să luăm în considerație doar capodoperele sa, *Maison du Peuple* (Casa poporului, 1896—1899), azi distrusă, — sediul Partidului Socialist belgian din Bruxelles, una din lucrările jalon, din metal, ale istoriei arhitecturii moderne. În acest caz e vădită, în mod special îndrăzneala sa de a arăta structurile clădirii (metal cu bolovane nuite, etc.), ceea ce majoritatea arhitecților vremii ascundea sub grîlă sau suprastructuri false din ghips.

Printre reprezentanții stilului se mai numără arhitectul Paul Hankar — autorul, între altele, al Casei din strada Defacqz (1897) și al Casei Kleyer (1898), ambele la Bruxelles, lucrări vîndînd o mai accentuată influență orientală, îndeosebi japoneză —, decoratorul și designer-ul Gustave Serrurier — Bovy — mai aproape de unele relații stilistice clasice —, pictorul Xavier Mellery și elevul său Ferdinand Knopff — ambii de viziune simbolistă și influențați de prerafaelitismul englez —, sau bijuterierul Philippe Wolfers. Deși înrudiți cu linia Horta — uneori chiar influențați de ea —, alți artiști belgieni de viziune 1900 au înclinat spre un echilibru raționalist al formelor, net opus simbolismului oniric de tip c.d.f. Printre ei se află sculptorii Constantin Meunier și George Minne, unul din membrii de seamă ai grupului „Les XX”, grafiianul Georges Lemmen, creator, între altele, al unor foarte reușite caractere tipografice noi, moderne, precum și Van de Velde\*, figură de prim rang a arhitecturii și artei belgiene, cit și a celor din Franța și Germania. V. și Artă 1900. (V. pl. 21).

c.p.i.a. v. *Comitet permanent internațional al arhitecților*.

cubism. În arhitectură acest curent nu este la fel de bine determinat ca în pictură. Pe de o parte, unele modalități specifice ale noii viziuni formale au apărut în arhitectură încă din secolul 19, iar pe de altă parte, pictura c. — dezvoltată în Franța între 1907 și 1914, aducând un nou concept spațial, geometric și simultaneitate, pluriocular, încadrat într-un sistem cvadrimensional, sistemul „spațiu-timp”, expresie tipică a raționalismului modern — a influențat la rândul ei arhitectura.

La baza c. stă pictura lui Cézanne care, nu numai că descoperise geometria interioară a corpurilor și relațiile lor spațiale cu ambianța, dar a și afirmat conceptul clasic al formei, alăturând și suprapunind, pe suprafața plană a tabloului, elementele constitutive ale realității. Faptul este unanim admis. Se uită însă frecvent că Cézanne însuși, ca toată generația sa de alături, fuseseră condiționați de un lung șir de fenomene proprii societății noastre, printre care și apariția construcțiilor metalice. Noile structuri din fier au spulberat străvechia imagine iluzionistă de tip renascentist, înfățișând volume perfect transparente, a căror tridimensionalitate și arhitectură interioară erau nemijlocit percepute. De la englezi constructori de poduri din fontă pe la finele secolului 18 și începutul secolului 19, ca Darby și Telford; de la constructorii desere, persoane de gări, pasaje comerciale sau gânditoare pavilioane de expoziție din fier și oțel, ca Paxton, autorul lui *Crystal Palace* din Londra (1851); sau de la genialul inginer Eiffel, constructorul unor nemaivăzute dantelări mecanice, contemporanul lui Cézanne, oamenii învățaseră să pătrundă misterele structurilor interioare ale volumelor. Concomitent, precursorii *funcționalismului* modern în arhitectură încep să considere organizarea spațială interioară a clădirii ca legea ce guvernează plastica ei exterioară. Astfel, englezul Ph. Webb, aparținând mișcării *Arts and Crafts*, pe la 1860 sau peste vreo două decenii, americanul L. H. Sullivan, reprezentant al școlii din Chicago\*, vor reflecta esența formală a structurilor interioare în exterior, realizând acea „sinceritate a fațadelor”, vechi desiderat al arhitecților anticadești. Dar nu numai atât: tehnica fierului și a betonului armat, precum și noile programe arhitecturale specifice orașului modern, au dus la noi tipuri de construcție, cu multe etaje, de formă simplă geometrică, pregătind paralelipipedică: „zgirie-norii”, apărută la Chicago spre finele secolului 19, iar din pricina înălțimii (pînă la 15 etaje pe atunci), masivității și implicit la nevoi de ferestre jur împrejur, noile *building-uri*, strășnii „blocurilor” noastre, s-au eliberat din vechea strîsoare urbană a clădirilor la gir — „calcan la calcan” — devenind percepibili din toate perspectivele celor 360 de grade, în toată valoarea lor spațială. Deci atît pătînderea structurilor interioare a domelor, cit și predilecția pentru volume geometrice rectangulare, datsu dinaintea sau din vremea lui Cézanne.

Pe de altă parte, nici introducerea noțiunii de timp în conceptul spațial nu avea să constituie o invenție absolută a c. Dimensiunea timp în conceptul lor însemnă de fapt mișcare în jurul obiectului, pe care ei îl „înconjurau ca și cum ar fi vrut să-l surprindă în aceeași vreme constituția internă (...). Descompunind obiectele, percepuindu-le în transparență, c. le percepe simultan din toate părțile, de sus și de jos, din interior și din exterior” (S. Giedion). „Dar problema mișcării — spune Francael — era la modă în mediile artistilor de multă vreme. Ea îi chinase pe Degas și Toulouse-Lautrec. În același timp cinematograful atrăsese atenția tuturor artiștilor asupra problemei animației (...). Pe de altă parte, cercetările ce stăuseră la originea filmului, ca cele ale lui Marey asupra plasticității senzațiilor se filtrau în public. Mai trebuia adăugate, în sfîrșit, și alte elemente ca succesul filozofilor expe-

rienței întîme, cea a lui W. James și cea a lui Bergson, care au făcut familiară noțiunea de scurgere și imobilizare fugitivă a realului — idee devenită foarte accesibilă artiștilor prin ultimele forme ale impresionismului...”. Nemaivorbind de teoria „dimensiunii timp-spațiu”, lansată de matematicianul german Minkovski pe la 1902 sau studiul „simultaneității” cu care a început Einstein. Poate și mai semnificativ este faptul, rar amintit, că cea dintîi imagine „spațio-dinamică” din arta modernă a apărut în arhitectură înaintea c. pictural. E vorba de faimosul hol al vilei *Hill House*, conceput în 1902 de arhitectul britanic Ch. R. Mackintosh, reprezentant al școlii din Glasgow\*.

În general însă arhitectura din primii ani ai secolului 20 aducea o lume a formelor simple geometrice, epurate de ornamente, dominată de paralelipede și cuburi. Creațiile arhitecților francezi T. Garnier (de la Lyon), H. Sauvage sau A. Perret (imobilul din 25 bis rue Franklin, 1903 și gara *la Ponthieu*, 1906, ambele la Paris); ale englezilor A. H. Mackmurdo (*Hotel Savoy*, 1889, Londra), C.F.A. Voysey (*The Orchard*, 1900, Chorley Wood), sau cu deosebire ale vieneților J. Hoffmann (*Palatul Stoclet*, 1905, Bruxelles) și M. Olbrich (*Palatul societății Sezerion*, 1898, Viena) și A. Loos (*Vila Karma*, 1904, Montreux și *Vila Steiner*, 1910, Viena), încep să fie socotite „cubiste”.

În lumea formelor c. vor fi cuprinse de atunci înainte o mare varietate de obiecte, de la mobilier la cenanice, de forme simple, geometrice, fără ornamente, ca cele produse de *Atelierele vieneze*\*. În „Note despre decorație” publicate în revista londoneză „The Studio” înainte de 1930, A. Huxley acuza „... puritanismul rigid al cubismului...” de a „... nu tolera nimic altceva decît unghiurile și liniile drepte”, asociind deci termenul nu conceptului fundamental al curentului pictural timp-spațiu, ci formelor geometrice rectangulare.

Dar print-o astfel de fază, direct legată de folosirea „cuburilor”, pe care arhitectura o parcursese încă de prin 1900—1905, va trece și pictura c. între 1907 și 1909. Este vorba de perioada influențelor dominante cézanniene, în care Braque și Picasso fac tablouri ce par alcătuite din „mici cuburi” — după expresia pictorului Matisse —, sau în care totul se reduce „la scheme geometrice, la cuburi” —, după cea a criticului L. Vauxcelles. Și nu e deloc exotica ca arhitecții să fi suferit și ei influența lui Cézanne. A. Malraux scotoca chiar că Cézanne „pregătise întreaga arhitectură a secolului 20”. În orice caz, înrîuririle picturii c. asupra arhitecturii s-au exercitat mai ales în vremea celei de a doua faze a curentului: cea analitică, 1910—1912. Volumul sintezat analizat print-o adevărată demontare în nenumărate planuri ce sint juxtapuse, suprapuse sau interferate, realizîndu-se în ultimă analiză, bidimensională și plurioculară, viziunea simultaneității, exhaustivă a obiectului. O astfel de analiză a stat și la baza conceptului spațial al arhitecturii c., ca și în general al unei mari părți din arhitectura secolului 20. Volume perfect transparente ce-și arată desăfurarea planelor constitutive apar de prin 1911, într-o vestită lucrare de tinerete a lui Gropius: *Uzina de calapoade Fagus*, la Alfred an der Leine (Germania). Aici a avut loc premiera a ceea ce se va numi mai tîrziu „zidul cortină”, panou de fațadă total transparent, independent de structura interioară de beton armat. Raportul planelor, guvernat de dialogul dintre spațiul interior și cel exterior, domină și arhitectura *neoplasticismului*\*, curent ce descinde direct din c. și atinge cel mai exacerbant puritanism geometric rectanglar, în tezele pictorului olandez Mondrian. Mărturis stau proiectele și construcțiile lui Van Doesburg, Eesteren, Oud și mai ales T. G. Rietveld. Este adevărat că pictura c. a mai influențat arhitectura și în ultima sa fază: sintetică, 1913—1914. Imaginea obiectului se reconstituie acum simplificată,

„sintetică”, total eliberată de orice convenție perspectivă: un rezumat fundamental, bidimensional, al fisionomiei sale esențiale. Poate cea mai prestigioasă mătură în acest sens ne-o dă Le Corbusier, prin practica concomitentă a picturii „puriste” și a arhitecturii, în anii 1918–1930, ambele descinzând din c.

Dar c. nu mai era la acea epocă singurul mod pictural ce acționa „stilistic” asupra arhitecților. Viziunea lui Kandinski și Klee sau a lui Tatlin și Malevici, au avut cel puțin tot atâtea implicații în arhitectură. Motiv pentru care Le Corbusier socotea că prin anii 1914–1918, „pictura a precedat toate celelalte arte”. Iar arhitectul finlandez Aalto scria că: „Se poate spune că formele artistice abstracte au dat impulsuri puternice arhitecturii moderne. Desigur într-un mod indirect, totuși faptul nu poate fi negat. Aceste impulsuri s-au interferat și arhitectul a răndărit sau a dat impulsuri artelor abstracte”. Tot așa Malevici afirmă că „Pictorii au făcut o mare revoluție... El au găsit elemente noi ce pun, de azi, problemele arhitecturii viitorului”. Și într-adevăr, marele pictor sovietic creatorul „suprmatismului”, concepea pe la 1920–1924 machete de „arhitectură dinamică și suprmatistă”, dominate de volume geometrice cubice.

Dar arhitectura modernă din deceniul 1920–1930 aducea totodată elementele unui nou stil în perfect acord cu întreaga mișcare plastică de după c., reprezentată de Picasso și Braque, până la Brâncuși și Zadkine. Arhitectura concepută de echipa de la Bauhaus\* unde arhitecți ca Gropius, Mies van der Rohe sau Breuer, colaborau cu Kandinski, Klee, Feininger sau Moholy-Nagy; Casa Tristan Tzara (1920, Paris) sau Casa Müller (1930, Praga), de arhitectul Loos; lucrările de prin 1926–1927, ale arhitectului Mallet-Stevens de la Paris; proiectele realizate în 1922 de Van Doesburg în colaborare cu Van Eesteren, sau construcțiile lui Oud la Amsterdam, din 1924–1927; Casa Schröder-Rietveld, clădită în 1924 la Utrecht de T. G. Rietveld; sau Casa Louwe (1926, Northampton, Anglia) de Behrens, aduceau alt noua concepție spațială înțemeiată pe transparențe și legătura dintre exterior și interior, cit și noi metode de compoziție. Dacă în primul deceniu al secolului Garnier, Hoffmann și mai ales Olbrich și Loos înclocuiau vechea metodă a adăugării și juxtapunerii volumelor, cu cea a îmbrăcării lor, arhitectura de după război adoptă în cea mai mare măsură metoda articularii spațiilor înlanțuite. Într-un fel, ea fusese schițată încă de pe la 1908 de americanul F. L. Wright, ca o consecință directă a celor șase criterii ale arhitecturii „organice” concepute de el și ilustrate în primele „case de preerie”: Coonley House (1908, Riverside, Illinois), Isabel Roberts House (1908, River Forest, Illinois) sau Robie House (1909, Chicago). Cel ce avea să ducă însă compoziția articulată de tip c. la punctul ei de culme va fi Le Corbusier, în capodopera sa din 1929, Vila Savoye din Poissy. Arhitectul parcursese deja prima etapă a carierei sale, dezvoltându-și tezele enunțate încă din 1918 în manifestul purismului publicat în revista *L'Esprit Nouveau*\* și intitulat „Dupa cubism”. El continua să caute esența relațiilor spațiale în trinomul: structură internă – formă exterioară – ambianță, până la ultima limită. Astfel, plecând de la principul după care „volumele și suprafețele sînt elementele prin care se manifestă arhitectura” și de la cel după care „arhitectura este un joc savant al volumelor în lumină”, el stabilea cele „5 puncte ale unei noi arhitecturi” – principalele instrumente ale modului său de expresie: piloții, acoperișul grădini, planul liber, fereastra în lungime, de tip culisant și fațada liberă. Ele și-au găsit o aplicație cu totul caracteristică în Vila Savoye. Văzută de jur împrejur, clădirea apare înaintea de toate parcă suspendată în plină natură, atît din pricina

pilaștrilor și a perfecte transparențe a parterului, cit și din cea a desfințirii oricărui spirit frontal: fiecare latură a volumului, cubic, avînd egală valoare plastică. Cîrcuția liberă dintre marele livingroom și terasa de la primul etaj, fereastra orizontală continuă ce încinge de jur împrejur acest nivel (parțial liberă, parțial cu geam), „promenada arhitecturală”, o pantă ce leagă terasa de acoperișul grădini cu solarul și panouri protectoare curbilnii, desăvîrșesc caracterul c. al operei. Le Corbusier a creat aici nu numai casa-obiect funcțional: „... mașină de locuit”, ci și casa-obiect de artă, ce se citește simultan și mobil, prin mișcarea liberă a spațiilor și în egală măsură prin mișcarea privitorului prin ele. Cu toată legătura îndubitabilă dintre c. și arhitectură, nici operele și nici creațiile nu s-au încadrat în general în acest curent. Cu o singură excepție, în Cehoslovacia, unde un grup de arhitecți s-au intitulat și s-au revendicat de la c. pe la 1910. Cel ce a elaborat programul teoretic al arhitecturii c. cehe la acea vreme a fost arhitectul P. Janák în studiile intitulate „Prisma și piramida” și „Renașterea fațadei”. El afirma înaintea de toate postulatul unui dinamism, menit să traducă „triumful spiritului și al gândirii creatoare asupra materiei brute”. Iar modalitatea expresivă specifică arhitecturii c. era materia dramatizată și suprafața, descompusă într-un sistem spațial de formațiuni geometrice, ordonate după vectori diagonali. Principala lucrare a lui Janák a fost transformarea în 1913, în stil c., a unui imobil locativ din piața Pelhrimov, Praga. Printre cubiștii dinaintea războiului se numără și J. Gočár, autorul celei mai semnificative opere a curentului ceh: „Casa fecioarei negre” (1911–1912, Praga), precum și J. Chochol, constructorul în 1913 al unor vile c. la poalele colinei Vyšehrad, Praga, V. Hofman, decorator de interior sau J. Kroha, cel mai purist ca stil dintre arhitecți. El va fi și cel care, după război, într-o serie de studii c. și expresioniste\* pline de energie, se va apropia cel mai mult de tendințele cinetice din cadrul curentului c. general. Construcțiile sale din 1922–1926, cum sînt, mai ales, Școala de arte și meserii sau Casa așezărilor sociale, ambele din Mlada Boleslav, se caracterizează prin dramaticele interpretări ale volumelor arhitecturale și o profunzime de forme contrastante.

Pe de altă parte, c. cehe începe să fie invadat de decorativism, uneori inspirat chiar din folclor, ca Banca legiunilor cehoslovace din Praga, construită de J. Gočár în 1922–1923.

C. a influențat și o bună parte din arhitectura românească dintre cele două războaie mondiale, cum se vede în general în operele arhitecților Dăliu Marcu, Horia Creangă, H. Stern și mai ales cele ale pictorului și arhitectului Marcel Iancu, unul din fondatorii dadismului. Într-un interviu publicat de ziarul „Rampa” în 1923, acesta din urmă remarcă întinderea înfrîngerii curentului, spunînd: „Cine crede că a murit cubismul să se uite în jurul său: case, mobile, teatre, decorațiuni, afișaj, urbanism, totul converge. Avem mai degrabă inflațiune cubistă... Cubismul nu poate fi decît înfățișare artistică a celor mai confortabile și noi idei despre viață, el a dat formă facturii spiritului nostru contemporan”.

În general, o mare parte a arhitecturii moderne din lumea întreagă, prin excelență raționalistă, a continuat să urmărească criteriile formale c., chiar pînă azi, deși n-a fost niciodată socotită ca aparținînd curentului. M. Razon descoperă astfel de poziții la mulți arhitecți din generații deosebite, de la Gropius, la francezii G. Patry și C. Parent (autorii Casei de cultură, 1965, Troyes), la israelienii A. Mansfeld și Dora Gad (autorii Muzeului Israelului, 1965, Ierusalim), la elvețianul M. Schupl (Palatul Congreselor, 1966, Bienne), la

danezul A. Jacobsen (*Royal Hotel S.A.S.*, 1960, Copenhaga) și cu deosebire la Mies van der Rohe. Apreciind lucrările acestuia, cum sint „... zăgărit-norii din Lake Shore Drive (1950—1951) la Chicago sau *Seagram Building* (1958) la New York, printre cele mai admirabile creații ale genului uman”, Ragon conchide: „Cubul lui Cézanne și unghiul drept al lui Mondrian și-au găsit aici suprema lor expresie, (...) e vorba de o frumusețe cu totul nouă, severă și tăioasă, ca o lamă de metal: frumusețea înghețată a unui ordinator”. (V. pl. 5, 6, 7, 27, 29, 31, 32, 35, 36, 42, 46).

## D

### Darmstadt, școala din ~. V. Die Sieben.

Delft, școala din ~. Tendință antifuncționalistă, estetizantă, de inspirație catolică, apărută în arhitectura olandeză prin 1925—1930 și durind până la 1955. Principalul promotor al acestei poziții a fost G. M. Granpré Molière. Numit profesor (1925) la Școala superioară tehnică din Delft, el și-a câștigat o audiență relativ largă printre studenți, pentru concepția sa de esență catolică ce se împotriva direcțiilor neoplasticismului din arhitectura olandeză, mergind până la a decretă că „betonul armat este un material vulgar” și, ca atare, nu trebuie folosit. Dar Granpré Molière era în general ostil față de orice poziții noi, funcționaliste ca și față de cele ale arhitectului W. Dudok autor, între altele, al frumoasei *Primărie din Hilversum* (1928—1930). Prima lucrare ce reprezintă pozițiile școlii este socotită *Primăria din Eusechede* (1933), datorată arhitectului G. Friedhof, elevul lui Granpré Molière. J. J. Vriend spune că „Școala din Delft a putut apoi domina arhitectura olandeză până în jurul lui 1955” din pricina „atmosferei de nesigură politică ce domnea în ajunul războiului...” și din cea a crizei ce s-a produs în însuși mijlocul artei moderne. Pozițiile au fost atât de răspindite încât chiar după război o parte a lucrărilor de reconstrucție urbană a fost încredințată adeptilor lui Granpré Molière. Arhitectura modernă olandeză a fost reasezată pe direcțiile progresului de prin 1950 odată cu lucrările unor arhitecți și urbanisti ca J. H. Van den Broek și J. B. Bakema, autori ai unei importante părți din reconstrucția Rotterdamului, precum și cu cele ale unui A. van Eijk, creatorul *Orfelinatușului municipal* (1955) din Amsterdam și ale altor fondatori ai grupării *Team X*. Izbinda neofuncționalismului în arhitectura olandeză n-a înălțat însă imediat înfruntările școlii. Ele aveau să se mai mențină câțiva vreme în domeniul construcțiilor religioase și, mai ales, în provinciile cu populație majoritară catolică.

Der Ring (Inelul). Asociație avangardistă fondată în 1925 la Berlin de către cei mai remarcabili arhitecți germani ai vremii, în majoritate tineri: O. Baring, P. Behrens, R. Döcker, W. Gropius — creatorul școlii *Bauhaus* — H. Häring, L. Hilbersheimer, frații H. și W. Luckhardt, E. May, E. Mendelssohn, L. Mies van der Rohe — pe atunci director la *Deutscher Werkbund*, H. Poelzig, H. Scharoun și frații B. și M. Taut. Cei mai mulți dintre ei erau și membri ai *Werkbund*-ului. Asociația reprezenta de fapt dezvoltarea unui alt grup berlinez, „Der Zehnerring” (Al zecelea inel), întemeiat în 1924 și orientat împotriva academismului oficial, al cărui principal reprezentant era pe atunci L. Hoffmann, arhitect șef al Berlinului. Un rol de seamă în ambele grupări l-a jucat arhitectul H. Häring, însemnat teoretician al arhitecturii organice”.



design, industrial ~. Expresie engleză care, ad literam, s-ar traduce prin proiectare industrială (design-plan, intenție, proiect). Termenul semnifică însă un domeniu de creație pluri și interdisciplinar ce depășește cu mult proiectarea industrială în înțelesul ei strict tehnic urmărind, în primul rând, un perfect acord între factorii ce concurează la calitatea generală a produsului de mare serie, atât din punct de vedere social-economic, funcțional, tehnic, ergonomic, comercial, etc., cât și din punct de vedere educativ, estetic.

Termenii design și designer (ultimul indică profesionistul ce activează în acest domeniu de creație) sînt azi adoptați aproape în toate țările industriale ale lumii, deoarece istoricește această sferă de activitate a apărut și s-a dezvoltat, mai întîi, în țările de limbă engleză. În Germania se mai folosec, paralel, termenii *Formgestaltung* sau *Industrielle Formgestaltung*. Expresia *Estetică industrială*, propusă acum vreo 15 ani de către Jacques Vîenot și folosită cîva timp și la noi și în U.R.S.S. (Техническая эстетика) este nepotrivită. Ea semnează un capitol al esteticii generale, ținîndu-se de neputrivită. Ea semnifică un domeniu de activitate creatoare, practică, tehnic-artistice, ce se leagă de estetica industrială doar teoretic. Dealtmînuși termenul a fost părăsit și în Franța chiar de către cei ce l-au creat: revista institutului fondat de Vîenot, care se numea inițial „*Esthétique Industrielle*”, intitulîndu-se din 1967 „*Design-Industrie*”.

Domeniul este încă, în general, puțin cunoscut. La întrebările: „care e sfera de activitate a unui inginer constructor sau cea a unui agronom?” „Care e domeniul în care lucrează arhitectul, sculptorul sau pictorul?”, majoritatea oamenilor răspund cu ușurință, dimpotrivă, întrebînd „Ce este industrial design-ul și ce lucrează un designer?”, rămîind de cele mai multe ori fără răspuns. Cu toate că domeniul ocupă un loc de prim ordin în societatea contemporană, atât din punct de vedere economic, cit și din cel ideologic-educativ reprezentînd, în ultimă analiză, chințesenta fuziunii dintre artă și tehnică. Căuza ignoranței se află oare în aceea că avem de-a face cu o „profesiune încă nematurată?”, cum socotește Tomas Maldonado, vorbind de acel „sentiment nematuritat de ilegalitate” pe care-l încearcă designerii atunci cînd sînt „obligați să țină locul celui artistului, cînd pe cel al inginerului, cînd pe cel al omului de gust, al celui ce activează vizual sau al directorului comercial”. Paradoxal, pînă și oamenii din industrie n-au, nici azi, decît rareori noțiunea precisă a design-ului. O inexplicabilă necunoaștere a acestui așit de însemnat domeniu de activitate persistă chiar și în țările industriale foarte înaintate. Dar nu numai atât; poate încă și mai necunoscută este amploarea întregii sfere a design-ului contemporan, ce tînde să cuprindă totă ambianța vieții noastre, depășind cu mult pe cea a industrial design-ului propriu-zis. Designerul — prin excelență operator în cîmpul vizualității — are, după unele propuneri actuale de mare circulație, două domenii principale de manifestare ce se interesează dealtmînuși: design-ul, ce acoperă întregul mediu al vieții umane, organizat de om și industrial design-ul privind doar produsul industrial. După alte propuneri, s-ar mai desprinde și o a treia ramură de bază: design-ul comunicațiilor vizuale. Oricum, creația designerilor trebuie să fie omniprezentă în aproape tot ce ne înconjură de la obiectul de uz pînă la cele mai complexe aparatură. Ea trebuie să impună așit calitate, cit și coerență întregului nostru mod de viață: în arhitectură, pe stradă, în modă și scenografie, în presă și în genericul de film, etc. De creația designerului depinde cu așit mai mult ca produsul industrial, fabricat în serii mari, să corespundă cerințelor materiale și spirituale ale unor grupuri sociale foarte

mari, ba chiar să constituie și să propună un standard ridicat de viață. Produsul devine așit, implicit, și factor estetic, social-educativ. În domeniul mai particular al comercializării produsului industrial depind de creșterea designerului o serie de factori, fundamentali pentru criteriul de calitate al mărfurilor. „Ușitul se vinde greu” — sloganul lansat acum vreo patru decenii de Raymond Loewy, patriarhul industrial design-ului sau dezia „Good Design, Good Business” (Design bun, afaceri bune) s-au verificat din plin. Designerul ocupă un loc de seamă în echipa ce proiectează produsul industrial și urmărește implicit condițiile uzinale optime. El colaborează activ cu tehnicienii, cu economiștii și ergonomiștii, cu cei ce studiază conjunctura pieței, sau, în general, cu specialiștii în marketing și în publicitate. Un așit de creator contribuie în mare măsură la găsirea celor mai bune soluții funcționale, tehnologice și uzinale, la invenția și economia materialelor și a energiei sau chiar la alegerea sau confecționarea celor mai bune modalități de ambalaj și transport. În ultimă analiză, nici unul din membrii echipei de proiectare nu contribuie într-o măsură așit de mare ca designerul la echilibrul general — tehnic, funcțional, economic și estetic — al produsului industrial.

De Stilul v. Neoplasticism.

Deutscher Werkbund (Expresie netraducibilă ce ar putea însemna fie Uniunea profesională germană, fie Uniunea industrială germană). Asociație ce urmărește ridicarea calității produselor industriale și artistice și a arhitecturii. A fost fondată în 1907—1908 de arhitectul Hermann Muthesius, împreună cu arhitecții germani K. Th. Fischer, R. Riemerschmid, H. Poelzig, H. Tessenow, P. Behrens, B. Taut, austriacul J. Hoffmann, belgianul Henry van de Velde” s.a., dintre care majoritatea se formaseră în spiritul artăi 1900”. Asociația a fost desființată de către naștii în 1933 și reînființată în 1947 prin adunarea de la Rhey. Muthesius fusese șapte ani (1896—1903) atașat al ambasadei germane din Londra, unde studiase arhitectura și design-ul englez, dominate pe atunci de a doua generație a mișcării *Arts and Crafts*, în viziunea *Modern Style*. După întoarcerea în Germania el a publicat mai multe studii despre mișcarea engleză, relevînd cu deosebire avîntul artelor industriale și al arhitecturii funcționale. Numit consilier pentru „Arte și meserii” pe lângă Ministerul Industriei din Berlin, Muthesius începe o activitate intensă, urmărind ridicarea calității artistice a produselor industriale și propunînd chiar în acest scop unele reforme administrative. Dar rezistența ce a întâmpinat-o, așit printre industriali, cit și printre arhitecți, artiști sau meșteri, l-a determinat să încerce organizarea unei asociații. Așa s-a născut D.W. în care au intrat, pe de o parte, artiștii, arhitecții și artiștii sau meștrii din industrie și, pe de altă parte, reprezentanți ai uzinelor și ai comerțului. Asociația și-a creat un centru de studii în care echipe combinate elaborau metode și prototipuri industriale ce erau apoi discutate și propuse industriei. Totodată ea încerca să-i convingă pe industriali să angajeze consilieri permanenți pentru arhitecți, design, publicitate, etc. acțiune ce n-a rămas fără rezultate. Așa de pildă, poate că unul din primele servicii de acest fel din Europa s-a înființat în 1907 de către Emil Rathenau, președintele marelui trust german de industrie electrică A.E.G. (Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft, Societatea generală de electricitate), sub conducerea lui Behrens. El debutase în cadrul mișcării *Münchener Sezession* desfășurînd o activitate creatoare așit ca pictor și grafician sau designer, cit și ca arhitect, mai ales la Darmstadt, unde a aparținut grupului *Die Sieben*. După aceea fusese profesor și apoi director (1903—1907) al Școlii de arte din Düsseldorf. Prin atelierul său din Berlin, de la

A.E.G., vor trece apoi, ca elevi, unele din marile figuri ale arhitecturii moderne ca W. Gropius, L. Mies van der Rohe sau Le Corbusier. Atelierul de design condus de Behrens la A.E.G. a fost un model de pluralitate. Acolo s-au conceput atât proiectele uzinelor și ale clădirilor administrative (1908–1909), *Uzina de turbine Berlin-Moabit*, prima realizare germană în fier și oțel, *Uzina de înaltă tensiune* (1910), *Fabrica de micromotoare* (1910–1911), planurile locuințelor muncitorești, etc., cit și prototipurile ale produselor: motoare, radiatoare, transformatoare, corpuri de iluminat, etc. design-ul ambalajelor, al grafiicii publicitare sau chiar al imprimatelor societății. Activitatea lui Behrens la A.E.G. stârnea admirație. Peter Jensen scria în anuarul organizației D.W. din 1912: „A.E.G., din Berlin ne-a demonstrat strălucit ceea ce pot semnifica arta și artiștii pentru industriele tehnice și ce se poate realiza printr-o acțiune hotărâtă pentru înnoirea unui întreg sector industrial”. Behrens a aparținut celei mai avansate concepții a D.W., care se axa pe industrie și standardizare. Așa cum fusese redactat în statut, „Școala asociației era de a conferi noblete muncii industriale, realizând sinteza dintre artă, industrie și arhitectură”. În primii ani după 1907 s-a insistat însă mai mult asupra nivelului producției artistice și a calității materialelor, precum și asupra acordului dintre material, funcție și formă. Către 1910 Muthesius s-a îndreptat mereu mai mult spre producția industrială, astfel că la Congresul asociației din 1911, cit și la Adunarea generală din 1914, de la Köln — cu prilejul expoziției — el a susținut că principiul director estetic modern se află în calculul matematic și în producția industrială standardizată. Punctul de vedere opus a fost expus de Van de Velde care pleda pentru artizanat, susținând că nu există nici o cale de conciliere între creația artistică și producția industrială de mare serie. Această părere — adoptată dealtminteri și de alți reprezentanți ai artei 1900 — nu deriva însă dintr-o poziție funcționară antimagistă. Deși mare parte din creațiile lor s-au realizat pe cale artizanală, artiștii de la 1900 nu numai că n-au respins colaborarea cu industria, dar au și căutat-o. La unor ei s-a și realizat, ca în industriele de ceramică, de mobilier, de vase metalice sau tacâmuri din Anglia, Germania sau Europa Centrală. Nemaivorbind de industria textilă sau de cea a tapetelor, unde „modelierii” 1900 au jucat un rol hotărâtor în mai toată Europa și în Statele Unite. Pozițiile proartizanale și, aparent, antimagistă au avut aici două cauze principale: prima și cea mai însemnată consta din neînțelegerea rolului designer-ului chiar de către industria, iar a doua, în nivelul tehnic încă scăzut la acea vreme, al proceselor de producție. Situație ce a făcut ca multe experiențe să dea rezultate nefecunde, compromițând nu numai valoarea artistică a prototipului ci, implicit, însăși conceptul de design. Cele două poziții au coexistat în cadrul organizației până la desființarea ei, în 1933, de către hitleristi. Dealtminteri opoziția dintre artizanat și industrie continuă să constituie și astăzi o problemă care, deși falsă, e mult dezbătută de specialiștii design-ului. În fond însă nu există contradicții între cele două domenii. Și dacă mai existau dubii în această privință, deosebitele succese din ultimele decenii ale design-ului scandinav și, mai ales, ale celui danez — axat pe o producție semiartizanală, semiindustrială, — le-au spulberat definitiv.

Prima perioadă a D.W.-ului — 1907–1914 — s-a încheiat glorios și dramatic totodată: cu Expoziția de arhitectură și arte industriale de la Köln, una dintre cele mai semnificative ale secolului XX, deschisă în vara lui 1914, în pragul primului război mondial. Aici s-au ridicat câteva construcții dintre cele mai semnificative pentru istoria arhitecturii moderne. Așa a fost pavilionul D.W. conceput de Behrens, pavilionul Austriei al lui J. Hoffmann — lucrare

de mare echilibru și eleganță, deși puțin străină de ansamblul modern în expoziției prin tendințele sale neoclasicizante —, sau *pavilionul sticlei* de B. Taut, operă foarte îndrăznească, realizată exclusiv din metal și sticlă. Lucrările cele mai remarcabile însă au fost teatrul D.W. de Van de Velde — și „O Uzină model” — de Gropius, în colaborare cu arhitectul Adolf Meyer. Prieten cu Gordon Craig — englezul ce a contribuit mult la revoluția modernă a teatrului — Van de Velde fusese un pasionat cercetător al arhitecturii scenice. Din păcate însă nimic din ceea ce a conceput în acest domeniu nu s-a realizat și nu ne-a parvenit. Spiritul novator al arhitectului belgian apăruse încă în 1903, din schițele proiectului pentru teatrul din Weimar. Studiat la rugămintea marelui actrițe germane Louise Dumont, noul teatru ar fi trebuit să îndeplinească în arta dramatică o funcție similară cu cea pe care o avea în lumea opereii wagneriene, cel din Bayreuth. Dar autoritățile arhitecturii de Saxa-Weimar — Eisenach — n-au acceptat propunerea și lucrarea a fost abandonată. Un alt proiect, elaborat în 1905, pentru „Teatrul Mare” din Weimar de astă dată, a fost de asemenea respins, comanda dându-se altui arhitect. Iar după ce primise formal însărcinarea și executase, în 1911, proiecte definitive pentru „Théâtre des Champs Elysées” din Paris, lucrarea a fost dată arhitectului Auguste Perret care a realizat-o în 1913. În sfârșit, capodopera sa, singurul teatru construit, la Köln, a fost distrusă nu mult după 1914. Ceea ce ne însemnă că reacția sa pe acest tărâm s-a frosit în van. Dimpotrivă, nu se poate vorbi azi despre concepția modernă, funcțională a arhitecturii teatrelor fără a se pleca de la Van de Velde și, mai ales, de la teatrul din Köln. Pentru prima oară, în loc de a impune diferitelor și complexelor activități ale unui teatru o fațadă monumentală, convențională, arhitectul a soluționat receptiv publicului și exigențele spectacolului în așa fel încât repartitia volumelor să exprime variația funcțiilor într-o ierarhie sensibilă. Acum cinci-cinci de ani acest edificiu reprezenta fără îndoială un succes al cercetărilor maestrului în domeniul teatrului ceea ce se vede mai ales în noua concepție despre scenă: tripartită și cu un orizont circular. Azi, el a rămas ca un jalon în istoria arhitecturii”. (R. Verwiltgen).

Deși aflat la începutul carierei, Gropius construisese încă în 1911 — tot în colaborare cu A. Meyer — *fabrica de calapoade Fagus la Alfeld* an der Leine, „cea mai avansată construcție dinalinea războiului” (Henry Russel Hitchcock). Înscrisă într-o formă perfect paralelipipedică, lucrarea era prima în care se folosea, fără echivoc, o verieră totală exterioră, independentă de structura interioară de beton armat, care prelua absolut toate funcțiile portante. La Alfeld an der Leine apărea deci, în 1911, ideea „sidului cortină” poate cea mai generalizată caracteristică a arhitecturii contemporane. Așa cum spunea și Gropius, „rolul sidului ce se ridică între stâlpi se limitează acum la cel al unui ecran împotriva ploii, a frigului și a zgomotului”. Gropius a mers încă mai departe, eliminând și stâlpii de colț ai scheletului de beton, lăsând astfel casele scriilor perfect transparente, unde ramele de beton, elegante, încasturate, apar ca într-o vitrină; iar la interior a folosit în loc de ziduri de cărămidă, panouri de sticlă, pentru despărțirea birourilor între ele. *Uzina model de la Köln* (distrusă ulterior de un incendiu) reprezenta o dezvoltare a experienței de la Alfeld an der Leine. Casele scriilor — ca niște turnuri cilindrice de sticlă ce lăsa vizibile scriile de beton în spirală — flancau marea fațadă, simetrică a administrației uzinei, din cărămidă refractară și continuau lateral, de ambele părți, cu marile panouri de oțel și sticlă ale

halelor de fabricație. Terasa acoperită a construcției fusese amenajată ca local de dans. Grupul a mai expus în 1914 la Köln și arhitectura interioară a unei cabine de vapor sau modele de automobile de viziune aerodinamică.

Primul război mondial a închis prematur marea expoziție și va întrerupe până la 1919 întreaga activitate a asociației. Dar iniuriile D.W. s-au exercitat chiar în această primă perioadă, multe în afara Germaniei: în 1910 a fost creat Werkbundul austriac, în 1913 cel elvețian și tot în acel an, organizația suedeză Slöjdförening s-a reorganizat după același model. Tot influențelor D.W. s-a datorat, în bună măsură, și fundarea organizației engleze D.L.A.\*.

A doua perioadă a D.W. — 1919—1933 — a fost dominată de figura marelui arhitect Ludwig Mies van der Rohe, care devine directorul asociației în 1919 și președintele ei, în 1926. După ucenicia făcută pe lângă tatăl său — meșter zidar și tăietor de piatră — și după absolvirea unei școli de arte și meserii, tânărul Mies vine la Berlin. Aici lucrează trei ani (1905—1907) în atelierul arhitecturii de interior Bruno Paul și apoi la Behrens unde își va desăvîși educația (1907—1911). Deși în primii ani de după război realizează aproape numai proiecte, pe care le expune la „Novembergruppe“ (unde conducea secția de arhitectură), el capătă rapid o faimă internațională. Printre creațiile de atunci, azi înscrise prestigios în istoria arhitecturii ca pilde de concepție structurală, se numără două proiecte de „zgirie-nori“ cu cîte 30 de etaje exclusiv din oțel și sticlă (1919—1920), altul pentru un imobil cu schelet de beton armat și avînd etajele în retragere (1922), și alte două proiecte în care aborda grava problemă a habitatului: o casă de țară din cărămidă (1923) și un imobil din beton cu mai multe apartamente (1924). Orientarea sa în acea vreme era vădit înrudită cu constructivismul\*, fapt confirmat și de conlucrarea cu mișcarea olandeză a neoplasticismului\* cit și, mai ales, de construcția *Mausoleului lui Karl Liebknecht* și al *Roset Luxemburg* (1926) de la Berlin, ce va fi distrus apoi de hitlerişti. În 1927 Van der Rohe organizează vestita Expoziție de habitat a D.W.-ului de la Weissenhoff — Stuttgart, cea mai însemnată manifestare europeană a arhitecturii dintre cele două războaie mondiale. Invitațiile lansate către un mare număr de arhitecți germani și străini — în majoritate tineri — nu impunuse nici o condiție prealabilă, în afară de cea a acoperişului plat — „terasă“. Astfel olandezii J. P. Oud și M. Stam au construit cîteva case standard, de tipul popular pe care-l experimentau pe atunci la ei în țară; francezii, Le Corbusier și P. Jeanneret două case mai mari, pe piloți liberi; belgienii, V. Bourgeois, precum și nemții sau austriecii, Gropius, Bruno și M. Taut, H. Scharoun, A. Rading, L. Hilbersheimer, R. Döcker, Poelzig, J. Frank sau A. Schneek, au clădit case cu cîte unul sau două apartamente; iar Behrens și Mies van der Rohe, imobile cu mai multe etaje și apartamente. Expoziția de la Weissenhoff a reprezentat un triumf al organizației, pe toate direcțiile urmărite: folosirea celor mai moderne tehnici — beton armat, oțel, sticlă, etc. —, prefabricarea unor elemente de construcție sau de echipament, logica cea mai funcțională în concepția arhitecturii și a urbanisticii, ș.a.m.d.

Ultima manifestare însemnată a asociației D.W. a fost *Pavilionul Germaniei* la Expoziția de arhitectură și arte industriale de la Paris, 1930. Proiectarea i-a fost încredințată lui Gropius, care a colaborat cu trei colegi mai tineri de la *Bauhaus*: Laszlo Moholy Nagy, Marcel Breuer și Herbert Bayer, expoziția obținînd un succes deosebit. (V. pl. 29).

d.l.a. v. Asociația design și industriei.

Die Sechs (Cei șase). Grup compus din șase graficieni, mai ales creatori de afișe, foarte reputeți la München în anii dinaintea primului război mondial: F. P. Glass, F. Heubner, C. Moos, E. Pretorius, M. Schwarzer și W. Zietara. Lucrările lor erau tipărite în exclusivitate de marelui Institut de arte grafice din München, „Inprimmerile reunite, G. Schuh et Co.“.

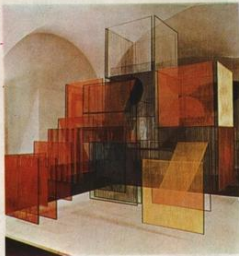
Die Sieben (Cei șapte). Grup artistic de orientare secesiōn\* constituit din 1899 ca urmare a invitațiilor și subvențiilor oferite de Marele Duce de Hessen, Ernst Ludwig, ce voia să realizeze o „Colonie de artiști“ pe un deal împădurit — Matildenhöhe — la Darmstadt. Membrii grupului au fost arhitecții Behrens, Olbrich și Huber, pictorii H. Christiansen și P. Bärck, sculptorii L. Habich și R. Bosselt. Printre cei mai interesați din accepția se situează Peter Behrens ce va deveni apoi una din personalitățile organizației *Deutscher Werkbund*\*. El venea de la München, unde lucrase ca pictor, gravor și designer fiind membru al societății *Münchner Sezession*\*. Strălucita sa carieră de arhitect și-a început-o la Darmstadt, unde și-a construit propria casă (1900—1901). Concepută în întregime de el — de la fațade și decorație interioară, pînă la ultimul obiect — lucrarea vădește capacitate de sinteză și o poziție funcționalistă, în spiritul artei 1900\*. Sînt vizibile de asemenea atît iniuriile arhitecturii belgian Van de Velde\*, cit și cele ale scoțianului Mackintosh, șeful grupului „*The Four*“\* (Cei patru) din Glasgow. Austriacul Josef Maria Olbrich — membru fondator al societății *Wiener Sezession*\* și autorul palatului acesteia din capitala Austriei, reprezentant al școlii de arhitectură din Viena\* —, venea în Germania cu o experiență și un renume ce-l aduseseră invitația Marelui Duce. Capodopera carierei sale o va realiza însă la Darmstadt unde, vreme de aproape zece ani, a conceput și construit aproape toată colonia; casa sa și diferite vile precum și, mai ales, edificiul ce cuprinde aili de expoziție și ateliere (asa-numita casă Ernst Ludwig) sau ansamblul compus dintr-o biserică, flancată de un mare turn, *Hochzeitsturm* (Turnul căsătorilor), și avînd în față o întinsă oglindă de apă, trepte de piatră etc. Rheims socotește că Olbrich a izbutit aici „o remarcabilă sinteză între teoriile britanice ce cele vieneză din arhitectura vremii, abolind astfel orice urme de lirism istoricist și de simbolism“. Totuși — spune el mai departe — e „greu de discutat despre un stil Darmstadt — ansamblul edificiilor fiind lipsit de omogenitate — iar în forma anumitor coame de acoperiș, în tonurile mozaicurilor, în compoziția de pe fundul bazinului din fața bisericii, în portul casei Ernst Ludwig sau în acoperișul ca o pătură de apă al *Hochzeitsturm*-ului, se descifrează un însemnat aport de orientalism“.

Cu toate acestea grupul a constituit nucleul unei mișcări ce va justifica prin amplexarea sa de pînă prin 1918 numele generic de „Școala din Darmstadt“. Unul din cei ce au precedat constituirea coloniei a fost hamburghezul Otto Eckmann — pictor, grafician, decorator și designer — socotit pînă la *Jugendstil*-ului. El a proiectat și realizat în 1897 cabinetul de lucru de la Darmstadt al Marelui Duce Ernst Ludwig. Printre ceilalți reprezentanți ai școlii îl găsim pe pictorul Cissarz, care a lucrat la Darmstadt din 1903, cînd a fost invitat de Marele Duce, pînă în 1916. Originar din Danzig (azi Gdańsk), Cissarz a învățat la Academia de arte frumoase din Dresda, începîndu-și cariera ca afișist, gravor și leagător de cărți. Puterea sa de expresie și-a dezvoltat-o pe deplin în pictura murală — domeniu în care s-a manifestat în mod special la Darmstadt. Modalitatea sa de expresie — o viziune simetrică, de spirit arhitectural, rectangular — a demonstrat-o atît în operele din Darmstadt, cit

și în cele de la teatrul și Primăria din Stuttgart, realizate după plecarea din arhiducatul de Hessen-Nassau. În colonia artistică de la Darmstadt au mai lucrat pictorul, afișistul și designer-ul F. W. Kleukens, aurarul E. Riegel, venit aci prin 1906, artist cu un mare simț al echilibrului și al valorii plastice a materialelor, dar legat încă de repertoriul istoricist al formelor, J. E. Schnecken-dorf, ceramist și sticlă, care devine în 1907 director la Manufactura arhiducală de sticlă nobilă din Darmstadt, sau J. J. Scharvogel șeful unui vestit atelier de ceramică din Darmstadt, care a lucrat și pentru Manufactura de sticlă nobilă. Scharvogel a făcut primele experiențe din Europa de pictură sub glazură. V. și *Seression*. (V. pl. 24).



J. Lurçat, Cocoy, tapisserie haute lisse, Aubusson, 1946 (detaliu).



Eli Clauque, Tapisserie virtuelle, haute lisse, 1970.





Mimi Podeanu, 1907 II, haute lisse, 1971.



Ana Lupas, *Mașină de zburat în zi de sărbătoare*, tehnica mixtă (lină, piele), 1971, Muzeul de artă contemporană românească, Galați.

G. Klimt, *Sărutul*, ulei, 1909, Österreichische Galerie, Viena.





P. Foiret, *Au clair de la lune, mantou de seară*, tempera de G. Lepape, 1913.

P. Picasso, *Poetul*, ulei, 1911, col. Peggy Guggenheim, Veneția.



G. Braque, *Vioara*, ulei, 1913, Muzeul de artă, Philadelphia.



R. Delaunay, *Ferestre simultane*, ulei, 1911, col. J. Cassou, Paris.

F. Léger, *Peisaj*, ulei, 1914, col. particulară, Roubaix.



V. Kandinski, *Cu arcul negru*, ulei, 1912, col. Nina Kandinski, Paris.





Le Corbusier, Chitară verticală, ulei, 1920, Muzeul național de artă modernă, Paris.

P. Mondrian, Compoziție cu roșu, galben și albastru, ulei, 1921, col. D-nul și D-na H. Rothschild, New York.

## E

Esprit Nouveau, L' ~ — Revue internationale de l'activité contemporaine (Spiritu nou — Revistă internațională a activității contemporane). Apărută la Paris, între 1920 și 1925, a constituit de fapt tribuna teoretică a mișcării determinate de opera marelui arhitect, urbanist și pictor Charles Edouard Jeanneret, cunoscut sub pseudonimul Le Corbusier. Fiind încredințat că „a început o epocă nouă, însușită de un spirit nou, un spirit de construcție și de sinteză, condus de o concepție limpede” — el a editat revista împreună cu pictorul Amédée Ozenfant și cu poetul Paul Dermée. Iar în cel dintîi număr — octombrie 1920 — a semnat prima dată cu pseudonimul ce va deveni unul din simbolurile arhitecturii moderne. Primele opere teoretice, care i-au precizat doctrina, au apărut mai întâi, pe capitole, în cadrul revistei. Așa a fost „Rappels à Messieurs les architectes” (Către Domnii arhitecți), în numărul 1, care cuprindea și vestitul postulat al lui Le Corbusier, după care arhitectura este un „Joc savant, corect și magnific, al volumelor în lumină”, precum și „Vers une architecture” (Spre o arhitectură), „L'Art décoratif d'aujourd'hui” (Arta decorativă de azi) sau „Urbanisme” (Urbanism). În aceeași revistă s-a tradus prima oară în franceză vestitul pamflet al arhitectului vienez Adolf Loos „Ornament und Verbrechen” (Ornament și crimă). În cadrul revistei au semnat și mulți corifei ai avangardei europene.

Le Corbusier n-a fost niciodată stricto sensu profesor, chiar dacă în atelierul său din Paris, instalat în fosta mănăstire ieșită din 35 rue de Sèvres, sau format numeroase personalități ale arhitecturii mondiale. Dar prin ampla sa operă teoretică și practică, precum și prin neobosită sa activitate de organizator (vezi C.I.A.M., A.S.C.O.R.A.L.) sau publicist, Le Corbusier a făcut „școală”, exercitînd o covârșitoare înrîurire în toată lumea, fiind adulat sau denigrat, dar cu neputință de ignorat; figură „iritantă și fascinantă”, „despre care nu se va ajunge niciodată să se spună, deopotrivă, destul rău și destul bine” — după expresia lui P. Francastel. Originar din La Chaux-de-Fonds — vestit centru elvețian de ceasornicrie din munții Jura — fiu al unui gravor de ceasuri, Le Corbusier a învățat la Școala de arte și meserii din orașul natal (1901—1905). Profesorul său de desen — Epplatenier — om luminat, a surprins deosebitele însușiri ale elevului, încurajîndu-l spre arte decorative și arhitectură. Astfel, la numai 18 ani, Le Corbusier realizează cea dintîi lucrare, Villa Fallet în orașul său, construcție în care interpretase tipul regional al caset de munte, în spiritul artei 1900°. În același an, 1905, face și prima călătorie de studii: în Italia, Ungaria și Austria unde, la Viena, vizitează atelierul arhitectului Josef Hoffmann, fondator al societății Wiener Secession\*, care construia pe atunci capodopera sa, Palatul Stoclet din Bruxelles. Planul de studii l-a dus apoi, în 1908 prin atelierul arhitectului Tony Garnier de la Lyon, în 1909 la arhitectul Auguste Perret din Paris, unde rămîne ceva mai



mult, ca dealminteri și în atelierul din Berlin al arhitectului Peter Behrens, membru marcant al organizației *Deutscher Werkbund*". În 1911-1912 el lucrează din nou în Germania, la Hellerau, lângă Dresda - în cercurile Werkbund-ului și mai ales în atelierul arhitectului Heinrich Tessenow, înțelegându-se în problemele *industrial design-ului*". Precum se vede, el urmărea cele mai noi tendințe din arhitectură și design. În „Confesiunile” sale - cuprinse în „L'Art décoratif d'aujourd'hui" - el afirma în 1925: „Am cunoscut moda din Paris, din Viena, din Berlin și din München. Din toate aceste mode, totul mi se părea îndoielnic; dar eu știam că betonul armat și fierul vor duce la o formă specifică și care va fi în întregime nouă...”; și mai departe: am călătorit „căutând lecția care mă va lumina, încercând să surprind nașterea artei, rațiunea artei, locul artei”. În acest mare „voiaj util” - după expresia sa - Le Corbusier a traversat Ungaria, România, Bulgaria, Turcia, Asia Mică, Grecia, Italia, mereu cu blocul de schițe și creionul în mână, în fața monumentelor și în muzee, surprinzând creația folclorică, obiceiuri etc. Anii de formație a acestei personalități s-au încheiat în 1917-1918 la Paris, sub puternică influență a *cubismului*". În 1918 Le Corbusier și Amedée Ozenfant au publicat la Paris „Après le cubisme” (După cubism), o analiză critică a cuceririlor acestui curent, text ce va intra în istorie ca manifestul „Purismului”, orientare picturală fondată de cei doi artiști și care va juca un rol deloc neglijabil și în artele decorative. Curentul se înscriseră caracteristic, înainte de toate, în sfera gândirii ultrarationaliste a acestor exegeți ai mașinismului. Pentru puriști, opera de artă modernă trebuia să fie perfectă, exactă și să-și îndeplinească funcția ca o mașină, să nu cuprindă nimic întâmplător sau excepțional, nici o aparență, nimic pitoresc; obiectele trebuind să-și păstreze intacte logica constructivă și autenticitatea. În pictură și desenele sale de prin 1918 Le Corbusier căuta o ordine esențialmente bazată pe numere și geometrie, care va domina dealminteri și arhitectura sa. El reținu și mai multă intransigență principiile fundamentale ale teoriei cubiste, afirmând: „Natura se oferă ochilor noștri înformă: bolta cerească, țărnul mărilor și al lacurilor, conturul munților. Tabloul ce ni se înfățișează este tot, fărâmițat și total confuz în planurile depărtate - un haos nu altceva... Dacă ne apropiem de natură, nu vedem altceva decât aparențe și lucruri întâmplătoare. Spiritul care însușește natura este un spirit de ordine; noi îl cunoaștem. De aceea trebuie să facem o desebire între ceea ce vedem și ceea ce învățăm sau știm... Noi respingem deci aparențele lucrurilor, pentru a păstra doar esența lor. Iar opera lui Ozenfant cuprinde compoziții de forme perfect epurate și ordonate după legi de o mare rigurozitate. El căuta să înlăture tot ce ar fi putut avea atingeri cu întâmplarea sau aparența, păstrând doar „contrastele” ceter. Luciditatea matematică a picturii puriste a fost deseori comparată cu sistemul în care-și construia Bach fugile. Unele pinze ale lui Ozenfant se și numesc *Acord* sau *Fugă* (Muzeul din Chicago). După unele păreri purismul și-a găsit o mai largă aplicare în arhitectură și design, decît în pictură. După alte opinii însă, ca cea a lui Read, „... între 1920 și 1925 puriștii au exercitat o influență hotărîtoare asupra evoluției artei abstracte, atît în Europa, cit și în America. Dar purismul nu abandona obiectul: el era un ideal de stil sau de tehnică, o purificare a motivului”.

Astfel, educat în spiritul „exact” al artizanilor ceasornicari din Elveția și entuziasmat de teoriile Werkbund-ului sau ale tuturor mișcărilor moderniste de la acea vreme, dar fiind totodată produsul nonconformismului avangardei pariziene, Le Corbusier se manifestă prin 1920 ca un gânditor raționalist „transigent, de concepție funcționalistă” și, mai presus de toate, un antiaca-

demist hotărît. El debutează nu numai ca un pasionat exeget al mașinismului, ci și ca un promotor al design-ului: începînd cu industrializarea arhitecturii și a echipamentului, pînă la mediul ambiental urbanistic. Prin 1925 el scria, în inimitabilul său stil, provocant și de o vervă îndrăcită: „Industria stă peste lume și s-a stîrnit vijelia”. Urmările „vijeliei” au transformat în profunzime societatea, constată el: „Mașinile au apărut în masă; numărul lor a crescut într-*o* măsură încît obiceiurile au fost tulburate și schimbate”. Le Corbusier ciuța să deslușească „Lecția mașinii”: „Miracolul mașinii constă în aceea că ea a creat organe armonioase, (...) de o armonie ce s-a apropiat de perfecție, pe măsură ce experiența și invenția îi aduc purificarea”. Mașina „este o ființă viabilă, un organism limpede”; iar produsul mașinii, „obiectul perfect, este un organism viu (...) însușit de spiritul adevărului”, deoarece „Lecția mașinii constă în relația pură, de la cauză la efect. Claritate, economie, tensiune spre înțelepciune”. Mașina este pentru Le Corbusier marea creatoare a lumii noi de forme: „Mașina este toată numai geometrie. Geometria este marea noastră creație. Mașina face să strălucească în fața noastră discuri, sfere, cilindri de oțel lustruit, de oțel tăiat cu o precizie teoretică și o ascuțime pe care natura nu ne-o va arăta niciodată”. De aici decurge „o nouă dorință: o estetică a purității, a exactitudinii de raporturi, zguduitoare, ce pun la lucru angrenajele matematice ale spiritului nostru: spectacol și cosmogonie”. Și exegeza atinge o culme cu afirmația: „Mașinismul a deschis era senzeilor”. În aceeași lucrare Le Corbusier nu se rezumă doar la considerații teoretice generale, ci face o analiză amănunțită și temeinică, la obiect, a situației paradoxale create în urma decalajului dintre progresul industriei, pe de o parte, și anchiloza stilistică „decorative”, pe de alta. El expune o serie de cazuri concrete ce demonstrează cum invenția tehnică nu numai că aduce forme noi, dar antrenează și schimbări radicale într-un întreg domeniu al producției. Unul din cazuri este și cel al noului mobilier tip, de birouri: „Din momentul în care s-a născut mașina de scris - scrie Le Corbusier - hirtia de scrisori a fost standardizată; această standardizare a avut repercusiuni considerabile și în mobilier, în urma stabilirii unui model, cel al formatului comercial. Mașinile de scris, copile scrisorilor, coșurile pentru clasat, sertarele cu dosare, clasoarele, într-un cuvînt, o întreagă industrie de mobilier a fost condiționată de stabilirea acestui standard; chiar și cei mai intransigenți individualiști nu s-au putut împotrivi”.

Le Corbusier a fost și cel ce a lansat sloganul: „Casa este o mașină de locuit”. Atent la progresele tehnice și industriale, descindînd logica funcțională a construcției unui avion, a unui automobil sau pachet, el ciuța pe aceeași cale, noile soluții ale arhitecturii. Pentru substanțială contribuție adusă la nașterea concepției funcționaliste moderne, la dezvoltarea standardizării și prefabricării elementelor de construcție și de echipament, el se înscrie printre cei mai de seamă pionieri ai design-ului arhitectural. Într-unul din domeniile sale de predilecție, locuința, Le Corbusier a operat o radicală schimbare de viziune, mîrînd mai întîi la maximum spațiile închise sau deschise folosibile: prin piloni liberi la parter și în general printr-o osatură de beton armat cit mai redusă ca pieșe, ușoară, elegantă și independentă, prin „acoperișul terasă”, prin încastrarea în zid a majorității echipamentului (și acesta, simplificat și redimensionat) și, mai ales, prin libertatea distribuției, atît a nivelelor orizontale, cit și a pereților despărțitori, ușori, ce nu mai trebuie să se suprapună de la etaj la etaj, ca înainte, cînd zidurile erau portante. Mai însemnat este însă aportul său în ceea ce privește chiar redimensionarea și redistribuirea spațiilor, în raport direct și riguros cu funcția lor. Îndelungatul și perseveren-

rentul său studiu în această direcție, întemeiat pe cele mai noi metodologii și date — economice, social-psihologice și tehnico-industriale — a dus la elaborarea modurilor, prima încercare de adaptare exactă, matematică, a dimensiunii spațiilor uzuale la scara fiziologică și psihologică a omului din era mașinată. După propria sa expresie modurilor este o „Regulă de armonie pentru atribuirea celor mai favorabile dimensiuni arhitecturale și, în mod special, pentru a universaliza elementele destinate prefabricației...”. Iar Albert Einstein, pe cînd se afla în Statele Unite, afirma că modurilor: „Este o gamă de măsuri ce face răul anevoios și binele lesnicios”.

Dar coroana opereii lui Le Corbusier rămîne creația — din păcate mai mult teoretică — în domeniul urbanistic. El a fost printre primii care au analizat racilele marilor metropole moderne, amenințate de poluarea fiziologică și psihologică, de suferință prin intensitatea circulației mecanice cit și mai ales, printre cei mai îndrăzneți din cîți au propus soluții: specializarea zonelor, spații verzi, reconstrucția nivelelor de circulație, precum și rezolvarea plasticii arhitecturale și urbanistice însăși. Mai mult, doctrina sa urbanistică, prima oară expusă imediat după 1918 în proiectul celui „Ville radieuse” (Oraș fericit), vădește și un accentuat punct de vedere sociologic, chiar dacă, în oarecare măsură, utopic. Le Corbusier credea că prin soluții urbanistice adecvate, precum și prin locuințe ieftine și confortabile, se poate contribui în mod hotărîtor la transformarea progresistă a societății: tip de iluzie ce a amăgit, de altminteri, și pe alți mari arhitecți ai secolului 20. Iar cu acele „Unități cu locuințe de mîrime conformă” — mari blocuri cu apartamente construite după 1945, mai înălț la Marsilia, Le Corbusier spera „să aducă lumii muncitoare binefacerile organizației funcțiilor casnice...”. El le socotea de asemenea drept cheia urbanizării raționale a zonelor de locuit și Loisir. „Fiecare unitate — scria el — este pură, e netă, obiect autentic, obiect frumos așezat în natură... Locuința omului nu mai e fîcătă din reziduiuri urbane, așezate între trei sau patru străzi ce se întretaie, ci crează singură un ritm arhitectural variat la infinit și totodată unitar și simfonic... Marea geometrie; materialele: sticlă, fier, piatră, ciment; culorile: soarele care se rotește de la răsărit la apus; arborii, ierburile, florile; cerul cu norii săi. Toate acestea sînt puse la dispoziția oamenilor. Orașul propune nici peceuturile alianței omului cu natura; natura a intrat în locuințe. În fața unui triumf aritmic de strălucit al orașului modern, palatiile dezastruoase (suburbi, orașe-grădina, autobuze, metrou și căi ferate suburbane) vor fi, în sfîrșit, aruncate la gunoai”. Este adevărat că „celulele de locuit” ale lui Le Corbusier, cu circulație, aerisire și funcționalitate exacte, de o perfecție matematică, reducînd uneori anumite spații la dimensiuni de „vagon de dormit” sau „cabină de vapor”, au fost frecvent identificate cu tehnicismul cel mai sec: așa cum ni-l înfățișează, de exemplu, un Tati, în savuroasa comedie „Unchiul meu”. Ba Franciscant merge pînă la a face o analogie între lumea ordinii, a modurilor, a „Universului de locuit cu caracter exact”, pe de o parte și pe de alta cea a „Universului concentraționar”: „Cazarma, mănăstirile, lagărele, închisorile, falansterelor...”. Deși nu-și ascunde marea admirație ce i-o poartă marelui teoretician și artist, Evident că experiența urbanistică și arhitecturală a lui Le Corbusier n-a putut da acele rezultate strălucite scontate, cu deosebire din punct de vedere social economic. Dar factorii ce amenință viața din marile aglomerații urbane, ducînd-o mereu mai aproape de un „Univers concentraționar”, nu se află în utopia marelui arhitect, ci în afara ei. Tocmai împotriva acestor condiții cvasiatastrofale, ce se precizează din ce în ce mai amenințătoare în viața urbană a erei mașinismului, a luptat teoreticianul, arhitectul,

urbanistul și artistul Le Corbusier. El a încercat să desființeze suburbia sordidă, să aducă lumină și confort în locuințele ieftine, să reîmpace omul cu natura.

Complexa personalitate a arhitectului n-a fost, nici pe departe, total guvernată de un raționalism sec. El era încredințat de perenitatea valorilor poetice, descoperindu-le pînă și în cele mai specifice creații ale mașinismului. „Tehnică a lărgit cîmpul poeziei — scria el. Ea n-a acoperit orizonturile, n-a ucis spațiile și n-a închis poezii în Bastilia. Prin precizia instrumentelor de măsură, ea a deschis în mod fantastic spațiile în fața noastră — și prin urmare, visul: lumile stelare și adîncurile vertiginoase ale vieții pe planeta noastră. Visul, poezia, țîșnesc în fiecare minut din acest progres tehnic”. (V. pl. 8, 32, 33).

Expressionism. Apărut la finele secolului 19 și dezvoltat în primele decenii ale secolului 20, mai ales în Germania, acest curent este greu de circumscris în arhitectură, fiind extrem de variat ca modalități de expresie: atît în literatură, teatru și muzică, cit și în pictură, sculptură sau grafică. De aceea M. de Micheli crede că „Singura cale pentru a ajunge la înțelegerea expressionismului este aceea de a pleca de la conținuturile lui, și ele departe de a fi la unison. Ceea ce se poate spune oricum, de la început, e că expressionismul este, fără îndoială, o artă de opoziție”. Într-adevăr, protestul împotriva filistinismului burghez domină într-adevăr curentul, încît el poate fi socotit mai înțel ca o atitudine social-politică și doar în al doilea rînd ca o creație artistică. Dramaturgul german F. Wedekind, experimentînd încă de pe la 1890 una din principalele metode e., a opus ipocriziei morale burgheze o adevărată dezlanțuire a violențelor instinctelor primitive. Astfel „Tipătul” devine principiul director al esteticii e., cu deosebire pînă prin 1910. Principiul exeget al curentului, H. Bahr, critica impresionismul ca fiind o „artă mută”, aflată sub teroarea „ator-paternicii” și arăta că e. a redescris „gura omului”. e. era după el arta care „... urlă în întunecare cer ajutor, invocă spiritul:...” „Strigătul de luptă al eu-lui bicuit” după expresia lui W. Worringner — a dominat conceptul grupului e. „Die Brücke” (Podul, 1905 — 1913, Dresda). Tipătul, dezlanțuirea instinctelor, apar în pictura lui Nolde, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Pechstein sau Heckel, prin forme exagerate pînă la grotesc și volume pure, printr-o grafică dinamică, sacadată, înguloasă, tăioasă chiar, printr-o cîloristică violentă, șocantă, cu contraste puternice, tonalități acide, acorduri iritante; în ultimă analiză, o viziune crispată dusă pînă la maximum de temperatură. În primii ani ai secolului e. frizează chiar o estetică a „uriturii”, atît din pricina modalităților de expresie șocante, cit și din aceea că se punea un preț incomparabil mai mare pe conținut decît pe formă.

Dar e. este, prin excelență, o artă spirituală și spiritualizantă, urmîrind transpunerea vieții psihologice în operă. Worringner socotește că, în opoziție cu „senzualismul individualist”, ce dișnuie din Renaștere, „e. constituie prima încercare... de a realiza o deplină spiritualizare a expresiei”. Și că de aceea „adevărul expressionism al timpului nu trăiește în optica nouă a ochiului nostru, ci în cea a spiritului nostru”. Iar transformarea vieții interioare în imagine artistică e. se face instinctiv, printr-un proces ce stă, de altminteri, la baza întregii estetici a „Einfühlung-ului” (Empatizării). În acest sens spunea Kirchner că „Sublimarea instinctivă a formei în evenimentul sensibil este tradusă în tablou din impuls”. Spiritualitatea, în sensul acelei retrageri resemnate în „regatul indalienabil al spiritului” din fața agresivității societății burgheze, avea să domine mai ales a doua fază a curentului, ilustrată caracteristic de concepția grupului „Der Blaue Reiter” (Cavalerul albastru, 1911 — 1924, München). Pictura lui Klee, Kandinski sau Marc, părăsise în cea mai mare

măsură violenței primei faze, echilibrându-se ba chiar estetizându-se. Așa cum spunea Kandinski în lucrarea sa „Über das Geistige in der Kunst” (Despre spiritual în artă, 1912), grupul „Cavalierul albastru” tindea la o purificare a instinctului, la o activitate a „șipetului”, la înlăturarea violențelor din limbaj. Ei căutau „esența spirituală a realității”, ca izvor fundamental al artei. Această concepție, numită uneori „expresionism liric” și alteori „spiritualism neoromantic”, stă de fapt, în mare măsură, la baza artei abstracte. Ea va suferi apoi, după 1918, înrăuriri raționaliste în general și în special constructiviste. Viziunea lui Kandinski și Klee capătă mereu mai multe caractere geometrice și structurale, în epoca în care devin profesori la Bauhaus. Pictura primului tinde spre un abstractism geometric, în vreme ce al doilea introduce elemente structurale și folosește în metoda sa artistică și pedagogică raționamente mecanice și geometrale.

Arhitectura se încadrează cu greu în aceste variate forme de limbaj, mereu mai ermetice și mai spiritualizante. Cea mai generală trăsătură a e. în concepția construcțiilor ar constă într-o anumită independență a formelor față de funcția piesei arhitecturale propriu-zise, ceea ce contrazicea viziunea funcționalistă a majorității arhitecților moderni. De asemenea, ca o caracteristică generală poate fi socotită, pe de altă parte, poziția hotărât anti-academică, inovatoare a arhitecților e., ceea ce marchează indubitabilă sa apartenență la avangarda artistică de la începutul secolului. Pentru a defini mai precis e. în arhitectură trebuie să revenim însă la principalele izvoare ale curentului, cum au fost arta 1900' și simbolismul, precum și la altele mai vechi ce ne duc până la agitația și angulozitățile goticului. Astfel, putem clasifica două mari familii morfologice ale e. în arhitectură: prima, cu forme ascuțite, dinamice și ornamentația viu ritmată, folosind tencuieli și materiale colorate — mai ales cărămidă aparentă —, familie în bună măsură germanică și nordică, amintind de spiritul aceluia „Backsteingotik” („Goticul de cărămidă”); iar a doua, cu forme prin excelență plastice, moi, curbilinare în general, ce par turnate sau tăiate direct în masa materialului, viziune derivând pară direct din suprasimbolismul unui Gaudí sau Guimard sau familie ce se confundă mult cu așa-numita arhitectură-sculptură. În prima categorie se înscriu locuințele aparținând ansamblului „Eigen Haard” din Amsterdam, realizate de arhitectul M. de Klerk între 1917 și 1921, într-o concepție dominată de triunghiuri, atit în volumetrie, cit și în formele ferestrelor, utilizând multă cărămidă aparentă; precum și lucrările altui olandez, De Haas, cum e casa (1924) din Rijswijk sau Clinica ortopedică (1926) din Bruxelles, de arhitectul A. Pompe, lucrările de prin 1928 de la Londra ale englezului E. Lutyens, etc. Dar cele mai tipice pilde de e. din prima categorie morfologică s-au datorat arhitecților germani. Ele fuseseră anunțate încă de operele preexpresioniste, goticizante, de la finele secolului 19 ca marele Magazin Wertheim din Berlin, realizat de arhitectul A. Messel în 1896. Pe această pozie s-a situat apoi arhitectul P. Behrens — ce făcuse parte atit din grupul Die Sieben de la Darmstadt, cit și din organizația Deutscher Werkbund. Prințre lucrările sale ce marchează apariția e. în arhitectură se află mai ales construcțiile din Berlin pentru trusul de electricitate A.E.G. (1908—1913), precum și Imobilul administrației societății I. G. Farben, de la Hoechst (1920—1924). Pe aceeași linie s-au înscris arhitecții H. Haering, cu ferma de la Gerkau (1920), B. Taut, cu propria sa casă (1926) construită de plan triunghiular, lângă Berlin și, cu deosebire, F. Höger. Opera acestuia din urmă, Casa chiland, un mare imobil cu opt etaje, construit în 1922—1923 la Hamburg, într-o plastică agresivă, unghiulară, din cărămidă aparentă și cu o bogată decorație ce zăpzește volumele dinami-

zindu-le, este una din cele mai remarcabile pilde de arhitectură e. Tot din familia geometral-anguloasă a primei categorii fac parte și unele opere ale arhitectului H. Poelzig, ca Uzinele din Luban sau Castelul de apă din Posaña, construit în metal și sticlă din prisme poligonale suprapuse (ambele în 1911—1912). Dar cele mai semnificative exemple de e. în creația lui Poelzig sînt cele înscrise pe linia secesiunii minchenze, ilustrată printre alții și de arhitectul A. Endell, autor al Atelierului fotografic „Elvira” (1897—1898), din München sau al așa-numitului Bunte Theater (Teatrul multicolor, 1901) din Berlin. Marele teatru din Berlin, realizat de Poelzig în 1919, pentru regionalul Max Reinhard, prin transformarea circuitului Schumann, avind o cupolă uriașă de care atrănuu mii de conuri răsturnate cu virful în jos, arăta literalmente ca o grătă cu stalactite. Aceeasi vibrație a suprafeței picturii, de o dinamică violentă, ce se inscrie perfect în spiritul modalităților picturii sau poeziei e., caracterizează și alte două faimoase proiecte ale arhitectului: cel pentru Teatrul festivalurilor (1920—1921), din Salzburg și pentru Sala de festivități din Dresda. Referindu-se la aceste creații ale lui Poelzig, V. Gregotti spune că aici „... dezagregarea regulilor clasice ale compoziției și chiar a elementelor constructive, în sine, coincide într-un mod surprinzător cu aspectele cele mai tragice ale nihilismului dinaintea războiului”.

Interesant este faptul că geometriismul de tip e., o anumite ascuțime a volumelor și chiar violențele în raporturile spațiale ale compoziției sînt prezente, imediat după primul război mondial, chiar și în operele corifeilor funcționalismului: fie că e vorba de Mies van der Rohe, care în proiectele zgîrîtorilor din metal și sticlă (1919) sau în Mausoleul Rosei Luxemburg și al lui Karl Liebknecht (1926) din Berlin suferea și înrîuriri constructiviste, fie despre Monumentul morților (1921) din Weimar sau despre teatrul (1923) din Jena ambele de W. Gropius.

A doua categorie a arhitecturii e. cu forme plastice, sculpturale, este strălucit reprezentată de arhitectul E. Mendelsohn, care a construit Observatorul astronomic Einstein din Potsdam, în 1920. El făcuse pictură și decorație teatrală e., ceea ce se simte în plastică dinamică, învîluitoare, a acestui turn de șase etaje, modelat pară direct în materie moale. Schițele și studiile arhitectului din această perioadă arată dealtminteri o directă înrîurire cu e. liric al grupului „Cavalierul albastru”. În același spirit se înscrie și H. Finsterlin, cu studiile pentru un Centru al artelor (1919): o plastică dinamică de volume concave și convexe ce se întrepîrînd cu o violență dinamitară, dădînd impresia unei agudiri apocaliptice; precum și unii dintre constructivisti, ca arhitectul Jacob Cernigov, cu proiectele publicate sub titlul „Fantezii arhitecturale” (1931), sculptorul Naum Gabo, cu proiectul pentru o stație de radio (1919—1920) sau pictorul G. Yakulov, cu Monumentul celor 26 de comitari din Baku, machetă din 1923. În sfîrșit, o altă realizare aparținînd categoriei de arhitectură e. s-a datorit lui R. Steiner: Goetheanum (1925—1928, Dornach), o construcție sculpturală, masivă, cu forme puternice reliefate și aspect general de mausoleu.

Înrîuririle e. s-au exercitat constant asupra arhitecturii întregului secol 20. Forme geometral-unghiulare apar frecvent în creația finlandezului A. Aalto: Căminele studențești ale Politehnicii statului Massachusetts (M.I.T.) (1948, Cambridge) sau Primăria din Săynätsalo (1953, Finlanda); în cea germanului H. Scharoun, cum e mai ales grandioasa construcție a Teatrului filarmonic (1962), din Berlin, o compoziție dominată de forme unghiulare sau în cea a francezului C. Parent — casă lângă Paris (1959), a italianului F. Albini — Villa Canavese (1958) etc.

Formele plastice ale celei de a doua categorii au poate o și mai mare răspundere în arhitectura de azi. Așa sînt Opera din Sydney, realizată în 1966 de danezul Jörg Utzon, vilele elvețianului Ch. Hunziker, cele ale italianului D'Olivio sau multe din creațiile altui italian, G. Michelucci, ale americanului B. Goff, ale mexicanului J. O'Gorman, ș.a. Iar cîteva din marile personalități ale secolului au creat în ultimii treizeci de ani stît forme geometral-unghiulare, cit și compoziții plastice, sculpturale, dominant curbilini: F. Ll. Wright, care în proiectul (1958) *Capela universității* din Oklahoma și în *Sinagoga „Beth Sholem“* (1959) din Elkins Park, Pennsylvania, a minuit forme din familia piramelor triunghiulare, în vreme ce la Muzeul S. R. Guggenheim (1956—1959) din New York a creat o gigantică cochilie de melc; Le Corbusier care a combinat în faimoasa *Capelă* (1950—1955) din Ronchamp forme ascuțite, triunghiulare, cu altele moi, de spirit curbilinar, amintind de materia unora din picturile lui Dalí, sau E. Saarinen care a mers pe o linie goticizantă, sever anguloasă, în concepția *Ambasadei S.U.A.* (1959) la Oslo și dimpotrivă, pe forme curbilinare neregulate, moi, învâluitoare, de o uimitoare varietate și fantezie, în cea a *Aerogării John Kennedy* (1960) de la Idlewild, New York. (V. pl. 7, 20, 22, 23, 30, 33).

**floreale, stile ~.** *Arta 1900\** italiană, numită frecvent și *Stile Liberty\** din pricina numeroaselor magazine pe care negustorul londonez de artă cu același nume le deschisese în Italia. În arhitectură stilul a fost dominat mai ales de trei personalități: d'Aronco, Sommaruga și Basile. Arhitectul Raimondo d'Aronco a studiat la Academia de arte frumoase din Veneția și a stat la începutul carierei sub înfîurirea istoricismului romantic. Într-o astfel de vizuină a realizat *Poarta Tenaglia* (1882) de la Milano, fațada *Pavilionului Expoziției de arhitectură* (1890) din Torino sau *Podul Maria Teresa* (1893) din același oraș. Influențat de arhitectura școlii din Viena\*, mai ales de cea a lui Otto Wagner și Josef Maria Olbrich, d'Aronco trece treptat spre o concepție de tip 1900, în care funcționalismul\* se află într-o curioasă simbioză cu un simbolism manierist. O perioadă reprezentativă pentru evoluția arhitecturii lui ar reprezintă-o ultimii ani ai secolului 19, petrecuți la Constantinopole. În urma unui mare cutremur de pămînt care a distrus multe clădiri, d'Aronco a fost invitat în 1899 chiar de sultanul Abdul Hamid să lucreze în capitala Turciei. Printre cele realizate acolo se află și *vila lui Edem Bey* (1900), despre care M. Rheims spune că este „o casă nostimă, îngustă și elansată care, cu acoperișul său înclinat, evocă o femeie tinăru cu pălăria pusă ușor pe o parte și căzîndu-i pe ochi“. D'Aronco și-a atins apogeul carierei și totodată perfecțiunea viziunii în stilul f., în primii ani ai secolului 20, cu construcțiile pentru *Expoziția internațională a meseriilor artistice* (1902) de la Torino, ca de pildă *Pavilionul artelor decorative*. În esența volumetriei sale, lucrarea are un echilibru monumental clasic, ceea ce l-a îndemnat pe un critic al epocii să spună că această „construcție trapezoidală evocă un oarecare neorhaism micenian sau cartaginez“. Dar formele mari și simple erau invadate de o decorație suprabundentă, policromă și în relief, compusă din ornamente florale, console enorme și, cu deosebire, multe statui (datorite sculptorului Edoardo Rubino). O altă lucrare a lui D'Aronco marchează un acord mai fericit între concepția volumelor mari și ornamentația: *Monumentul funerar al familiei Camasetto* (1904) din cimitirul de la Udine. Spre finele carierei arhitectural pîrde din originalitate, revenind la formule istoriciste, ca la *Palazzo Comunale* (1909) din Udine.

Arhitectul Giuseppe Sommaruga, milanez, a studiat la Academia de arte frumoase din orașul natal și a început, ca mai toți colegii de generație, în vizuine eclectic-istoriciste. O astfel de orientare a avut-o proiectul realizat în colaborare cu alt milanez, Luigi Broggi, pentru concursul clădirii parlamentului din Roma. Curînd însă el și-a făurit o vizuine nouă în care, deși imbină stilul f. cu izvoare istoriciste (sub influența arhitectului Camillo Boito), se situează pe poziții funcționaliste, moderne. Așa ne apare, în oarecare măsură și Casa Morelli din Milano, dar mai ales *Palatul Castiglione* (1900—1903),





dar nu-și putea găsi în același ritm propriile sale elemente formale, noi, specifice. Totuși industria și tehnica în general aveau naștere neîntrerupt unor familii de forme noi, ce nu puteau fi total ascunse: elicele, volanul, vibrochenu, biela, noile mașini-unelte, precum și construcțiile metalice, locomotiva etc. ce constituiau, în mai mare sau mai mică măsură, și noi valori estetice. Noua frumusețe funcțională rezultată din neobligația dezvoltare tehnico-industrială n-a rămas neobservată de contemporani. Așa de pildă, europenii descopereau în 1851, la Expoziția universală de la Londra, soluțiile funcționale găsite de design-ul timpuriu american, chiar dacă nu totdeauna conforme cu gustul — rafinat — al celor din vechiul continent. Omul politic și publicistul german Lothar Bucher remarcă, cu acest prilej, „orologiile cu mecanism de fabricație excelentă, avind o carcasă de nuc de o mare simplitate”, precum și „scaunele, de la un simplu taburet, până la fotolii, lipsite de ornamentele și zorzoanele europene care sfîșie roțile și zgîrie minile și fără unghiurile drepte ale scaunelor gotice, mereu atît de ciutate, dar care maltratează urechile. Tot ce vedem în mobilierul american respiră confortul și mătură risetele o adaptare perfectă la funcție”. Observații asemănătoare făcea și reprezentantul Franței la aceeași expoziție, contele Léon de Laborde care, în raportul său din 1856 către guvern, ajungea la concluzia că „Viitorul artelor, al științelor și al industriei se află în unirea lor”. Laborde vedea în americani „o națiune industrială care devine artistică”. Tot așa, validînd în 1876 Expoziția universală din Philadelphia, savantul Franz Reuleaux, șeful delegației germane, impresionat de frumusețea formei pe care o dau americanii uneltelor și mașinilor, scria: „Topoarele, cazămele, securile, cuțitele de vânătoare (...) sînt de o varietate și o frumusețe ce face să te oprești în fața lor cu uimire. Toate au o trăsătură comună. Există la ele o adaptare la funcție, la nevoile practice și la comoditatea minirii ce pare realmente că vine în întîmpinarea nevoilor noastre”. Iar raportul delegației franceze cu privire la aceeași expoziție se oprea în mod deosebit la noua concepție a mobilierului american, produs industrial, în serie, realizat din piese standardizate, simple, funcționale.

În general, cercetătorii contemporani sînt de acord că design-ul primitiv american a reprezentat treapta primordială a f. modern. Dealtmîndrî tot în Statele Unite a apărut și unul din primii teoreticieni însemnați ai f., sculptorul Horatio Greenough. El clama, pe la 1843, împotriva eclecticismului împoponat ce invadea orașele din S.U.A., sfătînd pe arhitecți să clădească tot atît de adecvat la funcție ca și constructorii de corăbii. „Prin frumusețe — scria el — înțeleg făgăduința funcției. Prin caracter, înțeleg mărturia funcției îndeplinite”. Greenough a premers pe marii teoreticieni europeni al f. publicînd în 1843 lucrarea „Theory of Architecture” (Teoria arhitecturii), pe care a rezumat-o apoi, într-o scrisoare către R. W. Emerson, astfel: „o organizare științifică a spațiilor și a formelor, în vederea rezolvării funcțiilor și a așezării edificiului; o accentuare a trăsăturilor esențiale, proporționate în raport cu însemnătatea lor relativ la funcții; alegerea aranjamentului și varietatea ornamentelor și culorilor să se facă după legi strict organizate, fiecare decizie trebuind să aibă rațiunea sa precisă; în sfîrșit, excluderea totală și imediată a oricărui artificiu sau forme înșelătoare”. Dar Greenough, ca și membrii mișcării engleze Arts and Crafts sau alți reprezentanți ai f. din veacul trecut, n-a depășit în opera sa eclecticismul epocii.

În mai mare sau mai mică măsură, astfel de contradicții apar chiar și în opera lui Viollet-le-Duc sau H. Labrousse, cel mai lucid gânditor al f. francez din veacul trecut. Ca profesor și teoretician, Viollet-le-Duc a exercitat o influență

hotărîtoare atît asupra arhitecturii moderne din Europa cît și asupra celei din S.U.A., începînd cu școala din Chicago și pînă la *arhitectura organică*\* a lui F. L. Wright. În vestitul său „Dictionnaire raisonné de l'architecture française” (Dicționar explicativ al arhitecturii franceze, 1853—1872), Viollet-le-Duc scria: „Dacă forma indică precis obiectul și ne face să înțelegem cu ce scop a fost produs acest obiect, forma aceasta e frumoasă (...) Mașina este expresia exactă a funcției pe care o îndeplinește; noi ceilalți, artiști, n-avem nevoie să mergem mai departe”. Totuși, în puținele sale construcții realizate sau în proiecte, el a rămas tribut eclecticismului de nuanță neogotică sau neorenașcentistă. Iar Labrousse, cu toată îngrijorată, spiritul funcțional și eleganța soluțiilor găsite pentru șarpantele metalice ale celor două biblioteci pariziene — *Sainte Genevieve* (1843—1850) și *Biblioteca națională* (1861—1868) — n-a părăsit total formulele neobizantine sau neoromane.

Un rol important, ca promotor al gândirii funcționaliste, l-a jucat și englezul Henry Cole, mare animator în domeniul industrial design-ului, organizatorul Expoziției universale de la Londra, din 1851 și redactorul lui „Journal of Design” (1849—1852). S. Gledion — unul din primii autori care au relevat însemnătatea acestor figuri — socotește că el „a exercitat începînd din 1845 o influență hotărîtoare asupra industriei engleze. Spre deosebire de membrii mișcării fondată în anul 60 de William Morris (Arts and Crafts: n.n.s.), Cole s-a străduit mai repede să colaboreze cu industria, decît să reinvie artizanatul. Așa cum a spus-o în 1845, țelul său era de a dezvolta produsele de artă, adică de a introduce arta și frumusețea în producția mecanică”. Henry Cole a fundat cîteva școli de arte și meserii, precum și „Victoria and Albert Museum”, în South Kensington, Londra, primul muzeu modern de arte aplicate și design. Iar principalul său colaborator, Owen Jones, designer și profesor, a exercitat o mare înflurire asupra dezvoltării artelor industriale, prin lucrarea sa din 1856, „Grammar of Ornament” (Gramatică ornamentului).

Nu trebuie uitat de asemenea aportul la dezvoltarea f. adus de arhitectul englez Philip Webb care, în concepția Casei roșii construită în 1860 pentru William Morris, a plecat de la organizarea spațiilor interioare în determinarea plasticilor exterioare; precum și cel al arhitectului R. N. Shaw, al arhitectului Ch. R. Ashbee sau al altor reprezentanți ai mișcării Arts and Crafts\*. Pe de altă parte, construcțiile metalice ce se dezvoltă spectaculos căpătau mereu mai mulți partizani din afara cercurilor „ingineresti”. Încă de pe la jumătatea secolului 19, cînd unii oameni de artă — printre care și subtilul estetician englez Ruskin — socotiseră marelui pavilion metalic de la Expoziția universală din Londra, Crystal Palace (1851), al lui Joseph Paxton, drept o „simplă seră de castraveți”, Lothar Bucher afirmă: „Crystal Palace constituie punctul de plecare al unui nou stil, al unei revoluții în arhitectură”. Spre sfîrșitul secolului scheletul metalic se impuse în „building”-urile americane, fiind „exprimat cu sinceritate în fațade”, începînd cu școala din Chicago al cărei reprezentant de frunte, arhitectul L. H. Sullivan lansase vestitul slogan al f. „Form follows function” (Forma îi urmează funcției), iar în aceeași vreme, lucrările metalice de la Expoziția universală din Paris (1889), datorite inginerilor Eiffel și Contamin ce colabora cu arhitectul Dutert, entuziasmează pe numeroși contemporani. Este adevărat că o parte a publicului, dar mai ales „artiștii oficiali” — reprezentanți optici obtuze, academiste — socoteau încă noile construcții metalice drept o erezie periculoasă. Așa de pildă, o lună după semnarea contractului pentru construcția turnului Eiffel, în martie 1887, un grup de academiciști au trimis comitetului expoziției un memoriu în care protestau „din toate puterile, cu toată indignarea, în numele gustului

francez desconsiderat, în numele artei și al istoriei franceze, împotriva ridicării în plin centrul capitalei noastre a inutilului și monstruosului turn Eiffel". Pe de altă parte însă, caracterul inovator al operei lui Eiffel a fost descifrat de multe spirite luminate și cu deosebire de noile generații de intelectuali și artiști.

Fără să nașterea noilor modalități de expresie în arhitectură, prin familii de forme de spirit funcțional, simplu, geometric nu poate fi socotită doar ca o consecință a dezvoltării metalului sau a celui a betonului armat. Ceea ce a determinat, în realitate, născerea unei noi viziuni în arhitectură cit și, deopotrivă, dezvoltarea tehnicii construcțiilor, a fost evoluția generală a societății, care a cerut noi programe, noi tipuri de clădiri: imobile orașenești cu multe etaje, „șgirie-nori”, gări de cale ferată sau de metro, silozuri de grâne și hangare de avion, instalații portuare și stadioane cu zeci de mii de locuri, piețe acoperite și baraje fluviale și, mai ales, tot felul de hale industriale, din ce în ce mai mari, libere de orice stiluri sau alte piese ce obstruează spațiul. Așa de pildă, cu *Galeria mașinilor* de la Expoziția universală din Paris, 1889, sau *Palatul mașinilor*, cum i s-a mai spus, Ferdinand Dutert și Victor Contamin stabileau, înainte de toate, un nou record în cursa pentru un spațiu acoperit cât mai vast, liber de orice puncte de sprijin. *Crystal Palace*, 1851, Londra, avusese doar 22 m deschidere. *Palatul industriei*, o altă construcție în întregime din fier și sticlă din așa-numita *Marea expoziție universală din Paris, 1867*, a atins 48 m deschidere. Prin *Peronul gării St. Pancras* din Londra, acoperit cu o boltă din fier și sticlă, englezii obțineau în 1868 performanța de 73 m deschidere și 25 m înălțime. *La Galeria mașinilor* din 1889 stabilea un strălucit record: 115 m deschidere și 45 m înălțime, prin invenția unor arce metalice cu dublă articulație. „Dar o hală atât de gigantică avind proporții atât de neobișnuite — spunea inginerul Alfred Picard, organizatorul Expoziției universale din Paris, 1900 —, trebuia să producă un mare efect artistic, să producă o nespălată impresie de grandeur și de putere”. Iar inginerul și urbanistul Adolphe Alphand, referindu-se la aceeași operă, socotea că noua tehnică a fierului în construcție aduce implicit „forme frumoase și decorative”. În vreme ce arhitectura continua, la răscrucea veacurilor, să lupte încă cu eclecticism istoricist, inginerii împănau America și Europa cu lucrări de concepție f. din metal sau beton armat, elegante, ușoare și de o excepțională înfrățire a echilibrului. Printre aceștia s-a înscris și inginerul român Anghel Saligny care, cu podul metalic peste Dunăre, de la Cernavodă — pe atunci cel mai mare din Europa — cu construcțiile portuare de la Constanța, cu halele acoperite de la București, etc., a adus un aport cu totul semnificativ la dezvoltarea concepției f. Pozițiile f. se răspândesc mereu mai mult la începutul secolului 20, chiar și în arhitectură, așa cum o demonstrează opera lui Wright, a lui Tony Garnier și Auguste Perret — promotori de seamă ai arhitecturii betonului armat — a lui Mackintosh — șeful grupului *Cei patru* din Glasgow — a lui Victor Horta — creatorul stilului *Coup de fouet*\*, a lui Van de Velde\* — primul arhitect care s-a revoltat „împotriva minciunii formelor” cerind o „structură rațională a obiectului și o logică fără compromisiuri” în folosirea materialelor și exprimarea procesului de fabricație direct în valori plastice — precum și a lui H. P. Berlage sau A. Loos care, în vestele sale articolate, dintre care cel mai cunoscut este „Ornament und Verbrechen” (Ornament și crimă), susținea că „o formă bună trebuie să-și găsească frumusețea în gradul de utilitate pe care îl exprimă și în unitatea indestructibilă a părților sale, implicând prin urmare înlăturarea sistematică a oricărei ornamentații”.

Un rol deosebit l-a jucat și teoreticianul Paul Souriau, poate primul care a formulat atît de direct tezele funcționaliste ale produsului industrial. În volumul său din 1904, „*La beauté rationnelle*” (Frumusețea rațională), lucrare fundamentală a esteticii funcționaliste, Souriau demonstra că „Orice lucru este perfect în felul său, cînd este adecvat scopului său” și că „Nu poate exista vreo ciocnire între frumos și util. Obiectul își capătă frumusețea din momentul în care forma sa este expresia fîlșă a funcției sale”.

În sfîrșit f. a fost adoptat prima dată drept principiu fundamental al unei mișcări largi de organizația *Deutscher Werkbund*. Ulterior el va deveni un principiu acceptat de cele mai multe mișcări ale arhitecturii și artei moderne, ca școala *Bauhaus*\*, mișcarea creată de arhitectul Le Corbusier și propagată prin revista *L'Esprit Nouveau*\*, constructivismul\*, neoplasticismul\*, brutalismul\*, arhitectura organică\* etc. Principalele elemente ale teoriei f. — piatră unghiulară a doctrinei arhitecturii și artei moderne — s-au precizat, cum s-a văzut, pînă la primul război mondial. Tot aici însă — în tezele unui Sullivan, Muthesius, Loos sau Souriau — s-au aflat și izvoarele dogmatismului funcționalist, ce va tinde spre asceză geometrică absolută în arhitectură și design-ul dintre cele două războaie mondiale. Revoluția modernistă a veacului nostru a reprezentat un progres neîndoielnic mai ales prin promovarea f., a formelor exprimate, a sintetismului, etc. În ansamblu însă, era purismul formelor dintre cele două războaie mondiale, domnia celui „*Lait de chaux*” (Lapte de var) decretată de Le Corbusier, a bigotismului geometric, propovăduit de majoritatea funcționaliștilor, n-a răspuns nici ea la toate problemele artistice de seamă ale epocii. Dar dacă în arhitectură și design de pildă, asceza geometrică, de esență funcționalistă, se răspîndise foarte mult, între cele două războaie mondiale, celelalte arte au fost mereu caracterizate de o dihotomie a orientării lor estetice. Deși aparținind aceluiași lumi, aceluiași flux de dezvoltare, curentele avangarde au reprezentat, la fel de specific pentru mișcarea modernă, fie raționalismul (*cubismul*\* sau *constructivismul*\*) fie iraționalismul (*expresionismul*\* sau *suprarealismul*). Asceza geometrică absolută avea însă să fie înfrimată și în arhitectură mai devreme sau mai tîrziu, chiar de către unii din cei mai aceri promotori ai ei. Arhitectul A. Perret — unul dintre inventatorii stilului purist, geometric al betonului armat, care declara prin 1905 că „Trebuie să construim în mod perfect, decorul ascunde în general o lipsă de perfecție” — va ceda curînd în fața seducției profilurilor și a decorăției neoclasice (*Théâtre des Champs Elysées*, 1913, Paris), sau chiar la tentația unui neogotic spectaculos ornamentat prin uriașe traforuri decorative din beton (*Biserica Notre Dame*, 1922, Raincy). Le Corbusier, marele apostol al f. și al puritanismului geometric, după 30 de ani de arhitectură rectangulară, avea să conceapă în 1950–1959, la *Capela Notre-Dame du Haut* din Ronchamp, forme noi, atectonice, iraționale. Tot așa Wright, după peste 65 de ani de viziune exclusiv rectangulară sau unghiulară, începe să construiască la vîrsta de 90 de ani, în forme curbe: autogarașul din Chicago sau gigantică cochilie de melc a Muzeului Salomon R. Guggenheim din New York. În general arhitectura ultimilor două decenii nu se mai află sub domnia exclusivă a puritanismului funcționalist. Dimpotrivă, ea a fost mărcată din ce în ce mai clar de „o accentuare a tendințelor plastice...” — după expresia lui Giedion — precum și de încercările de a ieși din bigotismul formelor uscate, rectangulare, către o expresie mai liberă și mai plastică.

Cele mai semnificative tendințe de azi repun în discuție chiar decorația suprafeței arhitecturale. Departate de perfectă lor nuditate, arhitectura de azi operează prin excelență cu plane expresive vibrante, fie că e vorba de material

brut — beton de cofraj, piatră ruгоasă, lemn, etc. — fie despre bosaje „ziduri — cortina”, „brise-soleil” (un fel de grătare, apărătoare de soare) sau alte tipuri de suprafețe modulate, fie despre panouri decorate în mozaic, pictură, relief, etc. Suprafețele arhitecturale vibrante, modulate, opace sau transparente sînt caracteristice, de pildă, tocmai pentru cea mai răspîndită tendință actuală: cea a *structurilor spațiale*. Operele unui Pier Luigi Nervi, Buckminster-Fuller, Konrad Wachsmann, Le Corbusier, etc. sînt dominate de acest decorativism structural, tip nou de sinteză funcțională, între tehnică, funcție, formă și ornament. Deoarece în acest caz modul decorativ este unul și același cu cel tehnic și cel structural. V. și *Organică, Arhitectură* ~.

futurism. În arhitectură acest curent n-a dat rezultate radical deosebite de întreaga mișcare modernă. El s-a dezvoltat în Italia cam între 1909 și 1915, influențînd în general avangarda artistică și în special supratismul, constructivismul, cubismul, dadaismul și suprarealismul. f. a avut de asemenea o neobișnuită întindere, de la literatură, pictură și sculptură, pînă la *scenografia modernă* sau cinematografie. A fost primul curent artistic care a ridicat tehnica modernă și mișcarea la rang de principiu estetic director. În primul „Manifest al futurismului”, publicat de poetul F. T. Marinetti (în ziarul parizian „Le Figaro” din 20 februarie 1909) el declara: „Noi afirmăm că mîșcarea lumii s-a îmbogățit cu o frumusețe nouă: frumusețea vitezei. Un automobil de curse cu caroseria lui împodobită cu țevi groase asemănătoare unor șerpi cu respirație explozivă... un automobil răgînd, ce pare a goni pe mitralii, e mai frumos decît Victoria de la Samothrace”. Iar grupul pictorilor care, în frunte cu Boccioni, au publicat „Manifestul pictorilor futuristi” (în revista milaneză „Poesia” din februarie 1910) afirma: „... noi trebuie să ne inspirăm din miracolele tangibile ale vieții contemporane, de la reșeaua metalică de viteze ce înfășoară Terra, de la transatlantice, de la *Dreadnought*-uri, de la zborurile uimitoare ce trec prin ceruri, de la îndrăzneala tenebroasă a navigatorilor submarini, de la lupta înverșunată pentru cucerirea necunoscutului”. Dar dacă f. a constituit, pe de o parte, unul din cei mai activi factori ai modernismului secolului 20, pe de alta, el a cuprins teze politice reacționare, devenind ulterior un punct de sprijin al fascismului. Chiar în primul manifest Marinetti afirma un naționalism isteric și „voința de putere”. El spunea: „Noi vrem războiul — unica igienă a lumii — militarismul, patriotismul...”. Aceste poziții au fost însă curînd combătute chiar de cele mai marcante figuri ale curentului, ca pictorii Boccioni, Severini, Carrà, Soffici, Sironi ș.a. Iar grupul foarte puternic al f. rus a respins de asemenea astfel de teze reacționare. „Cînd Marinetti s-a dus în Rusia, după 1913 — spune De Micheli — futuristii ruși l-au fluierat ca pe un reprezentant al burgheziei belicoase”. Încercările de adaptare a f. la arhitectură au apărut relativ tîrziu, abia în 1914, cu prilejul expoziției de la Milano în care doi tineri arhitecți, Antonio Sant'Elia și Mario Chiattone prezentau proiectele unui oraș al viitorului — Cînd *Nuova*. Dar cu toate că textul publicat de Sant'Elia în catalogul expoziției relua multe din sloganurile f., atacînd arhitectura academistă italiană, cei doi au aderat la grupare doar la insistențele lui Marinetti. Sant'Elia a publicat apoi, în același an, și „Manifestul arhitecturii futuriste” (1914) care nu era însă altceva decît același text al catalogului expoziției, puțin modificat și, mai ales, marcînd aderența la f. Telurile fundamentale ale mișcării, „Simultaneeitate, dinamism, viteză”, nu puteau fi aplicate, stricto sensu în arhitectură. Iar desideratele enunțate de arhitect în manifest: „Totul este de răsturnat... Arhitectura trebuie să pornească de la început” sau proclamarea drept etaloane estetice primordiale a „Gustului pentru ușor, a practicului, a efeme-

ului, a rapidului” etc., nu însemna în ultimă analiză decît repetarea celor mai generale desiderate ale întregii mișcări moderne din arhitectura europeană. Dar opera lui Sant'Elia, chiar dacă a rămas mai toată în stare de proiect, el murînd din nefericire pe front, a adus în plastica arhitecturală unele forme stilistice noi, prevestind parca constructivismul. Influențat de școala de arhitectură din Viena\*, ca și de școala din Chicago\*, el a fost preocupat de un subiect unic: o mare metropolă a civilizației industriale, cu zgîrie nori, ascensoare exterioare, căi de circulație suprapuse, uzine imaginare, gîri uriașe, etc. Opera lui Sant'Elia a înlăturat mai ales arhitectura italiană ușoară, de caracter publicitar, a pavilionelor de expoziție. Cît privește însă ceea ce se va numi mai tîrziu, în vremea fascismului, *Arhitectura futuristă*, *La Città nuova* sau *Nuova architettura* — nume date de Filia și unor reviste — nu va mai avea nici o legătură cu ceea ce au gîndit Sant'Elia și Chiattone. Era vorba de un neocademism cu tendințe naționaliste de obediență fascistă, aparținînd mișcării „Novecento”. V. *Constructivism; Cubism; Scenografia modernă*. (V. pl. 43, 52).



**Gaudi, stil ~.** Expresie principală a artei 1900<sup>a</sup> din Spania, după numele arhitectului Antoni Gaudi, figură însemnată a artei moderne în general și unul din cei mai de seamă artiști ai așa-numitei „Renașteri catalane”. Prima sa lucrare — Casa Vicens din Barcelona — realizată chiar în anul când și-a luat diploma de arhitect, 1878, îl situează printre primii care au căutat, în plină dominație a eclecticismului asupra Europei, o expresie națională și modernă. Pentru aceasta a apelat atît la tradițiile goticului hispano-moresc cît și la fabulosul arsenal folcloric catalan, ce are și vechi rădăcini de artă maură. Lucrarea relevă totodată tendințele iraționale, onirice chiar, ale viziunii lui Gaudi. Principalele «le opere»: catedrala *Sagrada Família*, numită și „Templul pociinței” (1883—1926), *Casa Batlló*, numită și „Casa de los huesos” din pricina formelor organice ale pieselor sale (stilpi, buiandrugi, etc., 1905—1907), *Casa Milá* (1905—1910) sau *Parcul Güell* (1900—1914), toate din Barcelona, vădese un limbaj puternic plasticizat — materie turnată parcă dintr-o dată —, dominat de o familie de forme curbilini, de inspirație organică sau fantastică chiar, de refuzul simetriei și o savantă anarhie. Construcțiile sale au fost comparate cu „grotele și dunele, cu substanța organică și cu formele imprimate de vînt în nisip sau de apă în piatră”. (R. Schmutzler). Este adevărat că la prima vedere Gaudi pare mai repede un sculptor decît un arhitect și încă un sculptor ce-și traduce delirul în piatră, motiv de seducție pentru suprarealiști. El duce astfel pînă la granițele imposibilului cea mai generală tendință a arhitecturii 1900, dominată de o volumetrie sinuoasă: aceea de a da întregii construcții aparența de monolit, tăiată sau modelată direct în masa materialului. În modul său de expresie un rol decisiv îl joacă decorația polimoră, fabuloasă a suprafețelor — „colaje” de ceramici colorate, reliefuli, feronerie de o uimitoare fantazie — și simbolismul întregii viziuni. Considerînd că funcția primordială a arhitecturii este cea simbolică, Gaudi reactualiza un mod de gîndire „prerenascentist, în care soluțiile tehnice sau formulele matematice au implicat cosmologice și teologice. El a profestat, de pildă, anumite scheme pur structurale — cum a fost dispoziția grinzilor pentru realizarea suprafeței paraboloido-hiperbolice a acoperișului școlii de pe lingă catedrala *Sagrada Família* — și pentru că ele simbolizau Sfînta Treime, fapt care ne trimite nu numai la romantism, dar chiar în secolul 12” (J. F. Reve). Totuși, în pofida acestui limbaj de aparență irațională și de o violență plastică delirantă, Gaudi a fost nu numai un proiectant și un constructor de mare rigoare științifică, ci și un îndrăgîț inovator în domeniul structurilor spațiale”. Concepția sa pur structurală începe să se precizeze în construcția *Capelei Güell* (1898—1914, Santa Coloma de Cervelló, Barcelona), pentru care realizează mai întîi o machetă cu totul originală. Alcătuită din fire metalice reprezentînd schema liniilor compoziționale ale clădirii, ea a permis un studiu

minuțios și edificator. Atîrnînd de fiecare nod cite o greutate proporțională cu sarcinile ce reveneau artiștilor, el a izbutit să determine o diagramă generală pe care a tradus-o într-un tip inedit de structură boltită de piatră: sistem eliberat de contraforți sau arce butante, unde atît compresunile, cît și împingerile laterale sînt preluate de stilpi sau, în general, de suporturi înclinate. De aici, de la un tip de arc parabolic deci, Gaudi a ajuns apoi la un sistem întemeiat pe hiperboloizi și paraboloizi, avînd o largă gamă de foloșințe, pe care l-a aplicat la Școala catedralei *Sagrada Família*. Acoperișul acestei capodopere a arhitectului spaniol, adevărată premoniție a unui tip curent azi, realizat din pinze subțiri de beton armat, avea să-l entuziasmeze pe Le Corbusier care, în 1928, a studiat-o la Barcelona. Caracteristic pentru sistemul constructiv al lui Gaudi este tipul de spațiu în expansiune, ca rezultat al forțelor interne comprimate, ce tind să explodeze în exterior. Aspectul acesta corespunde cu viziunea unei mari părți din arhitectura 1900, ce se dezvoltă din interior în afară, după principiul sintezei dintre ornament și formă, ornamentul cuprinzînd domeniul volumetric spațial dinăuntru și obligîndu-l la o construcție ornamentală în exterior. În procesul făuririi formelor Gaudi folosește atît limbajul linear cît, mai ales, pe cel al suprafețelor care, prin combinația celor mai variate și mai neașteptate mișcări, generează lumea fantastică a plasticii sale. Această uimitoare topologie este cu atît mai vizibilă dominată de suprafețe, cu cît ele sînt violent acuzate prin decorația polimoră de piatră și de ceramică. Modalitatea bidimensională de care se servește Gaudi se află și la baza întregii sale construcții spațiale. Curba parabolică, elementul cheie al dinamicii sale, este în ultimă analiză o figură cu două dimensiuni. Fiind însă încărcată cu forțe interne în stare de expansiune potențială, gata să se dezlanțuie și continuu variată ca orientare, ea tinde să se proiecteze din planul inițial în afară, în oricare direcție a celor trei dimensiuni, pînă la pulverizare. De aici și puterea dinamitară de care se află la baza plasticii gaudiene. V. și *Arta 1900*. (V. p. 20).

**Glasgow, școala din ~.** Principala mișcare prin care s-a ilustrat arta 1900<sup>a</sup> din Scoția în jurul anului 1890, în arhitectură, decorație, mobilier, feronerie, grafică, pictură, etc. Pînă atunci orașul nu strălucise în aceste domenii, centrul vieții artistice scoțiene aflîndu-se la Edinburgh. Cu atît mai mare a fost surpriza pe care au produs-o în 1890 tinerii pictori din Glasgow, care au expus întîia la „The Grosvenor Gallery” din Londra și apoi la „Glasgalst” din München. Grupul, ce a început de atunci să fie cunoscut și sub denumirea de „Băieții din Glasgow”, era format din artiști în vîrstă de 25—30 de ani ca: J. Guthrie, J. Paterson, Th. A. Brown, J. W. Hamilton, D. Y. Cameron, E. A. Walton. Ei au fost influențați în oarecare măsură de un impresionist din Glasgow, surprinzător de original, William MacTaggart, precum și de unii pictori olandezi ca Johann Willem Mesdag, care expuseră în 1886 la Edinburgh. Dar cea mai puternică înfuriere asupra grupului a exercitat-o James Whistler, premergător al *Modern Style-ului*, atît în pictură, cît și în decorație sau mobilier. Ceea ce au preluat de la Whistler, în general, reprezentanții școlii este atmosfera luminoasă a picturii. Gruparea a căpătat relativ repede notorietate europeană, lucrările unora pătrînzînd în galeriile și muzeele din Paris, Bruxelles, Berlin, Budapesta sau Praga, iar unii artiști fiind primiți în 1898 membri ai societății *Wiener Sezession*. Totuși marelă renume artistic al școlii și influențele pe care ea le-a exercitat asupra Europei, s-au datorat cu deosebire decorațiilor și arhitecturii T. Morris, E. A. Taylor și, mai ales, lui G. Walton și grupului *Cei patru*, al cărui șef a fost o figură de prim ordin a artei mondiale și principal precursor al funcționalismului — arhitectul Charles Rennie Mackintosh.

La 16 ani, în 1884, el a început să lucreze în atelierul arhitectului Hutchinson și, concomitent, să urmeze cursurile serale ale Școlii de arte din Glasgow. Iar în 1889 a fost angajat ca desenator la renumita firmă din oraș a arhitecților Honeyman și Keppie, unde l-a și cunoscut pe viitorul său cumnat și tovarăș de grup, arhitectul J. Herbert McNair. În același an „The British Architect” — cea mai prestigioasă revistă engleză de specialitate a epocii — publica două proiecte ale lui Mackintosh, dintre care unul cu care el obținuse bursa arhitecturală Al. Thomson, pentru o călătorie de studii ce o va și întreprinde în 1890 prin Franța și Italia. Aceste proiecte de început, deși dominate încă de trăsături eclecticice, mărturisesc deja un nelendelnic echilibru al compoziției și, mai ales, o tensiune expresivă ce va deveni principala calitate a opereii sale. Prima lucrare realizată a fost turnul de colț al noului imobil construit de firma „Honeyman and Keppie” în 1894 pentru ziarul „Glasgow Herald”. Aici au apărut mai întâi acele forme originale, tipice Mackintosh, trasate din curbe lungi și elegante, ce constituiau în sine, înainte de toate, un adevărat manifest antiacademicist. Școala de medicină a colegiului Regina Margareta din Glasgow, construită de „Honeyman and Keppie” în 1894—1896, a fost în întregime proiectată de Mackintosh. Viziunea artistului începe să se organizeze în ansamblu vădind, pe de o parte, prin simplificări, ușurări și luminizări, meditații asupra opereii lui Whistler, asupra celei a lui William Godwin, autor al construcției Whitechapel Art Gallery din Londra, asupra graficii lui Aubrey Beardsley — poate cel mai autentic reprezentant al Modern Style-ului — sau asupra creației altor mari figuri ale artei 1900 din Anglia, ca arhitectul A. H. Mackmurdo, Ch. R. Ashbee și Ch. F. A. Voysey. Pe de altă parte însă Mackintosh prelua tradiția locală a castelului scoțien din perioada Stuart și, în general, străvechia artă celtică. Influențele pe care le-au exercitat expozițiile Arts and Crafts\* din Londra (exprimând la acea vreme concepția Modern Style) asupra tinerilor artiști din Glasgow, transpar și în unele acuarile ale lui Mackintosh, precum și în două lambriuri proiectate de Frances Macdonald, toate publicate într-un supliment al revistei Școlii de arte din Glasgow, din aprilie 1894. Același caracteristici apar de asemenea atât în afele arhitecturale, pe care le-a expus în 1895 Samuel Bing la inaugurarea magazinului său Art Nouveau\* din Paris, cât și în mobilierul lui Mackintosh prezentat la expoziția londonieză Arts and Crafts din 1896. Perioada afirmării arhitecturii, cea în care a creat expresia originală de tip 1900, într-un „stil linear și simbolist”, după expresia lui R. L. Delevoy, începe în 1897. În acel an el primește, pe de o parte, împreună cu G. Walton și J. Guthrie, comanda lui Miss Cranston pentru proiectele primului „Tea Room” (Salon de ceai) din Buchanan Street, la Glasgow. Iar pe de altă parte, câștigă concursul pentru noul imobil al Școlii de arte din același oraș, lucrare realizată în mai multe faze, din 1898 până în 1909. Tot în ultimii ani ai secolului 19 a mai conceput Mackintosh două opere foarte originale: proiectul unei săli de concert — vizuine deosebit de îndrăznețe la acea epocă, un spațiu circular acoperit cu o calotă parabolică, lucrare nerealizată tocmai din pricina originalității ei — și construcția, cu totul neconformistă, a bisericii *The Queen's Cross* (Crucea reginii, 1897—1899) din Glasgow. O strălucită confirmare pe plan internațional a valorii creației lui Mackintosh au adus-o și *ansamblurile de decorație interioară* prezentate la expoziția societății Wiener Sezession din 1900, precum și amenajarea Pavilului britanic la Expoziția Internațională a meseriilor artistice de la Torino, 1902. Franz Wärndörfer — personalitate a vieții culturale a Vienei de atunci și fondator al *Atelierelor vieneze*\* — i-a cumpărat sau i-a comandat lui Mackin-

toș întregul ansamblu al unui salon de muzică. De altminteri cei mai mulți cercetători sînt de acord că arhitectul scoțian a exercitat o considerabilă influență asupra artei vieneze. Așa cum în anul următor, 1901, un alt succes al „Celor patru din Glasgow” — în cadrul concursului pe tema „Casa unui amator de artă” (organizat de editorul Alexander Koch din Darmstadt) —, avea să influențeze arta germană. Deși grupul n-a primit decât premiul II — prima distincție fiind acordată arhitectului englez M. H. Bailie-Scott — proiectele scoțienilor erau direct revoluționare. Liberi de orice constrângere stilistică impusă de vreun comanditar, ei propuneau o soluție nouă, de tip spațio-temporal, întemeiată pe volume simple, echilibrate, de dominanță cubică, suprafețe fără nici o încadrătură ornamentală, precum și o compoziție asimetrică de plinuri și goluri. Proiectele lor publicate într-un album la Darmstadt, ne dau în ansamblu, impresia unei perfecte premoniții a viziunii puriste, specifică unor arhitecți ca Adolf Loos sau Le Corbusier. Nu aceeași totală libertate față de orice tradiție însă și-o putea permite Mackintosh în concepția unei vile realizate în acel an prin împrejurimile Glasgowului, ca *Windhill* (1899—1901) la Kilmacolm pentru W. Davidson sau *Hill House* (1902—1905) la Helensburgh, pentru editorul Walter Blackie. Dar dacă în plastica exterioră a acestor construcții — de altminteri foarte expresiv și funcțional rezolvată — mai apar unele elemente din morfologia vechiului „Manoir” scoțian: acoperișuri înalte, hornuri mari de cămin sau turnuri de colț — interioarele „aduc modulații spațiale foarte îndrăznețe”, după expresia lui Delevoy, care continuă că „În Hill House, holul este o capodoperă unde lumina, culoarea, pereții subțiri, balustradele ajurate, suspensibile pe corniere și mobilierul unor sint elementele unei compoziții spațio-dinamice ce anunță constructivismul\* rus și neoplasticismul\* olandez”. În seria capodoperelor lui Mackintosh se mai înscrie atât interiorul bibliotecii școlii de artă (1907—1908) din Glasgow — o compoziție lăunsoasă, perfect octogonală, din piese elegante de lemn amintind de rafinamentul japonez — cit și unele Tea-Rooms din Glasgow, realizate în colaborare cu soția sa, Margaret Macdonald, cum este mai ales cel din Sanchiehall Street (1903—1904) sau cel din Ingram Street (1907—1911).

Saloanele de cea reprezentă pildă neasemuită de logică modernă, funcțională, în arhitectură și decorație, precum și de perfectă unitate stilistică, fără ca astfel să se piardă însă ceva din sensulismul și eleganța viziunii. Privitor la aceasta, H. Hutter observă că „Filigrana armonică a expresivității spațiilor este realizată dintr-un sistem de linii drepte sau linii fine, ușor încovalate, spații pentru care surorile Macdonald au creat (...) tapete, perdele relief în stuc și tablouri...”, ale căror motive „... ca aripile de pasăre sau ca transdrăsi, sint atât de stilizate încît se apropie de categoria elementelor arhitectonice”. Tot așa, analizind opere de decoratoare ca Margaret Macdonald, H. Hoffstätter observă că „Linile, mai ales verticale și perpendiculare, cercul și ovalul sînt ridicate la rangul de principiu al căruia totul i se subordonează”. În cadrul mișcărilor de la 1900 arta a fost și o inovatoare în tehnică: prin combinația acuarilor cu stuc, cu vernis de smalț, mozaic, intrări de lemn sau metal, etc., tablourile sale par a fi realizate în smalț cloisonné, stîndu-se într-un gen plasat între pictură și bijuterie. De altminteri Margaret Macdonald a transpus această viziune și în grafica de carte, realizind în acuarele imagini feerice pentru volume de basm ce au înrîurit pe mulți ilustratori englezi, ca A. Rackham și E. Dulac sau scoțieni, ca Jessy M. King.

Scurta carieră de arhitect a lui Mackintosh a ținut pînă la izbucnirea primului război mondial. În 1913 el s-a mutat din Glasgow la Londra, unde a mai realizat proiecte de mobilier sau de imprimări. După război însă, în 1920,

el s-a retras în sudul Franței, la Port Vendres, dedicându-se exclusiv acuarelui. Deși nu poate fi comparat cu Mackintosh, ca valoroarea, arhitectul și decoratorul George Walton a fost și el o figură reprezentativă a școlii, contribuind la precizarea expresiei originale, de tip 1900 din Scoția. Fiul pictorului Jackson Walton și fratele pictorului E. A. Walton, George a urmat și el cursurile serale ale Școlii de artă din Glasgow. Dar, spre deosebire de Mackintosh, Walton nu a lucrat, pentru a se întreține, ziua, în domeniul arhitecturii, ci ca funcționar de bancă. Cu atât mai surprinzător apare faptul că, la numai 21 de ani, în 1888, și-a înțeles propria sa firmă, la 152 Wellington Street, în Glasgow, și chiar din anul următor a început să primească multe comenzi de arhitectură interioară sau de transformări. În 1896, când a fost înscris, împreună cu Mackintosh și Guthrie, să proiecteze Salonul de cea al lui Miss Cranston, reputația sa depășise orasul natal, ajungând până la Londra, unde s-a mutat în 1898. La acea epocă Walton avea artea comenzi încît și mai deschise încă un atelier la Glasgow și o sală de expoziții în 278 Sanchie Street precum și o filială în York. Prin anii 1897-1900 el a mobilat câteva case în York și Leadsmerech, a decorat câteva cafenele ale firmei „Rowntree and Sons” din Scarborough, a proiectat obiecte de sticlă pentru vechea fabrică „Clutha Glass” sau mobilier și textile pentru firma „Alexander Morton” din Londra, precum și executat o expoziție pentru „Royal Photographic Society”, la Dudley Gallery din Londra și a expus la manifestările Arts and Crafts. Din 1897 când a executat expoziția „Eastman - Kodak”, la Londra, comandată de George Davidson (șeful magazinului din Europa ale uzinei de articole fotografice Kodak din S.U.A.), Walton începe să amenajeze un șir de magazine fotografice la Londra, Glasgow, Bruxelles, Milano sau Viena, care i-au creat o faimă europeană. Revistele germane i-au publicat multe lucrări, a fost premiat la o expoziție din Budapesta în 1902, galeria de artă „A. S. Ball” din Berlin i-a expus în 1905 o grănitură de mobilier, etc. În primul deceniu al secolului 20 Walton a realizat și o serie de vile pe care le-a proiectat în întregime, de la arhitectură și decorație pînă la mobilier cum au fost, mai însemnate, *The Leys* (1901), pentru J.B.B. Wellington, la Elstone, lângă Londra, *The White House* (1908) la Skiplake și *Casa de la Harlech*, ambele pentru G. Davidson, sau *Hotel St. David* (1910-1911) la Harlech, distrus apoi de incendiu. Printre lucrările mai mici, dar nu puțin semnificative, s-au numărat, de pildă, vilele *The Philippines* (1902) la Brested, în Kent, *Alma House* (1905) la Cheltenham, *Finnart House* la Weybridge, ș.a. În timpul primului război mondial Walton a lucrat ca arhitect și designer la „Central Liquor Traffic Control Board”, în care calitate a amenajat și decorat - între 1916 și 1921 - peste o sută de restaurante, cafenele și baruri. După război el a lucrat mai mult ca designer pentru marele combinat textil „Morton Sundour Fabrics”, creînd modele de contexturi și împreună sau ca decorator, realizînd vitralii, picturi murale, etc. Ultima sa lucrare însemnată de arhitectură a fost *Capela memorială a lui G. Davidson*, ridicată la Cap d'Antibes în 1931. Figura lui Walton și rolul său în istoria artei și arhitecturii moderne sînt și azi încă puțin cunoscute, el fiind, în cel mai bun caz, situat undeva în rîndul valorilor mijlocii. Unul din cei mai buni cunoscători ai domeniului, N. Pevsner, crede însă că „Din 1895 pînă în 1905 Walton a fost unul din cei mai străluciți membri ai celui grup de arhitecți designeri englezi care au dezvoltat, după Morris, un nou stil al secolului 20...”. El a contribuit mult la constituirea viziunii școlii, la acel aspect luminos, simplu și elegant al interioarelor, la simplificările de forme și la fluența lineară a desenului. Este adevărat că în contextul mișcării scoțiene de la 1900 Walton a

fost umbrat de genul șefului „Celor patru”. Totuși, în primii ani ai carierei sale, cînd era deja un profesionist cu experiență, nu este exclus - după unele asemănări de forme - ca el să-l fi influențat pe Mackintosh care era încă student. V. Artă 1900; Modern Style. (V. pl. 27, 40).

Gödölő, școala din ~. Colonie artistică maghiară de orientare Sezession<sup>(\*)</sup>, întemeiată în 1901 de doi pictori decoratori: Körösfő-Kriesch și Nagy Sándor. Colonia a exercitat influența mai asupra artei moderne din Ungaria. Körösfő - Kriesch Aladár a fost unul din cei mai tipici reprezentanți ai secesiunii maghiare și totodată principalul artizan al noii concepții decorative din Ungaria. După ce a studiat la Budapesta cu pictorii Székely Bertalan și Lotz Károly, apoi la München, cu pictorul Liezen-Mayer Sándor, artistul s-a afirmat prin compoziții murale de dimensiuni mari ca cea din aula parlamentului budapestan, intitulată *Vîntătoare și pescuit la Balaton în secolul 15*. Orientarea spre artele decorative și aplicate, concomitent cu precizarea poziției sale secesiioniste, s-a produs prin 1901, cînd s-a stabilit la Gödölő. Opera lui Körösfő, datorînd destul și picturii engleze derivînd din preraphaelism, poate fi caracterizată, înainte de toate, prin tendința spre o sinteză modernă a artelor în care joacă însă un rol important inspirația folclorică. De aceea a și încercat să redescopere sau să reînvie tehnici artistice populare vechi - în pictură, mobilier, țesături, ceramică, etc. - și a înființat la Gödölő, în 1904, o școală de țesătorie artistică. Printre lucrările sale mai însemnate se numără ciclul de panouri murale și frize pe tema *Izvorul artei*, realizat în 1907 la Academia de muzică din Budapesta, ansamblurile de mobilier prezentate în Pavilionul maghiar la Expoziția internațională (1906) de la Milano, vitraliile din vechea clădire a Salonului național sau cele din Oratoriul institutului teologic - ambele din Budapesta - precum și vitraliile de la Seminarul episcopal din Timișoara. Cele mai valoroase opere realizate de artist în Transilvania sînt cele de la Tirgu Mureș. Aici, în Palatul Culturii, în 1913, el a pictat în frescă cele două panouri murale din hol, flancînd intrarea sălii de spectacol și a proiectat întreaga decorație murală pictată a foseilor. Marile compoziții cu multe figuri, inspirate din legende maghiare - opere situate undeva între alegorism și folclorism - *Menestrelul și Jertfa* - relevă mai întîi orientarea spre simbolism. Pictura, ținută într-o gamă dominată de raporturi cromatice expresive, caligrafiată cu o finețe și o ritmicitate curbilinară, de esență muzicală, dezvăluie marile însușiri de muralist ale lui Körösfő justificînd, totodată, și renumele european al școlii. Artistul e un virtuos ce izbuteste să fuzioneze două tendințe expresive contradictorii: corporalitatea anatomică a figurilor, deci relief accentuat, pe de o parte și pe de altă buidimensionalismul viziunii generale decorativiste. O astfel de modalitate, dusă pînă foarte departe, în fost proprie și pictorului Gustav Klimt, președintele societății *Wiener Sezession*\*, de înrîurire căruia nu se poate feri deăltmînter nici Körösfő. Așa cum remarcă H. Hofstätter, „... în frescele lui Aladár Körösfő (...) se unesc școala academică cu impulsurile nazarene ale lui Melchior Lechter și maniera ornamentală bizantină a lui Gustav Klimt...”. În scriptele laterale ale holului din Palatul Culturii de la Tirgu Mureș mai sînt opt panouri murale mai mici, realizate de trei tineri artiști, încă neidentificați, deși li se cunosc inițialele numelor, dar care aparțin indubitabil tot școlii, foarte probabil chiar niște elevi ai lui Körösfő. Celălalt fondator al școlii, pictorul Nagy Sándor, a contribuit și el substanțial la progresul artelor decorative maghiare. După studiile artistice făcute la Budapesta, Roma și Paris, se stabilește la Gödölő, pe care nu-l va mai părăsi niciodată, decît temporar. Opera sa, foarte amplă, cuprinde, în

afară de pictură și gravură, cartioane pentru vitralii, mozaicuri și tapiserii, precum și obiecte de lemn, metal, ceramică, piele etc. Nagy Sándor este, de asemenea, bine reprezentat în Palatul Culturii din Tirgu Mureș, prin cartioanele mozaicului din fațada principală și cele pentru vitraliile centrale din Sala oglinzii. Execuția acestora se datorează unei reputații vitralier și mozaicar din Budapesta, Roth Miksa. Inspirat din mitologia maghiară, mozaicul fațadei principale demonstrează, înainte de toate, calitățile de decorator ale lui Nagy Sándor. Echilibrul între toate elementele compoziției, bidimensionalismul, ritmicitatea și verticalismul axelor sau gama cromatică luminoasă dar rece, înscris perfect mozaicului în planul arhitectural al fațadei. Marea compoziție alegorică, de orientare simbolistică, secesionistă, are o prestanță deosebită. Eleganța desenului și a proporțiilor fiecărei figuri, textură liniară ușor sinuoidală a fundalului sau armonia rece, dar proaspătă, muzicală chiar, a coloristicii, întregesc calitățile operei. Prin cele patru triptihuri centrale din sala oglinzii Nagy Sándor ne introduce în universul eroic-tragic al unor balade secuiești, exprimându-se într-un limbaj mitific de un rafinament grafic, comparabil cu cel al marilor simbolști ai Secesiunii. Inspirată din povești avind ca principale eroine pe frumoasa Iulia, Kádár Kata, Salomon Sara și Budai Ilona – vitraliile sînt rezolvate într-o modalitate specifică 1900, dar și caracteristică pentru școala: o structură liniară dinamografică, fină ca o dantelă în care se înscrisu, convențional-decorativist, personajele și celelalte elemente ale compoziției. V. și *Seession*. (V. pl. 17, 18).

**golubaia ptița** (Pasărea albastră). Teatrul cabaret din Moscova, orientat pe linia *Mir Iskustva*, deschis în preajma lui 1914 și închis în 1920. Cunoscut în Europa mai ales sub titlatura germană „Der blaue Vogel” odată cu redeschiderea sa la Berlin (1921) ca un „teatrul rusesc de avangardă”. Cel care organizează și conduc în Germania spectacolele — în care se îmbină inspirația folclorică rusă cu direcțiile noi ale artei europene (*expressionism*, *futurism*, *cubism*) au fost V. Arensvari și J. Juzni.

**gruppo 7** (Grupul 7). Asociație întemeiată în 1926 la Milano, de șapte tineri arhitecți: Guido Frette, Sebastiano Larco, Adalberto Libera, Carlo Enrico Rava, Giuseppe Terragni și doi asociați, Luigi Figini și Gino Pollini. Sînd în mare măsură la baza apariției, în 1927, a *Miscării italiene pentru arhitectura rațională*, grupul a militat pentru *funcționalism*, împotriva pozițiilor retrograde, pompoase, neoclasicizante, specifice mișcării de obediență fascistă Novecento, punînd la baza arhitecturii „Căutarea sincerității, a ordinii, a logicii și a clarității...”. Principalele teze ale grupului au apărut în revista „La Rassegna italiana”, din decembrie 1926, pînă în mai 1927, iar reputația lui a trecut granițele Italiei relativ rapid, membrii fiind invitați în 1927 să participe la expoziția de habitat a societății *Deutscher Werkbund* de la Weissenhoff-Stuttgart. Printre figurile de seamă ale grupului se numără Figini și Pollini. Ei au studiat împreună la Milano, afirmîndu-se apoi atît ca decoratori de interior și autori de pavilioane de expoziție, cit și în domeniul locuințelor sau în cel al arhitecturii industriale (*Uzinele Olivetti*, Ivrea).

Cea mai însemnată personalitate rămîne însă Terragni, figură contradictorie și ciudată, dar de mare suprafață artistică. Deși aderase încă din adolescență la Novecento și și-a manifestat atașamentul față de fascism (pe care avea să-l dezavueze, de altminteri în vremea războiului), el a combătut cu perseverență pentru funcționalism. Astfel s-a situat pe poziții contrare direcțiilor pe care le încuraja fascismul în arhitectură, aducînd un sprijin substanțial la acea „mișcare care, nu fără greutăți și ezitări, a dus pînă la urmă arhitectura italiană,

de la neoclasicismul său provincial, la modernismul european” — după expresia Giuliei Veronese. Cele mai reprezentative lucrări ale lui Terragni sînt: imobilul de locuințe *Novecento* (1927), *Casa Popoului* (1936), o grădiniță de copii (1937) și *Casa Frigerio* (1939–1940), toate la Como. V. și *Funcționalism*.

**Guimard, style ~**. Varianta franceză a artei 1900, numită astfel după Hector Guimard, unul din cei mai prestigioși reprezentanți ai arhitecturii și decorației *Art Nouveau*. El a studiat la Școala de arte frumoase din Paris (1885–1889) avîndu-l profesor și pe arhitectul Viollet-le-Duc, ale cărui teze *funcționaliste* l-au înrîurit în mod deosebit. Astfel, de la începutul carierei, Guimard a respins istoricismul, adoptînd cele mai noi cuceriri ale tehnicii construcției mai ales pe cea a fierului. Totuși el se socotea un continuator al naturalismului derivînd din prerafaelism iar în stilistica sa — de altminteri originală, liniară și de o deosebită vervă — se sînt sînt rezonanțe gotice flamboisante, cit și ecouri rocaille. În comparație cu naturalismul școlii din Nancy” însă, Guimard concepe, pe de o parte, structurile mai raționaliste, ba chiar funcționaliste, iar pe de altă parte se exprimă mai grafic și stilizat, mai sintetic, probabil și sub influența lui V. Horta creatorul stilului *Coup de fouet*. De aceea unii dintre cercetătorii operei sale — ca americanul F. Lamier-Graham — propun pentru acest stil denumirea de „naturalism abstract”, argumentînd că viziunea sa „nu a constituit o ilustrare a aparențelor naturii, ci o abstragere a proceselor sale fundamentale”. Într-adevăr, astfel de caracteristici apar încă de la primele sale opere de maturitate cum e *Castelul Béanger* (1897–1898, Paris) și, mai ales, cele din jurul lui 1900, ca intrările în gările de metro din Paris, de unde și denumirea „Style Metro” pentru arhitectura lui Guimard. Arhitectul creează aici jocuri grafice tridimensionale, din fontă, ceramică policromă, sticlă și mai ales lumină, alcătuiind o materie diafană și organică totodată, în care plămăuiește o floră fantastică mișcătoare, din nuferi, lălele, orhidee, etc. Modalitatea sa de exprimare este o combinație de linii și planuri, în mișcări curbiliniile suple, înălțătoare, fără nici un fel de ascuțiri. Aceleași caracteristici sînt proprii și mobilierului, lămpilor, vitraliilor sau balustradelor desenate de Guimard care, ca toți „oamenii orchestrei” de la 1900, proiecta de la arhitectură pînă la ultimul obiect de uz. În propria sa casă (1909–1910) — 122 av. Mozart, Paris — el desenează tot, pînă și flacoanele de apă de colonie, executate de marelle stilist și bijutier René Lalique, sau minierul de argint al bastonului său de abanos. În evoluția stilisticii sale arhitectul a tîns mereu spre grafism și o sinteză cit mai abstractă a formei. Faptul reiese neîndoielnic prin analiza comparativă a lucrărilor din jurul lui 1900 cu cele de pe la 1910, cum sînt Hotel Guimard sau Hotel Metzger (1910–1912) ambele din Paris. V. și *Art Nouveau*. (V. pl. 23).



se poate recunoaște cu ușurință chiar și operele principalilor săi reprezentanți". Și chiar dacă stilul internațional a favorizat, în anume măsură, răspindirea unor tendințe dogmatice — cum au fost mai ales cele ale purismului geometric absolut — el reprezintă încă și azi un sistem excelent de norme, ce pot sta la baza progresului arhitecturii moderne. V. și *Funcționalism*.

i.g.s.i.d. v. *Consiliul internațional al societăților de industrial design*.  
industrial design v. *Design, Industrial* ~.

inelul v. *Der Ring*.

international, stil ~. Termen foarte discutat, folosit pentru a denumi curentul dominant în arhitectura celui de al doilea sfert al secolului 20, expresie în general geometrică, ortogonală, aparținând *funcționalismului*". El a fost lansat în 1932 de doi americani, Henri Russel Hitchcock și Philip Johnson, cu prilejul unei expoziții pe care au organizat-o la Muzeul de artă modernă din New York și printr-o carte apărută în același an „The International Style, Architecture since 1922" (Stilul Internațional, Arhitectura de la 1922). Ei încercau să definească stilul astfel: „După tendințele dezordonate și nesigure ale secolului 19 și experimentele confuze și contradictorii de la începutul secolului 20, a urmat o înflorire semnificativă. Azi există una și aceeași disciplină, cu reguli destul de fixe pentru a face din stilul contemporan o realitate și în același timp destul de elastice pentru a îngădui interpretările individuale și a încuraja o evoluție generală... Mai întâi, arhitectura este (acum) concepută în volume și nu în mase. În al doilea rând, a fost abandonată simetria axială; ea a fost înlocuită cu conceptul de organizare, concept cheie, îngăduind o repartiție clară a elementelor arhitectonice. Aceste două principii, la care trebuie adăugat un al treilea, care condamnă orice fel de decorație arbitrară, constituie sportul decisiv al Stilului Internațional".

Într-adevăr, condițiile generale similare — sociale, economice, tehnice și culturale — ale țărilor industriale, răspindirea noilor tehnici ale construcției (mai ales fierul și betonul armat), precum și uluitoarea dezvoltare a comunicațiilor vizuale și implicit a circulației modelelor, au contribuit la adoptarea unor soluții similare în arhitectura celei mai mari părți a lumii. De la tipurile de buildinguri orășenești cu multe etaje create de școala din Chicago\* la finele secolului 19, sau de la experiențele unor arhitecți de la începutul secolului 20 ca T. Garnier, A. Perret, J. Hoffmann, A. Loos, Ch. Voysey sau Ch. R. Mackintosh — corifei al școlii din Glasgow\* și până la opera lui Le Corbusier, a lui F. Ll. Wright (v. *L'Esprit Nouveau*\*), sau cea a arhitecților școlii Bauhaus\* — s-a elaborat o morfologie arhitecturală modernă, ce a circulat de-a lungul întregului glob, reprezentând un fenomen progresist, inovator. Principalele acuzații aduse stilului se referă la primejdia uniformizării, a cosmopolitismului ș.a.m.d. În realitate însă nici autorii acestui concept nu l-au gândit ca o formulă stilistică unică, absolută. „Dacă acest stil este internațional — scriau ei în 1932 — aceasta nu înseamnă că realizările unei anume țări seamănă cu cele ale altora; el nu este nici măcar atât de rigid încât să nu

joventud, stile ~. Titlatura artei 1900\* din Spania, după revista cu același nume din Barcelona, principalul centru al mișcării. În afară de marele arhitect catalan Antoni Gaudí\* au mai aparținut acestei orientări Don Luis Domecch y Montaner care, în colaborare cu unul din elevii săi, Gallisa, a realizat o plastică arhitecturală foarte pitorească, colorată, uneori chiar stranie, cu personaje ce ies parci din pereți și o mare varietate de materiale întărite, ca la imobilul de pe Paseo de Gracia și, mai ales, la *Palatul muzicii catalane* (1906), ambele din Barcelona. Reprezentanți ai artei 1900 din Spania au mai fost de asemenea și arhitecții Don Henrique Sagnier, a cărei concepție 1900 este încă plină de istoricisme, Don José Puig y Cadafalch sau Luis Masriera, pictor, scriitor și giuvvergiu, ale cărui bijuterii au cunoscut o mare faimă europeană, aflându-se azi în mai toate marile muzee europene și americane. V. *Arta 1900; Gaudí, Stil*~.

**Jugendstil.** Denumit astfel după revista müncheneză „Jugend“ (fundată în ianuarie 1896, a apărut până în 1940). În accepția sa generală, termenul se folosește foarte mult pentru a semnifica *arta 1900\** din țările de limbă germană sau din Scandinavia, având o circulație la fel de mare ca expresia franceză *Art Nouveau\** sau cea engleză *Modern Style\**. Într-un sens mai restrâns, el semnifică acea manieră florală, curbiliniară, foarte elegantă și grațioasă, creată de hamburgherul Eckmann prin ilustrațiile sau vignetele publicate prin anii 1896–1897 la München, în revista „Jugend“. Otto Eckmann a învățat la Școala de arte aplicate din Hamburg și apoi la Academia de arte frumoase din München, unde a și început să expună pictură din 1890. Dar cariera sa de pictor s-a terminat curând, artistul hotărând în 1894 să renunțe total la acest gen de artă și vinzându-și la licitație toate tablourile. Din 1895 el a lucrat mai ales grafic — la revistele „Pan“ din Berlin și „Jugend“ — precum și decorație murală, țesături, țespete, mobilier, obiecte de metal, ceramică, etc. V. *Arta 1900; Sezession*.

**kalevala, stil ~.** Denumirea școlii finlandeze de artă 1900\* de tendință național-folclorică („Kalevala“ — epopee națională finlandeză datorată lui Elias Lönnrot). Principalii promotori ai mișcării au fost pictorul decorator Akseli Waldemar Gallen-Kallela care crease în 1889–1890 primele ilustrații la poemul „Kalevala“ și Louis Sparre poet, folclorist și decorator, ce studiasse atît arta populară cît și arhitectura medievală finlandeză, revedind existența unui vechi stil național, pe care l-a denumit „Carelian“. Izvoarele vechii arte careliane, construcții din blocuri mari de piatră, coloane groase, stâlpi de granit cioplit sau din trunchiuri întregi de copac, bolți grele, precum și decorația constind fie din elemente geometrice, fie din elemente antropo sau zoomorfe sculptate, sînt evidente în prelucrările arhitecturii finlandeze 1900. O primă ilustrare a stilului k., ce a stîrnit interesul străinătății, a constituit-o pavilionul Finlandei la Expoziția universală de la Paris, 1900, creat de arhitecții E. Saarinen, H. Gesellius și A. Lindgren. Decorația și mobilierul pavilionului s-au datorat promotorilor mișcării, L. Sparre și Gallen-Kallela. Alte două lucrări din Helsinki datînd din primul deceniu al secolului 20, concepute de aceiași trei arhitecți, sînt de asemenea semnificative pentru concepția 1900 finlandeză: Banca de Nord — în care elementele tradițional-folclorice sînt folosite în soluții formal-construcitive de tip funcțional — și Imobilul societății de asigurare Pohjola. Ultima este o construcție așezată pe colțul a două străzi principale, cu parter și trei etaje și are un caracter însoțit datorat mai întîi plasticii sale generale, puternice pînă la brutalism: bosaje rustice din blocuri mari de piatră, foarte leșite, sugerînd parca pereții unei grote. Aspectul surprinzător al lucrării e accentuat și de decorația sculptată, un relief agresiv ce merge pînă la valori de ronde-bosse, exclusiv inspirat din simbolica poemului „Kalevala“: capete uriașe cu expresie dramatic-grotescă, așezate pe consolele coloanelor duble ce flanchează portalul sau pe cheile bolților, reprezentînd personaje din epopee — Pohjola, Kullervo, etc. Decorația sculptată continuă cu elemente din fauna și flora autohtonă: urși ținînd baltașe, lupi, lînși, veverițe ascunse în frunziș de brad, ornament vegetal ce alcătuieste briile sau frize reliefate, etc. V. și *Arta 1900*. (V. pl. 24).

**Klimtgruppe** v. *Wiener Sezession*.

Italia, unde se vindeau produsele atelierelor sale sau ale altor creatori de vizuine *Modern Style*". V. *Arta 1900; Modern Style*.

**Lilienstil (Stilul crinului).** Titlatură variantă a *Jugendstilului*\* în arta 1900\* din Germania, justificată de caracterul preponderent floral și, mai ales, de larga folosire a crinului în repertoriul ornamental.

lumea artei v. *Mir Iskusstva*.

**Lechner, stil ~.** Denumit astfel după numele arhitectului budapestan Lechner Odón care a exercitat influență însemnată asupra *Secessiunii*\* din Transilvania, atît prin discipolii săi, printre care Jakab Deszö, Komor Marcell, Baumgarten Sándor, cit și direct, prin lucrările realizate de el la Cluj și, mai ales, la Oradea. Lechner a ținut de la începutul carierei sale la crearea unui stil neomaghiar. Pînă pe la finele secolului 19 însă, experiențele sale, ilustrate de construcția Muzeului de artă decorativă, realizată în colaborare cu arhitectul Pástor Gyula în anii 1893—1896, sau de cea a *Bisericii parohiale St. László* (1894—1896), ambele la Budapesta, au dat mai repede o fuziune hibridă între elemente romanico-gotice, orientale și elemente folclorice. Arhitectul și-a făcut o concepție originală abia în a doua fază a carierei sale, cînd a fost cîștigat de secesiune, perioadă ce a început odată cu construcția *Căsei poștale de economii* (1899—1902) din Budapesta. Eliberat de servituțile istoricismului, Lechner unește aici rigoarea unei structuri funcționaliste\* cu fantezia limbajului original, curbiliniu, de inspirație folclorică. Noul mod de expresie se concretizează într-un atic festonat, în bidimensionalismul viziunii decorative sau chiar în caracterul popular al motivelor de origine textilă. Lechner a construit și la Oradea în 1909, un mare imobil de raport, fostul *Palat Stern* din Calea Republicii, colț cu str. M. Eminescu. Avînd un parter înalt, mezanin, două etaje și parțial mansardă, clădirea cuprinde magazine, birouri și apartamente, precum și o sală de teatru. Contrar stilului său specific linia cornișei e de astă dată dreaptă. Șerpuite rămîn doar coronamentele celor patru bow-window-uri, cite două pe fiecare fațadă. Între aceste corpuri ieșite în consolă, ce împart zonele mari ale fațadelor ritmînd întreaga compoziție, se întinde o streșină lată, dreaptă, pe console de lemn cioplit. Iar turnul de colț, rotund ca o „poivriște” (piperniță), cu un coif piramidal, are o cornișă concavă în formă de „gorj”. Sub streșină se întinde o friză — fie ritmată cu metope între console, fie continuă pe cornișă în formă de scotie — decorată cu motive textile folclorice, în tencuială colorată. Dar poate cea mai autentică trăsătură a stilului L., ce apare dealtminteri și în realizările unora dintre discipolii săi, constă în modul cum sînt tratate marile suprafețe: compoziții bidimensionale, realizate din panouri decorative. Atît panourile profilate în tencuială, cit și golturile ascultă de aceeași lege a ritmului și a formelor. De aceea ferestrele, ce sînt în realitate toate dreptunghiulare, capătă forme variate, în funcție de ancadramentele profilate în tencuială. (V. pl. 11).

**Liberty stile.** Titlatură a artei 1900\* folosită mai ales în Anglia și Italia după numele englezului Arthur Lasenby Liberty. Decorator și designer, el era în 1862 directorul primului mare magazin de artă extrem orientală din Londra, „Farmer and Roger's Oriental Warehouse”. Spre finele secolului 19 însă el devenise proprietarul unui lanț de magazine de artă, atît în Anglia cit și în

m.a.r.s. v. Cercetare arhitecturală modernă.

métro, style ~ v. Guimard, Style ~.

mir iskusstva (Lumea artei). Organizație rusă înființată în 1890 la Sankt-Petersburg, ce a avut o orientare antiacademică, în mare parte național-folclorică, corespunzând în ansamblu artei 1900'. La originea ei s-a aflat un grup de școlari numit „Nevski Pickvidians” („Pickvidienii de pe Neva”), fundat la Sankt-Petersburg în 1880, din inițiativa lui Alexandre Benois, viitorul pictor, scenograf și critic de artă, împreună cu colegii săi Dmitri Filosofov, mai târziu publicist, Konstantin Somov, viitorul pictor decorativ, Walter Nuvel și, venit ceva mai târziu, Dmitri Mrezhkovski, viitorul scriitor. În acest cenuclu „de autoeducație” cum și-au intitulat băieții grupul, au mai intrat apoi Serghei Diaghilev, viitorul creator al faimoaselor Balet ruse, una din cele mai caracteristice ramuri ale mișcării, precum și citiva elevi ai Academiei de arte frumoase din Sankt-Petersburg, viitorii pictori și scenografi: V. Serov, K. Korovin, Al. Golovin, L. Bakst și alții. La organizație vor mai adera încă multe figuri de seamă ale artei moderne rusești, printre care pictorii N. Roerich, S. Maliutin, I. Levitan, V. Borissov-Mussatov, M. Nesterov, V. Vasnetsov, M. Vrubel.

Concomitent cu nașterea m.i. — spune Camilla Gray — a început să „pătrundă în Rusia, ca o mișcare de avangardă, arta 1900 engleză și cea europeană...”. Astfel că în 1898, când a apărut revista mișcării, numită tot m.i., s-au publicat regulat opere Art Nouveau ale artiștilor din diferite țări europene: Beardsley, Burne-Jones și alții, proiecte și fotografii de arhitectură și decorație de Mackintosh, Van de Velde și Joseph Olbrich. În decenul 1880—1890 se înființaseră însă în Rusia și alte cercuri moderniste, antiacademiciste, situate tot pe poziții național-folclorice. Printre ele s-a aflat și așa-numita „Colonie de la Abramjevo”. Aici, la moșia de lângă Moscova a lui Sava Mamontov, mecenă și mare colecționar de artă, se aduna un număr de artiști invitați ce alcătuiau un adevărat cenuclu. Tot aici Elena Mamontova a organizat în 1884 o școală de artiștii și arte decorative pentru tinerii din sat. Ea era ajutată de Elena Polenova — precum și de pictorii Vrubel, Vasnetsov, Korovin, Serov, Nesterov, Maliutin ș.a. Cam în aceeași vreme prințesa Maria Tenișeva, cu ajutorul unui grup de pictori în frunte cu Maliutin și Roerich, înființează pe moșia sa de la Talașkino, lângă Smolensk, un institut de arte decorative și artiștii, temeinic organizat și utilitat, pentru băieții și fetele din sat. Între m.i. și aceste cercuri a existat o continuu colaborare: la expozițiile m.i. erau prezentate lucrări din atelierele de la Abramjevo și Talașkino. Maria Tenișeva a finanțat tipărirea revistei cu același titlu, iar Diaghilev, directorul revistei, populariza activitatea de la Talașkino prin articole în care arăta că această

experiență se alină pe aceeași linie progresistă a „culturii naționale”, ca toată avangarda rusă, concepție pe care avea să-și întemeieze și el creația Baletelor ruse.

În ansamblu activitatea complexă și pasionată care a stat la baza nașterii avangardei ruse s-a aflat, în mare măsură, pe două coordonate principale: arta 1900 și folclorul. Cele două direcții sînt ilustrate de mai toată avangarda rusă de la începutul secolului 20. Pictura, decorația scenică și costumele create de Benois, Roerich, Golovin sau Bakst, operele lui Maliutin, Korovin, Vasnetsov, etc. îmbină viziunea cromatică și ornamentală folclorică, tematica populară rusă cu structurile generale ale artei 1900. Exemple de viziune 1900 cu elemente autohtone găsim pînă și în pictura din jurul lui 1904, a lui Kandinski, în tablourile intitulate Scene rusești sau în pinzele lui Chagall care a trecut prin școala lui Bakst de la Sankt-Petersburg și n-a pierdut nicodată în pictură caracterul oniric inițial, legat de nostalgia satului. Aceleași trăsături specifice apar, cu atît mai mult, în producția de mobilier, ceramică, feronerie, tapiserie, etc. de la Abramjevo sau Talașkino, fie că s-au datorat unor artiști ca Roerich (interioarele vilei prințesei Tenișeva de la Talașkino) sau Benois, fie artiștilor țărani.

Caracteristicile m.i. apar în bună măsură și în arhitectura rusă a vremii. În lucrările lui F. O. Schehtel — Gara Iarovsk și Casa Riabinski (1900), ambele din Moscova, în concepția Hotelului Metropol, ridicat în 1903 de W. F. Valcotte tot la Moscova, decorat cu reliefuri și ceramică polichromă de Vrubel, sau în lucrările arhitecților Al. Sciusev, I. Fomin, Al. Tamanian, etc. motivele populare sau cele tradiționale se îmbină cu viziunea 1900. O altă orientare, de asemenea specifică atît întregii arte 1900, cît și organizației este simbolismul, ai cărui principali reprezentanți din Rusia au fost Vrubel și Borissov-Mussatov. Primul a învățat la Academia de arte frumoase din Sankt-Petersburg, cu profesorul Cisteakov, fiind coleg cu Serov. Pentru calitățile sale a fost recomandat în 1883 profesorului Prakhov care căuta tineri talenți pentru restaurarea bisericii Sfîntul Chiril din Kiev, unul din ansamblurile valoroase ale artei ruse din secolul 12. Experiența pe care a făcut-o Vrubel cu acest prilej și contactul direct cu marea artă de tip bizantin, vor înăuntri puternic creația sa de mai târziu, spre o viziune lineară, bîdimensională. Artistul a cunoscut apoi în 1884, la Veneția, decorații murale a bisericii San Marco, sau operele meșterilor Renașterii, care l-au interesat cel mai mult. Totuși opera sa, departe de a fi istoricistă, bizantinizantă, are la bază o concepție originală modernă, care va exercita o covârșitoare influență asupra unei bune părți din avangarda rusă, pe direcția simbolismului neoromantic. În 1885 Vrubel s-a întors înapoi în Rusia la Odesa dar, negăsind de lucru, a plecat la Kiev unde va rămîne pînă în 1888, trăind foarte greu. În 1887 el luse parte la marile concurs pentru pictura noii catedrale Sfîntul Vladimir din Kiev, care a fost câștigat însă de V. Vasnetov. O întorsătură fericită s-a produs în 1890 cînd a primit, pe de o parte, cea dintîi comandă, la Moscova: ilustrații la o ediție jubiliară a poemului „Demonul” de Lermontov, iar pe de altă parte, fostul său coleg Serov l-a prezentat lui Sava Mamontov, la Abramjevo, care v-a deveni principalul său protegitor și mecenă. De-a lungul celor vreo 15 ani cîți a mai lucrat (prin 1905 îmbolnăvindu-se de grave tulburări psihice), Vrubel s-a inspirat aproape exclusiv din cei mai mari poeți romantici ai Rusiei: Pușkin — din poemul căruia s-a născut impresionanta imagine a Prințesei Lebdă, dinți cu aripi diafane, irizate, dar mistuită de un foc interior ce izbucnește prin ochii săi mari, rătiți —, sau mai ales Lermontov, pentru poemul căruia, „Demonul”, a realizat numeroase serii de ilustrații. Interesant



este faptul că, deși nota dominantă a stilului lui Vrubel pare a fi simbolismul, în pictură și grafică sa apar și puternice accente ale altei direcții, născută tot în cadrul mișcării 1900: *expressionismul*.

Borisov-Mussatov care a fost, după unele păreri, „cel mai semnificativ și mai important pictor rus al acestui timp” (C. Gray), a adus în m.l., după Vrubel, tendințele simbolismului francez direct din atelierul parizian al lui Gustave Moreau sau din cunoșterea opereii lui Puvis de Chavannes. El studiasse mai întâi în orașul său, Saratov, apoi la Școala de pictură, sculptură și arhitectură din Moscova, iar în 1891 s-a mutat la Academia din Sankt-Petersburg, fiind și el elevul lui Cisteikov. Dar nici aici n-a rămas decît un an, întorcându-se la Moscova, unde și-a început propriu-zis cariera lucrînd încă într-un stil academist, dar care lăsa să se întrevadă profilul viitorului vizitor simbolist. Meru frământat și nesatisfăcut, Mussatov a plecat în 1895 la Paris unde a lucrat patru ani în atelierul lui Moreau. El a fost însă în egală măsură atras de Puvis de Chavannes precum și de opera academistului Jules Bastien-Lepage. În 1899, după moartea lui Moreau, Borisov-Mussatov s-a întors în țară stabilindu-se în împrejurimile Saratovului. Aici, la moșia unui protector, avînd la dispoziție un parc abandonat și un pavilion părăsit, va lucra pînă la prematurul său sfîrșit. Mai toate compozițiile sale, în tonalități cenușii verzi și albastre, cu femei în crinoline, ființe imateriale, însingurate, tăcute, dispuse după o ritmică de o eleganță evanescentă, sînt plasate în cadrul acestui parc și au ca fundal pavilionul alb, cu o colonadă și un fronton neoclasic, unde a locuit artistul. V. și *Arta 1900*. (V. pl. 37, 39, 42).

**mișcare italiană pentru arhitectură rațională** (în it.: Movimento italiano per l'architettura razionale). Apărută în 1927 la Milano, ca o reacție a tinerilor arhitecți, ca cei din *Gruppo 7*, împotriva tendințelor neoclasiciste ale mișcării de inspirație fascistă Novecento, ea a fost susținută teoretic și de tînărul arhitect, grafician și critic Edoardo Persico, redactor la revista milaneză „Casabella”. Prin 1929 el a scris o serie de articole vestite, de mare curaj politic, în care demonstra că arhitectura modernă, rațională, este esențialmente opusă oricărei naționalism sovînic, așa cum o demonstrase pe atunci, strălucit, școala *Bauhaus*: cea pe care, peste cîțiva ani, Hitler o va declara „degenerată”. Mulți arhitecți tineri din Italia au înțeles tezele lui Persico ce susțineau în ultimă analiză, incompatibilitatea dintre pozițiile progresiste în arhitectură adoptate de această mișcare și regimul fascist.

Alt sprijinitor important al ei a fost Gio Ponti, unul din cei mai mari arhitecți și designeri italieni contemporani. El a studiat la Milano unde și-a luat diploma în 1921, sfînd de la începutul carierei pe poziții mai avansate decît Novecento, deși a rămas pînă prin 1934—1939 tribut arhitecturii neoclasiciste. Totuși, prin editarea vestitei reviste „Domus”, Ponti a făcut încă din 1928 o mare operă de propagandă pentru cele mai nobile lucrări ale arhitecturii și artei mondiale. Iar în 1933, cînd a fost numit în conducerea celei de a V-a Expoziții triennale din Milano, el a susținut fără rezerve pe tînărul artiști și arhitecți ce reprezentau avangarda raționalistă milaneză. Din acel moment Ponti a evoluat spre poziții moderniste sit în arhitectură, în decorație sau în industrial design, cît și în activitatea sa publicistică sau teoretică. Operele importante ce au marcat desprinderea definitivă a arhitecturii de neoclasicismul musulian au fost: „Mostra della Stampa Cattolica” (Expoziția presei catolice) în cetatea Vaticanului și primul imobil de birouri al societății Montecatini de la Milano, ambele în 1936. Dar poate că cea mai cunoscută lucrare a lui Ponti și, totodată, una din capodoperele arhitecturii mondiale, rămîne *Temul Pirelli*, imobilul administrației vestitei fabrici de cauciucuri din Milano, realizat

în 1958. Printre operele sale semnificative, apărute după această dată, se mai numără Institutul italian (1959) din Stockholm, un nou spital la Milano, opt imobile guvernamentale la Islamabad (Pakistan) etc. V. și *Funcționalism*. (V. pl. 34).

**modern style** (Stil modern). Titlatura artei 1900<sup>a</sup> din Anglia avînd ca centru Londra. Prin extensie însă, cît și în urma faptului că mișcarea engleză 1900 a apărut relativ timpuriu, termenul se mai folosește azi frecvent și pentru întreaga artă 1900, ca și *Art nouveau* sau *Jugendstil*. Cunoscut în Europa pe la finele secolului 19 mai mult sub denumirea de stilul englez sau „Club Style” și destul de rîspîndit pe continent, m.s. este un mod de expresie sobru dar elegant și plin de distincție, ilustrat cu deosebire în arhitectură, decorație interioară, industrial design, grafică de carte sau așig. Locul meru mai mare pe care l-a ocupat *funcționalismul* în concepția englezilor de la 1900, formele laconice, epurate și puternice ale arhitecturii și ale mobilierului sau simplificatele lineare ale tapetelor și draperiilor, siluetele simple, funcționale și echilibrate ale obiectelor utilitare, etc. — creații ale unor arhitecți ca Godwin, Mackmurdo, Ashbee sau Voysey —, au influențat pe mulți europeni. Tot așa stilul de o eleganță rafinată și un laconism extrem oriental al lui Beardsley — cel mai prestigios grafician m.s. —, așezele fraților Beggs și fraților Crane, Ricketts și Shanon sau Brangwyn, precum și, în general, operele reproduse de revista londoneză „The Studio”, au avut un ecou neobișnuit în Europa. Dealtmînter, poate cea mai mare parte a izvoarelor artei 1900 s-a aflat în Anglia. Și aceasta începînd încă cu pictorul și gravorul mistic — vizionar W. Blake, despre care R. Schmutzler afirmă că „... anticipează leit-motivul Art Nouveau-ului în toată integritatea sa” — deoarece „în arta sa grafică răstăruit pretutindeni mișcări largi, curgătoare, ritmuri originale, alunecătoare, asimetrie și forma închisă”. Premoniții ale m.s. se deslușesc apoi la discipolii lui Blake, pictorii E. Calvert și S. Palmer și cu atît mai mult la pictorii preraphaelici, dintre care mulți au fost și membrii ai mișcării *Arts and Crafts*, în cadrul căreia s-a născut efectiv arta 1900 din Marea Britanie.

Unul din pînții m.s.-ului a fost, neîndoielnic, Arthur Heygate Mackmurdo, ale cărui xilografuri ce-l ilustrează volumul din 1883 „Wren's City Church” (în care el apăsă opera arhitecturii englez Sir Christopher Wren), sînt socotite de mulți autori ca primele lucrări mature de artă grafică 1900 din lume. Ca toți „oamenii orchestrei” ai mișcării însă, el a creat în mai toate domeniile ce sîntuiesc sinteza vizuală a mediului ambiental: de la urbanistică, arhitectură și decorație, pînă la textile, grafică de carte sau industrial design, nemaivorbind de activitatea sa teoretică pe tîrîmul istoriei artei, al sociologiei sau al economiei politice. Mackmurdo și-a început studiile în 1869, în atelierul unui arhitect mediu din Londra, T. Chatfield Clarke, pe care l-a părăsit însă curînd pentru arhitectul J. Brooks, cel ce i-a fost de fapt primul maestru. Dar orizontul său artistic s-a deschis realmente prin studiile de la Universitatea din Oxford, unde a studiat cursurile criticului Ruskin, mentorul pictorilor preraphaelici și inspiratorul mișcării *Arts and Crafts* ce devenise idoul tînerilor intelectuali progresisti din Anglia acelei epoci. Remarcat de Ruskin și invitat de el, Mackmurdo a călătorit în Italia în 1874—1875. Revenit la Londra și-a început cariera instalîndu-se ca arhitect și proiectîndu-și opera în întregime, de la arhitectură și decorație pînă la obiecte de uz. Pentru a putea executa însă tot ceea ce necesita un astfel de ansamblu, într-o vizuine unitară, Mackmurdo s-a asociat în 1882 cu cîțiva artiști și artișani pentru a fînda la Londra o cooperativă ce va deveni celebră: „The Century Guild” (Bressla secolului). Pe de altă parte Mackmurdo a devenit unul din prietenii

lui W. Morris, colaborând ca grafician la tipografia de artă a acestuia, „Kelmscott Press” de la Hammersmith, Londra, prilej cu care a și realizat gravurile pentru „Wren's City Church”. Un an mai târziu el a fondat revista de artă „The Hobby Horse”. Tot pe atunci s-a precizat prima oară și concepția originală a arhitecturii lui Mackmurdo, ce suferise până atunci diferite înfriuri de tip eclectic. Vila construită de el în 1883 la nr. 8, Private Road, în Bush Hill Park din Enfield, deși mai arată unele ecouri plastice ale Renașterii nord-italiene, dar mult transformate și mai ales simplificate, aduce și elemente ce prevestesc parcă viziunea americanului F. L. Wright, creatorul arhitecturii „organice”. Stilul său evoluează apoi spre o expresie mai laconică, ca în *Proiectul casei unui artist*, publicat în 1884 în „The Hobby Horse”, precum și mai ales prin admirabilul stand pentru „The Century Guild”, de la Expoziția internațională din Liverpool, 1886. În aceeași an, Mackmurdo a fost continuu preocupat de problemele urbanistice regionale și de cele ale „orașului grădini”. Și cu toate că n-a putut finaliza nimic, a lăsat o serie de proiecte foarte originale. În 1889 a realizat *Hotel Savoy*, cea mai mare clădire din Londra aceluși timp. Dar capodopera arhitecturii sale rămâne *Casa lui Mortimer Menpes*, de la nr. 25, Cadogan Gardens, Londra, din 1899, cu o fațadă ce se înscrie într-un dreptunghi foarte frumos proporționat, formă lipsită de ornamente, cu ferestre elegante, înalte și un raport foarte sobru dar expresiv de culoare: cărămida aparentă roșie, cenusiul tencuieli și albul inaculat al timpărilor. În 1904 Mackmurdo a renunțat la arhitectură, trăgându-se la reședința sa de la Wickham Bishops, unde s-a dedicat societății și economiei politice. În ansamblu creația sa, ce a exercitat o mare înfruiere atât în Anglia cât și pe continent, este dominată de o contradicție fundamentală a modului de expresie: pe de o parte stilistica curbilinară, ondulată, tipică pentru întreaga artă florală 1900 practică de el în grafică, design, mobilier, textile, ceramică, metal, etc., iar pe de altă parte viziunea net rectangulară, de o sobrietate geometrică, a arhitecturii. Dealtminteri astfel de contradicții caracterizează și opera altor mari personalități ale m.s., cum a fost, de pildă, arhitectul Charles Francis Annesley Voysey, care admira la Mackmurdo, mai presus de toate, „simțul spațiului”. El a studiat la Londra începând din 1875, succesiv în atelierele mai multor arhitecți: J. P. Seddon — ce se afla pe cercurile lui Morris —, Saxon Snel — specialist în construirea spitalelor și George Devey — al cărui renume s-a datorat construcțiilor de locuințe. Și cu toate că din 1882 s-a stabilit pe cont propriu, din lipsă de comenzi, Voysey nu și va începe cariera de arhitect decît peste cîteva ani. Pînă atunci, ajutat și sfătuit de Mackmurdo care l-a influențat în general, a proiectat textile și tapete. Voysey, al cărui renume s-a datorat mai ales faptului că a transformat profund stilul caselor englezești de țară, și-a realizat primele lucrări de arhitectură prin anii 1888—1890. Una dintre ele, *Cottage-ul* (1888—1889) pentru M. H. Lakin Esqre, la Bishops Itchington, în Warwickshire, prezintă deja principalele caracteristici ale stilisticii sale. Concepția lui Voysey, vădit funcțională, pleacă de la principiul arhitectului Ph. Webb, după care plastica exterioră este rezultatul nemijlocit al organizării spațiale interioare și tînde, totodată, la realizarea unei perfecte armonii între arhitectură și peisaj. Este adevărat că arhitectul nu o rupe cu tradiția, inspirîndu-se din tipul de casă a răzeșului englez din secolul 17. Numai că nu imită, ci prelucurează doar ceea ce e logic constructiv, funcțional și expresiv în vechea arhitectură rurală, accentuînd în mod special orizontalele și înlăturînd la maximum ornamentația. Iar în cîteva lucrări ce au urmat — cum au fost casele de la numerele 14 și 16 (1891—1892), Hans Road, Londra, Voysey își dezvoltă și precizează viziunea realizînd probabil

în plus primele ferestre în bandă continuă, orizontală din lume, ce vor deveni unul din cele mai caracteristice elemente ale arhitecturii secolului 20. Deplina afirmare datează din 1893, cînd a construit *Casa Perrycroft* la Colwall, una din cele mai cunoscute opere și cînd în revista „The Studio” i s-a publicat un amplu reportaj cu ilustrații din lucrările sale: mobilier, tapete, obiecte în metal, etc. Laconismul și funcționalismul viziunii domină și lucrările sale de decorație interioară. Într-un interviu publicat tot în 1893 de aceeași revistă el spunea: „să începem să descărcăm volumele de ornamente nefolositoare și să îndepărtăm zorzoanele ce degradează mobilierul și obiectele noastre. Să reducem varietatea modelelor și a culorilor dintr-o cameră. Să evităm toate imitațiile (stilistice) și să căutăm a obține ca fiecare obiect să fie de cea mai bună calitate”. Voysey a fost un artist foarte fecund, construind un mare număr de vile rurale și proiectînd de asemenea foarte multe ansambluri interioare. Printre lucrările mai însemnate s-au mai aflat: *Vila Broadleys* (1898, Lake Windermere), *Casa The Orchard* (1900, Charley Wood), *Vila Garden Corner* (1906, Chelsea, Londra), imobilul de birouri al lui *Essex* și *Suffolk Equitable Insurance Company* (1906, Broad Street, Londra), sau *Magazinul Atkinson's* (1911, Bond Street, Londra).

Un rol foarte însemnat în istoria m.s. l-a jucat și Charles Robert Ashbee, personalitate multilaterală, arhitect, designer, grafician și scriitor. Între 1883 și 1885 a învățat în atelierul arhitectului George Frederick Bodley din Londra, făcînd concomitent studii umanistice la King's College al Universității din Cambridge. Cariera sa artistică a fost dublată de la început de o activitate organizatorică neobișnuită ce a avut consecințe remarcabile pentru dezvoltarea m.s. Astfel, în 1887 a fondat „School of Handicraft” (Școala de artizanat), iar în 1888, vestita „Arts and Crafts Exhibition Society” (Societatea Expozițiilor de Arte și Meserii). După lichidarea școlii de artizanat, în 1895, Ashbee a organizat o cooperativă — „Guild of Handicraft” (Breasla artizanatului), ale cărei lucrări — decorație interioară, mobilier, giuvaergerie și argintărie — au obținut mari succese nu numai în expozițiile din Anglia, ci și în Germania sau Austria. Astfel cooperativa a primit și comenzi de pe continent, ca de pildă cea a Marelui Duce de Hessen, Ernest Ludwig, pentru a colabora la construcția palatului său din Darmstadt. În afara de activitatea din cadrul breslei, Ashbee a realizat tipăriuri de artă în propria editură, „Issex Press”. Printre lucrările sale de arhitectură mai semnificative datorită stilului funcțional și formelor simple, precum și foarte caracteristice m.s., se află grupul de imobile de la nr. 38, Chayne Walk, Londra, realizate între 1894 și 1904.

În sfîrșit foarte tipice sînt și anume opere ale unor arhitecți englezi din generațiile mai vîrstnice, cum ar fi două lucrări din Londra: *The White House* (1879, Casa albă) aparținînd pictorului James Whistler și *The Tower House* (1885, Casa turnului) datorate arhitectului E. William Godwin sau alte două clădiri londoneze, *Whitechapel Art Gallery* (Galeria de artă Whitechapel) și *Muzeul Horniman*, de arhitectul Charles Harrison Townsend.

m.s., a mai fost bine reprezentat și prin operele unor artiști ca Walter Crane, pictor, decorator, grafician și teoretician de artă, continuator al direcțiilor preraphaelite, renumit atât ca ilustrator de basme, cit și ca vitralier sau decorator în general; Charles Ricketts, gravor și creator de caractere tipografice, scenograf și giuvaergeriu sau autor de statuete de bronz, dar care a fost mai cunoscut prin colaborarea cu graficianul Charles Shannon. Revista „The Dial” pe care o edita el, între 1889 și 1897, a exercitat înfruiuri puternice nu numai în Anglia, ci și în mai toată Europa. Alți artiști, ca Frank Brangwyn, aduc elemente

de stil francez în m.s. englez. Pictor, gravor și decorator de interior, el a fost descoperit de Mackmurdo și recomandat lui Morris, în atelierul căruia va lucra trei ani. Plecând apoi la Paris, în 1896, Brangwyn a suferit, între altele, și influențele lui Maurice Denis sau ale grupului său, astfel că la întoarcere a propăgat anumite caractere ale nabismului. Influențe franceze apar de asemenea atât în opera pictorului și gravorului William Nicholson, cit și în cea a grafișianului Alastair. Primul e cunoscut și din colaborarea cu James Pryde. El semna cu pseudonimul „Frații Beggarstaff”, câpătând un mare renume în domeniul afişului. Germanul Alastair devenise prin 1908 un ilustrator celebru și în Anglia. Gravurile și desenele sale realizate într-un stil foarte rafinat și sensibil — vizuine esențiale liniar — erau disputate nu numai de editorii europeni ci și cei americani.

Der cel mai original și mai mare dintre grafișienii m.s., cel care și-a pus literalmente amprenta pe arta engleză 1900, ducând-o până la apogeu, a fost Aubrey Vincent Beardsley, deși moartea, la numai 26 de ani, l-a curmat o carieră abia începută. Beardsley a fost unul din cei mai culti și mai rafinați artiști ai epocii, în pofida faptului că a rămas efectiv un autodidact. În 1888 a lucrat scurtă vreme ca ucenic într-un atelier de arhitectură, iar în 1892, la sfatul pictorului E. Burne-Jones, s-a înscris la Școala de artă Westminster din Londra, dar pe care a părăsit-o foarte curând. Adevărata sa pregătire a constă din studiul vechilor gravuri engleze, franceze sau germane, din studiul picturii preraphaelitilor, din cel al picturii creștine de vase, precum și din cel al artei japoneze. O înrîurire specială a exercitat-o asupra lui Beardsley grafișia lui Rodolphe Bredin, profesorul lui Odilon Redon, un artist bizar ce devenise în general idolul simbolistilor francezi. Prima confirmare publică a valorii lui Beardsley s-a produs foarte timpuriu, în 1893, când avea doar 21 de ani, prin articolul publicat de W. Pencil în „The Studio”. Apoi, între 1894—1895, el a editat, în colaborare cu Henry Harband, revista de artă, „The Yellow Book”, iar mai târziu a lucrat constant pentru revista „The Savoy”. Domeniul inspirației lui Beardsley a fost, de predicție, literatura bunului său amic Oscar Wilde (dealtminteri concepțiile lor artistice se apropiau foarte mult, Beardsley fiind un fel de Wilde al grafișiei), din cea a marelui american Edgar Allan Poe sau din tematica legendară a muzicii lui Wagner. Viziunea sa vedea o uluitoare economie a mijloacelor de expresie și un rafinament al contrastelor: de la gravuri cu fondul total negru pe care apar doar câteva linii diafane, albe, până la o dantelă delicată din linii negre pe un mare fond alb. Iar muzicalitatea caligrafiei și sobrietatea aproape monahală a ritmului curbelor sînt cu totul excepționale. Dealtminteri același laconism al modului de expresie și măiestrie a contrastelor caracterizează și litografiile sale colorate. Cu toată meteorica sa carieră artistică Beardsley a exercitat o covârșitoare înrîurire atât în Anglia, cit și pe continent. Ea se simte în opera unor secesioniști vienezci ca Klimt, în cea a olandezilor Toorop și Ch. K. H. de Nêrêe tot Babberich, reprezentanți ai mișcării Nieuwe Kunst”, în cea a pictorului de factură Art Nouveau, Georges de Feure, sau în cea a arhitectului H. MacNair și a altor membri ai școlii din Glasgow. V. Artă 1900; Arts and Crafts; Finisjionalism; Glasgow, Școala din ~.

**Münchener Sezession** (Secesiunea müncheneză). Prima organizație artistică germană aparținând artei 1900\*, fondată la 17 aprilie 1892. La acea dată 78 de membri ai Asociației artistice din München (Münchener Künstlergenossenschaft) anunțau public că „fac secesiune” retrăgându-se din asociație, „pentru ca printr-o nouă uniune...” să poată „transforma modalitățile relațiilor artistice din München...”, de mult deteriorate. Printre membrii permanenți

sau corespondenți ai organizației M.S. s-au numărat și unii străini, precum și, firește, münchenezii, dintre care mulți erau sau au devenit apoi mari personalități artistice, ca pictorii E. von Stuck, F. von Uhde, H. Freiherr von Habermann (profesorul multor artiști români ce-au învățat la München), pictorul și arhitectul Beherens, O. Eckmann, socotit părintele Jugendstil'-ului, Th. Th. Heine, unul din cei mai mari grafișieni germani, principal colaborator al revistelor „Simplicissimus” și „Jugend” și mulți alții.

Seiziunea din lumea artistică müncheneză apăruse cu mulți ani înainte, între cercurile progresiste, conștiente de anchihoza eclectică istoricistă a artei germane, pe de o parte și pe de altă parte, academicii, purtătorii ideologiei jorvane, imperiale. Din inițiativa primilor se deschisese cea dintâi expoziție internațională la München, încă în 1886. Iar din 1874 și până în 1886 se organizaseră nu mai puțin de opt expoziții impresioniste, cu o largă participare franceză. Or tocmai împotriva unor astfel de contacte cu arta progresistă europeană protestau reprezentanții mentalității obtuze, oficiale. În seacăta atmosferă era firesc ca apărția organizației să sperie autoritățile care, în toamna lui 1892, hotărâsc să intervină direct în organizarea saloanelor oficiale. La care membrii organizației au anunțat public că „Nu vor lua parte la o expoziție condusă de Ministerul regal de stat”. Ei au expus în galeria din „Prinzregentenstrasse” — o construcție provizorie ce a servit până în 1898 când organizația a preluat așa-numitul „Kunsttempel” (Templul artei) din Königsplatz — München.

În organizația M.S., în afară de P. Behrens — care dealtminteri a părăsit relativ curând Münchenul, lucrând la Darmstadt, Düsseldorf și Berlin — un loc marcant l-a ocupat Hermann Obrist, arhitect decorator, sculptor, creator de mobile, de textile, ceramică etc. El a avut o astfel de reputație încît pe la 1910 unii autori (K. Scheffler) îl socotau drept părintele Jugendstil'-ului. Obrist a studiat mai întâi la Heidelberg medicina și științele naturii de care va rămîne pasionat întreaga sa viață și abia la 25 de ani s-a înscris la Școala de artă și meserii din Karlsruhe, pentru a învăța ceramică. Curînd el a părăsit însă școala, de tip academicist, plecînd să lucreze într-un atelier țărănesc de ularie din Bürgel, Turingia. Din această perioadă datează primele sale proiecte de ceramică, pentru arhiducele de Saxa-Weimar. În 1890 Obrist a plecat la Paris, unde a făcut studii libere de sculptură și, probabil, primele proiecte de broderii. În 1892 a fondat la Florența un atelier de pășturi artistice, împreună cu Berthe Ruchet — cea care-i executa proiectele — iar în 1894 și-a mutat atelierul la München, unde s-a stabilit. Viziunea simbolistă biologică a lui Obrist, de factură curbiliniară, violent ondulantă, se inspiră din natură, dar într-un fel original, foarte diferit, de pildă, de naturalismul simbolist al școlii din Nancy”. Concepția sa se gîsește undeva la granița dintre hipernaturalism și vis abstract, dintre reprezentare și metaforă vizuală. Natura reprezenta pentru Obrist doar o experiență formală. Primele sale „Broderii organice” — cum singur le-a intitulat — prînte care mai ales vestita *Der Peitschenschlag* (Lovitura de bici) — broderie cu mîșcare auriu pe câșmir de lînă, albastru turcesc (1895, München Stadtuseum) — i-au impresionat puternic pe contemporani. Deși fiecare element — o floare de ciclamă, o rădăcină, un lujer, frunzele etc. — în sine, e redat uluitoare de naturalist, rezultatul e cu totul altul, lucrarea fiind „... parcă înșefuită de bătaia pulsului sau de celulele unui corp viu, mișcat de o putere și o ritmică organică” cum scria, în 1896, G. Fuchs. În sculptură Obrist se apropie mult de forța altul simbolist organicist de la 1900: marele arhitect spaniol Antoni Gaudí. Așa cum vedea, de pildă, fințina concepută pentru Krupp von Bohlen, la Essen, încă înainte

de 1900, dar realizată abia în 1913 și pe care Schmutzler o compară cu „o cupolă spartă a unei gigantice flori de iris”.

Poate și mai reprezentativ pentru simbolismul oniric al secesiunii müncheneze, pentru modalitățile sale de expresie curbilinare, ondulate, a fost opera lui August Endell — arhitect autodidact, decorator, bijutier, ceramist, creator de mobilier, ș.a.m.d. El a studiat filosofia la München, fiind descoperit și îndrumat spre arhitectură și artă de Obrist, al cărui discipol, într-un fel, a fost. Prima sa lucrare mai semnificativă, *Atelierul de fotografie Elvira* (1896) de la München, ce amintește mult de arhitectura lui Gaudi, are o fașadă stranie pe care se află un ornament uriaș în relief, ce a fost comparat fie cu o coadă de cometă, fie cu o aripă de lilieac, fie cu jocul valurilor înspumate ale mării. Ornamentația fantastică a acestei clădiri continua în interior cu adevărate pinze de pânțan pe plafone și, mai ales, în țesătura fonericească ce forma balustrada scărilor. Construcția a fost distrusă după 1933 din ordinul personal al lui Hitler care o socotea ca cel mai decadent tip de arhitectură. În 1893 Endell a construit *Sanatoriul de la Föhr*, iar în anul următor a obținut un mare succes cu bijuteriile sale concepute într-o viziune la fel de greu de definit, dar aparținând în orice caz sferei simbolismului organicist. În 1901 arhitectul a realizat la Berlin așa-numitul *Bantes Theater* (Teatrul multicolor) pentru Ernest von Wolzogen, lucrare excepțională, unde și-a desăfușat scintilelor neobisnuite sa fantezie decorativă, lucrare din nefericire distrusă și ea în 1914. Din marele plafon boltit al sălii, ornamentat cu un fel de aștri parcă din materie organică, atârnau lămpi ce păreau fie din alge, fie din corali, încrucișare din care s-au născut și marile motive arboricole pictate pe pereți. Friza pe care apăreau dragoni, șerpi de mare, hipocampi, meduze etc., formele ondulate, reticulare ale cadrului scenei și ale deschiderii lojelor, foneria în care se împleteau șerpi cu meduze și păsări fabuloase, sau cortina brodată cu larve de fluturi sau omizi, completau feericul aspect al acestui interior halucinant. Tot pentru Wolzogen a mai decorat Endell și interiorul cabaretului artistic *Überbrette* (Pe podium) — de asemenea la Berlin — dar cu mijloace materiale mai limitate și folosind mai ales un ingenios joc de culori. În 1906 el a publicat un studiu intitulat „Die Schönheit der Grossstadt” (Frumusețea metropolei) în care emitea idei extrem de interesante despre ceea ce am numi azi design-ul ambiental, iar în 1910—1911 a construit *Hipodromul* din Berlin. Ultima perioadă a vieții Endell și-a dedicat-o învățămîntului, devenind directorul unei școli de arte aplicate (Akademie für Kunst und Kunstgewerbe) din Breslau (Wrocław).

Pe direcții pînă la un punct asemănătoare cu cele ale lui Obrist și Endell a mers și Bernhard Pankok care a început ca pictor și decorator, interesându-se apoi din ce în ce mai mult de arhitectură interioară, mobilier, ceramică, textile etc. El s-a stabilit la München prin 1892, a luat parte, în 1897, la întemeierea „Atelierelor reunite pentru meșteșuguri artistice” și a căpătat notorietate mai ales ca arhitect de interior. Printre operele sale cele mai izbitute s-au numărat: pavilionul german de la Expoziția universală, 1900, Paris, precum și cel de la Expoziția internațională a meseriilor artistice, 1902, Torino. Concepția sa formală, de asemenea de tip simbolist organic, vădește atît influențele arhitectului Van de Velde\*, cit și cele ale artei japoneze, și se înrudește pînă la un punct și cu viziunea interioarelor arhitectului Guimard\*. Totuși Pankok vede ansamblul și fiecare piesă de mobilier mai puțin elegant, uneori chiar greoi, foarte burghez și solid, dar nu lipsit de un anumit lirism. O altă mare personalitate a secesiunii müncheneze, ce a dus arhitectura, design-ul și artele aplicate mai aproape de pozițiile raționalismului modern,

a fost Richard Riemschmid, de asemenea fondator și colaborator activ al „Atelierelor reunite”. Artistul a fost un universalist de cel mai larg diapazon — de la urbanism (1907, un oraș muncitoresc în Westfalia; 1910, un cartier de locuințe la Hellerau) și arhitectură, pînă la decoratie, design în cele mai variate domenii și pictură. Cu opera lui Riemschmid secesiunea germană depășește faza strict florală, ornamentală, pentru a păși în perioada geometrică a artelor 1900, în care structura joacă direct un rol plastic, chiar dacă formele create de el mai vădese încă o oarecare atracție spre curbilinariism.

Pe aceleași poziții s-a situat și un alt arhitect decorator, fondator și colaborator al „Atelierelor reunite” din München, Bruno Paul. Interioarele și mobilele sale sînt încă mai geometrizate ca cele ale lui Riemschmid, apropiindu-se astfel de sobrietatea formală a arhitecturii de tip *Wiener Sezession*. Din 1907 Paul a devenit directorul școlii de pe lângă Muzeul de arte aplicate din Berlin. Iar între 1924—1932 a fost director la „Vereinigte Staatsschule für Freie und Angewandte Kunst” (Școale de stat reunite, pentru artă liberă și aplicată) din capitala Germaniei.

În domeniul artelor aplicate s-au mai remarcat la München gravorul Karl Kopping, creator de stilicrie artistică într-un stil floral foarte accentuat — pahare, vase etc. în forme de flori și plante, glazurate colorat, foarte expresiv —, olandezul Jan Eiselöf, creator de argintărie și obiecte diverse în aramă, alamă sau fonerice, chemat la München în 1908, la „Vereinigte Werkstätten”, ceramistii Max Laenger și Johann Julius Scharvogel, precum și Engelbert Kayser, creatorul așa-numitului „Zinc-Kayser”, un bloc — zinc argintat care capătă o mare duritate și un sunet cristalin prin adăosuri de aramă și antimoni. Din acest material nou el a făcut căni de bere, vase de tot felul și farfurii, decorate într-un stil sobru, geometric. Iar atelierul său devenise o adevărată școală artistică în domeniul zincului.

M.S. a reprezentat un mediu efervescent, stimulator la inovații și varietate a tendințelor, în general. În 1894 s-a constituit asociația artistică „Neu Dachau”, iar în 1896 „Luitpold Gruppe”, socotită „a doua secesiune”. Apoi în 1897 s-au organizat „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk” (Atelierele reunite pentru meșteșuguri artistice) care, mai ales sub îndrumul lui H. Obrist, au jucat un rol de seamă în promovarea decoratiei interioare și a artelor industriale moderne. Iar în 1899 s-a format gruparea „Die Scholle”, tot din membri ai organizației M.S. Printre altele grupări, ce erau de fapt tot atâtea disidențe, „Deutscher Künstlerbund” (Asociația artistică germană), un fel de uniune a secesionilor din Germania, constituită în 1904, încerca să găsească o platformă comună progresistă. Dar în 1909 „Die neue Künstler Vereinigung” (Noua asociație artistică) din München a grăbit procesul diversificării direcțiilor creației. În sfîrșit, o înnoire însemnată a pozițiilor secesioniste s-a produs în 1913, odată cu fundarea de către pictorul A. Weisgerber a organizației „Neuen Münchner Sezession” (Noua secesiune müncheneză). Deși n-a mai avut un rol efectiv, secesiunea müncheneză a continuat virtualmente să existe pînă în 1933 cînd au dizolvat-o hitleristii, împreună cu toate celelalte grupări din München. Privită retrospectiv, organizația M.S. capătă o însemnată istorică cu totul deosebită. Ea a prilejuit o neobișnuită dezvoltare a arhitecturii, decoratiei, artelor aplicate și a celor industriale de tip 1900 din Germania, influențînd totodată mare parte din Europa Centrală. V. Arts 1900; Berliner Sezession; Die Sieben; Jugendstil; Münchner Sezession; Wiener Sezession. (V. pl. 22).





lemn zvelți, strunjiți, legați cu longeroane de lemn, susțin o mare suprastructură de zidărie (arcade trilobate în acoladă și un antablament complet), înalți cit stîlpi, ce pare excesiv de grea pentru punctele sale de sprijin. Impresia mai este accentuată și de ornamentația în relief puternică, din ceramică smălțuită policromă. Peste cornișa mult lăsată a antablamentului de ceramică apar din nou piese din lemn: capetele grinzilor transversale și consolele ce țin streșina foarte lată a acoperișului. Și cum între grinzii și console rămîn vizibile spații importante, acoperișul — mare, înalt și învelit cu țiglă — pare suspendat. În decorația de ceramică apar elemente eclectice: motive geometrice clasicizante sau motive florale renașcentiste (dar interpretate ondulant, în spirit 1900), acoperiți toată suprafața zidăriei folioșului, iar tehnica în sine, relief înalt, colorat în albe, albastru și ocru, de tip Luca della Robbia, contrastă cu relativa sobrietate a vechii arhitecturi românești de la care, evitant, pornește arhitectul. Totuși, în pofida lecțiilor pe care și le îngăduie Mincu, față de logica constructivă și față de cea a coerenței stilistice, în ansamblu, compoziția se justifică vizual, are un aer vesel, viol și, mai ales, românesc. Unul din cei mai viguroși și mai tipici reprezentanți ai arhitecturii n. a. fost Petre Antonescu. El a studiat (1893—1898), la Școala de arte frumoase de la Paris, devenind apoi profesor și, mai târziu, rector al Academiei de arhitectură din București. Creația sa, foarte fecundă în general, numără mai mult opere de stil n., fie locuințe, ca cele de pe str. Orlando nr. 8, Piața Al. Șahia nr. 1, str. Aurel Vlaicu nr. 19, fostele Case Oprea Soare, str. Apollodor nr. 1 (azi Restaurantul „Bucur”), sau Casele Brătianu, str. Biserica Amzei nr. 3—5, toate ridicate în București înaintea primului război mondial; fie programe mai ample ca vechiul Minister al Construcțiilor (1906—1910, azi Consiliul popular al municipiului București), fosta Bancă Marmarosch-Blanc, str. Doamnei (1915—1923, azi Banca de Investiții), imobilul fostei Societăți Politehnice, calea Victoriei (azi diverse birouri) — toate la București — sau fostul Palat Comunal din Craiova (azi Consiliul popular municipal). Arhitectul îmbină o serie de elemente ce aparțin fie repertoriului internațional, fie celui autohton: socluri monumentale cu bosaje mari, piese masive (coloane și console, chei și ancadrame, supradimensionate) de multe ori fără nici o funcție constructivă, ci doar una decorativă, sugerind construcția arhaică sau cea rustică; modernură și relieuri de asemenea foarte ieșite în afară, în care se amestecă izvoare naționale (brile în tornăzi, butoni și chenare moldovenești, capetele și balustrade de inspirație brincovenească, etc.), cu cele ale repertoriului simbolic heraldic european (scuturi, dragoni, vulturi, grifoni, cochilii, etc.); precum și forme tradiționale de goluri, trilobate sau în acoladă, amestecate cu altele, semicirculare, portale în retragere, de proporții și profil romanice sau renașcentiste, etc. Acest procedeu nu ferește total opera de eclectism. Dar ansamblul înclină totuși balanța spre o fizionomie națională.

Cei alți reprezentanți ai arhitecturii, deși au folosit modalități variate de expresie, au demonstrat și ei de cele mai multe ori trăsături arhitecturale terțice, a căror identitate se poate stabili. Printre ei se numără Grigore Cerchez — autorul vechii clădiri a Școlii de arhitectură (1912—1917) din București, unde intervin ați elemente de inspirație bizantină și brincovenească, cit și altele clasiciste: ove, denticule, mascaroane pe console, etc., — Cristofor Cerchez — constructor, printre altele, a citorva lucrări specific românești de o deosebită eleganță și echilibru în București (Casa Dr. Minorici, pe șoseaua Kiseleff, fosta Casă Manollescu, str. Remus sau Casa N. Popescu, str. Sf. Ștefan). Pe poziții similare s-au mai situat: N. C. Michăescu, care a construit în colaborare cu A. Clavel, Palatul societății funcționarilor publici din piața Victoriei,

București (azi dispărut), ce fusese decorat pe timpanul central cu o pictură de Ștefan Luchian; Paul Smărăndescu, autorul imobilului fostului ziar „Univerul”, str. Brezoianu (azi „Informația Bucureștilui”) sau al fostei Societăți Astra Română (azi Institutul de protecții chimice) Piața Rosetti, ambele din București; State Ciortan, arhitect al mai multor administrații financiare sau case de locuit în București; A. Culină, căruia îi aparțin, între altele, două lucrări foarte armonioase, tot din capitală: imobilul de raport din bd. Hristo Botev nr. 3 și Casa Kimon Lăghii, str. Vișoarei; sau alți autori, neidentificați, creatorii unor edificii de raport de stil n. cu structuri tipice 1900, cum ar fi cele din București — str. Galați nr. 76, Calea Căilărași colț cu str. Columbeilor, str. Șirbei Vodă colț cu str. Schitu Măgureanu, bd. Academiei colț cu str. Edgar Quinet, ș.a.

O personalitate deosebită, prin talentul și orizontul său artistic cultural pe de o parte și, pe de alta, prin valoarea activității sale de cercetător al vechii arhitecturii românești sau cea de profesor, a fost Nicolaie Ghica-Budești. Cea mai semnificativă operă a sa din București este fostul Muzeu de artă națională (azi Muzeul de Istorie a Partidului Comunist, a mișcării revoluționare și democratice din România), realizat între 1912 și 1938, acum parțial transformat. Edificiul are un echilibru monumental, reieșind înaintea de toate din compoziția unor volume relativ simple, în care elementele vechi românești și zonele ornamentale folosite cu mare economie, se articulează după o vădită logică constructivă. Arhitectul nu recurge la piese ieșite din scară — chei sau bosaje supradimensionate — nici la antablamente grele, la mascaroane sau alte elemente clasiciste care, în stilul n., frizează eclectismul. El caută mai degrabă o anume picturalitate lipsită de orice iluzionisme, prin ritmicitatea dintre plin și gol și, mai ales, prin efecte de vibrație și culoare, N. Ghica-Budești obține această modalitate de expresie, bidențională, foarte tipică pentru modernismul conceput de la 1900, prin contrastele dintre suprafețele mari de cărămidă aparentă (discret animate de o decorație geometrică, grafică), pe de o parte și chenarele, arcele sau coloanele de piatră albă, pe de altă parte. În ansamblu lucrarea ne relevă un creator de viziune rafinată, severă, dotat cu un pronunțat simț al măsurii și al proporțiilor, ce tinde la o nouă sinteză, modernă, a elementelor tradiționale. Poate mai edificatoare pentru corespondența cu viziunea 1900 a stilisticii sale n. este creația arhitecturală N. Ghica-Budești în domeniul decorației interioare. Unele desene, ca cele publicate în 1906 de revista „Arhitectura”, sau piese păstrate, ne dezvăluie aceeași viziune raționalistă, echilibrată, clădind expresia modernă a unor structuri și elemente specific naționale, de data aceasta preponderent folclorice. Astfel mobilierul creat de arhitect la începutul secolului 20 construit din piese ușoare și elegante, fără clubucerie masivă sau decorație arbitrară, doar din scinduri ferestre și trafoare, avea structura perfect vizibilă, constituind implicit și expresia plastică fundamentală.

Apariția arhitecturii n. ca și a celorlalte școli naționale din arhitectura europeană de la începutul secolului 20 deasemenea, a reprezentat, neîndoielnic, un fenomen semnificativ, înscris pe linia inovatoare 1900. Ea n-a putut însă dăinui prea mult, intrind în opoziție cu o serie de condiții noi. Arhitectura modernă trebuia să rezolve marea problemă a acordului — logic și conform noilor parametri sociali, economici, tehnici și estetici — dintre lumea formelor și noile funcții urbane, industriale, etc., sarcină pe care arhitectura n. n-a mai putut să o ducă la bun sfârșit. V. și Artă 1900 în România. (V. pl. 9, 10).

nouvee beelding v. Neoplasticisme.

Nieuwe Kunst (Arta nouă). Școala artei 1900<sup>a</sup> din Olanda ce s-a caracterizat în arhitectură, mobilier și arte aplicate, prin îmbinarea funcționalismului<sup>1</sup>, cu înrîurii extrem-orientale (mai ales japaneze), precum și printr-un limbaj preponderent curbilinar, ondulant, de unde și denumirea „Paling Stijl” (stil tipar).

Personalitatea cea mai însemnată a arhitecturii 1900 din Olanda a fost Hendrik Petrus Berlage, în general figură de prim rang a artei europene, care a exercitat o adevărată fascinație asupra tinerii generații. El a studiat la Zürich, stabilindu-se apoi ca arhitect în orașul său natal, Amsterdam. Printre primele lucrări caracteristice ce marcău poziția intelectuală și tendințele sale inovatoare, sau aflat imobilul societății de asigurare *De Nederlanden* (1895) din Haga, *Casa lucrătorilor diamantari* (1899–1900) și capodopera sa, *Bursa* (1897–1903), ambele din Amsterdam. Berlage folosea forme tradiționale neerlandeze de stil romantic, precum și elemente decorative sau combinații de materiale (cărămida aparentă și piatră albă), luate din folclor, în soluții funcționale. Și cu toate că o astfel de combinație cu greu rămâne neatinată de eclecticism — de pildă uriașul acoperiș de sticlă și metal al holului Bursii din Amsterdam, sprijinit pe un sistem de arce și coloane grele, neoromane, din cărămidă și piatră — ansamblul are unitate și, mai ales, un aer pe cât de modern, pe atât de olandez. Mai presus de toate însă Berlage este cel ce a luptat pentru „o cunoaștere cinstită a problemelor arhitecturii”, pentru o atitudine „morală” în arhitectură, pentru exprimarea directă a materialelor și a structurilor. Gledion consideră că Berlage „a redat petrelui, până atunci spart în mod haotic (...) unitatea suprafeței plane”. Și că această concepție a petrelui „avea să devină punct de plecare al noilor principii arhitecturale...” din lumea întreagă.

Foarte caracteristică pentru stilul N.K. este și opera arhitectului Willem Kromhout autor, între altele, al *Hotelului american* (1898–1900) din Amsterdam, precum și cea a arhitectului Pieter H. Mutter. În unele imobile de raport, ridicate la Haga puțin înainte de 1900 — ca cele din Haagstrat 30 sau Wassenaarweg 11 — Mutter realizează o fuziune foarte originală între structura tradițională olandeză și o bogată decorație în ceramică, feronerie și lemn, de tip 1900; florală, curbilinie, ondulantă. Lui i s-a datorat și *Pavilionul olandez* la Expoziția universală (1900) de la Paris al căruia interior a fost realizat de alt reprezentant de seamă al stilului N.K., decoratorul și bijutierul Theodor K. L. Sluyterman. Profesor de ornamentică la Școala politehnică din Delft, cel din urmă a mai decorat și *Secția olandeză* la Expoziția internațională a meseriilor artistice (1902) din Torino. În sfârșit, pe aceeași linie a decorației N.K. se înscrie și Jacob P. van der Bosch, creator de mobilier, lămpi, cerle de ceramică, etc., care a colaborat în repetate rânduri cu Berlage. Una din lucrările sale de prestigiu a fost decorația interioară a *Cafenelei De Kroon* (1898) în Amsterdam.

Printre cei mai caracteristici reprezentanți ai artei 1900 din Olanda se mai numără și pictorul Toorop, Thorn Prikker sau Dijkshoff, sculptorul Da Costa, grafișianul Nerée Tot Babberich și ceramistul Colenbrander, Johannes Th. (Jan) Toorop a fost probabil cea mai puternică personalitate dintr-o generație. Născut în Java, el a venit în Olanda abia la 15 ani, iar șase ani mai târziu a început să urmeze cursurile sale ale Politehnicii din Delft. Foarte curând însă renunță la acest domeniu, pentru a studia pictura (1880–1882) la Academia de arte frumoase din Amsterdam și apoi la cea din Bruxelles (1882–1883), în atelierul lui J. F. Portaels. După un timp petrecut în Anglia, unde s-a și însurat, Toorop a început din 1885 să expună ca invitat, cu grupul

„Les XX” la Bruxelles unde s-a și împrietenit cu pictorul James Ensor și cu poezii simbolizii Maurice Maeterlinck și Emile Verhaeren. Iar în 1890 s-a stabilit la Haga. La acea dată Toorop parcursese câteva faze de experiențe picturale trecând, rind pe rind prin realism, impresionism și neopresionism, pentru ca să ajungă până la urmă la acea viziune simbolistă populată de amintiri japaneze, ce va constitui una din rădăcinile artei 1900 din Olanda. Procesul foarte rapid al dezvoltării acestui virtuoz al picturii și grafiicii a urmat, ba a și indignat. Dar dacă pictura lui Toorop dinainte de 1890 nu aduse vreo nouă stilistică, conceptul său simbolist, chiar dacă literaturizant, a reprezentat una din cele mai originale expresii ale artei 1900 din Europa. El a exercitat o mare înrîurire și în afara Olandei: în Germania, Austria, Scandinavia, etc. Viziunea lui Toorop în pictură, în grafiică sau în arte aplicate, a constituit și o perfectă exemplificare a două din principalele caracteristici expresive 1900: stilul linear, ondulant și fuziunea ornamentului cu forma. El construia structura tabloului dintr-o armătură decorativă — un șnup de linii ondulate — în care așeză, izolat, ca niște semne plastice, figurile, natura sau obiectele, ce sînt obligate antrenate în ritmul dinamic al transei. Mai mult, în lucrările sale, pe care și le intitulase „Lijfenspel” (Joc de linii), ascutate de predilecție în cretă neagră și creioane colorate, Toorop continuă armătura ornamentală și aplică elementele compoziției pe ramă de lemn foarte lată. În lucrări ca *Cele trei logodne* (1892) sau *Cîntecul timpurilor* (1893) — ambele la muzeul Kröller-Müller, Otterlo — sau *Arta veche* și *Arta nouă* (1892), de la Haags Gemeentemuseum, pictorul realizează, pe de o parte, o sinteză compozițională între tablou și ramă, iar pe de altă parte, prin structura lineară ce pare că se continuă și peste ramă, abolește autonomia cadrului înglobînd lucrarea în ansamblul artistic înconjurător, ca un tapet sau, în general, ca un decor arhitectural. Toorop folosește armătura lineară nu numai în pictură sau în gravură — *Fata cu lebede* (1892, Rijksprenten Kabinet, Amsterdam) — în așii — *Ulei de salată de Delft* (1897, Muzeul Kaiser Wilhelm, Darmstadt) — dar și în mobilier: leagănul de lemn sculptat și traforat (1900) din colecția Dr. W. J. H. Leuring, Haga.

Pictorul, grafișianul și decoratorul Johan (Jan) Thorn Prikker a aparținut aceleiași orientări simbolist-literare, fiind de la început sub influența lui Toorop. Mai târziu el s-a deosebit de acesta prin atracția către neoclaoticismul francez la care a ajuns, înrîurit fiind de pictorul Maurice Denis. Thorn Prikker a învățat la Academia de arte frumoase din Haga (1883–1887), după care s-a stabilit în același oraș, călătorind însă foarte des la Bruxelles și fiind legat și el de grupul „Les XX”. Din 1904 a fost numit la Școala de arte și meserii din Krefeld, unde a rămas până în 1910, funcționînd apoi ca profesor la diferite școli de artă din Germania — Hagen, Essen, Ueberlingen, München, Düsseldorf și Köln, unde a și rămas până la sfîrșitul vieții. Thorn Prikker a creat atît pictură de șevalerie, cit și grafiică, pictură murală, vitralii, mozaicuri etc. Una din cele mai cunoscute pinze ale sale este *Mircea* (1892–1893, Muzeul Kröller-Müller, Otterlo).

Gerrit W. Dijkshoff a învățat la Școala normală Rijk și la Școala de arte și meserii din Amsterdam. Prin 1889–1890 a călătorit pentru studii împreună cu colegul său, grafișianul și decoratorul Th. Willem Nieuwenhuis, în Germania, Austria și Franța, lucrînd o vreme la Paris. Pînă în 1900 Dijkshoff a făcut mai mult grafiică, atît în Olanda cit și în Belgia, într-un stil foarte ornamentat, tipic pentru direcțiile N.K.: simbolismul, în care se împletesc izvoare medievale olandeze, cu ecourile batikurilor japaneze. După aceea el s-a dedicat exclusiv picturii.

Sculptorul Josef Mendes da Costa, una din cele mai ciudate figuri ale vremii, pe care critica contemporană îl socotea „un gotic javezez”, a învățat la Quellinusschool (1879–1881) și apoi la Școala de arte și meserii, ambele din Amsterdam. În anii următori, 1885–1888, a lucrat la sculptorul L. Zijl, unul din colaboratorii lui Berlage, după care și-a început propriu-zis cariera independentă. Deși Da Costa a creșt și sculptură mare – Monumentul generalului De Weet, (1915–1917) la Hoenderloo – domeniul său cel mai caracteristic a fost plastica mică. „În statuetele și piesele sale de ceramică – spune Rheims – el a reprezentat de predilecție o floră și o faună ciudate, ale căror forme și atitudini sînt stilizate într-o manieră savantă și primitivă totodată”. Ultimul din seria celor cinci reprezentanți ai tendințelor orientalizante în cadrul stilului N.K., ceramistul Theodorus A. C. Colenbrander, a jucat un rol deosebit în dezvoltarea industriei artistice olandeze. După o perioadă desul de rodnică de creație în domeniul decorativei arhitecturale, el a devenit conducătorul vestitei manufacturi de porțelan „Rosenburg” din Haga (1884–1889). Din 1895 Colenbrander și-a schimbat domeniul de activitate, conducând cîteva ani fabrica de covoare din Amersfoort. Ca în anii din preajma izbucnirii primului război mondial să revină la ceramică, lucrînd în alte manufacturi de porțelan, ca „Zuid-Holland” din Gouda și „Ram” din Arnhem. Mișcarea N.K. a mai fost reprezentată prestigios și de alți artiști printre care, mai ales, ceramiștii Adolphe le Comte și Jurriaan J. Kok ce a condus și el manufactura Rosenberg între 1894–1913, marele grafician Christophe Karel Henri de Nerée tot Babberich, mort prematur, tapisiera Agathe Johanna Wegerif-Gravenstein, gravorul Samuel Jessurun de Mesquita, ș.a. V. și Aria 1900. (V. pl. 23).

organică, arhitectură ~. Orientare modernă din prima jumătate a secolului 20 care, deși definită încă de principalul său promotor, arhitectul american F. L. Wright, prin opoziție cu *funcționalismul*, pleacă de la același principiu fundamental al acordului dintre funcție și formă. Cu toate că sînt greu de conturat cu exactitate, diferitele poziții manifestate în sfera arhitecturii o. pot fi cuprinse în două mari categorii. Prima, în ordinea cronologică, cea „naturalist, biologică”, se întemeiază pe teza după care orice operă de arhitectură trebuie să pozeze același echilibru, aceeași perfectă armonie între întreg și părți și aceeași absolută subordonare a organelor secundare față de structura generală, ca un organism natural. O astfel de poziție teoretică a susținut, încă din 1850, sculptorul american Horatio Greenough și, pe la 1880–1890, corifeul școlii din Chicago, arhitectul L. H. Sullivan care a lansat sloganul „Forma urmează funcția”.

Dar cel ce a dus conceptul de arhitectură o. pînă la un punct de culme, printr-o operă strălucită, a fost Wright. El socotea că arhitectul trebuie să se inspire din felul în care „îmbrăcămintea expresivă a cărnii acoperă scheletul, în contrast cu articulația scheletului însăși”. Tot organicismului biologic i-ar aparține – după unele păreri – și teoria Einfühlung-ului (a întropatiei) care și-a găsit mulți partizani, de exemplu printre reprezentanții *artei 1900* începînd cu Van de Velde. Considerînd că formele artistice și cele arhitecturale sînt, în ultimă analiză, transpunerea directă a senzațiilor, ei tindeseu să aplice principiile vieții organice lumii formelor create de om.

A doua poziție a arhitecturii o. – promovată după ultimul război mondial, mai ales de arhitectul Herman Hugo Haring – nu implică direct biologicul, întemeindu-se pe teza după care orice clădire trebuie să fie privită, înainte de toate, ca „un organ în slujba celui ce o locuiește”. Este adevărat că prima variantă, biologică, departe de a fi o nouă teză absolută, a stat încă la baza arhitecturii clasice grecești și romane, precum și a multor creații ale Renașterii. Corepondența dintre construcția și raporturile de proporție ale corpului omenesec, pe de o parte și cele ale monumentului de arhitectură grecesc din secolul 5 î.e.n., pe de altă parte, avea să fie prelucrată ca o lege de bază atît de Vitruviu, cit și de Giorgio Vasari sau Michelangelo Buonarroti. Totuși conceptul organic făurit de Wright că a fost crescut la țară (1879–1884), în arhitectul insistă asupra faptului că a fost crescut la țară (1879–1884), în mediul legat de pămînt al unei familii de pionieri unde a căpătat, în afară de iubirea de natură și materiale, o educație modernă, hrănită cu operele lui Ruskin sau cu cele ale arhitectului Viollet-le-Duc. Studiile de inginerie de la Universitatea din Wisconsin l-au întrerupt numai după doi ani (1886), pentru a pleca la Chicago unde începuse cea mai mare campanie de construcție din alte cunoscută pînă atunci Statele Unite. Aici, după ce a lucrat cîteva timp



la J. L. Silsbee, arhitect ce practica acel *Shingle Style* tipic pentru noile aşezări ale pionierilor americani, el a intrat (1887) în atelierul lui Sullivan care l-a fost marele profesor de arhitectură. Wright s-a format învăţând de la Sullivan şi de la asociatul acestuia, Dankmar Adler şi fiind înrudit de alţi arhitecţi americani din est, ca B. Price şi, mai ales, H. H. Richardson. El a depăşit însă foarte curând nivelul şcolii din Chicago marcând, încă de pe la 1893 când parăseşte atelierul lui Sullivan, o viziune proiectată spre secolul 20, ce avea să joace un rol de seamă în arhitectura mondială. Lăsând la o parte primele sale lucrări ce vădese note originale, cum au fost *Mosca de vânt* (1896) de la Spring Green şi *Golf Club* (1898) la River Forest, conceptul de arhitectură o se naşte de pe la 1900, odată cu maturizarea viziunii în seria „Caselor de perle” care vor constitui programul de „Ladies Home Journal”, precum şi unele lucrări remarcabile realizate — *Willits House* (1902, Highland Park, Illinois), *Hentley House* (1902, Oak Park), *Martin House* (1904, Buffalo, N. Y.) sau *Robie House* (1909, Chicago) şi *Thomas Gale House* (1909, Oak Park) —, ilustrau deja principalele trăsături ale organicismului sintetizat de Wright, în cele „şase criterii”: simplitate, stil individual, caracterul organic al compoziţiei, armonizarea culorii cu ambianţa, accentuarea caracteristicilor materialelor folosite, planul care să exprime, ca şi elevaţia, caracterul individual al compoziţiei. Una dintre tezele fundamentale ale conceptului său organic — „Casa să se asocieze cu terenul, să devină naturală în aşezarea din perle” —, implica direct folosirea materialelor locale cele mai expresive (piatră, cărămidă, lemn, etc.), armonizarea cromatică cu lumina şi peisajul, folosirea cu precădere a orizontalelor, pentru o perfectă integrare în mediul ambiant, etc. Această teză va rămâne, în esenţă, neschimbată şi mai târziu, când va fi aplicată la „Casa de colină” sau „Casa de pădure”. Dar doctrina lui Wright — pe larg expusă în cartea sa „Pentru o arhitectură organică”, din primul deceniu al secolului 20 şi care a stîrnit un mare interes în Europa — presupunea, înainte de toate, raporturi determinante între om şi arhitectură. „Frumuseţea trebuie să aibă un sens — scria el. Arhitectura trebuie să respingă tot ceea ce este în decădare cu natura şi caracterul omului”. În consecinţă Wright se opunea oricăror forme sau familii formale, a priori stabilite (ceea ce imputa el mai mult funcţionalismului), cerind arhitectului să exprime nevoile concrete ale omului ce va locui sau folosi construcţia, să evite orice forme sau soluţii anonime, standardizate, anchilozate practicînd un tip de „plan liber” extensibil şi, mai ales, să acorde un rol determinant spaţiului interior, plastica exterioară a clădirii urmînd a fi rezultanta nemijlocită a organizării spaţiale interioare. Şi, într-adevăr, „O casă de Wright, departe de a fi un volum preconcept, este o structură internă proiectată în spaţiu” (B. Champigneulle). Iar varietatea soluţiilor sale, depinzînd de toate aceste condiţii, de la acordul cu mediul înconjurător, pînă la perfectă adevărate cerinţele programului şi la funcţionarea lui fără cusur, este direct impresionantă. *Robie House* sau propria sa casă, *Talisin West* (1933, Scottsville, Arizona), sînt de dominantă statică, orizontală, în vreme ce capodopera sa, *Falling Water House* (1936, Casa pe cascade, Bear Run, Pennsylvania) este o compoziţie dinamică, de verticale şi orizontale în consolă, ce pare că ţineşte din stîncă; imobilul societăţii S. C. Johnson and Son Inc. (1936—1939, Racine, Wisconsin), dominat de un turn elegant, complet vitrat, este de spirit strict ortogonal, în vreme ce sinagoga Beth Sholem (1959, Elkins Park, Pennsylvania) este concepută în forme ascuţite, de natură triunghiulară, iar Muzeul Solomon R. Guggenheim (1956—1959, New York) arată ca o enormă cochilie de melc. Foarte caracte-

ristică pentru doctrina arhitecturii o. este şi poziţia lui Wright în ceea ce priveşte zidul: „După mine — scria el — zidul nu mai trebuie să fie un fel de perete al unei cutii, ci doar o închidere a spaţiului asigurînd, numai atunci cînd e nevoie, o apărare împotriva furtunii sau a căldurii. Dar zidul trebuie de asemenea să asigure intrarea lumii exterioare în casă. În acest spirit am conceput eu zidul, dîndu-l spre funcţia unui ecran, a unui mijloc de a deschide spaţiul...”.

Printre arhitecţii europeni care au stat pe poziţiile organicismului biologic se numără şi germanul Erich Mendelsohn. După ce a studiat la Berlin şi München el a început, prin 1912, să lucreze atît ca arhitect, cît şi ca pictor scenograf, fiind influenţat de *expressionism*. După război a evoluat spre o concepţie organică, pe care o va ilustra strălucit atît în Germania, prin opere ca Observatorul astronomic Einstein (1920, Potsdam), *Marile magazine Schocken* (1927, Stuttgart), sau *Columbus Haus* (1931, Berlin), cît şi în străinătate. După venirea la putere a naziştilor el a plecat în Palestina unde a construit *Spitalul* (1937) din Haifa sau *Centrul medical Hadassah* (1937—1939, Ierusalim), şi apoi în S.U.A.: *Casa pe Pacific Heights* (1950—1951, San Francisco) sau *Sinagoga din Cleveland* (1946—1952, Ohio), ce are o cupolă de 30 m diametru. Aceiaşi orientări, inaugurate de Wright îi aparţine şi arhitectului finlandez Alvar Aalto. Încă de la primele sale opere de maturitate, ca *Biblioteca* (1927—1935) din Viipuri sau *Sanatoriul* (1919—1933) din Palmio, el a îmbinat noile tehnici de construcţie cu elemente tradiţionale finlandeze, folosind variat şi expresiv materialele. Cu toată diversitatea domeniilor abordate, legată de destinaţia edificiului, *Fabrica de celuloză* (1936—1939), din Sunila, *Primăria* (1951—1958) din Săynätsalo, *Casa de cultură* (1955—1958) din Helsinki, *Pavilionul finlandez* (1937) la Expoziţia universală de la Paris şi cel de la New York (1939), *Căminul studenţesc* (1947—1949), Universitatea Cambridge, S.U.A., etc. Aalto a rămas fidel cititorului principiilor de bază: libertatea compoziţiei planimetrice şi volumetrice, influenţa determinantă a organizării spaţiale interioare asupra plasticii exterioare, adevărate tuturor modalităţilor de expresie la funcţia opereii şi la peisajul înconjurător, împotriva oricărei formule preconcepte.

Arhitectul Hugo Häring, unul din fondatorii grupului berlinez *Der Ring*\*, a fost autorul doctrinei „Construcţie organice”, varianta fără implicaţii teoretice biologice a arhitecturii o. El socotea construcţia drept „o unealtă” sau „un organ” al celor ce o folosesc, concept similar pînă la un punct cu al lui Le Corbusier care lansase faimosul slogan „Casa este o maşină de locuit”. Dar spre deosebire de mulţi funcţionalişti, Häring respingea orice reţetă preconceptă, fie ea de tip raţionalist, geometric, fie naturalist, biologică sau curbilinie, forma neputînd rezulta, după el, decît din organizarea interioară a spaţiilor, iar cea mai bună organizare este cea care îndeplineşte perfect diferite funcţii ce-i revin clădirii. „Formele pe care le căutăm noi — scria Häring în lucrarea sa „Wege zur Form” (1925, Drum către formă) — trebuie să înflorească singure... Ne repună şi le determinăm din exterior, să le supunem unor legi derivate din alte discipline”. Permitea poziţiei lui Häring împotriva oricăror modalităţi stabilite a priori să verifice şi prin respingerea unor teze emise de proprii săi discipoli după care, spre deosebire de funcţionalism, căruia îi e specific sistemul de forme ortogonale, arhitecturii o. i se potrivea doar formele curbe. Printre arhitecţii care au fost înrudiţi, în mai mare sau mai mică măsură, de tezele lui Häring, sînt socotiţi atît Aalto şi americanul Louis Kahn, cel care a stabilit o ierarhie a spaţiilor arhitecturale, luînd în consideraţie două categorii generale, „spaţii de serviciu” şi „spaţii

servite", cit și germanul H. Scharoun, de asemenea membru al grupării Der Ring. Lipsa oricăror formule prestabilite din opera sa este demonstrată de varietatea soluțiilor unor lucrări, ca *locuința individuală* (1927) la *Expoziția Deutscher Werkbund*\* de la Weissenhoff-Stuttgart (1927), *Imobilul colectiv*, la *Expoziția habitatului și a muncii* de la Breslau (Wrocław) (1928), sau *Vila Schminke* (1932) din Löbau. Dar Scharoun nu se află totalmente în afara poziției „naturiste”. Dovadă stau chiar propriile mărturii cu privire la capodopera sa: *Sala teatrului filarmonic* (1963) din Berlin, o construcție de forme îndrăznețe, în care orchestra se află în centrul spațiului rezervat celor 2218 auditori. Scharoun afirmă că obiectivul lui final era crearea unui „spațiu totalmente sonor” și că „Forma sălii se inspiră dintr-un peisaj...”. V. și *Funcționalism*. (V. pl. 33, 36).

## P, Q

paling stil v. *Nieuwe Kunst*.

pasărea albastră v. *Golubaia Ptîța*.

prin artă și industrie v. *Arti et Industrie*.

productivism v. *Constructivism*.



quadratell Hoffmann v. *Viena, Școala de arhitectură din ~*.

reuniuni internaționale ale arhitecților (R.I.A.; în fr.: Reunions internationales d'architectes). Organizație sub egida revistei franceze l'Architecture d'Aujourd'hui, și condusă efectiv de directorul ei, arhitectul André Bloc și redactorul șef, arhitectul Pierre Vago, care a avut drept obiectiv promovarea „arhitecturii moderne”. De fapt orientarea dominantă în organizație — chiar dacă nu singura — a fost raționalismul. Prima reuniune a avut loc la Moscova, în septembrie 1932, dezbaterile axându-se pe tema „Formalism și raționalism în arhitectura contemporană”. Deși numărul participanților n-a fost prea mare, s-au făcut o serie de comunicări interesante, iar mesajul arhitectului Frantz Jourdain, președintele Societății arhitecților francezi, ataca virulent orice fel de conformism. A doua reuniune de la Milano — 15 septembrie 1933 — cu tema „Formația arhitecturii”, s-a bucurat de o participare incomparabil mai mare — circa 300 persoane — printre care și marele arhitect francez Auguste Perret. Părerile sale publicate în revistă marcu însemnătatea pe care tehnica începuse să aibă în concepția arhitecturii. „Nu pot deci decât să repet — spunea el în concluzie — că arhitectul trebuie să fie mai întâi un tehnician... Dacă acest tehnician, acest constructor, își exercită meseria cu artă, el va merita titlul prestigios de arhitect”. A treia reuniune a avut loc în 1935, la Praga și Viena; iar ultima, dinaintea războiului, în 1937, la Paris. După aceea, în 1947, la Bruxelles, s-a hotărât fuziunea organizației cu C.P.I.A.\*, unre din care se va naște U.I.A.\*.

românească, școala de arhitectură modernă ~. Prima sa perioadă începe la finele secolului 19, cu lucrările lui Ion Mincu, de orientare neoromânească\* și continuă cu cele ale discipolilor săi imediați: P. Antonescu, N. Ghica-Budești, C. Cerchez sau Gr. Cerchez. Ei căutau în monumentele tradiționale și în folclor principalele elemente ale unui stil autentic românesc, pe care să le interpreteze în condițiile societății de la răscrucea veacurilor. Dorința de a crea o școală națională, modernă, de arhitectură, caracteristică de atârn timeri unei bune părți din arta 1900\* a Europei, era esențialmente orientată, și la noi, împotriva eclecticismului ce domina noile construcții orășenești. Eclecticismul istoricist, dezvoltat mai ales după unirea principatelor, i-au aparținut lucrările unor arhitecți străini care au lucrat în România, ca de pildă: Bernard Cassian — vechiul Palat al Băncii Naționale (1885) —, Albert Galleron — Ate-neul Român (1886) — A. Bellu — fostul Palat de Justiție (început în 1895) — toate din București —, Louis Blanc — fostul Minister de Domenii (azi Ministerul Agriculturii, 1895) și Facultatea de Medicină (1902) din București sau Universitatea din Iași —, Paul Gotherreau — Biblioteca universitară (1891) și fosta Casă de depuneri (azi C.E.C., 1900) din București sau fostul Palat Jean Mihail (azi Muzeul de artă) din Craiova —, Wilhelm Doderer — prima fază a castelului Peleş (1873—1883) din Sinaia și Karel Liman — a doua fază

(1896—1914). Dar eclecticismul a mai caracterizat și creația primilor arhitecți români ce studiaseră în străinătate, ca Al. Orăscu — Vechea universitate (1857—1869) din București —, Ion M. Socolescu — fostul Palat de Justiție (1891) din Craiova —, G. Mandrea — Liceul Internat (1897) din Iași —, Al. Săvulescu — fostul Palat al Poștelor din București (azi Muzeul de istorie națională a R. S. României) —, Ion D. Berindei — fostul Palat G. G. Cantacuzino (azi Uniunea Compozitorilor, 1900) din București sau fostul Palat Administrativ (azi Palatul culturii, 1901) din Iași —, Dimitrie Maimarolu — Palatul Marii Adunări Naționale (1907) din București, sau chiar Ion Mincu cu fostele Case Monteoru (azi Casa Scriitorilor) și Vernescu (1889, azi Ministerul Construcțiilor de Mașini) din capitală. Tot așa, o bună parte a operelor unor arhitecți români din generațiile mai tineră, ca Antonescu, Gr. Cerchez, Smărăndescu, Iotzu, Nenculescu, Stănculescu, Cantacuzino ș.a. a fost de asemenea războiă istoricismului, până chiar și în anii de după primul război mondial. Una din cauzele persistenței istoricismului s-a aflat și în faptul că noua tehnică a construcțiilor — fierul și betonul — a pătruns și s-a generalizat relativ târziu în arhitectura din România — abia după 1920—1922 —, deși unii ingineri încercau de prin jurul lui 1900 soluții constructive noi. Așa au fost, de pildă Gogu Constantin, Elie Radu și mai ales Anghel Saligny care, după ce amenajase, la 1889, portul Constanța folosind, pentru prima oară în România, piloți și radieri de beton armat, a construit în 1890—1895 mărețul pod metalic de peste Dunăre, pe atunci cel mai lung din Europa. În realizarea podului de la Cernavodă Saligny a adus două inovații tehnice importante: un nou sistem, original, de grinzi ca console pentru suprastructura podului, și foloșirea oțelului moale, în locul fierului pudlat, pentru tablările podului. Măiestria și eleganța viziunii lui Saligny în arhitectura fierului au mai fost demonstrate apoi și în multe alte construcții, printre care și cele două hale (de urne și pește, azi dispărute) din actuala Piață a Unirii, precum și cea din Hala Traian, ambele din București (1918). După primul război mondial au mai construit relativ mult în stil neoromânească arhitecți ce se afirmaseră încă în perioada antebelică, cum au fost Antonescu, Michăescu, ș.a., cit și cei din generațiile mai tineră ca Iotzu, Socolescu, Simotta, Smărăndescu, Culina, Clorian ș.a. O concepție mai simplificată și implicit mai modernă pe linia arhitecturii neoromânești au adus, între cele două războaie mondiale, Duliu Marcu în Pavilionul Românii la Expoziția internațională de la Paris, 1937 —, Octav Doicescu cu Pavilionul Românii la Expoziția internațională de la New York, 1939, Clubul Nautic și cartierul de locuințe de lângă lacul Herăstrău, București —, precum și Henriette Delavrancea ș.a., autori de case de oraș, vile la mare sau la munte etc. Dar marcele progrese ale arhitecturii moderne s-a produs și în România — ca și în toată Europa de deal — minteri — pe direcțiile raționaliste ale funcționalismului\*, în forme simple, geometrice, de spirit dominant ortogonal, cu ferestre mari, orizontale și structuri de beton armat. Deși a construit relativ puțin, un rol deloc neglijabil l-a jucat în acest proces și arhitectul Marcel Lăncu, cunoscut pe plan mondial mai ales ca pictor și ca unul din fondatorii dadaismului\*. El a fost printre primii care, de pe la 1910, a stat pe pozițiile cele mai avangardiste în concepția arhitecturii, așa cum vădese, de pildă, vila din posesia Kiselef nr. 49 sau imobilul cu apartamente din str. Hristo Boter, colț cu str. C. F. Robescu, ambele din București. Dar figurile care au dominat arhitectura modernă românească dintre cele două războaie mondiale au fost mai ales Duliu Marcu și Horia Creangă. Primului i se datorează, în afară de un număr de vile sau blocuri cu apartamente, o serie de remarcabile clădiri publice din București, ca de exemplu

fosta *Casă a Monopolurilor Statului* (azi Comitetul de Stat al Planificării) și *Biblioteca Academiei R.S.R.* — ambele pe Calea Victoriei — *Academia Militară*, așezată pe o înălțime de pe bd. Eroilor și avind o lungă perspectivă pînă în str. Știrbei Vodă, *Palatul Ministerului Transporturilor* — vis-a-vis de Gara de Nord (în colaborare cu arhitecții P. E. Miclescu și Teonic Săvulescu), precum și unele construcții din provincie, cum e *Institutul de fizică și chimie din Cluj-Napoca*. Poate însă că cea mai reprezentativă operă din cariera lui Duiliu Marcu rămîne fostul *Minister de Externe* (azi Palatul „Victoria”), construit în 1936–1945 pe locul *Palatului neorococo Mitică Sturdza*, din piața Victoriei, București. De vizuine foarte sobrii, simetrice, dar luminoasă și perforată, fațada principală, cu toată lungimea și ordoanața sa monumentală, nu este nici plicticoasă, nici rece, mai ales datorită admirabilelor sale raporturi de proporție. Horia Creangă s-a afirmat de la începutul carierei sale pe o linie modernă, total eliberat de orice reminiscențe clasicizante. Primele lucrări care l-au făcut cunoscut au fost de mari dimensiuni, blocul fostei *Societăți Asigurare Românească* (1931, A.R.O., azi Cinema Patria) din București, bd. Bălcescu și ansamblul fostelor *Uzine metalurgice „Malaxa”* (1939, azi Uzinele „23 August” și Uzinele „Republica”). Viziunea sa, mobilă și plină de fantezie și foarte aplicată în programul construcției, s-a ilustrat într-un număr relativ mare de lucrări, în raport cu scurta sa carieră, tragic întreruptă de un sfârșit prematur. Printre lucrări se numără blocul cu apartamente din bd. Bălcescu nr. 35 București, *Casa Dr. Petru Groza*, *Deva ș.a.*, precum și alte câteva construcții — blocul cu apartamente din Calea Victoriei nr. 91–93, cel din piața Cosmonauților nr. 5A și *Halele Obor*, toate în București, sau fostul *Hotel A.R.O.* (azi „Carpați”) din Brașov.

Printre arhitecții care au construit într-o viziune modernă, în perioada 1920–1940, mai trebuie amintiți și Octav Dolicescu — fosta *Fabrică de cauciuc Banloc* (azi „Victoria”) la Florești — Prahova, fostele *Uzine de avioane I.A.R.* — Brașov (în colaborare cu arhitectul G. M. Cantacuzino) și *Yacht Club* de la Snagov; G. M. Cantacuzino — hotelurile *International*, *Mamaia* și *Belona*, *Eforie-Nord*; Grigore Ionescu — *Sanatoriul T.B.C. Toria*, jud. Covasna (1933–1934); Richard Bordenache — blocul cu apartamente, o sală de conferințe și una de expoziții, fost *A.G.I.R.* (Asociația generală a inginerilor români, azi Institutul relațiilor cu străinătatea) din str. M. Eminescu nr. 8, București; Aurel Dolicescu — *Hidrocentrala de la Dolcești*; Toma T. Socolescu — *Halele Centrale din Ploiești* etc.

Dar epoca de maximă înflorire a arhitecturii noastre moderne se situează în anul nașterii și dezvoltării socialismului în România. În cadrul uriașei campanii de construcții ce se desfășoară în toate sectoarele, de la industrie, agricultură și locuințe, pînă la clădiri social-culturale, s-au făcut experiențe variate, ciuind-se cele mai adecvate soluții atât din punct de vedere economic și funcțional, cît și din punct de vedere estetic. Direcțiile concepției moderne, raționaliste, ale arhitecturii dintre cele două războaie mondiale, au fost continuată și dezvoltată chiar din primii ani după 23 August 1944, așa cum o demonstrează, printre altele, două opere ample și de o remarcabilă plasticitate: *Aerogara Băneasa* — arhitecții Mircea Alifanti, Nicolae Bădescu, Ascanio Damian — și *Fabrica de confecții București* — arhitecții M. Alifanti, I. Ghica-Budești, V. Krohmalnik, A. Șerbescu și H. Stern — sau *Institutul de pediatrie Emilia Ibră*, București — arhitect Gr. Ionescu —, precum și unele construcții de locuințe.

În evoluția ulterioară a arhitecturii au intervenit însă unele înăbușiri neoristorice care au durat doar scurtă vreme, cauzînd mai puține prejudicii decît din

alte țări învecinate. Printre astfel de lucrări dintre care unele posedă un echilibru general ce atenuază în bună măsură balastul expresiei eclectice, se află *Casa Școlii* (1950–1951) — arhitecții Horia Malcu, N. Bădescu și un colectiv —, *Opera din București* (1953) — arhitect Octav Dolicescu —, marele *Stadion „23 August”* de 80.000 de locuri — arhitect G. Filipaeu, ansamblul cuprinzînd un lac, turnul de parașute și teatrul în aer liber pentru 4000 de spectatori, tot în parcul „23 August”, București (1953) — de arhitect A. Dimboianu —, cinematograful „*Înfrîngerea între popoare*” — arhitecții N. Porumbescu și Tr. Stănescu —, *Teatrul în aer liber „N. Bădescu”* — arhitect P. Em. Miclescu, toate în București, sau o serie de blocuri de locuințe pe calea Griviței și str. Maior Coravu, București.

Definitivă înlăturare a unor astfel de influențe s-a produs cam prin anul 1956–1958, odată cu marea creștere a campaniei de construcții în toată țara: de pe litoralul Mării Negre, pînă în Maramureș. A prezenta însă aici, într-un spațiu atât de restrîns, fie chiar foarte succint, uriașul volum de clădiri proiectate de arhitecții români și realizate în ultimii 15–20 de ani, este o imposibilitate. De aceea ne vom rezuma doar la o exemplificare cît mai caracteristică a operelor care au izbutit, în mai mare sau mai mică măsură, să demonstreze un concept modern, de spirit funcționalist și o expresivitate adecvată programului. Nu încupe îndoielă că unul din domeniile care a schimbat cel mai mult aspectul orașelor românești este cel al construcției de locuințe și edificii social-culturale, nenumeratele cartiere noi sau microraioane, create în cele mai multe orașe ale țării, șirul de hoteluri elegante și variate ca plastică exterioară și interioară, ce se întinde de la Mamaia pînă la Mangalia, noile vile și hoteluri din toate stațiunile balneo-climatice, teatrele și casele de cultură, școlile, etc. Una din primele experiențe interesante în acest domeniu a fost completa reconstrucție a căii Griviței din București, imobile pînă la 11 etaje, cu locuințe, magazine, birouri, cinematografe, parcuri ș.a.m.d. — arhitecți Cleopatra Alifanti, R. Cîrăușu, G. Mularidi, Cristina Neagu, V. Nițescu, T. Ricci.

O plastică variată și soluții din ce în ce mai ingenioase au caracterizat și reconstrucția bulevardelor Ilie Pîntilie, Ștefan cel Mare, Mihai Bravu — arhitecți Căciulă, D. Hariton, Maria Porumbescu-Valida — sau construcția magistralei Nord-Sud (din piața Unirii pînă la piața Sîncal) — arhitecți B. Cotaru, D. Jovănescu, C. Marinescu, S. Miclescu, R. Patruleșu —, toate în București. Precum și centrul vechiului oraș Piatra Neamț — arhitecți V. Aslan, Al. Iotzu —, centrul vechiului Galați — arhitect C. Frumuzeache — sau artera „23 August” din Deva — arhitecți C. Flores și V. Perceac. Noile soluții urbanistice au fost experimentate însă mai ales în nenumeratele cartiere noi sau microraioane din Cluj-Napoca, Hunedoara, Baia Mare, Iași, Suceava, Brașov, Galați, Craiova, Ploiești, Urziceni, Petriș, Vulcan, Megidia, Constanța, etc. Cartierele noi din București, dintre care cel mai mic, „Pajura”, are circa 70 000 de locuitori (arhitecți R. Ghelman și N. S. Șburcu), reprezintă adevărate orașe și au pus probleme corespunzătoare. De pildă „Drumul Taberlii” — circa 150 000 de locuitori (arhitecți D. Hariton și N. Nedelcescu) — sau „Titan — Balta Albă” — 200 000 locuitori (arhitecți Margareta Dimboianu, N. Keșes, Ana Kerszeg, I. Moscu, Victoria Penescu, M. Porumbescu). O experiență dintre cele mai interesante pe care o fac azi arhitecții și urbanisti din România constă în sistematizarea satelor. În baza unor studii complexe, privind științific, perspectiva fiecărei comune rurale și conform celor mai moderne principii, ei caută soluțiile urbanistice optime.



Un mare efort de creație cu rezultate remarcabile prin ingeniozitatea adecvării la funcție, precum și printr-o adevărată risipă de fantezie și bun gust îl reprezintă construcțiile de pe litoralul Mării Negre. Începute în baza unui plan general de sistematizare și-a proiectării fiecărui ansamblu pentru Mamaia, Eforie Sud și Nord, Mangalia, de arhitecți C. Lăzărescu, L. Popovici, ș.a., construcțiile turistice de pe litoral au cunoscut o perioadă de culme prin realizările valoroase din șirul stațiunilor Mangalia-Nord — proiectate de o echipă numeroasă din care fac parte arhitecții Lidia Anania, Liliana Belea, Anca Borgovan, D. Gheorghiu, S. Grinberg, Șt. Lungu, Al. Popescu-Necșez, ș.a. În domeniul hotelurilor s-a făcut în general o mare experiență în ultimii 15—20 de ani, începând cu lucrări cum sînt Hotelul „Clăbucet-plecare”, Predeal — arhitect D. Cristescu — sau cel de la Poiana Brașov — arhitect N. Porumbescu — și continuînd cu „Parc-hotel” din Drobeta-Turnu Severin — arhitecți Al. Iotzu ș.a. — „Carpați”, Brașov — arhitect I. Rădăcină — „Coahildau”, Piatra Neamț — arhitecți V. Aslan, A. Iotzu ș.a. — „Unirea”, Iași — arhitecți Gh. Husar și Sulamita Mureșan — etc. și pînă la Nord-Hotel — arhitecți Rodica Hurdubețu și Gabriela Iamandi — sau la marelui hotel „Intercontinental”, cu 25 de etaje — arhitecți R. Belea, D. Hariton, I. Moscu, Gh. Nadrag ș.a., ambele din București.

O însemnătate deosebită pentru cultura românească din ultimele două decenii au avut-o noile teatre, săli de concert, case de cultură, ș.a.m.d., domenii în care s-au realizat de asemenea remarcabile opere de arhitectură modernă. Așa ar fi, de pildă, Palatul Radiodifuziunii — arhitect T. Ricci și Centrul de Televiziune — arhitecți T. Ricci și Maria Căciulă — ambele în București; Cercul de stat, București, Casa de cultură, Suceava și cea din Baia Mare, datorite arhitectului N. Porumbescu, prima în colaborare cu C. Rău și celelalte cu Maria Porumbescu-Vaida, teatrele din Botoșani — arhitect D. Strulovici — din Tirgu-Mureș — arhitecți C. Flores, C. Săvescu, și Vl. Slav — din Craiova — arhitect Al. Iotzu și un colectiv — Sala Palatului, București — arhitecți H. Maicu, T. Ricci și Ignace Șerban — sau noul Teatrul Național din București — arhitecți H. Maicu, R. Belea și N. Cucu cu un colectiv.

Învățămîntul superior a fost de asemenea înzestrat cu multe clădiri noi, printre care amintim doar Institutul politehnic, Iași — arhitecți Bordenache și Șt. Catina — ansamblul construcțiilor Institutului politehnic, București — arhitect O. Doicescu — noua aripă a Institutului de arhitectură „Ion Mincu” București — arhitecți Elena Voinescu și G. Filipescu, în colaborare cu Al. Beldiman — Institutul agronomic, Cluj-Napoca — arhitecți V. Mitrea, Balasz Zoltan — Căminele studențești de lingă operă — arhitect Paraschiva Iubu — cele din cartierul Grozăvești — arhitecți R. Belea și I. Șerban — toate din București; Căminele studențești și cantina din Tirgu-Mureș — arhitect G. Biro — sau cele din Cluj-Napoca — arhitecți Maria Săvanu și alții.

În sfîrșit, în domeniul dotărilor social-culturale din ultimele două decenii a fost dată o atenție specială spitalelor, ca de pildă: cel de la Fundeni-București, de arhitect Henriette Delavrancea; cel de contagioși de la Hunedoara, arhitect R. Berindei ș.a.; cel de la Baia Mare, de arhitecți M. Anghel, M. Enescu ș.a.; de la Constanța de arhitecți Gh. Dumitracu, I. Pușchilă ș.a.; din orașul Gh. Gheorghiu-Dej de arhitect Silvia Granet ș.a.; de la Slobozia de arhitecți S. Dodiță, D. Stănescu ș.a. etc.

Cum era și firesc, poate cea mai vastă experiență a arhitecturii moderne românești, pe direcțiile functionalismului a fost făcută în domeniul construcțiilor industriale. Nenumăratele și deseori giganticele noi platforme indus-

triale din Hunedoara, Craiova, Turnu Măgurele, Pitești, Slatina, Ploiești, Iași, Săvinești, Cluj-Napoca, Sighetul Marmăției, Oradea, Bacău, Galați, Brăila, Constanța, etc. nemalavind de cele de la București, au angrenat în laborioase procese de creație atîția arhitecți și ingineri, încît devine cu neputință măcar să-i cităm. În sfîrșit, printre cele mai reprezentative opere ale arhitecturii moderne românești, se află și un număr de gări de cale ferată, cum e de pildă cea de la Constanța — arhitect T. Săvulescu — sau marea Aerogară de la Otopeni — arhitecți C. Lăzărescu, G. Cristea, D. Gheorghiu și o întreagă echipă de colaboratori, arhitecți și ingineri —, precum și sedii politico-administrative, cum e cel de la Baia Mare — arhitecți M. Alifanti, S. Florian, T. Benedek și A. Panaitescu. (V. p. 9, 10, 12, 13, 14, 15).

Samar, style ~. V. Art Nouveau.

**scenografia modernă.** S-a născut și dezvoltat în procesul general de înnoire a artei dramatice început la finele secolului 19, proces numit pe la 1907, de către regizorul rus N. Evreinov, și germanul G. Fuchs, „Reteatralizarea teatrului”. Fenomenul, întâlnit de altminteri în acea epocă de mari răsturnări și în alte ramuri ce-și căutau identitatea artistică, afirmarea autonomiei, ca de exemplu pictura, avea să ducă și la „scenografizarea picturii de teatru”. Decadența plastică a spectacolului se datorează nu numai mijloacelor iluzioniste ale flancurilor și fundalurilor de pinză pictată și fabricației lor rutiniere, în serie, de către ateliere meșteșugărești ci, mai ales, totalei ei deprecieri în teatrul naturalist. Reformatorii spectacolului teatral modern, în lupta lor îndreptată cu desosebire împotriva viziunii axiale, paralelipedice și perspective a Renașterii italiene, împotriva scenei ca o „cutie iluzionistă” ce izola spectacolul de spectatori, au mers de predilecție pe linia plasticizării. Concepțiile unui Gordon Craig, Meyerhold, Appia sau Prampolini, prin marele accent pus pe decoruri, costume sau lumină, au favorizat chiar tendințele către o scenografie în sine, spre un spectacol exclusiv vizual. Ceea ce poate fi, firește o altfel de operă de artă, dar nu teatru. Scenografia nu e un domeniu independent, ci doar una din componentele spectacolului teatral, ca regia, textul dramatic, jocul actorului sau chiar muzica. Regizorul și contemporanul Otomar Krejča spunea că „Scenografia în sine, izolată de ansamblul operei dramatice, este o artă aproape nemunicabilă (...). Cel mai bun decor e cel ce n-are semnificație autonomă”. Teatrul modern, prin excelență o „artă totală” — *Gesamtkunst* — nu suportă nici un fel de dezachelare al componentelor sale. Și totuși poate că tocmai exagerările avangardistilor spre plasticizare sau, în general, spre vizualizare, prin spațializare, culcare și jocuri de lumină, proiecții și film, cinetică, mișcare scenică sau chiar acrobatică a actorului, au salvat teatrul ridicându-l din nou, ba făcându-l să și reziste concurenței cinematografului și televiziunii. Nu încapă îndoială că reforma teatrală ca și în general revoluția culturală artistică de la finele secolului 19, s-a adâncit în toată societatea epocii masinate. Ceea ce s-a reflectat pe planul artei dramatice e atît prin evoluția literaturii sale de la romantism la naturalism, simbolism, expresionism, etc., prin directa influențare a scenografiei de către mișcările plastice moderne, cum au fost mai ales simbolismul și expresionismul; prin înnirurile pe care curentele filozofice moderne aveau să le exercite asupra autorilor și regizorilor, ci și prin renovarea întregii ambianțe a spectacolului. Pe această linie s-au înscris și tentativele de inovare a arhitecturii, mai întâi prin pătrunderea teatrului de curte din secolul 18, împărțit în parter, loji și galerie, oglindind ierarhia fe-

dală, și mergind apoi pînă la înlăturarea barierelor dintre spectacol și spectatori, prin „dinamizarea vechii cutii optice” a scenei și includerea publicului „... în teatru ca pe o forță vie a acțiunii scenice” — după expresia regizorului comunist german Erwin Piscator. Unul din creatorii teatrului de mase, al „Teatrului politic”, el a fost și un principal promotor al tehnicii scenice moderne, domeniu de mare însemnătate. Impactul ei asupra spectacolului a fost și este covârșitor: începând cu lumina electrică, introdusă acum mai bine de un secol în teatrul ducal din Meiningen și pînă la actualele mari orgi electronice de lumină sau chiar la folosirea razelor laser; începând cu complicatele mașinării din primele decenii ale secolului 20, pînă la actualele instalații mecanice-electronice ce îngăduie practic orice fantezie; de la mișcare turnantă, pînă la cea în toate sensurile spațiului, a platoului scenic și pînă la rotirea, ridicarea sau coborîrea întregului stal cu spectatori sau la transformarea radicală, pe cale mecanică-automată, a sălii, chiar în timpul spectacolului, de la jocurile de lumină, pînă la proiecțiile cinematografice, etc. „Nu este împlinitor faptul — spune Piscator — că tocmai în epoca în care progresul tehnic a depășit de departe toate celelalte realizări are loc și un proces de tehnizare a scenei. Și tot atît de puțin împlinitor este și faptul că această perfecționare tehnică a scenei a primit un impuls tocmai din partea în care se situează opoziția față de ordinea socială existentă. Revoluțiile spirituale și sociale au fost întotdeauna strîns legate de revoluțiile tehnice. Transformarea funcției teatrului nu are nici ea de conceput fără o modificare tehnică a aparatului scenic”. Totuși, nici tehnica nu poate deveni un mod autonom de expresie teatrală, așa cum a preconizat *futurismul*!

Începuturile renovării teatrului l-au făcut mai ales regizorii. Printre predecesorii imediați și mijanceni moderne s-au aflat germanii care se străduiseră să realizeze *spectacolul-sinteză*. O experiență timpurie a fost făcută la teatrul din Düsseldorf, între 1834 și 1837, de autorul dramatic și regizorul Karl Lebrecht Immermann. El a folosit din nou scena „în pînten”, cu proscenium și fără culise laterale, de tip elisabetin și a încercat o nouă interpretare a pieselor lui Shakespeare, urmînd caracterul istoric al spectacolului. Mai importantă a fost însă activitatea compozitorului Richard Wagner, care și-a fondat teoretic concepția despre *spectacolul-sinteză*, încă de pe la 1850.

Dar actul de naștere al regiei și al scenografiei moderne s-a scris la teatrul din Meiningen — 1870—1890 — fundat de ducele Georg II de Saxa-Meiningen, mecenat, regizor și scenograf pasionat. Ajutat de actorii și regizorul Ludwig Chroncek, el a pus în scenă o serie de spectacole, de la Shakespeare la von Kleist, cu o minuțiozitate în pregătirea documentară și o precizie a detaliilor ce frizau reconstituirea istorică. Și aceasta atît în ceea ce privește decorurile și costumele, cît și atmosfera generală. La Meiningen s-au făcut de asemenea primele montări moderne cu figuraje foarte numeroase, manevrat în mișcări scenice expresive, s-a cultivat un joc natural și s-au făcut o serie de alte inovații scenice. Astfel s-au înlocuit decorurile pictate, bidimensionale, cu cele construite, tridimensionale. Scena era de tip realist, cu cadru interior, obținându-se o mare spațialitate și prin tot felul de practicabile: scări, terase, balcoane, etc. Teatrul din Meiningen a înrîurit mult scena germană, pînă la Reinhardt, ce va dezvoltat la maximum mișcarea maselor de figuranți, în spectacole uriașe, adevărate „superproducții” precum și toată Europa, în urma cuceririlor întreprinse și, mai ales, pe Antoine și Stanislavski.

Faza următoare a mișcării s-a desfășurat în Franța, pe linia dramaturgiei realiste, de nuanță naturalistă, a lui Hauptmann, Strindberg, Wedekind ș.a. Cel ce a creat conceptul naturalist al spectacolului, adevărată echivalență a unei

„Fili de viață”, a fost André Antoine fondatorul lui „Théâtre Libre” (Teatrul liber), ce a funcționat la Paris între 1887 și 1896. Figură de mare suprafață artistică dominând scena europeană de la finele secolului 19, Antoine s-a afirmat, înainte de toate, prin opoziția sa față de teatrul academic (clasizant sau romantic intrizat), ce se artificializase total. Creînd într-o mică sală, cu o pornit la reforma jocului actoricesc, pe care l-a impus cit mai natural, atît în vorbă, cît și în mișcare. Primele mari succese, interpretări din Tolstoi sau Ibsen, aduceau inovații semnificative: actorii se comportau ca în viață, întorcînd chiar spatele publicului (lucru nemaiavut), spectacolul afirmînd chiar „convenția celui de al patrulea perete”, ce izolează mental scena de public, favorizînd „trăirea integrală” a rolului de către actor, după expresia lui Stanislavski. Ceea ce va fi, mai ales, contestat apoi de toți reformatorii cîștînd, împotriva, să înlătore barierile dintre spectatori și spectacol. Naturalismul lui Antoine s-a manifestat poate mai exagerat în scenografie. Tendința de a reface pe platou ambianța vieții, cu costume și obiecte de uz curent, ba pînă tînd chiar, de exemplu pe foc adevărat, mîncare ce miroase în sală, etc., a intrat de fapt orice convenție artistică. Dealtmîneri acestă totală confuzie, între artă și realitate, pe care o producea, în ultimă analiză, mizanscena lui Antoine, a și fost motivul de cîpetenie al reacției antinaturaliste ce a urmat. Antoine s-a exercitat în multe țări din Europa (prin București turneul Antoine a trecut în 1894), unde au luat ființă „Teatre libere”, ca în Anglia, Danemarca ș.a. „Freie Bühne” din Berlin, înființat în 1890 de Otto Brahm, și a influențat „Teatrul de artă” din Moscova, al lui Stanislavski și Nemirovici-Dancenko. O contribuție hotărîtoare la dezvoltarea scenografiei moderne — prin ridicarea ei la o înaltă treaptă artistică —, a adus-o teatrul simbolist. Faptul s-a datorat atît poetului Paul Fort — creatorul aceluia „Théâtre de l'Art”, în 1891, la Paris — și colaboratorului său, actorul și regizorul Lugné-Poe-ce și va deschide pe cont propriu „Théâtre de l'Oeuvre” —, cît și unora din cei ce le-au realizat decorurile, poate primii pictori mari din istorie care au făcut scenografie, ca norvegianul Munch, sau francezii Vuillard, Sérusier, Redon, Denis, Bonnard, Toulouse-Lautrec ș.a. Pe linia generală a simbolismului teatrul înlocuia, înainte de toate, conceptul descriptiv-representativ, prin cel „suggestiv”, înclinînd spre stările misterioase, difuze, spre mit poetic și vis, creînd, într-un cuvînt un univers neoromantic. Mizanscena simbolistă căuta o simplificare generală a ambianței, în favoarea unei cit mai mari capacități de sugestie. Unul din pictorii ce a colaborat la teatrul lui Fort socotea flura și să realizeze acordul dintre culoare și linii, pe de o parte și textul dramatic, pe de altă parte”. În același spirit au fost concepute și costumele: ele erau nu numai armonizate cu ansamblul, dar și „create”, inventate în spirit teatral-decorativ și nu în cel al reconstituirii istorice sau al vestimentației uzuale. Costumele teatrului simbolist sînt de aceea și primele desenate de pictori. Fort și Lugné-Poe au mai adus și alte inovații scenice, ca folosirea perdelor luminate de reflectoare colorate (tehnică dezvoltată pe la 1898 de dansatoarea americană Loie Fuller), căutarea efectelor de clarobscur, întunecarea totală a sălii, în vreme ce scena rămîne luminată (lucru de asemenea nou), despărțirea unei părți din fundul scenei cu o perdea, spre a fi folosită apoi ca o continuare, a spațiului scenic — ceea ce se va numi apoi „decor dublu” —, utilizarea planelor înclinate, cea a perdelor transparente prin care se văd siluetele actorilor, etc.

Impactul simbolistilor asupra mișcării scenice a fost neobișnuit atît în Franța, cît și în afara ei. Turneele lui Lugné-Poe în multe țări (a fost și la București în 1906) au răspîndit noua concepție care, cu toate punctele sale vulnerabile, rămîne în mare măsură la baza teatrului contemporan.

Mișcarea ce a beneficiat poate cel mai mult de experiența simbolistă a fost cea rusească, atît prin Teatrul de artă fondat la Moscova în 1898 de Konstantin Stanislavski și Nemirovici-Dancenko, cît și apoi prin *Baletele ruse* — ale lui Serghei Diaghilev. Marea calitate a conceptului stanislavskian a constat în complexitate, diversitate sau chiar eclecticismul metodelor de expresie, în marea sa putere de adaptare la temă și, mai ales, de înnoire. Astfel, compania s-a născut sub dubla influență a școlii din Meiningen și a naturalismului lui Antoine, pentru ca să fie apoi puternic înrîuită de simbolism și chiar de inovatori îndrăzneți ca Craig. În scenografia a fost special înrîuită de mișcarea plastică rusească de la finele secolului 19, inspirată și ea în mare măsură din tradiție și folclor, ca de exemplu gruparea *Mir Iskustva*. Plastica scenei stanislavskiene a fost în general foarte variată, în funcție de piesă. Mulți tîrcoți ai teatrului deosebea patru tendințe mari din acest punct de vedere. Prima ar fi reconstituirea exactă a ambianței — istorică sau nu — pe linia școlii din Meiningen, din care au rămas vestite montările pieselor lui Gogol sau Tolstoi. A doua tendință se situează pe direcția fantasticului, prin metode de mare inventivitate și aparatul scenic, ca de exemplu mizanscena „Clopotului ascundat” de Hauptmann sau cea a „Păsării albastre” de Maeterlinck. A treia tendință ar fi cea simbolistă, caracterizînd de exemplu montarea pieselor lui Ibsen și, în sfîrșit, a patra, cea social-politică-națională, care s-a ilustrat fie în piesele lui Strindberg, fie în patetismul dramaturgiei lui Gorki (cum a fost mai ales „Azilul de noapte”), fie în lirismul dramatic chehovian.

La începutul secolului 20 scenografia se orientează, în general, mereu mai mult spre convenția scenică, spre sugestie și simbol, spre simplificarea și concentrarea modalităților de expresie, într-un cuvînt spre o sinteză teatrală autonomă, creată și guvernată de regizor. Totodată se accentuează și dihotomia spîrituală, cum s-a văzut, înainte de 1900, dintre partizanii decorului construit (între care se vor afla de aici înainte și mulți arhitecți, seduxi de scenografie), pe de o parte și pe de altă, pictorii. Ei aduc în decor și costum, înainte de toate, culoarea, gustul pentru tonurile pure, luminoase, raporturi complementare, totul văzut în spiritul modern, esențialmente bidimensional. Chiar dacă unii consideră că pictorii nu spațializează destul mizanscena și că face desori doar tablouri de șevalet mărite și luminate special ca la o expoziție, născîndu-se organic în ansamblul scenic, cele două tendințe nu mai sînt antagoniste ca în secolul 19, cînd decorul „pictat” repeta iluzionist, în trompe l'oeil, realitatea pe fundale de pînă. Dealtmîneri cele două poziții sînt relativ rare absolute, ele imbinîndu-se chiar frecvent, iar aportul picturii moderne în decor și costum, e inestimabil. Astfel, una din cele mai strălucite pagini ale scenografiei moderne a fost scrisă în cadrul *Baletelor ruse* și a celor suedeze, în primele decenii ale secolului 20, de cei mai mari pictori ai vremii. Printre ei s-au aflat majoritatea corifeilor avangardei, începînd cu rușii aduși la Paris de Diaghilev, Benois, Bakst, Roerich, Larionov și Goncharova — și continuînd cu Picasso, Braque, Matisse, Derain, Utrillo, Rouault, Chagall, Marie Laurencin, Irène Lagut, Sonia Delaunay, Gris, Miró, De Chirico, Picabia, Ernst ș.a.

Cei ce aveau la baza mizanscenei organizarea spațială au fost mai ales marii reformatori ai teatrului ca Appia, Craig, Fuchs ș.a. Elvețianul Adolphe Appia, printre primii teoreticieni ai spectacolului modern, adept al „artei totale”, a

dezvoltat tezele wagneriene încă de pe la 1899 când a publicat „Muzica și muzicena”. El a experimentat apoi, în colaborare cu coregraful Dalcroze, ritmizarea și stilizarea mișcărilor scenice, ajungând să creeze acele „spații ritmice” în care mișcarea actorilor contribuie la organizarea spațială a scenei. Practica teatrală a lui Appia — de regizie și scenografie — a fost redusă, ca și cea a lui Craig de altminteri. Totuși el a tras unele concluzii privind mai ales armonia tuturor mijloacelor scenice: de la text și spațiu, până la joc și lumină, ce stau la baza teatrului modern. În lucrarea „Actor, spațiu, lumină, pictură” (1920) Appia analizează mai întâi relațiile false ce se stabiliseră între vechiul decor „pictat”, iluzionist și actor, deducând până la urmă nevoia unei ierarhii între toate modalitățile de expresie scenică, pe care a consensat-o într-o „Notă autobiografică”. Întâi se situează actorul, apoi vine plantația — spunea el — „... după care vine lumina atotputernică”. Pe ultimul loc stă pictura, al cărui loc este definitiv subordonat celor trei factori precedenți. Culoarea nu este doar atributul picturii. Ea privește tot atât de bine pe actor (costum și grimă), cit și plantația și lumina; lumina prin definiție. Această ierarhie impune celui ce face mizanscena un ansamblu de rezultate tehnice însemnate, independent de imaginația și de libera sa alegere”. Appia a discutat mult despre „... linia de demarcație dintre spectacol și spectatori. Această diviziune — spunea el — poate fi, ocazional, de dorit, dar ea nu trebuie niciodată să rămână o normă. Rezultă ... că amenajarea obișnuită a teatrelor noastre trebuie să evolueze lent către o concepție mai liberală a artei dramatice. Noi vom ajunge, mai devreme sau mai târziu, la ceea ce se va numi Sala; un fel de catedră a viitorului care, într-un spațiu vast, liber și transformabil, va găzdui cele mai diverse manifestări ale vieții sociale și artistice și va fi prin excelență locul unde va înflori arta dramatică...”. Pentru aplicarea principiilor sale Appia a suprimat cortina, a renunțat la luminile rampei și ale rivalității, înlocuindu-le cu proiectoare mobile, a impus o stilizare foarte geometrică a decorației, redusă exclusiv la combinații de linii drepte, verticale, orizontale sau oblice, etc. O sumă din tezele sale, utopice, frizând „arta dramatică în sine, fără spectatori”, rămân probabil pure speculații. Dar majoritatea teoriilor sale asupra organizării spațiului și folosirii luminii în spectacol, au exercitat mari influențe asupra mizanscenei și scenografiei contemporane.

O culme a dezvoltării teoriei mizanscenei — chiar dacă a mers până la absolutizarea rolului regiei și al plasticii scenice, tinzând să facă din actor doar o „supermarionetă” —, a fost atinsă în opera englezului Edward Gordon Craig pentru care „... Spectacolul ideal ar fi un dans simbolic, în costume simbolice, într-o ambianță simbolică” — după expresia lui Ferrieri. Fiul al actriței Ellen Terry, Craig a început să joace din adolescență devenind repede una din vedetele repertoriului shakespearean în trupa lui Henry Irving, „Lyceum Theatre”. Curând renunțând însă la acorie pentru mizanscenă și scenografie, montind opere clasice de Purcell și Haendel, stilizând la maximum spectacolul, prin elemente scenice noi, prin mișcarea figuranților cărora le pune mâini ș.a.m.d. Pe baza acestor experimente va apare prima sa lucrare teoretică, „Arta Teatrului” (1905), ce va fi completată apoi cu articolele publicate în revista engleză „The Mask”. Cum s-a mai spus, practica sa de regizor și decorator a fost redusă: citeva spectacole (1903) de Ibsen și Shakespeare la Teatrul Imperial din Londra, „Veneția salvată” de Hofmannsthal, montată la Lessing Theater din Berlin, în colaborare cu Brahm, „Hamlet” la Moscova în teatrul lui Stanislavski sau un spectacol de muzică de Bach, la Florența, inspirat din pictura de Renaștere italiană și germană. Totuși aproape că nu există sector al modernizării spectacolului — de la mișcare, joc și lumină, până la conceptul

modular al panourilor scenice interșanjabile — care să nu-și dădoreze naștere, într-o oarecare măsură, lui Craig.

O contribuție, deloc neglijabilă, la dezvoltarea teatrului modern au adus-o și futurii italieni: Fillia, Nicola D'Amico, cel din urmă a făcut parte și din grupul francez „Abstracție creată” sau din Novembergruppe de la Berlin, fiind și autorul „Manifestului futurist al teatrului”, publicat (1915) în revista „La Balza” din Messina. Pe linia generală a mișcărilor Prampolini urmărește creșterea unui teatru „dinamic, simultan și autonom” mai ales prin folosirea „luminii în mișcare” și chiar prin înlocuirea actorului cu „actorul-gaz”, luminescent. Futuristii abolitau tehnica, înlocuind scenografia și mizanscena cu „scenotehnica”, „scenodinamica”, ș.a.m.d. Prampolini urmărea de asemenea să creeze o sugestie de maximă spațialitate, putând să facă schimbări foarte rapide de decor, prin „scena polidimensională”, prevăzută cu extraordinară apăratură mecanică. Futurismul a exercitat importante influențe asupra teatrului rusesc, cu deosebire asupra constructivismului\* (reprezentat de Tairov și Meyerhold, iar în film de Eisenstein) și cu atât mai mult asupra celui italian: teatrul „grotesc” al lui Chiarelli, sau chiar cel al lui Pirandello, precum și „realism magic” al lui Massimo Bontempelli.

Regizorul, scenograful și teoreticianul Anton Giulio Bragaglia a dezvoltat conceptul scenei polidimensionale, prin studiile și experimentele făcute la „Teatro degli indipendenti” (Teatrul independenților) din Roma, creat de el în 1921. Partea cea mai caracteristică a opere sale constă în teoria „Platoului multiplu”, expusă în lucrarea „Del teatro teatrale ossia del teatro” (Despre teatrul teatral sau despre teatrul, 1929). Teoria lui Bragaglia depășea scena tripartită: scenă cu două spații laterale — „buzunar” — unde se poate monta (cât un act întreg, ce luncă apoi pe sine spre scenă, decorul precedent fiind împins în spate. Noua ipoteză imaginează o instalație scenică foarte complexă, din care elemente interșanjabile, fiecare în stare să cuprindă plantația unui tablou. Cele șase platouri sînt dispuse astfel: două laterale, flancind scena, unul dedesubt și două suprapuse, deasupra ei. Mișcările de alunecare, coborîre sau suire, foarte ingenios concepute tehnic, pot asigura o mare rapiditate a schimbărilor de decor precum și infinite soluții mizanscene. La aceste experimente a contribuit în oarecare măsură și scenograful Ivo Pannaggi.

Consecințe hotărâtoare în istoria scenografiei moderne au avut și experiențele regizorilor ruși, mai tineri ca Stanislavski, în anii dinaintea Marii Revoluții bolșevice din Octombrie și mai ales după 1918: Evreinov, Vahtangov și, mai ales, Tairov și Meyerhold.

Alexandr Tairov, fondatorul „Teatrului de cameră” din Moscova (1914), a fost unul din primii regizori care și-a luat libertatea de a interveni în textul dramatic, ca și Meyerhold sau francezul Gaston Baty. Cu toate inovațiile de până atunci, baza teatrului rămăsese fructul dramatic al piesei, exprimat cu precădere în text dialogat. Scenografia, lumina, muzica sau dansul, erau încă socotite în mare măsură doar ca arte auxiliare, ornamentale. Tairov scurtașă spre accentuarea unor anume sensuri. Din 1916 el colaborează cu pictorița scenografă Alexandra Exter la precizarea conceptului de „Teatru sintetic”, în care decorurile, costumele, actorii și mișcarea se integrează într-un ansamblu unitar, armonios și, mai ales, dinamic. Producția „Teatrului de cameră” dintre 1916 și 1920 a reprezentat un laborator în care conceptul scenic a evoluat de la faza futuristă spre cea constructivistă. Cea mai amplă experiență a făcut-o Tairov însă după revoluție, cînd se schimbă, înaintea de toate publicul.



Mărindu-și grupul colaboratorilor scenografi cu pictorul Yakulov și, printre alții, cu unul dintre primii arhitecți ce au făcut decorația teatrală, Alexandre Vesnin (toți constructiviști), Tairov se străduie să-și adapteze mizanscena la cerințele noului public: masele populare. Astfel el tinde să transforme teatrul într-un act de viață cotidiană, care să pună problema cotidiene, într-un limbaj și o ambianță cotidiană, unde să desființeze practic distanța dintre spectacol și spectatori. Opera lui Tairov a contribuit mult la construirea conceptului de „Teatru în cerc” sau „Teatru rotund”, unde spectacolul se desfășoară în mijlocul publicului, înconjurat de spectatori, ce va fi apoi dezvoltat de Meyerhold, Syrkus sau Okhlokov.

Constructivismul a favorizat în general dezvoltarea teatrului. Figura centrală a mișcării, pictorul și designerul Vladimir Tatlin, făcuse decoruri și costume încă din 1911–1913, în viziune expresionistă, prin 1923 punând în scenă spectacole constructiviste la Muzeul culturii artistice din Moscova și va continua să facă scenografie în deceniul al patrulea. Tot așa și pictorul Kasimir Malevici, creatorul supmatismului, a făcut pe la 1913 decoruri și costume la Teatrul Luna Park din Sankt-Petersburg. Iar Yakulov, în afară de Tairov, a colaborat și cu Diaghilev. Baletul „Pasul de oțel”, pe muzică de Prokofiev și în coregrafia lui Serge Lifar (1929, Paris), pentru care pictorul a făcut nu numai decoruri și costume ci și libretul și mizanscena, a fost unul dintre cele mai caracteristice spectacole constructiviste. Dar mizanscena constructivistă prin excelență a creat-o Vsevolod Meyerhold, figură de prim ordin a teatrului avangardist rus și sovietic. El și-a făcut ucenicia ca actor, din 1898, în trupa lui Stanislavski, pe care-l părăsese în 1902, lucrând în provincie. În 1905 este rechemat la Moscova, unde fostul său maestru îl încredințează conducerea „Studio-ului”, filiala experimentală a „Teatrului de artă”. Dar îndrăgelnile tinărilor avangardiști provoacă un nou conflict cu Stanislavski și Meyerhold acceptă propunerea Verei Komissarskaia, montind în stagiunea 1906–1907 la „Teatrul dramatic” din Sankt-Petersburg, într-o viziune nouă, o serie de piese de Ibsen, Maeterlinck, Andreiev sau Wedekind. El înlocuiește decorurile cu panouri, protejează lumini mișcătoare pe actorii imobili, stilizează jocul actorilor până la abstracție și reorganizează fundamental spațiul scenic, aducând spectacolul cit mai mult pe proscenium. Între 1908 și 1917 Meyerhold parcurge o etapă fundamentală a carierei sale, punind în scenă la teatrele oficiale „Tristan și Izolda” de Wagner, „Don Juan” de Molière sau „Bal Mascot” de Lermontov, spectacole memorabile care-l consacră definitiv. În acea perioadă el s-a inspirat și din teatrul japonez NÔ și din vechea „Comedia dell'arte” sau din experiențele pe care le făcea la Paris, concomitent, Diaghilev cu Baletul rus, afirmându-se tot mai hotărât împotriva concepției lui Stanislavski. Tot pe atunci i-au apărut și primele lucrări teoretice: „Istoria și tehnica teatrului” (1907) sau „Teatrul de bilci” (1912). Revoluția a însemnat pentru Meyerhold începutul perioadei de apogeu. El devine din 1918 primul regizor al puterii sovietice înstaurate în Rusia, debutând chiar la aniversarea primului an de la Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, cu montarea piesei lui Maiakovski, „Misteria Buf”. Spiritul constructivist pe care-l inaugurează acum îl va fundamenta teoretic în „Actorul viitorului și biomecanica”, lucrare publicată în 1922. Scena meyerholdiană este cit mai neutră, populată de structuri arhitecturale convenționale, scări, plane înclinate, platforme turnante, covoraie rulante, serpentine, totți mișcătoare, ascensoare, etc. El se inspiră din tehnici acrobactice, de circ și folosește fondurile muzicale spre realizarea jocului „biomecanic” ce putea, în extremis, să facă din actor un fel de „supermarionetă”. În lucrările teoretice ce au urmat, ca „Folosirea

actorului” (1922), „Profesorul Bouabous și problemele puse de un spectacol pe o muzică” (1925) și „Arta mizanscenei” (1927), sau în conferințele sale privind „Reconstrucția teatrului” (1930), Meyerhold pledează mereu mai mult atît pentru libertatea regizorului, cit și pentru rolul creator pe care trebuie să-l capete colaborarea dintre scenă și public.

Opera lui Meyerhold a influențat covârșitor scenografia ca și, în general, teatrul mondial. Deși legăturile cu Uniunea Sovietică erau pe atunci mai trestine, experiențele sale au fost rapid cunoscute. De atunci se poate spune că nu există țară în care mizanscena nu s-a fi încercat sau aplicat cel puțin unele din principiile sale.

La înlăturarea barierelor dintre scenă și public, pentru un teatru „popular”, „de mase”, pentru „Teatrul politic”, a contribuit în mod important și școala germană de regie, reprezentată mai ales de Fuchs, Reinhardt și Piscator. Georg Fuchs, fondatorul lui „Künstler Theater” (Teatrul artistic) la München (1907) în colaborare cu pictorul și scenograful secesionist Fritz Erler, din grupul de la revista „Jugend”, modifică radical conceptul clasic al „scenei italiene”. El dădea o mare pondere spațiului din proscenium, pentru a apropia cit mai mult publicul de actori, creînd astfel principiul „scenei-relief”. Concepția lui Fuchs s-a ilustrat printr-o mizanscenă și o scenografie cit mai epurate de încărcătura ornamentală, concentrate și expresive, tinzînd la „reactualizarea teatrului”. El a contribuit de asemenea la patrimoniul teoretic al teatrului, prin lucrări cum sînt „Scena viitorului” sau „Revoluția teatrului”.

Cel ce a dominat însă teatrul german din toată Europa Centrală, peste un sfert de veac, exercitînd mari influențuri asupra întregului teatru mondial, a fost Max Reinhardt. După ce și-a făcut ucenicia ca actor în Berlin, sub direcția lui Brahms la „Freie Bühne”, el devine în 1903 director la cabaretul „Schall und Rauch” (Sunet și fum), pe care-l transformă apoi în „Kleines Theater” (Teatrul mic), unde se afirmă prin montări originale ca „Asilul de noaptea” de Gorki. În 1905 el era deja atît de apreciat ca regizor încît e numit directorul prestigiosului teatru berliner „Deutsches Theater” (Teatrul german). Reinhardt nu a fost propriu-zis un creator de stil, ci un mare făuritor de spectacole, de cameră sau grandioase, dar cu cele mai expresive mijloace. Ca poziție el a fost mai repede eclectic, plecînd atît de la conceptul lui Craig sau al lui Fuchs, prelîndu-l toate învalurile tehnice din acea vreme, cit și în bună parte de la expresionism. Deseori mîntîrî el e cel ce a pus în scenă, în 1917, prima piesă de teatru expresionist: „Der Bettler” (Cerșetorul) de Sorge. El a intruchipat tipul regizorului ce conduce absolut spectacolul, dînd cele mai amănunțite indicații, atît actorilor, cit și scenografulor, costumierilor, mașinistilor, tehnicienilor, etc. Astfel, deși unii din decorații cu care a lucrat erau artiști foarte talentați, amprenta lui Reinhardt domina întreaga viziune a spectacolului. El folosea mari mijloace tehnice: scenă turnantă, decor construit, foarte spațializat, practicabile diverse, scări monumentale ce dădeau spectacolului o dominantă verticală, mari mișcări cu numeroși figurați, muzică și, mai ales, o căutată și complexă folosire a clorobscurelului de tip rembrandin. Dar faima lui Reinhardt s-a datorat în special spectacolelor de masă, superproducții cu mare figurație, montate în săli cuprinzînd mii de spectatori. Seria a început cu „Oedip-rege” de Sofocle la ciroul Schumann din Berlin în 1910; apoi în 1911 „Miracolul”, un spectacol fără text, de Reinhardt, inspirat dintr-o legendă medievală, cu muzică de Humperdinck, montat în vasa sălii Olympia din Londra, transformată ad-hoc, prin decorație, într-o mare catedrală gotică. Spațiul scenic era amenajat și aici în centrul sălii, spectatori înconjurînd spectacolul. Mai tîrziu, în 1919, el a prezentat „Orestia” de Sofocle în fața a cînt

mii de spectatori, la noul „Grosses Schauspielhaus” (Teatrul mare) din Berlin, realizat prin transformarea circuitului Schumann de arhitectul Poelzig. Și, în același an, piesa „Jedermann” de Hofmannsthal, montată ca un mister medieval în aer liber, pe treptele și în fața catedralei din Salzburg, cu prilejul inaugurării Festivalurilor internaționale ale teatrului. Din păcate, ca și alți artiști germani, Reinhardt a trebuit să-și părăsească țara în 1933, din cauza teoriei hitleriste, plecând în S.U.A.

A treia mare figură a teatrului german din prima jumătate a secolului 20 a fost Erwin Piscator, artist angajat politic. El și-a început cariera în 1919 la „Proletarisches Theater” (Teatrul proletar) din Halensee, Berlin, fundat de partidele politice de stînga, iar în 1924 devine regizor la „Volksbühne” (Teatrul poporului), unde se afirmă ca un inovator îndrăzneț. În spiritul convingerilor sale comuniste el urmărește să facă o artă politică, cu cele mai eficiente mijloace și se manifestă de la început împotriva expresionismului — dominant pe atunci în Germania și chiar în opera unora din cei mai apropiați colaboratori ai săi, ca pictorul și desenatorul Georges Grosz. El preciza că nu urmărește să „... se sprijine pe mărituri documentelor”. Totuși modalitatea realist-expresivă, uneori chiar didactică, a operei lui Piscator, n-a fost în afara mișcărilor moderniste. La fel se poate spune și de Bertolt Brecht, dealmintieri, alt creator de teatru politic, ce socotea că reprezentarea trebuie să fie o școală a lucidității critice și că „trebuie combătută orice magie, orice... încercare de hipnotizare a spectatorului”. Și la unul și la altul se deslășește atît elemente de tip expresionist, cît și de tip constructivist, mai ales în decorație: structuri metalice din țevi, împărțirea scenei în mai multe compartimente, alăturare sau suprapunere, rampe, punți mobile, covorașe rulante, platouri turnante, jocuri de lumini, proiecții etc. Perioada de apogeu a lui Piscator începe în 1927, odată cu crearea lui „Piscator Bühne” (Teatrul Piscator) la Berlin, unde organizează un colectiv de primă calitate artistică, atît ca actori, cît și ca regizori și scenografi. Printre aceștia din urmă s-au aflat, în afară de Grosz, John Heartfield (unul din creatorii fotomontajului), Reinhold Schön, Edward Suhr și, mai ales, Traugott Müller, ce lucra și la clasa lui Schlemmer de la Bauhaus”. Piscator înființează de asemenea un studio ce pregătea actorii în toate direcțiile, pînă la mișcarea scenică și gimnastică, teoria „biomecanică” a lui Meyerhold fiind bine cunoscută. În sfîrșit, teatrul dispunea peste de cele mai moderne aparatură scenice ale vremii, deși Piscator era nemulțumit. Părerile sale despre cum trebuie construit un teatru — ca o mare mașină oferind absolut toate posibilitățile mizanscenei — s-au oglindit în vestitul proiect al „Teatrului — total”, conceput de Walter Gropius pentru Piscator, de care se va mai vorbi. Cariera lui Piscator va fi și ea din nenorocire întreruptă de instaurarea nazismului în 1933, cînd emigrează, revenind în Germania abia după 1950.

Un rol deosebit în dezvoltarea scenică modernă l-a avut și secția de teatru a școlii Bauhaus, condusă de sculptorul, scenograful și, în general, creatorul de structuri pentru spectacole, Oskar Schlemmer. Sistemul pedagogic al lui Schlemmer era dominat de conceptul acelei „Gesamtkunst” în virtutea căruia majoritatea spectacolelor studiate foloseau toate modalitățile, inclusiv dansul și muzica, pe de o parte. Iar pe de altă parte el se înscrisă în tendințele generale ale școlii, axate pe cele mai noutăți plastice, de tip funcțional, constructivist și era puternic influențat de viziunea unor profesori ai școlii, mari pictori ca Klee și Kandinski, sau a unor elevi ca Albers. Nu trebuie uitat de asemenea că pînă la Bauhaus nu a existat nici un sistem pedagogic organizat, pentru pregătirea scenografilor. Dealmintieri interesul pentru teatru

s-a manifestat și la alți profesori ai școlii. Astfel Kandinski a făcut în 1928, la „Teatrul Friedrich” din Dessau, mizanscena, decorurile și costumele pentru reprezentarea „Tablouriilor dintr-o expoziție” de Mussorgski, spectacol axat mai ales pe culorile și jocurile de lumini, acompaniate de fondul muzical, scenele cu dans fiind foarte puține. Pe alte direcții, Molnar Farkas a conceput în 1924 un teatru în formă de U, o combinație de trei, patru scene de tip constructivist; Andreas Weisinger a proiectat „Teatrul sferic”, Gropius „Teatrul total”, iar Joost Schmidt, în 1925, o „Scenă mecanică”.

Un aport deosebit la teoria teatrului modern, pe linia funcțională a specialiștilor tipului de spectacol de la reprezentarea dominantă acustică sau spațială, pînă la cea didactică, l-au adus francezii Edouard Autant și Louise Lara. Perseverențele lor cercetări întreprinse între 1916 și 1951 în „Laboratorul de teatru” de la 66, rue Lepic, Paris, au tîns la reînnoirea și diversificarea „... tuturor domeniilor de cercetare; care, prin soluția fiecărei probleme puse... (să ducă)... la stabilirea ordonată a unei concepții de structură dramatică, fiecare realizare acordîndu-se cu subiectul său”. Astfel el au ajuns, în general, la cinci principii dramatice: Teatrul choric, dominat de valori sonore, pentru care s-au studiat condiții speciale acustice; Teatrul spațial, în care se deslinșează distincția dintre spectacol și spectatori, soluție „în cerc” inspirată lui Autant de teatru simultan al polonezului Syrkus, la care s-a adăugat un cerc exterior de oglinzi; Teatrul de cameră dominat de un principiu dramatic extrem — „teatrul reflexivului absolute” — unde fiecare spectator e izolat într-o lojă; sau Teatrul cărții și Teatrul universitar, cu funcții dominante didactice. Marile experimente realizate în regia și scenografia primelor trei-patru decenii ale secolului au avut un caracter atît de cuprinzător încît nu și-au pierdut valabilitatea pînă azi. Sau, cum spune Yves Bonnat, „... nici una din ele n-a atins încă un asemenea grad de saturație, încît să nu ne mai putem referi la ele pentru a crea ceva nou”. Într-adevăr, cadrele stilistice sau structurale scenice create și experimentate de „monștrii sacri” ai teatrului din prima jumătate a secolului 20 îngăduie o nespusă varietate de modalități, capabile să ofere atît fiecăruia genului sau chiar fiecărei piese, cît și fiecărei personalități artistice, soluții potrivite. Dichotomia decor construit — decor pictat a devenit acum literalmente decor constructivist — decor pictural, modalități mereu mai frecvent și mai armonios împletite. Totuși în mare se pot deosebi unele tendințe stilistice actuale, dominante în creația unor regiști sau scenografi. Polonezul Zenobiusz Strzelecki a încercat să precizeze unele din aceste direcții contemporane. Astfel, după el, Karl von Appen, primul scenograf al companiei „Berliner Ensemble” fondată de Brecht, ar fi principalul reprezentant al unui naturalism sintetic dealmintieri în perfect acord cu teatrul brechtian. Curentul ce domină, în general, scenografia poloneză ar fi supranaturalismul cu tendințe simboliste, tendințe reprezentate de J. Szajna și W. Krakowski, iar în Franța scenografi pe căi stau pe poziții mai raționale, analitice, ca René Allio (de la „Théâtre de la Ville”, Teatrul Municipal, Paris), fie că sînt atrași de facturi primitive, de forme simple și dinamice, ca M. Raffalli. În Cehoslovacia Strzelecki descifrează mai ales un caracter neonaturalist, în decorația lui L. Vychodil, V. Suchanek, V. Sramek sau St. Hudak. Iar în U.R.S.S. scenografia ar fi mai puțin pregnant caracterizată. Totuși el deosebește un curent sovietic realist expresiv, reprezentat de A. Bossuliev, N. Shifrin sau N. Zolotariev (scenograf șef la Teatrul Mare Academic al U.R.S.S.) și un altul de factură mai dezlegată și un caracter mai sintetic, tipic pentru E. Stenberg (decoratorul șef al Teatrului Academic VI. Maiakovski, Moscova) și D. Borovski (decorator șef la Teatrul de dramă și comedie Taganka, Moscova).

Fișele că aceste aprecieri nu privesc totalitatea actualelor poziții artistice din scenografie. Un număr relativ mare de decoratori sînt puternic înclinați spre mișcarea plastică generală de azi. Așa ar fi celui J. Svoboda, colaboratorul regizorului Oromar Krejčí, ce realizează o scenografie cîntecă de tip op-art, prin formele abstracte, geometrice, prin dominația alb-negru, prin iluziunile folosite, etc. Tot așa apar influențele directe ale suprarealismului, mai ales în scenografia de film.

Dominantă într-o bună parte a decorației de teatru sînt și tendințele neconstructiviste: largă folosire a unor structuri generale abstracte, în care se montează obiecte sau fragmente de arhitectură, concepute ultrarealist.

Pe de altă parte însă, o mare parte a mizanscenei contemporane pune mereu mai puțin preț pe scenografie, în sensul curent al noțiunii; fie că socotete decorația marginală, ca la Living Theatre din New York, fie că își axează eforturile mai ales spre organizarea întregului spațiu arhitectural. În această categorie se înscrie și scenograful J. Gurovski, colaboratorul regizorului polonez Grotowski, ale cărui eforturi se îndreaptă aproape în totalitate spre organizarea spațiului rezervat spectatorilor și actorilor, în funcție de rolurile lor reciproce: comuniune, observații, izolare. Teatrul laborator al lui J. Grotowski — unul din cei mai îndrăzneți experimențatori scenici de azi — se înscrie pe cea mai generală tendință actuală, de a implica spectatorul în creația spectacolului, teză emisă și experimentată încă de Meyerhold. În mizanscena lui Grotowski problema fundamentală rămîne felul cum se desfășoară traiectoria reprezentației printre spectatori. De aceea scenele sînt așezate aparent fără vreo ordine prestabilită. În realitate însă organizarea lor e savant și precis concepută, după scheme ce obligă actorii să evolueze printr-o succesiune, acționînd direct asupra spectatorilor și antrenîndu-i în reprezentație. Dar toate aceste experiențe se fac într-un teatru foarte mic, cu un public foarte redus, spectacolul adresîndu-se unei elite și depinzînd de cultura artistică a acestuia. Dimpotrivă, montarea piesei „1789” de autoarea franceză Ariane Mnouchkine și, mai ales, mizanscena regizorului italian Luca Ronconi pentru „Orlando furioso”, privesc mase mari de spectatori, tinzînd la integrarea teatrului în viața cotidiană urbană, teatrul de stradă, teatrul cotidian, la originea căruia se află încă tezele lui Tairov.

Dar reforma radicală a decorației sau, mai exact, toate libertate de concepție a „structurilor spațiale scenografice” nu se poate obține fără o adevărată revoluție a arhitecturii teatrale. Ea a devenit de aceea cea mai dezbătută problemă, nu numai a mizanscenei ci și, în general, a spectacolului. Totuși, marea majoritate a teatrelor din lume, chiar și multe din cele mai recent construite sînt de tip italian. Una din primele reforme din istoria arhitecturii postrenascentiste a fost creația scenei tripartite, anunțată într-un fel încă de la finele secolului 18, de proiectul lui C. N. Cochine și experimentată printr-un fel de lărgire a scenei de C. Morelli, la teatrul din Imola (Italia). Unul din primele proiecte moderne de scenă, propriu-zis tripartită, a fost cel din 1908 al lui Fuchs. Dar constructorul primei scene de acest fel avea să fie belgianul Henri Van de Velde\*, arhitect pasionat de noile experimente teatrale, admirator al lui Craig și care proiectase mai multe teatre pentru Weimar și Paris, fără să fi avut însă șansa de a le realiza. Teatrul ridicat de Van de Velde în 1914 la Köln, în cadrul expoziției *Deutscher Werkbund*, reprezenta probabil cel mai modern teatru al vremii care, în afară de cele două „buzunare” laterale ale scenei, mai avea: platou turnant, orizont circular și sala în amfiteatru. Scenă tripartită a avut apoi și teatrul construit în 1925 de Auguste și Gustave Perret la Expoziția internațională a artelor

decorative din Paris. Dar teatrele acestea rămîneau de tip italian. O operă neobișnuită a fost „Teatrul mare” din Berlin, construit de Hans Poelzig după indicațiile lui Reinhardt prin transformarea unui circ, cum s-a văzut, în spirit elisabetan: scena italiană era continuată cu un mare proscenium ce pătrundea adînc, ca un „pinten”, în sala semicirculară, cu grădine și acoperită de o grandioasă cupolă cu „stalactite” — lucrare specific expresionistă.

Primele proiecte ce revoluționau cu adevărat arhitectura teatrală s-au făcut, cum s-a văzut, la Bauhaus. Dintre ele, fundamental a fost cel al lui Gropius, alt pentru variatele posibilități oferite mizanscenei, cit și pentru că nu era utopic. Din păcate însă proiectul, executat în 1927 după ideile și pentru teatrul lui Piscator, nu s-a putut împlini. Descrierea excepțional de clară și sugestivă pe care ne-a lăsat-o arhitectul evocă un teatru uimitor, cu posibilități scenice ce par a ține de domeniul fanteziei, cuprinzînd nenumărate invenții, pe atunci brevete, cum nu s-a realizat de fapt nici pînă azi, iar în concluzia acestuia, Gropius preciza: „Teatrul pe care l-am descris este o mare mașină, spațială, mulțumită căreia directorul de scenă poate să-și modeleze opera așa cum dorește și să dea astfel întreaga măsură a puterii sale de creație”. Deși nu s-a construit, conceptul Teatrului total a exercitat înțiriri serioase asupra arhitecturii contemporane. S-au construit săli cu un spațiu scenic central, total înconjurat de grădine, ca marele „Teatru filarmonic” de la Berlin, proiectat de arhitectul Hans Scharoun în 1963. Alte teatre sînt programate pe cele trei poziții scenice principale: italiană, elisabetană sau centrală —, ca sala mică a noului „Teatru național”, unde schimbările se fac mecanizat și rapid sau ca la sala de la Grădina Icoanei a „Teatrului Bulandra”, mai de mult amenajată, ambele din București. În sfîrșit s-au încercat și teatre ce reprezintă un mare spațiu liber cu numeroase posibilități de instalații scenice, ca recenta amenajare a teatrului „Chailor” din Paris.

Un tip arhitectural cerșea și capătă mereu noi adepți, deoarece satisface într-o măsură relativ mare aspirația mizanscenei de a apropia cit mai mult reprezentația de spectatori, este și cel numit „Teatru în cerc” sau „rotund”, reeditînd pînă la un punct actual soluție a cercului. Unul din primii experimențatori moderni ai acestei dispoziții scenice a fost, cum s-a văzut, Reinhardt. După primul război mondial au apărut soluții noi. Astfel, în 1920, Louis Jouvet a schițat principiile unui teatru rotund în care scena înelară, cu un întin-proscenium, cuprîndea amfiteatrul cu grădine ce eră, la rîndul său, rotativ. Dar vienezul Alfred Bernau — directorul companiei „Deutsches Volkstheater” (Teatrul german al poporului) — patentase încă din 1914 o „Instalație teatrală cu scenă înelară rotativă”. Inspirat de acesta precum și din practica sa de scenograf și colaborator a lui Reinhardt, alt vienez, arhitectul Oskar Strnad a terminat, tot în 1920, proiectul unui teatru cu scenă înelară, sală rotundă și posibilități de joc simultan. Este probabil că nici Gropius n-a rămas neînțiruit de aceste propuneri. Dar prima construcție cu scenă înelară este să fi fost cea a arhitectului american Norman Bel Geddes, *Repertory Theater* (1928) din New York.

În aceeași epocă, polonezul Szymon Syrkus a încercat în teatrul rotund noua formulă scenică a *jocului simultan*. Reprezentațiile începute în 1927 la Żaliborze — Varșovia nu aveau un spațiu anume destinat scenei. Acțiunea dramatică apărea în acel loc al sălii care oferea cele mai mari posibilități de adevăr artistic. . . .”, spune el. Pentru experimențarea mai amplă a principiului simultaneității, Syrkus a realizat în 1928—1929, în colaborare cu scenograful A. Pronaszko și arhitectul Z. Leski, proiectul unui teatru cu o dublă scenă înelară. O dezvoltare a acestui concept a reprezentat-o apoi

teatrul cu două spații scenice, concentrice: unul central și celălalt înelar. Astfel spectatorii se află cuprinși literalmente în acțiune, fiind înconjuțați și înconjurând ei spectacolul. Printre cei mai iluștri oameni de teatru care au experimentat posibilitățile unei astfel de mizanscene s-au aflat francezul Antonin Artaud sau marele regizor sovietic Nikolai Okhlopov, care a lucrat între 1932 și 1936 la Moscova într-o astfel de sală.

Din conceptul teatrului în cerc au derivat mai multe soluții, majoritatea rămase în stadiu de proiect, ca cel al lui W. Kab din 1938, cel prezentat în 1959 de J. Kalisz și Braslowski la un concurs al Școlii de artă frumoasă din Paris, proiectul Teatrului experimental de comedie din Leningrad, de arhitectul V. Bikov și I. Malin în colaborare cu regizorul N. Akimov (1959), sau cele două variante pentru Teatrul VI. Maiaikovski din Moscova, realizate în 1960 de aceiași arhitecți, în colaborare cu Okhlopov.

O varietă originală a acestui tip de spațiu teatral sînt și așa-numitele „tribune mobile”, în aer liber: un amfiteatru rotativ de unde se privește reprezentația desfășurată înelar — ca cea de 620 persoane, realizată între 1958 și 1963 în parcul castelului din Český Krumlov (Cehoslovacia), pentru Festivalul teatral ale Boemiei de sud, sau cea pentru 800 de spectatori, de la Tampere (Finlanda) de arhitectul R. Ojanen și J. Ilveskasen, în colaborare cu regizorul E. Salmelainen. Printre soluțiile mai originale derivate în parte din teatrul total și în parte din cel rotund, se află și proiectul din 1934, pentru Teatrul Meyerhold din Moscova, al arhitecților M. Barchin și S. Vahtangov. Sala, de formă eliptică, urma să aibă două scene circulare: una mai mică, în centrul amfiteatrului și celalaltă, mai mare și aproape tangențială la prima. Cea mai interesantă parte a proiectului era însă ipoteza unei a treia scene rotunde, cea mai mare și pe mai multe nivele.

Din toate propunerile de pînă acum formula cea mai îndrăznească, multă vreme socotită utopică, este însă cea a teatrului total în carcasă sferică. Prin cipul său fundamental rezidă în raportul dintre spațiul scenic, dezvoltat pe verticală și cel rezervat spectatorilor, în galerii concentrice, suprapuse, pe suprafața interioară a sferei. Primele două propuneri au fost făcute în 1924. Una, datorită vienezului Frederick Kiesler, arhitect, scenograf și teoretician, prezentată la Festivalul din Viena și apoi, în 1925, la Paris, prevedea pe de o parte o scenă mobilă în spirală verticală, pe care se urcau sau se coborau elementele scenice și actorii, în funcție de sensul rotației axei sale; iar pe de altă, grădănele etajate pentru public. Celalaltă, elaborată de Andreas Weisinger de la Bauhaus, mult mai concentrată, oferind incomparabil mai multe soluții mizanscenice, stă pînă azi la baza majorității studiilor de teatru sferic. Fără de Kiesler, Weisinger aduce mai înțelegerea conceptului total sferic al sălii, iar în al doilea rînd, dezvoltă spațiul scenic axial, în toate sensurile volumului sferei. A treia propunere din acea perioadă, făcută de alt om al Bauhaus-ului, Xanti Schawabinski și prezentată în 1926 la Expoziția internațională de la Magdeburg (Germania) frizează cel mai mult utopia. Carcasa sferică și galeriile pentru public nu diferă mult de cele ale lui Weisinger. Dar în volumul sferic Schawabinski imaginează o uluitoare desfășurare de mijloace și instalații ca: covore și pante rulante, ascensoare, un mare acvarium pentru balet în apă, plonjări și alte spectacole subacvatice, platforme rotative pentru acrobați și trapeziști, plături glisante, oscilante, etc., platforme suspendate, mobile, pentru orchestre, o extraordinară orgă de lumină ce putea îmbăia cu jocuri de proiectoare colorate, întreprinse, toată sfera, ș.a.m.d.

De la aceste două ultime propuneri derivă mult din proiectele sferice contemporane, ca de pildă cele ale Teatrului mișcării totale, realizate de scenograful

Jacques Polieri (1957), de arhitectul Enzo Venturilli (1958) sau de arhitecții Pierre și Etienne Vago (1962).

Teatrul din România a apărut mai tîrziu decît mare parte a celui european. Totuși, locul pe care scenografia noastră l-a ocupat după primul război mondial, în mișcarea modernă, nu e neglijabil. Cum se arată și în „Istoria teatrului în România”, „Mai mult decît în orice altă secțiune ale vieții noastre artistice și literare, teoria lovinesciană a sincronismului își găsește o largă aplicare în regie și scenografie. Sincronă cu formele expresiei artistice curente, creația în aceste domenii își afirmă cu putere de șoc nouăte, mai vizibil decît în planul artei actoricești (...). Se înregistrează, cel puțin în primul deceniu de după război, un fenomen de accelerare a istoriei. Se refac toate etapele, se încearcă toate formulele. Acțiunea inițiată în presă încă din deceniul anterior... în favoarea esteticii teatrale înnoitoare și pentru popularizarea marilor personalități regionale, intră acum în faza de apogeu”. Deschiderea orizontului teatrului din România spre mișcările inovatoare europene s-a făcut în două feluri. Pe de o parte, prin experiența pe care actorii și regizorii noștri au făcut-o peste hotare și, pe de altă, prin numeroasele turnee străine venite în România încă de la finele secolului 19, sau prin scenografi și regizori din alte țări ce au lucrat la noi mai lungă sau mai scurtă vreme. Printre aceștia s-a aflat, chiar imediat după război, G. Pogedaș, care a făcut decoriurile și costumele pentru „Electra”, de Hofmannsthal, într-o concepție tridimensională de inspirație cubistă, în stagiunile 1921—1922, la Teatrul național din București, sub direcția lui V. Eftimiuc. Apoi în 1922 vienezul Alfred Roller — personalitate a secesiunii — a realizat pentru compania Bulandra din București, scenografia la „Hamlet”, în spirit reinhardtian: foarte stilizat, dintr-un fundal mobil, perdele și jocuri de lumină. Pentru același teatru și în același an regizorul german Karl Heinz Martin a pus în scenă o serie de spectacole de la Strindberg la Aristofan, în stil expresionist. Concepțiile lui Reinhardt și-au găsit ecou și în producțiile autohtone. Tot în 1922 Mariaora Voiculescu a jucat „Salomea” de Wilde în arena Circului Sidoli din București, iar în 1923 gruparea „Poesia”, îndrumată de Ion Marin Sadoveanu, a pregătit piesa lui Maeterlinck „Sora Beatrice” în stil de „mister” medieval, pentru a fi jucată la catedrala Sf. Iosif (spectacolul a avut loc însă la Ateneul român). Dar cea mai amplă experiență reinhardtiană de la noi s-a făcut sub conducerea regizorului Soare Z. Soare, personalitate puternică și originală a epocii, ce fusese asistent cîțiva ani la marele om de teatru german. Soare a făcut mari reforme la Teatrul național din București, iar vulcanul său temperament s-a vădit în realizări memorabile, ca montarea în 1929 a „Mășterului Manole” de Blaga, cu decoriuri și costume de viziune expresionistă, datorite lui Victor Fedorov. Printre cei mai fecunzi și expresivi scenografi români interbelici, Fedorov avea o formație modernă în care se simțeau atric ecourile Baletelor ruse și cele ale cubismului, cit și influențele mai noi ale stilului Arts Deco. El se mai relevase și în 1927 pe linii înnoitoare, chiar în regia mai tradiționalistă a lui Paul Gusty, prin montarea „Comediei fetei” de Bretevin.

Alte încercări inovatoare în scenografie s-au mai făcut la cea epocă și în provincie. Pe o astfel de linie a mers în 1926 V. Velisaratu la Teatrul național din Craiova, în decorația altei piese a lui Blaga, „Tulburarea apelor”; Walter Widmann la Cluj, în toată perioada interbelică; sau pictorul Georg Lowendal, atît la Teatrul național din Cernăuți, cit mai ales la cel din Iași unde prin 1926—1927 sub conducerea regizorului Aurel Ion Malcan o altă personalitate a teatrului românesc, artistul a montat „Trandafirii roșii” de Z. Bărsan





aplicate din Viena, instituție patronată de organizația Werkbund-ului austriac, secția de arhitectură interioară și design, în atelierul arhitectului și scenografului Oskar Strnad. În acei ani, 1930–1935, ea a făcut și practică teatrală, asistându-și profesorul la montarea unui spectacol, „Oberon”, la Salzburg, în regia lui Reinhardt. După ce lucrează cîțiva ani la Paris, în atelierul arhitectului Bauer, artista vine la București unde, în colaborare cu Brătianu, își începe cariera, după cum s-a văzut. Imediat după 23 August 1944 Elena Pătrășcanu a depus o mare activitate creatoare, tot în colaborare cu Brătianu, concomitent în trei teatre: „Teatrul nostru”, condus de actrița Dina Cocea, Teatrul național din București, unde montează „A douăsprezece noapte” de Shakespeare și „Locandiera” de Goldoni, sau Teatrul de păpuși „Tândărică” a cărei principală inspirație a fost. În colaborare cu Lucia Calomeri—una din pionierii teatrului păpușaresc din România—, cu Lena Constante, Elena Popescu-Râmnicănu, Brătianu și Massin, ea a montat, pînă în 1949 o serie de spectacole remarcabile, ca „Tândărică spre mările sudului”, „Tândărică la circ”, ș.a. Dealtmînter activitatea teatrului „Tândărică”, condus din 1949 de talentata regizoare Margareta Niculescu, a jucat un rol hotărîtor în toată mișcarea păpușărescă din România. Variata creație a Eleni Pătrășcanu-Vecsik, cuprinzînd marile nume ale dramaturgiei universale și românești, ne relevă o concepție modernă de constructor logic, funcțional, dar nelișit de lirism și mare rafinament, și o mare capacitate de adaptare la specificul dramatic al textului. Și aceasta, atît în ceea ce privește decorurile, cît și costumele. Paul Eortnovski a studiat la Institutul de arhitectură „Ion Mincu” din București, afirmîndu-se prestigios și multilateral. Creația sa cuprinde opere reprezentative de arhitectură, decorație, plastică monumentală, grafică și design, ca și un foarte mare număr de piese montate, atît la Teatrul Bulandra și național din București cît și în multe teatre din provincie. El este de asemenea creator în domeniul tehnicii teatrale. Scenograful Eortnovski, ca și arhitectul sau designerul dealtmînter, este un creator cu resurse nepuizabile, de mare varietate și inventivitate, dar care nu interesează niciodată eclectismul. De o mare pondere și distincție, chiar cînd exagerează vîdit, mergînd de la decorul cel mai agresiv spațial, pînă la cel mai pictural, plastica sa scenică are totdeauna atmosferă specifică și, mai ales, „stil”. Dar marea înrîurire pe care Eortnovski o exercită asupra tinerilor artiști se datorează în egală măsură și activității sale pedagogice: el a fost multă vreme șeful catedrei de scenografie, precum și primul conducător al secției de design din Institutul de arte plastice de la București.

Liviu Ciulei este poate figura cea mai compoșită și totodată cea mai integrală a mișcării teatrale contemporane din România: actor, scenograf, regizor și creator de tehnică teatrală, activînd atît pe scenă, cît și pe ecran, în țară și străinătate, cu un binemeritat succes. El a studiat la Institutul de arhitectură și la cel de artă dramatică din București, debutînd în 1946 în tripla ipostază de actor, regizor și scenograf. În prodigioasa sa carieră, în care talentul, inventivitatea, sensibilitatea și echilibrul general artistic nu sînt egale decît de vulcanica sa energie creatoare, Ciulei a montat și jucat nenumărate spectacole, printre care au rămas memorabile „Opera de trei parale” de Brecht, „Cum vă place” și „Macbeth” de Shakespeare, „Moartea lui Danton” de „Leonce și Lena” de Büchner, „Atîlul de noapte” și „Copiii soarelui” de Gorki, „Play Strindberg” de Dürrenmatt, „Sfînta Ioana” de Shaw, „Doctor Faust vrăjitor” de Eftimiu, ș.a.

Dacă ar fi să căutăm acum, în concluzie, trăsăturile dominante ale decorației teatrale contemporane din țara noastră, ar trebui să ne oprim, înainte de

toate, la modernitate și adevărate. Cum spune scenograful și profesorul Traian Nișescu: „Caracteristica principală în creația scenografulor români, deși au formații diferite, este concepția spațială a decorului, avînd o tentă arhitecturală, sculpturală sau picturală. Ei utilizează descoperirile cele mai recente oferite de electrotehnică, introducînd (...) noile posibilități, pe care aparatura de iluminat și sistemele de comandă cu program le pun la dispoziție, pentru obținerea unei plasticități moderne în scopul realizării concepției integrale a spectacolului”. Dar aceste mijloace trebuie să fie subordonate telurilor artistice, puse în ultimă analiză în slujba operei dramatice, iar contactul continuu cu cele mai noi cuceriri ale scenografiei universale nu exclude, ci dimpotrivă, implică, folosirea celor mai valoroase tradiții naționale. (V. de la pl. 48 la pl. 60 inclusiv).

secesionistă, artă ~ v. Artă 1900; Sezession.

secesiune berlineză v. Berliner Sezession.

secesiune müncheneză v. Münchner Sezession.

secesiune transilvăneană v. Artă 1900 în România.

secesiune vieneză v. Wiener Sezession.

Sezession sau Sezession. Termenul — semnificînd separarea unui grup de o tendință oficială — a fost adoptat de artiștii neconformiști germani și austrieci de la finele secolului 19 care, de pe pozițiile artei 1900\*, protestau, făcînd secesiune, și adică retrăgîndu-se din uniunile dominate de academism și constituindu-se în alte asociații. Așa au apărut Münchner Sezession\* (1892), Wiener Sezession\* (1897) și Berliner Sezession\* (1898). Iar expresia „artă secesionistă” se semnifică pentru artiștii vremii o artă protestatară în general, înseamnă săi doar arta 1900 din Europa Centrală.

shingle style (Stil șindrîlă). Sistem de construcție în lemn folosit de pionierii americani în secolul 19 pentru noile lor așezări. Pe un schelet de lemn (uneori din elemente prefabricate) se bătuseră scînduri, orizontale, normale, una sub alta, la interior și înclinate, suprapunîndu-se pe cîțiva centimetri — ca șindrîla sau șita — la exterior. Modelul acesta de construcție, dulheresc, numit în românește „caplama”, are avantajul unei mari bune izolări.

societatea arhitecților români. Fundată în 26 februarie 1891 la București, a funcționat pînă prin 1948, fiind înlocuită în 1952 cu Uniunea arhitecților din Republica Socialistă România\*. Primul comitet a fost compus din Alexandru Orăscu, președinte, C. Beniș, vicepreședinte, Ștefan Ciocîrlan, secretar, Ion Socolescu, casier, și Alexandru Șivulescu, G. Măndrea și Dimitrie Maimațolu, membri. Recunoașterea societății ca „persoană morală” s-a legiferat înăsa abia la 7 martie 1903. Ea a avut o activitate multilaterală, atît pe planul apărării intereselor profesionale, cît și pe cel al promovării unei creații artistice de valoare, contemporane sau al valorificării patrimoniului național în arhitectura modernă. Un rol destul de marcat în aceste direcții, deși discontinuu, l-a jucat și revista „Arhitectura”, înființată în 1906 sub conducerea arhitectului G. Sterian care a apărut, deși cu mari interuperi (uneori de mai mult ani) pînă prin 1941. Dezbateri mai ample ale problemelor de ansamblu au avut loc și în congresele societății. Astfel primul dintre ele, din 1916 — ținut cu prilejul aniversării a 25 de ani de la înființare — a pus în discuție probleme generale în legătură cu arhitectura modernă, precum și cu funcția arhitecturii în viața socială, economică și culturală a țării. Al doilea congres

— 10 martie 1924 — a debătut, printre altele, criza de locuințe, problema sistematizării urbaniste, învățământul mediu tehnic, restaurarea monumentelor istorice, etc. Iar la congresul al treilea din 1928, când a fost ales președinte de onoare arhitectul Ernil Pangrati, directorul Școlii de arhitectură din București, s-a pus în discuție legea corpului arhitecților, relațiile dintre arhitect și antreprenor, reglementarea concursurilor publice, sistematizarea orașelor, problema locuințelor sau rezoluțiile congresului internațional de arhitectură (1927) de la Amsterdam. Dealtminteri contactul cu mișcarea arhitecturii moderne de peste hotare era destul de marcat, atît prin legături de tot felul, prin reviste, cărți și prin călătorii, cit și prin participarea unor delegații la congresele internaționale, cum au fost cele de la Liège (1906), Roma (1911), Amsterdam-Haga (1927), Budapesta (1930), Roma (1935), Paris (1937).

**spiritual nou** v. *Esprit Nouveau*, L. ~.

**stil 1925** v. *Arts Déco*, *Style* ~.

**structuri spațiale.** Unul din cele mai spectaculoase domenii ale design-ului arhitectural, reprezentînd un acord perfect între tehnică și structură, precizat între cele două războaie mondiale. Principiul fundamental al unei astfel de construcții constă în depășirea conceptului tradițional — propagarea liniară a forțelor în organele portante — prin dispersiunea spațială a acestor forțe, într-un sistem unde toate elementele portante sînt sollicitate să lucreze solidar. s.a. oferă posibilități plastice și tehnice deosebite și infinite ca număr de soluții. În interiorul unei anumite grile spațiale alese — ce are de la început calitățile unei construcții stabile — sînt posibile cele mai diferite combinații, atît între suprafețe, cit și între elementele de tensiune și compresiune. Se pot folosi de asemenea cele mai diverse materiale. Arhitectul inginer Pier Luigi Nervi, unul din primii creatori de s.a., autor al *Stadionului municipal* (1930 — 1932) din Florența, al *Palatului expozițiilor* (1948 — 1949) din Torino, al *Gării centrale* (1954) din Napoli, al *Micului palat al sporturilor* (1956 — 1957) din Roma, coautor al *Imobilului U.N.E.S.C.O.* (1958) de la Paris, etc., folosește exclusiv betonul armat. În vreme ce americanul Richard Buckminster Fuller își construiește cupolele sale geoderice din carton impregnat, iar alți americani, Konrad Wachsmann sau Robert Le Ricolais își realizează s.a. din metal. În ultimă analiză acest sistem reprezintă un adevărat „decorativism structural”, tip nou de sinteză între tehnică, formă și ornament, deoarece aici modulul decorativ este unul și același cu cel tehnic și cu cel structural. V. *Constructivism; Design, Industrial* ~. (V. pl. 34).

**sunet și lumină.** Tip de spectacol modern, apărut în ultimii 30 de ani, în care sunetul și lumina animă elemente imobile. El a fost folosit pînă acum de predilecție la monumente vechi, de exemplu la piramidele egiptene de la Gizeh, castelele franceze din Renasștere de pe râul Loire, etc. Astfel de reprezentații, în care fascicule de lumină colorată se mișcă pe fațadele monumentului, dăvîluind și accentuînd anumite forme sau ornamente, în acompaniamentul unei piese muzicale potrivite, s-au încercat și la noi în țară, ca la Palatul Mogosoaia de lângă București, sau Palatul domnesc din Tirgoviste.

**școala din Glasgow** v. *Glasgow*, *Școala din* ~.

**școala lorenă** v. *Nancy*, *Școala din* ~.

**șiro-uma.** Denumirea organizației secesioniste japoneze, fondată de pictorul Seiki Kuroda în 1895, cu prilejul primei sale expoziții de la Tokio. Gruparea s-a mai numit și „Nakuba-Kurai” (Cal alb) — după un alcool de orez ce se bea în circuliile de hamali, unde se întâlneau pictorii. V. și *Arta* 1900.

**tapiseria modernă.** Domeniu artistic ce a cunoscut în Franța, din 1945, o adevărată renaștere, mai întîi în tehnica sa clasică: Franța mai deține primul loc în această artă din secolul 13 pînă la decadența genului, din secolul 19. Tapiseria clasică folosește o tehnică străveche: încrucișarea unor fire verticale — bătătura sau băteala — alternativ, prin fața și spatele unor fire verticale, întinse — urzeala — și apoi îndesirea lor prin bătaia cu pieptenele sau furculița. Operația se face fie pe un război orizontal — în franceză *basse lisse* sau *lice* — fie pe unul vertical — *haute lisse*. Spre deosebire însă de cele mai multe feluri de țesături, în tehnica de tip Arras, Aubusson sau Gobelin, urzeala servește exclusiv ca armătură, fiind apoi total acoperită de bătătura alcătuită din fire colorate, formînd decorul — figural, vegetal sau ornamental —, reprezentat pe „carton” (proiectul tapiseriei). Mai caracteristic este însă faptul că firele bătăturii nu traversează obligatoriu întreaga lățime a țesăturii, ci doar un anumit număr de fire de urzeală, cit se întinde motivul din aceeași culoare. O altă particularitate a tehnicii tapiseriei clasice constă în posibilitatea de a folosi în bătătură și urzeală fire de diferite grosimi și chiar de diferite feluri (lînă, mătase etc.). Ca urmare, țesătura poate fi în anumite zone mai fină și în altele mai aspră, ceea ce creează deosebiri de granulație și, implicit vibrații expresive. Modalitățile aceasta a fost foarte mult folosită de artiștii moderni care variată, de pildă, de la opt pînă la trei fire pe centimetru. Grosimea firelor folosite a evoluat și cu vremea. Pînă prin secolul 15 țesătura era în general mai groasă: cam cinci fire pe centimetru. În secolul 16 ea se subțiază, în medie pînă la șapte fire pe centimetru. Ca în secolul 18 înțepa punctajului și atînga zece și chiar mai multe fire pe centimetru. Îndesirea tapiseriei n-a însemnat implicit un progres. Dimpotrivă, subțirirea firelor, împreună cu o nădărmărită creștere a numărului culorilor, au dus mai degrabă la o concurență cu pictura, la o cursă de virtuozitate, mărindu-i decadența.

De aceea reînvierea genului a fost însoțită de înlăturarea tendințelor picturale prin revenirea la mijloacele de expresie specifice și, implicit, de predilecție la o tehnică mai groasă cu puține culori. Dacă pe la mijlocul secolului 18 se foloseau în Franța pînă la 30 000 de nuanțe, în secolul 20 Lurçat, pentru 25 m<sup>2</sup> de tapiserie a folosit în total mai puțin de 50 tonuri. Vorbînd despre specificul tapiseriei, Marc Saint Saëns spunea: „Aici nu sînt posibile expresiile exprimate prin spontaneitatea sau abilitatea facturii. Nu sînt posibile de asemenea nici amestecurile de nuanțe, nici glaciurile; lîna nu admite decît să fie vopsită și țesută”.

În tehnica clasică nu caracterizează decît o parte a tapiseriei moderne. Dacă marii artiști francezi care au lucrat încă de prin 1939 la Aubusson — Jean Lurçat, Marcel Gromaire și Dubreuil, precum și Le Corbusier, Marc Saint Saëns, Jean Picart Le Doux sau alți europeni —, au creat mai ales cartioane

pentru haute sau basse lisse, în ultimii 15—20 de ani foarte mulți tapisieri părăsesc aceste tehnici. În genul tapiseriei se înglobează tot felul de modalități, începând cu unele cunoscute, ca macramé, ajurul, croșetatul, toate felurile de broderie și aplicații, pânșanteria (panglici, galoane, șnururi, ciucuri, etc.), dantelăria, împletitul, frînghieria, etc. și combinații cu cele mai variate materiale, până la o infinitate de invenții tehnice. Pe de altă parte, marea varietate a tapiseriilor de tip nou merge de la lucrări cu caracter mural, la relief sau chiar la valori tridimensionale, până la cel mai înalt grad de spațializare. Astfel tapiseria capătă rol ambiental, creind spații în care privitorul intră și circulă. Caracteristic este și faptul că în vreme ce tapiseriile rămăși fidelii tehnici clasice sint, în majoritate, doar pictori canțonieri, lucrarea fiind executată în manufacturi, ceilalți își țes singur operele sau chiar creează direct în material, uneori și fără schițe pregătitoare. Ceea ce și explică, în bună măsură, marea diversitate a domeniului din ultimii ani.

Tapiseria e o artă specific europeană dezvoltată de la începuturile Evului Mediu, mai ales în Franța și Flandra. Epoca sa de aur a ținut până pe la începutul secolului 18, deși puritatea concepției gotice se pierduse. Declinul tapiseriei, început încă de la finele secolului 18, atît prin picturalizarea concepției, cit și prin scăderea generală a calității, a ținut mai bine de un veac. O primă încercare de reînviere a tapiseriei s-a făcut în cadrul mișcării Arts and Crafts\*, pe la 1870—1880. Se căuta regăsirea calității tapiseriei gotice, atît în ceea ce privește modalitatea vopsirii firelor (în culori vegetale), cit și în sobrietatea și echilibrul concepției creatorului. Primele Jaloane ale tapiseriei moderne s-au pus însă la sfîrșitul secolului 19 în cadrul artei 1900\*. Astfel în Franța, pictorul simbolist Emile Bernard crease încă înainte de 1890 citeva tapiserii haute lisse, iar sculptorul Aristide Maillol, ce începuse ca pictor, aparținînd grupului „Les Nabis” (Profeții), și-a instalat prin 1893 un atelier la Banyuls-sur-Mer, unde își vopsea firele și își țesea singur tapiseriile. Cartoane pentru tapiserii au mai creat și reprezentanții Art Nouveau\*-ului, ca pictorii Jules Chéret, Jean Veber, Eugène Collona, Georges de Feure ș.a.

În Germania mișcarea Secession\* a încurajat de asemenea tapiseria, la Scherrdek (Nord Schleswig) întemeindu-se chiar o manufactură de haute lisse ce a funcționat între 1896 și 1903. Printre cei mai activi canțonieri germani s-au situat de pildă Otto Eckmann și Hans Christiansen. Dar artiștii menționați, deși reînviuau tehnica curată haute lisse, nu depășeau viziunea picturală în tapiserie. Spiritul inventiv și avangardismul artei 1900 în domeniul decorației s-a ilustrat strălucit în alte soluții textile, adevărate premoniții ale tapiseriei de azi care au depășit tehnica clasică. Așa au fost panourile murale brodate datorate altui reprezentant al secesiunii mîncenez\*, Hermann Obrist. El organizează din 1892, împreună cu Berthe Ruchet, un atelier la Florența, pe care-l va muta în 1894 la München. Capodopera sa, *Lovitura de bici* (1895), e o mare compoziție (119×183 cm, Stadtmuseum, München) în care o conturație grafică abstractă, violent curbiliniară, ce se încolțește sugerînd plesnirea biciiului, e realizată în broderie cu mătase auriu, puternic reliefată, pe un mare fond de cașmir de lînă albastru verzui. Belgianul Henri Van de Velde\* a creat în 1893 un panou mural figural, policrom, în stil sinuoz, Kunstgewerbemuseum, Zürich). Tehnica era mixtă, absolut originală: broderie și pânșmenterie, cu lînă și mătase, ce conturează sau animă aplicațiile din pînă sau stofă, constituind marile zone de culoare. Artistul și profesoara elvețiană Elsi Glaque — pionieră a noii tapiserii —, consideră opera lui Van de Velde ca una din tradițiile artei textile actuale.

O tehnică neobișnuită a folosit și Christoph K. H. de Nêrêe tot Babberich, reprezentant al artei 1900 olandeze, Nieuwe Kunst\*. El a creat cartoane ce au fost realizate de mama sa în broderie cu punct mare pe canava. Broderia cu lînă pe canava (numită în Europa Centrală și la noi „Kilim”, prin asociație cu o tehnică orientală, cu care însă n-are nimic de-a face) era la modă în primele decenii ale vechului, folosită pentru perne, fețe de mese și chiar covorașe de perete. Dealtimeori în aceeași tehnică a început, pe la 1916, să lucreze și Jean Lurçat, principalul artiștan al tapiseriei moderne franceze, care a reurs de asemenea la mama sa pentru a-i executa primele cartoane.

Haute lisse-ul a mai fost folosit de mulți artiști din jurul lui 1900. Printre ei au fost norvegienii Frida Hansen și Gerhard Munthe care au creat pe la 1895 tapiserii cu un pronunțat caracter decorativ-folcloric, finlandezul Valno Alfred Blomstedt, olandezul Carel Adolph Lion Cachet ș.a. În atelierul școlii din Gêdôls\*, Ungaria, înființat în 1904 de pictorul muralist Kôrôsôy Kriesch Aladar, artiștii și-au ținut singuri cartoanele. Iar în Cehoslovacia Rudolf Schlattauer înființase la Vallack Mežirî încă de la finele secolului 19 o manufactură de haute lisse, iar Maria Teinitzerova a instalat în 1910 un alt atelier de tapiserii la Jindřichôv-Heade.

Remarcabil este de asemenea faptul că și în România din aceeași epocă se manifesta deja un interes pentru tehnica haute lisse. Faptul nu s-a datorat numai unor ateliere ce țeseau în această modalitate minunatele scôrțe populare, urmate directă a mișcării generale de renaștere a artei naționale, ce a dus la apariția primelor „neoromânească”, ci și ca o consecință a înființării în multe orașe a școlii profesionale cu puternice secții de țesătorie. Printre acestea din București. În aceste școli, numite mai tirziu licee industriale, precum și în atelierele Școlii de arte frumoase din București, se va putea avea sîntea la baza dezvoltării tapiseriei moderne din România.

La răscrucea dintre veacuri a avut o mare răspîndire și tehnica covorașelor înalte, modalitate de tip oriental în care și-au realizat cartoanele artiștii de la 1900, ca arhitectul belgian Victor Horta, pictorul englez Frank Stella, arhitectul olandez Hendrik Petrus Berlage, arhitectul german Richard Mehmerschmidt ș.a.

Dezvoltarea tapiseriei moderne a cunoscut un ritm mai accelerat între cele două războaie mondiale datorită, în mare parte, francezilor, începînd cu Jean Lurçat, înainte de a ne referi la ei însă să amintim și de aporiturile altor tapisieri din Europa ale căror creații au avut o neîndoielnică însemnătate, dacă ambele artiște din Europa Centrală, ce și-au ținut singure operele. Maria Teinitzerova-Hoppeova, ce și înființase atelierul încă din 1910 la Jindřichôv-Heade, a căpătat o notorietate europeană prin seria de tapiserii realizată pentru pavilionul cehoslovac de la Expoziția internațională de arte decorative din Paris, 1925. Căutînd autenticele izvoare ale genului, ea a găsit echilibrul între tehnica haute lisse și sobrietatea tradițiilor folclorice. Cea de a doua, din 1913, cit și prin amploarea operei sale, a fost maghiara Ferenczy Károly. Ea și-a petrecut mulți ani în nordul Transilvaniei, fiind fîcia pictoarea, tapiseria s-a format probabil mai tîrziu în atelierul pîrîntesc și în cele ale școlii din Baia Mare, apoi prin călătoriile de studii în Europa precum și,



mai ales, prin uciderea de aproape doi ani (1911—1912) în atelierele Manufacturii naționale Gobelin din Paris. Opera sa de vizuina sobria, echilibrată în forme și culori puternice și cunoscută în toată Europa prin expoziții și muzee, este păstrată în majoritate — vreo 80 de tapiserii —, în Muzeul de arte decorative și Galeria națională de la Budapesta.

Între cele două războaie mondiale, printre artiștii maghiari însemnați care au creat tapiserii se află și pictorul muralist Domanovszky Endre. El a realizat de prin 1936 cartioane, țesute în haute lisse de soția sa, cum au fost cele expuse în 1937 la Paris.

O experiență foarte rodnică în tehnica haute lisse, ca și, în general, în țesătoria artistică și în broderie, s-a făcut între cele două războaie în România, mai întâi prin atelierele școlare. Numărul liceelor industriale crescuse foarte mult, aproape că nu exista oraș de oarecare însemnată care să nu fi avut cel puțin o astfel de școală. În capitală, firește, erau mai multe licee, printre care vechea fundație intitulată Arzitul Elena Doamna sau liceul Tudosa Doamna, liceul C. F. Robescu ș.a. În general în școli se țesau scoarte după modele autentice și valoroase din cele mai vestite arii folclorice, în haute lisse, în culori vegetale. Astfel de opere de artă, la care au contribuit profesorii de talent ca Alexandrina Enăscu Cantemir, Olimpia Lascăr și altele din București sau provincie, au fost nu odată admirate în marile expoziții internaționale, ca cea din 1937 de la Paris sau din 1939 de la New York. Tot în atelierele liceelor industriale s-au ținut și multe din admirabilele piese ale colecției de scoarte adunate de profesorul și promotorul folclorului românesc Alexandru Trziga Samurcaș și expuse în fostul Muzeu de artă națională din București.

La nașterea tapiseriei moderne din România a contribuit în acea epocă și Școala de arte frumoase din București, atit prin atelierele de țesătorie și broderie artistică, conduse de maeștrii și profesorii Elena Muscan Alexandrescu, Zoe Teodorescu, Ana V. Beldiman sau Lucia Beller, cit și, mai ales, prin cursul și atelierul de arte decorative, conduse de pictorișta muralistă Cecilia Căteșcu-Storck. Aici s-au predat, la un înalt nivel artistic, compoziția multor ramuri ale artelor decorative și cea a tapiseriei. Și chiar dacă proiectele nu erau decit răz executate, experiența a contribuit mult la dezvoltarea tapiseriei moderne. În sfârșit, tot în acea perioadă s-au manifestat și cîteva artiști care creau fie tapiserii în canava, ca Nora Steriade, în general preocupată de decorația murală, atit în frescă, cit și în mozaic, sau Aurelia Ghișă. Ea studiasă la Școala de arte frumoase din Iași și fusese atrasă încă înainte de război de artele decorative, colaborând cu profesorul Al. Tăfalău la studiile vechii picturi de frescă românești. Căsătorită cu pictorul Dimitrie Ghișă și stabilită la București, artista începe să studieze tapiseria în anii după primul război mondial. După o perioadă de experiențe, ca expune (1927—1928) primele lucrări în haute lisse, vopsite în culori vegetale, la „Studiul de artă decorativă” condus de pictorul M. H. Maxy. De atunci datează și tapiseria *Culegătoarele de smereț*, ce vadea cele două surse tradiționale ale artistei: pictura murală medievală românească și folclorul. Cariera Aureliei Ghișă, marcată și de faptul că și-a ținut singură lucrările, cea ce se oglindește în originalitatea și varietatea soluțiilor tehnice, a fost continuu însoțită de echilibrul și un mare rafinament al expresiei. Caldura coloristică și atmosfera de basm, pe de o parte și pe de alta, laconismul desenului și, în general, economia mijloacelor, i-au caracterizat întreaga operă. În sfârșit, printre artiștii tapiseriei români dintre cele două războaie se situează remarcabil și Didia Merlő, ce a lucrat atit în București, cit și la Baia Mare și Cluj.

Artista și-a ținut singură lucrările în haute lisse, într-o vizuine foarte modernă, de rafinament formal și coloristic.

Un rol cu totul deosebit în reînvierea tapiseriei europene l-a jucat, ca în antea ale domeniului, școala Bauhaus. Atelierul de țesătorie a fost puternic influențat de personalitatea unor mari figuri ale avangardei artistice, fie că au predat direct compoziția și colorarea cartonului, ca Georg Muche și Paul Klee, fie că erau profesori în alte secții, ca Lyonel Feininger, Vasili Kandinski, Laszlo Moholy-Nagy, Johannes Iren, Oskar Schlemmer ș.a. Tapiseriile din 1920 realizate de Gunta Stölzl (colecția Prof. Peter Meyer, Zürich) sau de Max Pfleiffer-Watenphul (Arhivea Bauhaus, Darmstadt), tapiseria din 1921 a lui Hedwig Jungnick, cea din 1922 semnată de Paul Klee sau cea din 1923 aparținând Benitei Otte-Koch (toate la Staatliche Kunstmuseen, Weimar), lucrări de mari dimensiuni, pînă la 145 x 285 cm, erau primele țesături haute lisse de vizuine *expressionistă*, „cubistă”, „constructivistă” sau, în general, în spiritul modern al abstractismului. Secția textilă a școlii a fost condusă, între 1919 și 1926, de Muche — ca „Meister der Form” (profesor de gramatică formelor și compoziție) — și de maeștră țesătoare Helene Börner, un pedagog cu experiență ce condusese încă de la 1908 atelierul Școlii de arte aplicate din Weimar, fondată și dirijată de Van de Velde. Dar orientarea modernă, tendințele novatoare ale atelierului textil de la Bauhaus nu s-au oglindit doar în concepția cartonului, ci și în invenția tehnică. Încă de la Weimar, în afară de țesătura înnotată, folosită în compozițiile moderne, s-au experimentat soluții și materiale în afara tehnicii clasice: fire de colofan, cîneșă fuilor, resturi de stoffe, țesături ajurate, mari variații de punctaj, amestec de haute lisse și plus, etc. Înmulțirea pozițiilor novatoare, ca și un deosebit avînt artistic general au caracterizat țesătoria de la Bauhaus, în perioada Dessau, sub conducerea Guntei Stölzl: 1927—1931. Maturitatea și poziția sa originală sînt demonstrate de pildă de un gobelin din 1927—1928, de 145 x 110 cm (Arhivea Bauhaus, Darmstadt). Desenul, de o solidă dar îndrăzneșă construcție, din elemente abstracte rectangulare opuse celor ondulate, e colorat în tonalități intense, în raporturi complementare simple. Artista asimilase și transpundea în tapiserie, cu multă personalitate, marile lecții ale lui Klee și Kandinski. Pe poziții similare s-a situat și marea pictorișta elvețiană Sophie Taeuber-Arp, care a condus între 1916 și 1929 secția de tapiserie a Școlii de arte și meșerii din Zürich. Arhitectul Max Bill (și el fost elev al Bauhaus-ului) socotește că rezultatele obținute de artistă „... au înălțat imensul talmeș balmeș de stiluri, ce învadaseră cu incoerența lor arte textile”. Printre elevele sale s-a aflat și una din pionierile noii tapiserii, Elsi Giauque.

Creșterea celor de la Bauhaus, ca și cea a elevilor Sophiei Taeuber-Arp de la Zürich, ocupă un loc cu totul aparte în istoria tapiseriei moderne. Deși în studiile de specialitate se amintește și puțin despre ei, nu se poate trece cu vederea că în vreme ce aceste nuclee căutau drumuri noi și îndrăznețe în textile, în restul Europei, cu rare excepții, ca cele de care s-a vorbit sau ca experimentele Soniei Delaunay de la Paris (și ele reduse însă doar la vestimentație), tapiseria era dominată de supraviețuirii tiriz ale artei 1900 sau de stilul 1925 — *Arts Déco*. Caracteristică din acest punct de vedere e marea tapiserie țesută la Gobelin între 1923 și 1930 — *Salomea dansând înaintea lui Irod* (320 x 360 cm, colecția Mobilier național, Paris), după cartonul simbolistului Pierre Amédée Marcel Bernonnes, fost elev al lui Gustave Moreau, iar Lurçat — deși făcuse primele încercări pe canava din 1915 —, va realiza prima sa tapiserie importantă în haute lisse, *Visul lui Icar*, abia în 1936 la Gobelin (Colecția regală olandeză, Haga).

Cu toate încercările stimulatoare făcute încă din 1920 de Marius Martin, directorul Școlii de arte decorative din Aubusson, sau comenziile date de Marie Cutroli, prin 1930–1933, unor pictori, renașterea tapiseriei franceze nu se producea încă. Premisele sale le va pune – după părerea lui Adolf Hofmeister –, înfățișarea dintre un artist, Jean Lurçat și un maestru de la Aubusson, François Tabard. Chiar dacă exagerază, avântul tapiseriei din Franța datorându-se și altor artiști sau meșteri, Hofmeister are dreptate reținând colaborarea dintre cartonieri și lissierii din Aubusson, începută în 1939. În luna septembrie a aceluiași an, la inițiativa Ministerului francez al educației naționale, Lurçat, Marcel Gromaire și Pierre Dubreuil au plecat la Aubusson pentru a realiza o serie de mari tapiserii. De unde veniseră pentru a crea cartioanele și a conduce execuția lor, pictorii s-au transformat mai întâi în ucenici, sfîșind rînd pe rînd tainele meșteșugului de la decendenții unor străvechi familii de țesători ca Tabard, Lauer, Demontet, Goubely ș.a. Dar războiul ce izbucnise avea să amine cu peste cinci ani afirmarea noului tapisierii franceze. Toți artiștii au lucrat intens și în anii războiului: Dom Robert și Lucien Coutaud debutează în 1941, Marc Saint Saëns în 1942, Jean Picart Le Doux în 1943, mai toți inițieri și au îndrumat direct de Lurçat, iar Maurice André lucrează între 1940 și 1945 continuu cu întreaga echipă venită de la Paris la Aubusson. Apoi în 1943 se organizează o mare expoziție de tapiserii la Musée des Augustins din Toulouse, cu participarea lui Lurçat, Dubreuil, Dufy, Gromaire, Dom Robert și Saint Saëns.

În 1945, la inițiativa lui Denise Majorel, se întemeiază în Franța „Asociația pictorilor cartonieri de tapiserie”, președintele fiind Lurçat și vicepreședinti, Picart Le Doux și Saint Saëns. Iar în 1946 se deschide la Muzeul de arte moderne din Paris, marea expoziție „Tapiseria franceză din Evul Mediu până în zilele noastre”. Adevărat act de naștere a noului tapisierii franceze, manifestarea prezenta, alături de capodoperele istorice, lucrările celor ce se afirmaseră în ultimii ani, demonstrându-se astfel continuitatea celor mai bune tradiții. Inspirându-se cu precădere din izvoarele gotice, cînd „Tapiseria cunoscută ca sejururile sale de suprem prestigiu” – după expresia lui Lurçat –, cei mai mulți francezi din această primă fază a tapiseriei contemporane, cea a tehnicii clasice, au conceput cartioane dominante figurative. Așa cum îl caracterizează Jean Cassou pe cel mai important dintre ei, neîndolnic figură de prim ordin pe plan mondial, „... Lurçat regăsește cu ușurință expresia marilor epoci, alegoriile sale și simbolica sa... Tot acest spirit se încarnază într-o creație cu totul originală, acest Lurçat, purtător al unui astfel de mesaj fiind esențialmente un artist modern, un creator de artă modernă”. Strălucita carieră desfășurată de Lurçat după 1946, fără excepție recunoscută în toată lumea prin nemăsuratele distincții și prin alegerea sa, ca președinte al Centrului internațional al tapiseriei vechi și moderne din Lausanne, ce va patrona și Bialna tapiseriei internaționale, s-a ilustrat prin lucrări ca *Apocalipsul* (1947, execuție Tabard-Aubusson, biserica Notre-Dame de Touth-Grace, Plateau d'Assy), *Cerul* (1956 – 344×455 cm, execuție Manufactura Gobelin, colecția Mobilier național, Paris), *Marea amenințare*, din suita *Cinzele lumii* (1957–900×440 cm, execuție Tabard-Aubusson, proprietatea familiei artistului), *Marea răscruce*, din aceeași suită (1959 – 705×440 cm, execuție Tabard-Aubusson, proprietatea familiei artistului).

Pe aceeași linie tradițională se înscrie și Marcel Gromaire. Viziunea sa se deosebește de cea a lui Lurçat mai ales printr-o grafică geometrizată și pusă pe dominante verticale și un colorit intens și transparent – în roșu, alb și albastru, sugerînd vitraliul. Așa sînt concepute tapiseriile *Tăietorii de lemne*

din *Mormal* (1941 – 290×260 cm, execuție Goubely-Gatien, colecția Ilynd-Jean, Lausanne) și *Toamna sau Flandra*, din ciclul *Anotimpurile* (1953, execuție Gobelin, colecția Mobilier național, Paris).

Mai influențați de Lurçat, deși fiecare cu trăsături proprii originale, sînt Marc Saint Saëns, artist fecund, autor a mai mult de o sută mari tapiserii, răspîndite în toată lumea, începînd cu cea din 1942, *Fecioarele nebune* (190×245 cm, execuție Tabard-Aubusson, colecția Tabard-Aubusson), Jean Picart Le Doux, ce a creat de asemenea peste o sută de opere, ca de pildă *Orénoque* (430×266 cm, execuție Hamot-Aubusson, colecția Universității din Lille), Dom Robert cu lucrarea *Toamna* (1943–370×225 cm, execuție Tabard-Aubusson, colecție particulară, Paris), Lucien Coutaud, cu *Ploaia și timpul frumos* (1941 – 300×200 cm, execuție Pinton-Aubusson, colecția Ilynd-Jean, Lausanne), Jacques Lgrange, Maurice André, Robert Wogenski și alții.

Deși lucrează tot în tehnica haute lisse, unii artiști s-au situat pe alte poziții stilistice. Așa e Victor Vasarely – inițiatorul Op-art-ului – sau arhitectul Le Corbusier. Acesta din urmă a creat încă înainte de cel de al doilea război mondial cartioane în viziunea picturii sale puriste, dar s-a ocupat mai intens de tapiserie doar de prin 1949–1950. De viziune abstractă sau foarte simplă ca forme sînt și tapiseriile tesute după cartioanele lui Léger, Arp, Herbin, Mortensen, Kandinski, Dali sau Calder, ele fiind însă mai repede reproduse în material textil ale unor pictori sau gușe mărite. În general însă cartonierii francezi n-au prea fost atrași de familiile stilistice riguroase geometrice sau constructiviste. Deși înclinați spre viziune abstractă sau semiabstractă, Michel Tourlière – ce a jucat un rol de seamă și ca director al școlii din Aubusson –, Mathieu Matégot, Mario Prassinos sau Henri-Georges Adam, păstrează o poezie și o fluiditate a expresiei în formă și culoare. Un rol de pionier l-a avut Adam, fiind printre primii ce a realizat tapiserii doar în alb negru și cenușiu, transpunînd de fapt, la scară murală, gravura.

Tehnica haute lisse, fie în viziune figurativă, fie în viziune abstractă, a mai fost practică și de mulți alți tapiserii contemporani din Scandinavia, Olanda, Belgia, Germania, Austria, Ungaria, Polonia sau Cehoslovacia.

Dezvoltarea tapiseriei din România a luat un avînt deosebit după 1950, mai ales prin înființarea unor puternice secții de textile la Institutul de arte plastice din București și Cluj. În capitală cursul de tapiserie era condus de Olimpia Lăscăr, un rol important jucînd însă și pictorul muralist Ștefan Constantinescu sau sculptorul și decoratorul Mac Constantinescu, ce au fost pe rînd și la catedre textile, iar la Cluj, de cître pictori și tapiserii Maria Clupe, creșterii sporadice apăruseră chiar în primii ani după război, ca cele ale Aurelii Ghișă sau lucrarea executată în tehnica înodată de maestrul Tuduc, după cartonul lui Ștefan Constantinescu, ce se inspirase din atmosfera Bucureștilor din zilele lui 23 August 1944. O mișcare de oarecare suprafață a spiritului însă abia cu primele generații de absolvenți ai institutelor, ce au început să se afirme în deceniul 1955–1965.

Operele create în haute lisse, în ultimii 15–20 de ani, de Aurelia Ghișă, Maria Clupe, Maria Mihalache-Blendea, Ileana Balotă, Graziela Stoichiță, Aurelia Pacea, Ileana Teodorini-Dan, Aspasia Burduja, Teodora Moiseșcu-Mundul, Elena Haschke-Marinescu, Angela Balogh, Maria Coja, Eva Sutorbun, Zizi Frențiu, Serbana Drăgoescu, Ana Tamás ș.a., au conturat pregătind școala tapiseriei din România, pe linia unei interpretări moderne a modelelor tradiționale și folclorice. Marile pildă ale vechii picturii murale precum și scoarțele românești au transmis tapiseriei moderne, înainte de toate, structura mural-decorativă. Dar mirificul repertoriu al creației populare a

mai oferit tapiserierilor multe alte lecții: stilizarea, relațiile și echilibrul formelor și culorilor, felul expresiv al folosirii materialului, tehnica culorilor vegetale, precum și întreaga atmosferă de poezie și basm.

Firește că tapiseria modernă din România nu s-a dezvoltat izolat. Dimpotrivă, artiștii au cunoscut și au fost înruiți de marile creații universale ca cele ale lui Lurçat, Gromaire, Saint Saëns sau Picart Le Doux. Ceea ce n-a alterat însă de fel originalitatea expresiei în ansamblu. Scoarțele oltenice, argeșene, muscelene, moldovenești sau maramureșene au însemnat pentru tradiția noastră artistică, cel puțin tot atât cât tapiseria gotică în Franța. Una dintre tapisierele care au contribuit mult și relativ devreme la constituirea școlii a fost Mimi Podeanu, prematur dispărută. Ea a studiat la București, expunând apoi, de prin 1956, tapiserii ce au fost curînd remarcate, artista fiind chiar în 1957 distinsă cu medalia de aur a Trienalei de artă decorative din Milano. Evoluția sa spre un rafinament al mijloacelor expresive, datorat unei munci perseverente de peste un deceniu, a atins apogeul spre 1967—1968, cînd a țesut o serie de opere remarcabile ca *Oltenia la sfat*, *Teturul de la Pietroasa*, *Cocoși de munte*, *Orga verii*, *Grădina sălbatică* ș.a. Două opere excepționale sînt 1907 (II), în care farmecul miniaturilor persane se împletește parca cu rigoroarea unor scoarțe maramureșene și *Copii cu sorcova la geamul înghețat*, unde artista a combinat tehnica haute lisse cu broderia, lina cu mătasea, într-o delicată armonie coloristică.

Pe linii similare au mers și alte tapisiere ca Adriana Luca, Angela Ionilete și mai ales Teodora Moiseuc-Stendil, cu *Spiritul nopții* (1971), sau *Sărbătorează poporul* (1973). Un fenomen caracteristic a fost și atracția pictorilor spre tapiserie. Unul dintre primii care au creat cartioane pentru haute lisse a fost Ion Nicodim, absolvent al Institutului din București. El a realizat cîteva opere de mari dimensiuni și factură monumentală: *Cîntare omului* (1963 — 40×950 cm, aflată la sediul O.N.U. din New York) sau *Omul și Cosmosul* (1972 — 540×760 cm). Artistul este un cerebral, frământat de marile probleme ale epocii și încearcă să le exprime într-o viziune ce se înscrie în parametrii școlii moderne europene. Printre pictorii care au încercat cartonul de tapiserie se mai află Simona Vasiliu-Chinilă, Pavel Codîț, Mircea Ionescu, Iosif Bere, Virgil Alămușanu, Geta Brătescu, Ion Bănușcu ș.a. Interesant în căutările sale este și pictorul Șerban Gabrea. Tapisierele sale cu efecte iluzioniste de tip op-art, ca de pildă *Compoziții* din 1971, 1972 sau 1973, lucrări mari de pînă la 4 m, unele romboidale, se înscriu bine în spațiul arhitectural. În prezent Gabrea supraveghează execuția unui vast carton, destinat noului Teatrul Național din București.

Marile răsturnări produse în tapiseria mondială din ultimii 15 ani reprezintă doar aparent o simplă revoluție tehnică. Firește că părăsirea ostentativă a metodelor clasice și, practic, înfinata posibilităților de invenție, atît în confecționarea texturilor, cît și în materiale, izbete înaintea de toate, produce confuzie. Mai spectaculoasă este încă depășirea poziției murale, ieșirea în spațiu, tridimensionalizarea tapisierei. Și totuși masele profunde, factorii ce au determinat explozia, sînt alții. Ei se află cu deosebire în sfera eliberării puterii creatoare, în libertatea imaginației tapiseriului. Revoluția s-a produs doar în urma faptului că artistul a îndrăznit să se exprime în modul cel mai puternic posibil, neîncătușat de nici un canon tehnic.

Cu atît mai mult cu cît una dintre trăsăturile cele mai caracteristice ale acestei faze a tapiseriei este quasi dispariția cartonului, majoritatea artiștilor creînd nemijlocit în țesătură.

Din marea varietate a genurilor și a tehnicilor ce caracterizează ultimii ani, André Kuenzi distinge „... trei categorii de tapiserii, categorii relativ arbitrare: — Tapiseria murală, a cărei funcție este de a fi așezată pe zid.

— Tapiseria spațială, în jurul căreia se poate circula.

— Tesutul — ambiental, care definește un spațiu în care trebuie să pătrundem”.

Firește că astfel clasificate, tapisierele pot trece oricînd dintr-o categorie într-alta, prin simpla accentuare sau reducere a reliefului.

Această spațializare, diversitatea materialelor precum și nesfîrșita varietate a tehnicilor de la țesut la croșetat, împletit sau legat —, caracterizează tapiseria de azi. Dealtminteri fenomenul nu e singular; trăim în general în era răsturnării barierelor, atît a celor dintre genurile literare, cît și a celor dintre disciplinele științifice.

Una din pionierile noii tapiserii este fără îndoială Elsi Giauque. Din 1944 ea a preluat atelierul deținut de maestra sa Sophie Taeuber-Arp, devenind profesoară de tapiserie la Școala de artă și meserii din Zürich. Elsi Giauque a părăsit tehnica clasică, aducînd în lucrarea intitulată *Lumini* o suprafață vibrantă, semănată cu accidente. Dar cea care avea să răstoarne cu adevărat domnia haute lisse-ului a fost tapiseria *Transparență* (1945) lucrare de mari dimensiuni (160×400 cm) suspendată în spațiu, din în negru și bare de lemn, într-o tehnică mixtă, cu fire rare și noduri. «Cu această inovație — spune Dr. R. Fühler — ea s-a situat în fruntea avangardei a ceea ce douăzeci de ani mai tîrziu, a fost calificat la Bienniala tapiseriei de la Lausanne drept revoluția artei textile. Vreme de secole tapiseria n-a fost folosită decît cu singurul scop de a acoperi pereții. Cu lucrarea *Transparență* s-a creat o operă ce se desprinde de pereți și care, pusă în evidență ca o sculptură, își exercită efectul său din pînă...». Poate mai interesant este însă faptul că Elsi Giauque a „deronat gobelinul încă înainte de renașterea Aubusson-ului” — cum spune Erika Billeter. Artista are o părere foarte precisă în legătură cu rolul artei textile moderne. «O operă țesută sau înnoțată făcută din materialele cele mai variate — spune ea — ... este expresia unei anumite personalități artistice. Acest nou spirit inventiv... se exprimă prin efectul optimal ce depinde de o profundă cunoaștere a faptelor, de o nouă dispoziție a elementelor textile fundamentale”. Elsi Giauque nu s-a oprit însă doar la spațializarea tapiseriei. «Tesutul — spune mai departe artista — poate fi un element ce divizează spațiul, un raport de dimensiune sau un mijloc de expresie autonomă”. Într-adevăr, în 1968—1969 cu *Element virtual* spațiu, lucrare ambientală, tridimensională de mari dimensiuni (400×400×400 cm), expresiv colorată, sau cu cea din 1970, *Tapiserie virtuală* (350×1350×350 cm) ea creează spații în care se circula, se gade, se meditează. Creația artistei cuprinde lucrări foarte variate, dar toate cu funcții arhitecturale. Așa sînt *Coloana în culori* ce cîntă (1964 — 37×134×420 cm), *Mică coloană* (1967 — 11×118×75 cm) și *Prințesa și lumina* (1970 — două elemente de 11×122×45 cm, țesute în lînă și nailon, cu piese de metal, în negru, alb, argint și aur). Elsi Giauque socotește că „Textilele sînt, odată mai mult, pe punctul de a deveni o valoare spirituală și artistică pentru omul modern, în raporturile sale cu arhitectura modernă”.

La revoluția tapiseriei moderne Polonia a adus un deosebit aport. Grupul polonezilor ce s-a prezentat la prima Biennială internațională de la Lausanne (1962) compus din Magdalena Abakanowicz, Jolanta Owidzka, Wojciech Hasley, Ada Kierzkowska și Anna Śliedziewska, a provocat cele mai contradictorii reacții. André Kuenzi își amintește că „Intrarea țesătorilor polonezi în prima Biennială, din 1962, a avut efectul unui atac haideucesc. Era ca și

cum s-ar fi dat o lovitură de berbeci în marea tradiție a tapiseriei". Unii au fost indignați, alții entuziasmați, dar "Acest atac a provocat lărgirea Biennalei, fiind printre cele mai salutare". Foarte interesați de noile experiențe au fost chiar unii dintre corifeii haute-lisse-ului, începând cu Lurçat, care prezida juriul și a insistat să fie acceptate lucrările, până la Toulrière.

Ca și în alte țări din răstăritul continentului, artiștii polonezi au găsit în creația populară multe izvoare de inspirație; fie din așa-numitele "Kilimuri" poloneze — o tehnică foarte liberă cu adaosuri textile heteroclitice și din materiale diverse — fie din alte surse folclorice. Un rol deloc neglijabil l-a avut în acești ani și neobosită cercetătoare și profesoară la Academia din Varșovia, Eleonora Plutynska. Ea studia o metodă străveche: tehnica cu urzeală dublă, în două culori, cunoscută atât în nordul Europei, cât și încă în civilizația precolumbiană. Acest tip de țesătură reversibilă (cu două fețe) și foarte diversă ca posibilități, a stat la baza multor invenții moderne, în care s-au combinat fire de lână, nailon, paie, raie, metal, talas, sfioră, fringhii, fulor etc., cu lemn, metal, sticlă, piatră sau chiar obiecte: clopoței, sticluc, cuie, rozete, etc. Una dintre figurile cele mai caracteristice și mai originale dintre tapisierii polonezi de azi este Magdalena Abakanowicz. Operele sale decorează multe muzee, fiind chiar clasificate drept o categorie plastică "Abakan". Ea a studiat la Varșovia, iar din 1965 e profesoară la Academia din Poznań. Artista creează de predilecție opere tridimensionale de mari dimensiuni, până la 13—15 m înălțime, de caracter arhitectural. Ea trece însă dincolo de ceea ce s-ar putea numi sculptură monumentală în material textil, încercând o integrare a tapiseriei în spațiul arhitectural, ca lucrarea sa ce se află în vasta sală a noului Centru civic din "Hertogenbosch, Olanda (operă din 1971 a arhitecților Van Dommelen și Kroes). Printre lucrările sale mai semnificative din ultimii ani, se numără structura în trei dimensiuni cu asamblaj din fringhii din 1970 *Ambianță* (înălțime de 13 m, Kunsthalle Södertalje, Suedia), *Abakan turcoaz* (1971 — 400 × 1230 × 130 cm) o structură tridimensională, *Ambianță* în arhitectură (1972 — 300 × 1700 × 700 cm, Spitalul din Huddinge, Stockholm, Suedia), sau piese mai mici, *Abakan roșu* (1972), *Abakan alb*, etc. Încercând să-și definească genul artistic precizează: "Un Abakan este o operă independentă, dar de asemenea un obiect datorită căruia putem percepe spațiul. Și alte elemente mai contribuie la această percepție: arborii, parcurile, imobilele și drumurile, evident și televiziunea... Eu caut propriul meu spațiu. Eu îl construiesc plecând de la tensiunile ce se manifestă între formele pe care le compun și lumină. Eu inserez spațiul în cel ce există..."

Printre tapisierii polonezi de azi se află încă multe personalități interesante. Două foarte clevae ale Eleonorei Plutynska — Alicja Stodłowska-Wisniewska și Krystyna Wojtyńska-Drouet —, creează în tehnici și materiale foarte variate; Wojciech Sadley, profesor de tapiserie la Academia din Varșovia, compune în trame țesute diverse obiecte finite; Maria Laszkiewicz face fie un fel de Butymorfi practică în haute lisse o viziune iluzionistă, intens colorată; sau Kazimiera Gidoszewska, Maria Chojnacka ș.a.

A încerca categorisirea nenumăratelor variații ce au apărut în tapiseria ultimilor ani, rezultat al unei adevărate explozii inventive, este cu neputință. Poate că singura trăsătură generală de azi a domeniului este tocmai nesfârșita sa diversitate. La aceasta am mai putea adăuga însă și marea popularitate pe care țesătoria artistică a căpătat-o pe plan mondial, din Japonia până în Canada, precum și o dominantă rustică, viguroasă, de cele mai multe ori de

tradiție folclorică, în modurile de expresie. Așa se prezintă și operele tapisierii iugoslave Jagoda Bulic, fie că e vorba de lucrări murale ca *Ingerul izgonit* (1966), sau *Polipic structural* (1966) fie despre lucrări în spațiu ca *Omăgiu lui Pierre Pauli* (1970). De esență folclorică sint și impulsurile expresive ale grupului din jurul atelierelor catalane de la San Cugat del Vallés, lângă Barcelona, întemelte în 1965 de Miquel Samaranch-Amat în colaborare cu pictorul muralist J. Grau-Garriga; sau creația englezilor de origine poloneză Tadek Beutlich, cea a olandezei Wilhelmina Fruyter, a germanei Inge Vahle, a norvegieniei Brit Warsinski, a japonezei Keiko Fujioka, sau a americancei din S.U.A. Sherri Smith.

Mulți artiști sint atrași de compoziția în pasmanterie: din șnururi, galoane, sau fel de fel de materiale de secție cilindrică vau colorate. Printre ei se află Sheila Hicks, Claire Zeisler sau Walter Nottingham, toți din S.U.A. Iar alți tapisieri din Statele Unite creează un fel de troite puse direct în țarbă — ca Iean Stamsta, rochiile bizare dintr-o plasă de fire groase, vau colorate, pe care le întind pe *Ambianță înnotată*, ca Debra E. Rapoport.

Ieșirea din bidimensionalism și spațializarea tapiseriei sau, în general, depășirea tehnicii clasice, și-au găsit adepți în România. Printre ei se află arhitecta Florica Vasilescu (Sorocova), Mariana Ghiță-Oloier (*Canicula, ora 12 noaptea*), sau Eva Suto-Sorban. Cea din urmă, absolventă a Institutului din București, a afirmat atât ca scenograf cât și ca tapisier, printre-o deosebită expresivitate și originalitate. Lucrările sale din ultimii ani, *Fata cu podoaie, Maramureșana, Buhele maestrului*, tapiserii de lână sau cinapă și, mai ales, seria de *Semne maramureșene*, țesute în tehnici mixte și sui generis decupate și spațializate, sint pilde viguroase și moderne de interpretare a viziunii folclorice transilvănene. Tapiseria tridimensională, "obiect" sau plastică monumentală, au mai creat și soții Stendil, în colaborare — *Orgă pădurească* (1971), un fel de basorelief în tehnică mixtă (150 × 120 cm) și *Fluturii* (1971), o mare pildă suspendată în spațiu și dezvoltată în trei dimensiuni (150 × 150 × 150 cm, Muzeul de artă contemporană românească, Galați) — sau individual, Teodora Vasilescu-Stendil, ce a studiat la București, mai acordă uneori pondere teatrală lucrărilor adăugându-i, de exemplu, elemente de pasmanterie (*Fluturii*, 1973 — 200 × 300 cm), sau face în macramure din păr de capră și un cadru de lemn o *Casă a fluturilor* (1974 — 115 × 58 cm). Ion Stendil, ce a studiat arta monumentală la Institutul din București, unde este acum lector, s-a afirmat ca pictor muralist și ca tapisier. Unele probleme de expresie le-a soluționat în ultimii ani în compoziții textile de tehnici combinate, ca *Poarta* (1973 — 400 × 230 cm), lucrare de ritm folcloric, arhitectural, dominată de o țesătură de tip cergă; sau în "casete-moduli", ca *Modul* (1974 — 195 × 195 cm), șase casete de lemn cu diferite obiecte textile. O personalitate a noii tapiserii românești e și Ariana Nicodim, de asemenea absolventă a Institutului din București. Artista a trecut de cițiva ani la o tehnică mixtă, din sfioră de sisal, în care a început, din 1970, *Ciclul celor patru elemente*. Primul realizat, *Pământul* (190 × 325 cm) a fost lucrat în colaborare cu soțul său, Ion Nicodim. După care au urmat *Aerul* (1971 — 360 × 320 cm), *Apa* (1973 — 340 × 360 cm) și *Focul* (1974 — 410 × 310 cm), ultima cea mai mare, mai extinsă în spațiu și mai impresionantă lucrare din serie. Opera sa a fost distinsă în 1973 cu *Medalia de argint a Trienalei din Milano*.

În sfârșit poate printre cele mai marcante reprezentante ale tapiseriei spațializate din România, remarcabilă prin îndrăzneala unora din lucrările sale, este Ana Lupăș. Ea a absolvit Institutul din Cluj, ajungând foarte curind să se afirme și să fie distinsă cu premii, atât pe plan național, cât și peste hotare.



Opera Anei Lupaș nu e ușor de definit: artă de ambient, artă spectacol, „zbor” s.a.m.d. și, fără îndoială, nu numai atât. Poate însă că ceea ce ar contura cel mai bine și mai general concepția tapiseriei ar fi tendințele sale spre orizonturi deschise, pe de o parte și sentimentul folcloric transilvănean, pe de alta. Chiar dacă în unele metode folosite Ana Lupaș interpretează marile linii și invențiile noi tapiserii europene sau americane, aduse de Elsi Giauque sau Magdalena Abakanowicz, ea nu rămâne mai puțin autentică în expresie. Printre lucrările sale cele mai semnificative se numără *Covorul zburător cu un ou roșu în cub*, *Mașină de zburat în zi de sărbătoare* (1971 — Muzeul de artă contemporană românească, Galați), *Mijloc de orientare în univers* (1973 — Muzeul de artă contemporană, Łódź, Polonia) și, mai ales, acele folclorice, puse pe stăle de lemn, sau uriașă desfășurată pe trei hectare de țesătură suspendată pe frînghii la *Covorului zburător* (1972) simbol al păcii, obiect obținut prin acțiune cu caracter sărbătoresc. Impetuoză dezvoltare a tapiseriei moderne care, în aproximativ 20 de ani a pulverizat canoanele sacrosancte ale unei arte europene de aproape opt ori seculară, nu e nici pe departe terminată. Experiențele tapiseriilor programate pe computer și tot felul de invenții se înmulțesc mereu. Crește totodată foarte mult și rolul artelor textile în ambianța generală a vieții cotidiane particulare sau publice. În astfel de condiții e cu neputință de făcut orice fel de pronosticuri asupra viitoarelor căi pe care le va urma tapiseria. Un lucru este însă indubitabil: rolul funcțional-educativ al acestei arte în societate a crescut nemăsurat, de la epoca în care tapiseria era un privilegiu exclusiv al aristocrației, iar această democratizare a genului se va amplifica continuu. (V. pl. 1, 2, 3, 19, 47).

**team x.** Grupare avangardistă fondată prin 1950 de arhitecții olandezi, Jacob B. Bakema, J. H. van den Broeck și Aldo van Eijk. Principalele lor teze, în legătură cu un nou mod de a stabili raporturile spațiale între interiorul și exteriorul construcțiilor și, în general, raporturile dintre volumul clădirilor și spațiul ambiant, în urbanistică, s-au ilustrat în proiectele reconstrucției Rotterdamului, în cele pentru amenajarea teritoriului regiunii olandeze Kennemerland sau în construcția centrului civic din Marl — toate de Van den Broeck și Bakema —, sau în clădirea *Orfelinului municipal* din Amsterdam — Van Eijk —, ca și în proiectul sistematizării satului Nagele, din nord-estul țării, datorit unui colectiv condus de Van Eijk. Principiile lor au fost expuse și la al X-lea C.I.A.M.\* (1956) de la Dubrovnik, unde susținuți și de alți adepți străini ai grupului, ca francezul Georges Candilis sau englezii Alison și Peter Smithson, au atacat vechea linie a organizației, ducând la dizolvarea ei.

**tecton group.** Grup format din șase arhitecți englezi, întemeiat la Londra în 1933 de Berthold Lubetkin. Din el au făcut parte Anthony Chitty, Lindsey Drake, Michael Dugdale, Val Harding și Denys Lasdun. Ei s-au făcut cunoscuți mai ales prin construcțiile de beton pentru amenajarea, foarte ingenioasă, a grădinii zoologice din Londra sau prin unele imobile de raport realizate între cele două războaie mondiale, în același oraș. Între 1946 — 1950 au construit o serie de cartiere de locuințe în Finsbury.

**the four** (Cei patru). Grup care a aparținut școlii din *Glasgow*\*, principala mișcare a artei 1900\* din Scoția. El s-a afirmat la finele secolului 19 și începutul secolului 20, fiind format din arhitectul Charles Rennie Mackintosh — șeful grupului — soția sa, pictorița Margaret Macdonald-Mackintosh, sora aceas-

teia, pictorița Frances Macdonald-MacNair și soțul ei, arhitectul Herbert MacNair. V. și *Glasgow*, Școala din —.

**Tiffany style.** Expresie a artei 1900\* din S.U.A. reprezentată prin decorație interioară, bijuterii, mobilier și, cu deosebire, prin sticlărie, vitralii, etc., denumită astfel după numele lui Louis Comfort Tiffany. El a început să învețe pictura, în 1866, obținând mari succese, neobișnuit de rapid. În 1869 a plecat să studieze la Paris, iar în 1870 a călătorit și a lucrat în Egipt și în Anglia. La întoarcere în S.U.A. artistul se bucura deja de un astfel de prestigiu ca pictor, încât a fost ales membru asociat la „National Academy”. Dar Tiffany a fost curind atras de artele decorative, mai ales de sticlă, pentru care a studiat chimia și a lucrat apoi, făcând experiențe cu materiale noi opalescente, la atelierele „Heidt” din Brooklyn — New York. Concomitent experimenta în domeniul sticlei opalescente și pictorul muralist John La Farge aceluși, în 1876, amândoi artiști izbutesc să realizeze deodată câte un vitraliu din noul material. Din 1880 însă drumurile lor s-au despărțit. În vreme ce La Farge se va ocupa exclusiv de vitralii — mai ales pentru biserici — continuând și pictura murală, Tiffany se dedică total decorației interioare, își diversifică creația (vitralii, abajururi de lămpi din sticlă mozaicată, mozaicuri murale, vase, oglinzi, bijuterii, etc.) și inventă materia ce avea să-i aducă o celebritate mondială: așa-numita „Tiffany Favrilă Glass” (sticlă artizanală Tiffany — „Favrilă” — de la latinescul *faber* = meșteșugar), o sticlă irizată, amestecată cu metal. Încă din 1879 el întemeiează „Louis C. Tiffany Associated Artists”, în tovărăsie cu pictorii Samuel Colman și Lockwood de Forest. Firma, ce s-a mărit apoi, numindu-se doar „Associated Artists”, a căpătat repede notorietate, primind comenzi de ansambluri complete de decorație interioară, printre care s-a aflat, în 1882 și decorația „Casei Albe” din Washington. În 1883 artistul s-a despărțit de asociații săi, întemeind atelierele de sticlărie „Tiffany Glass Company” care vor executa lucrări din ce în ce mai importante atât în America, cât și în Europa. Anul 1902 i-a adus artistului primul mare premiu internațional: medalia de aur a Expoziției internaționale a meseriilor artistice de la Torino. În același an a preluat și întreprinderea de giuviererie a tatălui său „Tiffany and Company” din New York. Prima mondială îi înconorase opera. Sticlă și obiectele Tiffany deveniseră o adevărată categorie artistică, un „stil”. Sticlarii din Europa și mai ales vesticii meșteri din Boemia îi imitau, iar marii artiști vitralieri francezi își executau picturile în atelierele Tiffany din New York. V. și *Artă* 1900. (V. pl. 40).

și de raporturile sale cu mașina, pe de o parte, și cu comerțul, pe de altă parte... „arătându-se că progresele tehnicii și ale meșteșugurilor au fost întotdeauna concomitente, că istoria artizanatului artistic „nu este decât un șir de continue adaptări la progresele fabricației”.

**uniunea centrală a artelor decorative** (în fr.: L'union centrale des arts décoratifs). Fundată la Paris în 1882, prin fuziunea fostei *Uniuni centrale a artelor frumoase aplicate la industrie* cu Societatea fondatoare a Muzeului de arte decorative. Deviza noului uniuni era: „Le beau dans l'utile” (Frumosul în util).

**uniunea centrală a artelor frumoase aplicate la industrie** (în fr.: L'union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie). Fundată la Paris în 1865 pentru ridicarea calității estetice a produselor. Faptul răspundea așteptărilor generale ale dezvoltării industriale, cât și marii concurențe internaționale între fabricile ce se confruntau periodic, în mari expoziții universale, începând din 1851, anul primei manifestări de acest fel de la Londra.

**uniunea internațională a arhitecților** (în fr.: L'union internationale des architectes). Constituită la Lausanne în 1948, prin fuziunea dintre *Comitetul permanent internațional al arhitecților* și *Reuniunile internaționale ale arhitecților*. Rolul uniunii, în ultimul sfert de veac, s-a dovedit mereu mai important în schimbul de experiențe și dezbaterile comune ale arhitecților din toată lumea asupra principalelor probleme de actualitate ale domeniului, ca habitatul, standardizarea, industrializarea procesului de construcție, etc.

u.a.m. v. *Uniunea artiștilor moderni*.

u.i.a. v. *Uniunea internațională a arhitecților*.

**uniunea arhitecților din Republica Socialistă România**. Înființată la București prin conferința din 21 decembrie 1952, când a și fost ales primul comitet sub președinția lui Duiliu Marcu. Rolul său a fost și este, în general, foarte marcat pe toate planurile, dar mai ales important în promovarea celor mai moderne tendințe ale domeniului. Așa cum reiese și din statut, ea „contribuie la generalizarea teoretică a experienței înaintate în arhitectură și urbanism, la activitatea de studiu și cercetări științifice, la dezvoltarea muncii ideologice, a istoriografiei și criticii de arhitectură și în acest scop sprijină activitatea corespunzătoare a instituțiilor de specialitate și stimulează prin mijloace și forme proprii activitatea în aceste domenii a arhitecților”. O contribuție foarte importantă la dezvoltarea arhitecturii și urbanisticii românești contemporane au adus-o, de-a lungul acestor peste două decenii și largile dezbateri din adunările plene ale uniunii axate pe domenii fundamentale ca arhitectura industrială și habitat-ul (teme discutate în repetate rânduri), pe diferite probleme ale sistematizării urbane sau a celei rurale, pe industrializarea procesului de construcție (plenara din 1970), pe valorificarea teritoriului urban și pe legea sistematizării (ianuarie 1974). Nu mai puțin însemnate au avut-o numeroasele adunări plene ale filialelor sale din provincie, unde s-a dezbătut — cu o largă participare a arhitecților din capitală — probleme de interes local, ca schița de sistematizare a orașului Craiova, amenajarea turistică a județului Suceava, industrializarea construcției de locuințe la Brașov, etc. Uniunea a mai contribuit la progresul arhitecturii moderne și prin organizarea unor dezbateri internaționale, cum au fost cele două seminare (1966 și 1969) pe tema habitat-ului ce au avut loc la București în cadrul *Uniunii internaționale a arhitecților* — organism la care este afiliată —, cât și Conferința balcanică a arhitecților (1973) care a dezbătut tema „Valorificarea moștenirii arhitecturale în construcția modernă a orașelor”, ș.a. Capacitatea de acțiune a uniunii se oglindește și în relativ marele număr de membri la care a ajuns în prezent (circa 2200).

**uniunea artiștilor moderni** (în fr.: Union des artistes modernes). Fundată la Paris în 1929 de un grup de arhitecți, decoratori și designeri, printre care s-au aflat R. Mallet-Stevens, Francis Jourdain, R. Herbst, F. Chareau, Sonia Delaunay, Charlotte Perriand, J. Prouvé ș.a. Din uniune au mai făcut parte personalități ca Le Corbusier sau G. H. Pingusson. Iar la expozițiile sale erau prezenți creatori din toată lumea. Uniunea căuta în general, căile de adevărate arte ale nevoile societății mașiniste. În manifestul u.a.m. intitulat „Pentru arta modernă — cadrul vietii contemporane” — se vorbea de „frumos

Velde, style ~. Una din expresiile artei 1900\* din Belgia și Germania, denumită astfel după Henry Clemens van de Velde, figură de însemnată europeană. El a studiat întâi pictura la Academia de arte frumoase din orașul său natal, Anvers, iar apoi la Paris (1884—1885), cu pictorul Carolus Duran. Întors la Anvers depune o activitate intensă: aderă la cercul „Als ik Kan” și participă la fundarea uniunii „Arta independentă”, la al cărei prim salon (martie 1887) expune pentru întâia oară lucrări, vădind influențe impresioniste. În anii următori (1888—1892) Van de Velde evoluează, trecind printr-o fază neoimpresionistă și fiind apoi înlăturat de Vincent van Gogh. De-a lungul acestor ani el s-a afirmat într-atât, încât în 1888 a fost ales membru al prestigiosului grup din Bruxelles „Les XX”. În 1891 a început să se manifeste și teoretic, ținând prima sa conferință, „Despre țărani, în pictură” și publicând studiul despre Georges Seurat. Începând din anul următor Van de Velde a renunțat definitiv la pictură, dedicându-se graficii de presă, artelor decorative și aplicate. Concomitent el și-a continuat activitatea teoretică publicând, printre altele, vestita sa lucrare „Déblaiement d'art” (1894, Epurarea artei), virulent manifest împotriva „uriturii” și al „mîncîunii formelor”. Despre cauzele ce l-au determinat pe artist să renunțe brusc la pictură, pentru arte decorative și arhitectură — domenii în care era absolut autodidact —, s-a discutat mult. Cel mai probabil este ca schimbarea să se fi datorat atît mentalității generale de la 1900 cît și convingerilor sale social-esthetice de pe atunci. Așa cum singur a afirmat-o, era atras de acea creație care se adresa unui public cît mai numeros, ce putea ajunge socialmente cît mai larg. Întreaga sa activitate s-a axat în acești ani pe lupta împotriva „uriturii” și a prostului gust, care infectaseră „... tot ceea ce se înfățișă ochilor”. „Uritul” — spunea Van de Velde — este o permanentă insultă adusă bunului simț și rațiunii. „... Așa și explica el nevoia ce l-a minat să-și construiască la Uccle, lângă Bruxelles și să-și echipeze complet casa, după propriile sale proiecte, în 1895 la un an după ce se căsătorise — deși „... nu se preocupase niciodată de arhitectură”. „... Casa, numită „Bloemenweef” (Cheful florilor) prima încercare de arhitectură și decorație interioară a lui Van de Velde, în care el desenase tot — de la mobilier, de la draperii, covorașe și tapete, pînă la tacămuri, veselă, clante sau chiar vîtrațele sobelor —, departe de a fi arătat ca lucrarea unui debutant, vădea deja măiestrie. Ceea ce și explică de ce a primit în acel an vizita criticului Julius Maier Graefe care va scrie despre el în presa franceză și pentru care Van de Velde va concepe, ulterior, mobilierul și decorația birourilor firmei „Maison Moderne” din Paris. Reputația căpătîia l-a adus artistului și vizita lui S. Bing care l-a invitat să expună obiecte și mobilier în magazinul său „Art Nouveau”, ce urma să se inaugureze în capitala Franței. El a devenit apoi mereu mai cunoscut atît în Belgia, unde fundase „Société H. Van de Velde” ce-și avea

stelierele la Ixelles, cît și în Germania, unde i s-au publicat lucrări în reviste și a primit comenzi, sau în Franța unde i s-a dedicat în întregime primul număr al revistei „L'Art Décoratif”, apărut în octombrie 1898. La finele secolului 19 s-a încheiat și prima perioadă belgiană a carierei sale. În 1900 el și-a stabilit la Berlin, începînd a doua perioadă, germană, poate cea mai fecundă din creația sa, ce va dura pînă în 1917. În capitala Germaniei el și-a înscris o nouă firmă „Henry van de Velde G.M.B.H. Kunst-Werkstätten” — deschide o expoziție în magazinul de artă a lui H. Hirschwald — „Hobensollen-Kunstgewerbelhaus” — realizează decorația și mobilierul unor magazine și publică o altă lucrare teoretică importantă „Die Renaissance in modernen Kunstgewerbe” (Renascerea artei aplicate moderne). După doi ani, în 1902, Van de Velde s-a mutat la Weimar, unde primise funcția de consilier artistic al marelui Duce de Saxa-Weimar. Între 1902 și 1908 el a realizat nenumărate lucrări de arhitectură interioară, arte aplicate, etc. De asemenea a publicat în 1907 o altă lucrare teoretică, la Leipzig „Der Neuen Stil” (Noul stil), în care a participat și la fundarea organizației „Deutscher Werkbund”. Dar una din cele mai însemnate opere din acea vreme (1904—1908), rămîne construcția Școlii de arte și meserii din Weimar, al cărei director va fi apoi, pînă în 1914. Lucrarea marca o însemnată evoluție stilistică în cariera artistului, care trecea de la viziunea dinamografică, curbilinară spre forme simplificate, de spirit ortogonal. Deși începuse ca un reprezentant tipic al artei 1900 belgiene, în stil *Coup de fouet*, fiind chiar influențat de arhitectul Horta, Van de Velde s-a plasat de la început pe poziții teoretice deosebite și în bună măsură originale. Adept al tezei estetice „Einführung”, el socotea linia ca un vehicul ideal ce transporta datele senzoriale ale creatorului în construcția formei. Iar în studiul intitulat „Linia este o forță” (1923), unde urmărea să releve virtuțile liniei ca instrument expresiv al funcțiilor, el demonstra că printr-o măsurătoare linia se poate dinamiza un zid inert, eliminîndu-l, vizual, greutatea, se pot masca nodurile nesudate ale construcției sau se pot crea transparente volumetrice-spațiale. O deosebită însemnată a avut-o și opera sa de pedagog, la Weimar, unde a fost realmente prima școală modernă de arte decorative. Metodele experimentate de Van de Velde, ca și întreaga sa organizație pedagogică, au constituit o bună parte a temelii viitoarei școli „Hauhaus” ce se va înființa după război la Weimar, folosind și localul construit de Van de Velde. Punctul de apogeu al perioadei germane rămîne însă Teatrul Werkbund-ului, ridicat la Köln în cadrul expoziției din 1914. Arhitectura teatrului îl pasionase pe Van de Velde încă de prin 1905, cînd s-a impri- amintit cu marele om de teatru, englezul Gordon Craig, precum și în urma amintirilor cu alt distins reformator al teatrului, regișorul german Max Reinhardt. El studiasse cuipa al aducînd unele inovații ce răspundeau cerințelor spectacolului modern și a întocmit chiar, în 1911 proiectele pentru „Théâtre des Champs Elysées” de la Paris, ce va fi realizat însă în 1913, după planurile arhitectului francez A. Perret. Teatrul din Köln (ulterior distrus) în afară de plastica sa exterioră reînvie o concepție generală funcțională, avea sala în amfiteatru, un proscenium independent, orizont circular și, mai ales, scena rotativă. Imediat după izbucnirea războiului din 1914, Van de Velde, cetățean belgian, demisionează din funcția de director al școlii din Weimar, recomandîndu-l ca succesor pe arhitectul Walter Gropius. În 1916—1917 mai apare la Weimar lucrarea lui Van de Velde „Formele frumusului arhitectonic modern”, iar în 1917 pleacă în Elveția, unde va rămîne pînă în 1920 cînd se stabilește în Olanda. Aici acceptase postul de arhitect-consilier al firmei „Müller et Co.” (ocupat înainte de arhitectul olandez H. P. Berlage),

proprietatea familiei Kröller-Müller, pentru care Van de Velde va construi faimosul Muzeu de artă modernă de la Otterlo (1937-1945). Perioada olandeză s-a sfârșit în 1925, când arhitectul s-a întors în patrie, fiind numit profesor la Universitatea din Gand unde va ține, până în 1935, cursul de istoria arhitecturii. Cu aceasta începea a doua perioadă, belgiană și ultima din cariera sa activă: 1925-1948. Un an mai târziu cu toate adversitățile ce le-a întâmpinat, dar sprijinit de Camille Huysmans - pe atunci ministrul Științelor și Artelor - și chiar de regele Albert, Van de Velde înființează, pe baza experienței de la Weimar, Institutul superior de arte decorative din Bruxelles (devenit ulterior: Școala națională superioară de arhitectură și arte decorative). Profilul foarte complex al acestei școli de acum aproape o jumătate de veac reflecta orizontul modern, avangardist, al fondatorului, care a și condus școala până în 1935, când a ieșit la pensie. Ultimii ani ai vieții 1948-1957, Van de Velde i-a petrecut în Elveția, la Oberägeri, unde și-a scris „Memoriile”, în care a reexaminat atât propria sa creație, cât și epoca, în același spirit de care a fost animat toată viața: opunind „tradiției imitației, tradiția efortului și a inteligenței”. V. Artă 1900; Coup de Fouet, Stile ~; Werkbund, Deutscher Werkbund. (V. pl. 26).

Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk v. Ateliere reunite pentru meșteșuguri artistice.

Viena, școala de arhitectură din ~. A aparținut atât funcționalismului\*, cât și organizației Wiener Sezession<sup>1</sup>, fiind întemeiată de O. Wagner și de principalii săi discipoli: J. Hoffmann, J. M. Olbrich și A. Loos. Arhitectul Otto Wagner a studiat mai întâi la Politehnica din Viena (1857-1859), apoi la Academia de arte frumoase din Berlin (1860-1861), terminându-și educația (1861-1863) în atelierul arhitecților Eduard van der Noll și August Siccard von Siccardenburg, de la Academia de arte frumoase din Viena. Prima perioadă a carierei sale (1864-1893) a fost dominată de istoricism. Totuși lucrări cu Banca agrară austriacă sau unele imobile de raport din Viena, vădese o rigoare geometrică a formelor, un sever echilibru de raporturi de proporții, precum și o strânsă logică constructivă. O evoluție a viziunii lui Wagner se face simțită chiar din ultimii ani ai primei perioade, cu prilejul comenzi pe care a primit-o în 1890 pentru proiectele sistematizării Vienei. Din purtarea lucrării realizate în urma acestor studii, cum sînt de pildă *Gările metroului vienez* și mai ales cea de la stația Karlsplatz (1894) reiese o depășire a istoricismului, spre o viziune modernă de tip 1900: construcție din fier și plăci subțiri de marmură, forme simplificate, logice și funcționale. În construcția stației Karlsplatz arhitectul aducea și elemente noi, originale ce anunțau unul din principalele capitole ale doctrinei sale, în legătură cu zidul care, din element portant devine izolat, despărțitor etc., căpătînd funcția unui ecran. Pereții gării de metrou erau realizați din plăci subțiri de marmură, printr-un cadru de fier corier lăsat aparent, întreaga funcție portantă fiind atribuită structurii de fier. Peste vreo zece ani Wagner avea să sublinieze și mai mult caracterul neportant al zidurilor - la clădirea *Căsei poștale de economii* (1904-1906) din Viena, ale cărei fațade sînt plătate cu dale mari de marmură subțire, fixate cu nituri importante, vizibile, de aluminiu. O soluție similară va folosi și elevul său Hoffmann, la *Palatul Stoclet* (1905) din Bruxelles. A doua perioadă a creației lui Wagner (1894-1901) începe cu numirea sa ca profesor la Academia de arte frumoase din Viena. El se gîsea în plină maturitate a concepției și reflectase îndelung la gravele probleme ce se puneau arhitecturii la finele secolului 19. Cursul publicat în 1895 sub titlul „Moderne Archi-

tektur” (Arhitectura modernă), numire ce va fi apoi dată întregii sale doctrine, stătea cu hotărîre eclecticismul istoricist, cerînd fără echivoc crearea unei arhitecturi moderne, care să corespundă noulor condiții ale epocii. Din această perioadă datează o serie de imobile locative, la Viena, ca *Majolica Haus* (1898) numită așa după decorația fațadelor în ceramici policromă, lucrare cu forme simple, ortogonale și acoperiș plat, sau unele magazine ca cel al brniei de confecții Neumann (1900), tot din Viena, o construcție de spirit perfect rectangular, avînd parterul și primul etaj total vitrate, lucrare ce putea aparține foarte bine școlii din Chicago<sup>2</sup>. A treia și ultima perioadă (1904-1918) începe cu construcția *Căsei poștale de economii*, operă ce demonstrează cel mai înalt nivel atins de concepția sa funcționalistă. Principiul de bază al doctrinei „Moderne Architektur”, primatul absolut al structurii asupra decorației, este strălucit ilustrat aici, mai ales în marele hol central acoperit cu o monumentală boltă din fier și sticlă.

Cel mai valoros elev al lui Wagner a fost Josef Hoffmann. După ce a absolvit cursurile Academiei din Viena și și-a făcut studiile de specializare la Roma, a revenit acasă, manifestîndu-se atât ca arhitect, cât și ca decorator și proiectant de arte aplicate. În 1899 Hoffmann a construit în colaborare cu Koloman Moser magazinul Apolo din Viena, unde mai apăreau încă urme de ornamentație istoricistă. În același an ambii artiști, prieteni și colaboratori toată viața, s-au devenit profesori la Școala de arte și meserii din capitala Austriei. Stilul propriu de viziune geometrică, al lui Hoffmann, începe să se precizeze în 1901, cu prilejul construcției a patru vile la Viena. Dar afirmarea deplină a concepției sale raționaliste s-a produs odată cu clădirea *Sanatoriului* (1903) din Purbachsdorf. Membru marcant al avangardei vieneze, principal fondator al organizației Wiener Sezession arhitectul devenise la acea dată cel mai important continuator al doctrinei funcționaliste a lui Wagner. Numai că el n-a ajuns niciodată la acel bigotism al purismului, ca colegul său de generație Adolf Loos. Dimpotrivă, a contribuit în mod hotărîtor la dezvoltarea artelor decorative și aplicate, atât prin opera sa, cât și prin întemeierea, în 1903, împreună cu Moser și cu graficianul C. O. Czeschka, a vestitilor Ateliere vieneze. Acest grup de ateliere artistice, în care se producea o gamă extrem de largă de lucrări de la așeză și cărți ilustrate, țesături, mobilier, ceramici, argintărie sau bijuterii, pînă la arhitectură și decorație, a funcționat vreo trei decenii căpătînd un binemeritat renume mondial. În 1905 Hoffmann a realizat capodoperele, o vilă sumptuoasă, la Bruxelles, pentru industriașul belgian Adolphe Stoclet. Mozaicurile interioare s-au datorat pictorului Gustav Klimt, iar statuile de pe turnul central al construcției lui Franz Metzner. În acel moment modalitatea sa proprie de expresie căpătase renume și chiar o titlatură populară: *Quadratel Hoffmann*, un stil reticular, precubitat, la baza căruia se afla limbajul linear, ortogonal, „Pătratul pur și folosirea alb-negruului drept culori dominante mă interesa atât - spunea Hoffmann - deoarece astfel de elemente clare nu apăsăseră vreodată în stilurile dinainte”. Întreaga clădire a fost concepută în volume geometrice, simple și îmbrăcătă cu plăci de marmură albă de Turlin (Norvegia). Iar pentru a atenua ascuțitul muchurilor, arhitectul le-a îmbrăcat cu profile din bronz cizelat și aurit. Universalist de tip 1900, Hoffmann a desenat pentru Stoclet, în același stil geometric, absolut tot ansamblul de la arhitectura parcului pînă la mobilier, serviciul de scris pentru birou, legătoria volumelor din bibliotecă, ș.a.m.d. Această viziune l-a caracterizat întreaga creație, fie că e vorba de un *Serviciu* de ceați din metal ornamentat, ca cel din 1912, fie despre *acele Kabinetschrank* (dulap-cabinet) din 1910-1914 (ambele la Österreichisches Museum für Angewandte Kunst,





Viena), compoziție piramidală în spirit japonez și totodată parcă o premoniție a op-artei. Lucrarea, un model de perfecțiune grafică, în alb și negru, din pînă furniruit cu cîmșir, întărit și marchetărie de abanos și sîdef, a intrat pe mulți artiști din secolul 20.

Celălalt strălucit elev al lui Wagner, Josef Maria Olbrich, s-a afirmat la Viena mai ales prin construcția Palatului organizației *Wiener Sezession* (1898), lucrare ce a constituit un adevărat manifest în istoria arhitecturii moderne. Olbrich a organizat volumele pur geometrice — cubul, paralelipipedul și sfera — cu îndrăzneală, dar și cu un mare simț al echilibrului. Deși ansamblul e perfect unitar, masele sînt astfel articulate încît nu se reduc prin intersecții, ci își păstrează fiecare integritatea spațială și puterea expresivă. Dar cea mai mare parte a carierei arhitectului s-a desfășurat în cadrul grupului *Cei japce*, la Darmstadt, unde a plecat imediat după terminarea acestei construcții, la invitația marelui duce de Hessen, Ernst Ludwig.

Adolf Loos, marele apostol al purismului geometric, aflat pe poziții contrare decorativismului artei 1900, n-a fost propriu-zis elevul lui Wagner, dar s-a considerat un discipol al doctrinei sale. El a învățat la Școala de arte și meserii din Reichenburg și apoi la Politehnica din Dresda, după care a făcut o călătorie de studii la Paris și în Statele Unite (1893—1896). Loos a fost astfel unul din primii arhitecți europeni care a cunoscut direct marea experiență americană a școlii din Chicago, iar tezele lui Sullivan aveau să-l influențeze foarte mult. Întorcîndu-se la Viena, s-a afirmat îndeosebi ca publicist, pledînd într-o serie de folioare din „*Neue Freie Presse*” în 1897—1898, pentru o arhitectură funcțională. Aceste prime articole vor fi adunate după război la Innsbruck, într-un volum intitulat: „*Ins Leere gesprochen*” (1921, Vorbort degeaba). El ataca frontal tendințele estetizante ale lui Klimt, Hoffmann și Olbrich, aruncînd o adevărată anatemă asupra întregii arte 1900, al cărei adept a fost de altminteri, în primul an al carierei. Argumentînd atât cu tezele lui Sullivan, cit și cu cele ale lui Wagner, Loos declara că ornamentația este incompatibilă cu civilizația și că forma trebuie să-și găsească frumusețea exclusiv în adevarata sa funcție, precum și în unitatea indestructibilă a părților sale componente. Concluziile — înlăturarea absolută a oricărui fel de ornament și folosirea exclusivă a formelor pure, geometrice —, le-a aplicat atât în cursurile predate la Școala liberă de arhitectură ce a înființat-o în 1906 la Viena, cit și în lucrările sale, de o austeritate monahală, ca *Vila Karma* (1904), la Montreux, *Casa Steiner* și *Imobilul comercial Goldman* (1910) din Michaelerplatz, *Casa Ryfer* (1922), toate la Viena. În 1923 Loos a plecat la Paris unde a fost primit cu entuziasm atît de membrii mișcării *Esprit Nouveau*\*, cit și de cei al dadismului. El a construit aici, în 1926, casa poetului Tristan Tzara.

Reprezentanți ai școlii au mai fost și alți arhitecți, dintre care unii chiar elevi ai lui Wagner: Leopold Bauer, Emil Hoppe, Oskar Laske, Josef Plečnik, Otto Wyttrik sau Fritz Zeymer. V. funcționalism; *Wiener Sezession*. (V. pl. 28).

Wellenstil (Stil valurit sau ondulant). Variantă a artei 1900\* din Germania. V. *Berliner Sezession*; *Jugendstil*; *Münchener Sezession*.

Werkbund v. *Deutscher Werkbund*.

*Wiener Sezession* (Secesiunea vieneză). Organizație aparținînd artei 1900\*, înființată în 1897. S-a numit oficial „*Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, Sezession* (Uniunea artiștilor plastici din Austria, Secesiune). Școala vieneză a reprezentat la începutul secolului 20 poate cel mai efervescent centru de dezvoltare al artei 1900. În vreme ce într-o bună parte a Europei *Art Nouveau*-ul, *Modern Style*-ul sau *Jugendstil*-ul se aflau în faza deciderii printr-o forță, în Viena începea perioada geometrică ce s-a ilustrat fie în expresia ortogonală și funcționalistă a arhitecturii și artelor aplicate dominată de așa-numitul stil *Quadratell-Hoffmann*, creat de arhitectul *Josef Hoffmann* și răspîdit mai ales după 1904 prin Atelierele vieneze, fie în concepția bidimensională a picturii și graficii, care a abolit orice iluzionism, conferind la nouă putere liniei și ajungînd la o nouă conștiință a valorii suprafeței absolute, calități sintetizate cu deosebire în creația lui Gustav Klimt. Iar principala artă de supraviețuire postbelică a mișcării de la 1900, stilul 1925 sau *Arts Déco*\*, și-a avut cele mai viguroase rădăcini în geometrismul secesiunii vieneze.

Organizația W.S. a fost de la început foarte puternică. Primul președinte de onoare al asociației, pictorul Rudolf von Alt, pe atunci de 80 de ani, reprezentînd și adăunîndu-se unei bune părți a generațiilor mai vechi, chiar dacă acordul lor cu avangarda va fi de scurtă durată. Dar primul președinte activ, reprezentîndul tinerimii care „fusese secesiunea” mai ales în numele progresului și al libertății artei, cum arată și motto-ul săpat în piatră pe palatul W.S. din Viena (operă din 1898 a arhitectului J. M. Olbrich): „*Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit*” (Vremii, arta sa. Artei, libertatea sa), a fost Gustav Klimt. Printre cei mai de seamă membri fondatori sau intrați în organizație înainte de 1900 s-au mai aflat arhitecții O. Wagner, J. Hoffmann, J. M. Olbrich, artiștii, graficienii, decoratorii și designerii F. Andri (ce va deveni, din 1903, președintele asociației), J. M. Auchentaller, W. Bernatzig, R. Bacher, A. Boshm, J. Engelhart, O. Friedrich, R. Jetmar, F. König, J. V. Krämer, F. Krols, M. Kurzweil, M. Lenz, W. List, C. Moll (organizatorul la Viena al celor mai multe expoziții ale artiștilor străini), K. Moser, C. Müller, F. von Myrbach ș.a. În 1898 s-a construit palatul asociației și a avut loc prima expoziție, cu o largă participare internațională. A apărut de asemenea revista „*Der Sacrum*” (1898—1903) organul asociației. În 1903 J. Hoffmann, K. Moser, graficianul C. O. Czechka ș.a., ajutați de Fritz Wärndorfer, marele mecena al secesiunii vieneze, au întemeiat faimosul Atelier vienez, ce vor

infruri puternic, aproape trei decenii, artele decorative și industriale din Europa. Una din lucrările reprezentative executate de Atelierele vieneze a fost teatrul și cabaretul *Fledermaus* (Lilacul), pe Kärntnerstrasse nr. 33, Viena, realizat în 1907, după proiectele lui J. Hoffmann și ale decoratorilor Bert Löffler, Emil Orlik, Anton Kling ș.a. Dar diferitele tendințe ce se opuneau în cadrul organizației au dus relativ curând la prima sciziune, cu toate că secesiunii îi propovăduiau absoluta „libertate a artei”, plecând de la principiul fundamental „Leben und leben lassen” („A trăi și a lăsa și pe alții să trăiască”). În 1915 Klimt a făcut „Sezesiune, secesiunii” părăsind asociația și formând asociația „Klimtgruppe”, împreună cu Hoffmann, Bernatzki, Kurzweil, List, Möll, Moser, Richard Kusch, Emil Orlik, Alfred Roller ș.a. Pentru grupul Klimt, Hoffmann a construit apoi, în 1907, o sală „Kunstschau” (Expoziția de artă) la Viena. Cu toate artiștii mișcării de la 1900 vienezii se opuneau înaintea de artei orașului istoric și academism, tinzând spre o creație originală, autentic contemporană. „Dacă acceptăm devisa «Afară cu stilurile imprumutate» — se arată în articolul redacțional al revistei „Ver Sacrum” (nr. 10/1898) — de ce trebuie să se mai vorbească de Stil? Nu există nici un Stil Secesionișt. Așa stau lucrurile. Numai că acum se întâmplă mai des ca înaintea ca un artist să înfrădească să vorbească în propriul său grai”. Și, mai departe, se sublinia dorința totală de independență a artei austriece față de arta europeană, deși valoarea acesteia nu era negată: „Vrem o artă neaservită străinătății, dar și fără teamă față de străinitate, precum și fără ură față de străinitate. Artă de peste hotare să ne încete la a ne concentra eforturile noastre; noi o recunoaștem, o admirăm cînd este de valoare, numai că nu vrem s-o imităm”. În fapt însă arta secesiunii austriece a suferit multe înfrîuriri europene. În general Viena devenise un punct de prim rang al întîlnirii artiștilor europeni. Chiar în anul fondării organizației W.S., baronul von Scla, directorul muzeului de artă industrială din Viena, a organizat prima expoziție a mobilierului englez în Austria, cu lucrările arhitecților Ch. F. A. Voysey, Ch. R. Ashbee sau Baillie-Swett. În 1900, la o expoziție W.S., grupul *The Four* din Glasgow a fost invitat să decoreze o sală întreagă, iar în anul următor ei au realizat la Viena un salon de muzică pentru Fritz Warndorfer. Dar, în general, prezența artiștilor străini a fost mult mai largă în capitala Austriei la începutul veacului decît în alte centre europene: fie în expoziții speciale, fie în cele generale ale secesiunii. În altă ordine de idei trebuie amintit că vestita școală de arhitectură din Viena\* a aparținut și ea secesiunii, chiar dacă întemeietorul ei, arhitectul Wagner, și-a consumat prima fază a carierei sale sub semnul istoricismului. El și cei mai valoroși discipoli ai săi — Hoffmann, Olbrich și Adolf Loos —, promotorii doctrinei ce a devenit vestită sub titulatura de „Moderne Architektur” (Arhitectură modernă), au contribuit în mod substanțial la conturarea unui raționalism funcționalist în arhitectură, decorație și design\*.

Dar poate că figura cea mai reprezentativă a artei vieneze de la 1900 rămîne pictorul Gustav Klimt. Opera sa „cuprinde aproape întregul *Jugendstil* vienez” ca este forța sa motrice” — după expresia lui H. Hofstätter. După ce studiase la Școala de artă și meserii din Viena, între 1876 și 1883, el a început să lucreze pictură murală în colaborare cu Frantz von Matsch, ca, de pildă, la teatrele din Reichenberg (1882), din Fiume (1883), din Karlsbad (azi Karlovy Vary) (1886), la Burgtheater din Viena (1886—1890), la Kunsthistorisches Museum din Viena (1890—1891) sau la Castelul Peleș din Sinaia. Artă sa din prima perioadă — 1882-1892 — conținea încă multe elemente eclectice-istoriciste, stînd mai ales sub înfrîurirea școlii vieneze de pictură istorică a

lui Hans Makart. Deși nu l-a fost niciodată propriu-zis elev, Klimt a preluat de la Makart dragostea de culoare, de materiale prețioase și de contraste. În evoluția sa spre o viziune de tip 1900 el a trecut apoi printr-un fel de simlism — academism, asemănător cu cel al mîchenșilor Fr. von Stuck sau A. Ströhmman. Depășirea acestor faze spre o nouă modalitate de expresie, în care bidimensionalismul și decorativismul capătă o mare pondere, s-a produs după 1897—1898, odată cu cristalizarea concepției sale secesiioniste și cu înfrîuririle ce le suferă, atît din partea unor pictori simbolizii apusei — ca Pavia de Chavannes, Toorop sau Knopff, cît și din partea artiștilor japonezi. Începutul maturității sale creatoare a fost marcat, de pildă, de cele trei compoziții de plafon pentru sala Universității din Viena, uleiuri pe pînă realizate în 1900—1903. O accentuare a bidimensionalismului a apărut în unele tablouri ca portretul Anei Gertha Eissler-Teramare, ulei din 1902 (colecție particulară, Viena), *Livada* cu trandafiri, ulei din 1903—1905 (colecție particulară, Graz) ș.a. Dar faza culminantă a evoluției picturii sale a început după 1905, cînd cea mai mare parte a tabloului — haine, draperii, fonduri florale etc. — este tratată decorativist, în pete plane și elemente geometrizate, viu colorate, cu contraste puternice și mult aur sau argint — fie cu foiță metalică, fie hirtie lipită, ba uneori chiar cu smalt, sidex, etc. —, în vreme ce chipurile, membrele sale, în general, carnația personajelor păstrează un oarecare relief. Printre cele mai caracteristice opere aparținînd acestei perioade se numără unele tablouri de mari dimensiuni, ca *Sărutul* (1908, Österreichisches Museum, Viena) sau *Salomea* (1909, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Veneția). Din aceeași perioadă datează și marele mozaic mural (1910), creat de artist pentru sufrageria Palatului Stoclet din Bruxelles, proiectat de arhitectul J. Hoffmann. Pictura lui Klimt a exercitat în general o mare influență la începutul secolului 20.

Într-o altă strălucită discipoli ai lui au fost pictorii Oskar Kokoschka și Egon Schiele. Cel din urmă a studiat (1905—1909) la Academia de artă frumoasă din Viena, adevăratul său maestru fiind însă, din 1907, Klimt. Dar cu toate că a preluat modalitatea acestuia de a construi tabloul, din pete mici și contururi liniare, precum și conceptul general bidimensional, la Schiele nu predomină nici arabescul, nici mozaicul ornamental. Tensiunea principală își are totuși forța motrice în micile suprafețe care „fărmîtează tabloul dinăuntru, înfrînd și spargă forma, în adîncul căreia trebuie să rămînă închise” (H. Hofstätter). Deși a protestat împotriva lumii ostile și intolerante cu un dramatism anunțînd parcă prematurul său sfîrșit, pictura de atmosferă nostalgic a lui Schiele, plină de lirism melancolic, de nuanțe simboliste, n-a ajuns niciodată la acel „tipic” propriu expresionismului german. Cel care a făcut trecerea de la treapta W.S. la expresionism a fost Kokoschka, pictor și scriitor pe care H. Read îl socotește drept „Artistul ce reprezintă prin pictura sa, tot-un mod mai complet și mai permanent decît oricare altul din epoca noastră, un umanism vizionar și simbolic...”. El a studiat (1904—1909) la Școala de artă aplicată din Viena dar, ca și Schiele, a stat la început sub înfrîurirea lui Klimt. Acestea i-a și închinat, în 1908, poemul său „Die träumenden Knaben” (Adolescenții viatori) pe care l-a și ilustrat, conștinind la început: „dem Lehrer Gustav Klimt” (profesorului Gustav Klimt). El s-a simțat mai înțeles ca scriitor, cu cele două piese de teatru scrise în 1907 „Sphinx und Strohmännchen” (Sfinx și om de paie) și „Mörder, Hoffnung der Frauen” (Uciduș, speranța femeilor) și a lucrat pentru Atelierele vieneze ca ilustrator și proiectant de afișe, cărți poștale și arte aplicate. El s-a făcut cunoscut mai ales în cadrul festivalului artistic organizat în 1908 de Atelierele vieneze,

prin litografiile care însoțeau poemul citat mai sus, cartoanele pentru tapiserii, unele studii grafice și o sculptură policromă, ca și prin reprezentarea piesei „Ucigaș, speranța femeilor”.

O altă personalitate a fost pictorul muralist și gravorul Rudolf Jettmar. După ce a studiat (1886–1892) la Academia de arte frumoase din Viena și apoi la Karlsruhe (1892–1893), a început să lucreze din 1894 ca pictor muralist și gravor, la Leipzig și Dresda. În 1896 a câștigat o bursă de studii la Roma, iar în 1898 s-a stabilit la Viena, unde a devenit membru al organizației W.S. Spre deosebire de Klimt, care a început ca un artist de viziune istoricistă, Jettmar aduce în cadrul secesiunii tradiții academiste. Dar evoluția sa spre o modalitate de expresie simplificată, de o vigoare geometrică, atât în gravurile publicate în „Ver Sacrum”, cit și în decorația murală (mozaicurile altarului pentru biserica Sfântul Leopold, 1903–1907, Steinhof, Viena), operă a arhitectului O. Wagner, a îmbogățit arta secesiunii vieneze.

Foarte reprezentativ pentru arta 1900 din Viena, în general și în special pentru formația multilaterală a creatorilor acestei școli, a fost și Kolomon Moser, pictor, grafician, decorator, proiectant de mobilier, vitralii, mozaicuri, bijuterii sau ceramică. El a studiat la Școala de arte aplicate (unde avea să devină, din 1899, profesor) și la Academia de arte frumoase — ambele din Viena —, fiind apoi unul din fondatorii organizației W.S. Cristalizarea propriului său stil geometric, de o logică constructivă fără cusur — în spiritul celui Quadrattell Hoffmann — s-a produs în ultimii ani ai secolului 19. Dar faza de culme a carierei sale a început odată cu Atelierele vieneze (1903) unde, alături de J. Hoffmann, Moser a fost figura principală. Însemnata contribuție pe care a adus-o la dezvoltarea artelor moderne s-a datorat atât marelui număr de lucrări create, în cele mai diferite domenii, cit și elevilor pe care i-a educat. V. și Arta 1900. (V. pl. 3, 24).

Wiener Werkstätten v. Ateliere vieneze.

„sehting style. Expresie creată de scriitorul francez Edmond Goncourt pentru stilul Velde”.

prin litografiile care însoțeau poemul citat mai sus, cartoanele pentru tapiserii, unele studii grafice și o sculptură policromă, ca și prin reprezentarea piesei „Ucigaș, speranța femeilor”.

O altă personalitate a fost pictorul muralist și gravorul Rudolf Jettmar. După ce a studiat (1886—1892) la Academia de arte frumoase din Viena și apoi la Karlsruhe (1892—1893), a început să lucreze din 1894 ca pictor muralist și gravor, la Leipzig și Dresda. În 1896 a câștigat o bursă de studii la Roma, iar în 1898 s-a stabilit la Viena, unde a devenit membru al organizației W.S. Spre deosebire de Klimt, care a început ca un artist de viziune istoricistă, Jettmar aduce în cadrul secesiunii tradiții academiste. Dar evoluția sa spre o modalitate de expresie simplificată, de o vigoare geometrică, atât în gravurile publicate în „Ver Sacrum”, cit și în decorația murală (mozaicurile altarului pentru biserica Sfintul Leopold, 1903—1907, Steinhof, Viena), operă a arhitectului O. Wagner, a îmbogățit arta secesiunii vieneze.

Foarte reprezentativ pentru arta 1900 din Viena, în general și în special pentru formația multilaterală a creatorilor acestei școli, a fost și Kolomon Moser, pictor, grafician, decorator, proiectant de mobilier, vitralii, mozaicuri, bijuterii sau ceramică. El a studiat la Școala de arte aplicate (unde avea să devină, din 1899, profesor) și la Academia de arte frumoase — ambele din Viena —, fiind apoi unul din fondatorii organizației W.S. Cristalizarea propriului său stil geometric, de o logică constructivă fără cusur — în spiritul celui Quadrattell Hoffmann — s-a produs în ultimii ani ai secolului 19. Dar faza de culme a carierei sale a început odată cu Atelierele vieneze (1901) unde, alături de J. Hoffmann, Moser a fost figura principală. Însemnata contribuție pe care a adus-o la dezvoltarea artelor moderne s-a datorat atât marelui număr de lucrări create, în cele mai diferite domenii, cit și elevilor pe care i-a educat. V. și Arta 1900. (V. pl. 3, 24).

Wiener Werkstätten v. Ateliere vieneze.

reaching style. Expresie creată de scriitorul francez Edmond Goncourt pentru stilul Velde\*.



- ACHIM IONEL: *Introducere în estetica industrială*, Ed. Științifică, București 1968.
- ALTEDESCU S., CAZABAN L., COSTAȘORU A., FLEGONT O., FLOREA M., GITZĂ L., ELMER J., POPESCU A. M., TOPĂ L.: *Istoria Teatrului în România*, vol. III, Inst. de Istoria Artei, Ed. Acad. R.S.R., București 1973.
- ANTONESCU PETRE: *Căldirii, construcții, proiecte și studii*, Ed. Tehnică, București 1963.
- ARBORE GRIGORE: *Futurismul*, Ed. Meridiane, București 1975.
- ARGAN GIULIO CARLO: *Walter Gropius și Bauhaus-ul*, Ed. Meridiane, București 1976.
- BAYNES KAY: *Industrial Design and the Community*, Ed. Lund Humphries et Co. Ltd., Londra 1967.
- BREAZU MARCEL: *Estetica vieții cotidiene*, Ed. Științifică, București 1967.
- BUCHHEIM LOTHAR GÜNTHER: *Knaur Lexikon der modernen Kunst*, Buchheim Verlag, Feldafing/Obb. R.F.G. 1963.
- BUȘNEAG OLGA: *Artă decorativă românească*, Ed. Meridiane, București 1976.
- CAFFÉ MIHAIL: *Arhitectul Ion Mincu* (ed. II-a), Ed. Meridiane, București 1970.
- CASSOU JEAN: *Panorama des arts plastiques contemporaines*, Libr. Gallimard, Paris 1960.
- CASSOU JEAN, LANGUI EMIL și PEVSNER NIKOLAUS: *Les Sources du XX-e siècle*, Ed. Skira, Geneva 1961.
- CHAMPIONNEUILLE BERNARD și ACHÉ JEAN: *L'Architecture du XX-e siècle*, Presses Universitaires de France, Paris 1962.
- CONSTANTIN PAUL: *Artă 1900 în România*, Ed. Meridiane, București 1972.
- CONSTANTIN PAUL: *Industrial Design*, Ed. Meridiane, București 1973.
- DELEVOY ROBERT L.: *Victor Horta*, Ed. Elsevier, Bruxelles 1958.
- DELEVOY ROBERT L.: *Dimensions du XX-e siècle (1900-1943)*, Ed. Skira, Geneva 1965.
- DE MICHEL MARIO: *Avangarda artistică a secolului XX*, Ed. Meridiane, București 1968.
- DÉNES JÁNOS: *Körösfy-Kriesch Aladár*, Budapest 1939.
- DORFLES GILO: *Simbolo, Comunicazione, Consumo*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1962.
- DORFLES GILO: *Il disegno industriale e la sua estetica*, Capelli Editore, Bologna 1963.
- DOSTAL, PECHAR și PROCHAZKA: *L'architecture moderne en Tchécoslovaquie*, Nakladatelství Československých Výtvarných Umělců, Praha 1967.
- DRIMBA OVIDIU: *Teatrul de la origini până azi*, Ed. Albatros, București 1973.
- FRANCASTEL PIERRE: *Art et Technique aux XIX-e et XX-e siècles*, Editions Gonthier, Geneva 1964.
- GANS L.: *Neuere Kunst rond 1900*, Haags Gemeentemuseum 1961.
- GRIMMEIR WILLI și KEISER CLAUDE: *Stilkunst um 1900 in Deutschland*, Staatlicher Museum zu Berlin 1972.
- GRUBION SIEGFRIED: *Espace, Temps, Architecture*, Ed. La Connaissance, Bruxelles 1968.
- HARRIS CAMILLA: *The Great Experiment-Russian Art 1863-1922*, Harry N. Abrams Inc., New York 1962.
- IOBODRESCU DAN: *Expresionismul*, Ed. Meridiane, București 1969.
- IOBODRESCU DAN: *Cubismul*, Ed. Meridiane, București 1972.
- IOSEFUS WALTER și BAYER HERBERT: *Bauhaus (1919-1928)*, Ed. Vincent, Féral et Cie., Paris (F.d.).
- JEANPAUL, BONNAT și RAB: *Le décor de théâtre dans le monde depuis 1935*, Ed. Meddens, Bruxelles 1956.
- JEANPAUL, BONNAT și MIGNON: *Le décor de théâtre dans le monde depuis 1950*, Ed. Meddens, Bruxelles 1964.
- JEANPAUL, BONNAT și MIGNON: *Le décor de théâtre dans le monde depuis 1960*, Ed. Meddens, Bruxelles 1973.
- JEAN GÉRD: *Dictionnaire de l'architecture moderne*, Ed. Fernand Hazan, Paris 1964.
- JOHNSON HANS H.: *Geschichte der Europäischen Jugendstilmalerei*, Verlag M. U. M. Schauberg, Köln 1965.
- IOBODRESCU GRIGORE: *Istoria arhitecturii românești*, vol. II, Ed. Acad. R.P.R., București 1955.
- JEFFS OYOROV: *Education de la vision*, Ed. La Connaissance, Bruxelles 1967.
- JEFFS OYOROV: *L'objet créé par l'homme*, Ed. La Connaissance, Bruxelles 1968.
- JECHARTY-LECHNER JENŐ: *Lechner Ödön*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1961.
- JECH ROBERT: *Louis Comfort Tiffany 1848-1933*, Museum of Contemporary Crafts, New York 1958.
- JENŐ ANDRÉ: *La nouvelle tapisserie*, Les Éditions de Bonvet, Geneva 1973.
- JAMES ABRAHAM F.: *Hector Guimard*, The Museum of Modern Art, New York 1970.
- JEAN GONTHIER: *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Les Éditions G. Crés et Cie., Paris 1926.
- JEAN GONTHIER: *Quand les cathédrales étaient blanches*, Éditions Gonthier, Geneva 1965.
- JEAN HANS și NOVOTNY FRITZ: *Wien um 1900*, Kulturamt der Stadt Wien, Vienna 1964.
- JENŐ LÓRA VINCA: *Antoni Gaudí*, Ed. Sadea Sansoni, Florența 1969.
- JECHARTY FERENC: *A Magyar Építész 1867-1967 (Arhitectura ungară 1867-1967)*, Műszaki Könyvkiadó, Budapest 1970.
- JEFFORD LEWIS: *Art and Technics*, Columbia University Press, New York 1952.
- JECHNER NIKOLAUS: *Pioneers of Modern Design, from William Morris to Walter Gropius*, Museum of Modern Art, New York 1958.
- JECHNER NIKOLAUS: *Studies in Art, Architecture and Design*, Vol. II, Ed. Thames and Hudson, Londra 1969.
- JECHARTY ERWIN: *Teatrul politic*, Ed. Politică, București 1966.
- JECHARTY JACQUES: *Scénographie nouvelle*, număr special al revistei «Aujourd'hui» Nr. 42-43, Paris oct. 1963.
- JECHARTY NÉLO: *Les structures du monde moderne 1850-1900*, Ed. Skira, Geneva 1965.
- JECHARTY MICHEL: *Esthétique de l'architecture contemporaine*, Ed. du Griffon, Neuchâtel 1968.

- READ HERBERT: *Art and Industry*, Ed. Faber and Faber, Londra 1936.
- READ HERBERT: *Histoire de la peinture moderne*, Ed. Aimey Somogy, Paris 1960.
- RHEIMS MAURICE: *L'Art 1900 ou le Style Jules Verne*, Ed. Arts et Métiers Graphiques, Paris 1967.
- SCHILDER EUGEN: *Scenografia românească*, Ed. Meridiane, București 1965.
- SCHMIDT DIETER: *Bauhaus*, VEB Verlag der Kunst, Dresden 1966.
- SCHMUTZLER ROBERT: *Art Nouveau-Jugendstil*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1963.
- SIEGEL CURT: *Forme structurale ale arhitecturii moderne*, Ed. Tehnică, București 1971.
- TEIRLINCX HERMAN: *Henry van de Velde*, Ed. Meddens, Bruxelles 1963.
- VAN DOREN HAROLD: *Industrial Design*, Mc. Grow-Hill Book Company Inc., New York 1954.
- VERLET, FLORISOONE, HOFMEISTER, TABARD și LURÇAT JEAN: *Le grand livre de la tapisserie*, Edit. Lausanne — La Bibliothèque des Arts, Paris 1963.
- VERONESI GIULIA: *Le style 1925: triomphe et chute des Arts Déco*, Ed. Anthony Kräft, Lausanne 1968.
- WICHMANN SIEGFRIED: *Seession, Europäische Kunst um die Jahrhundertwende*, Haus der Kunst, München 1964.
- WINGLER HANS M.: *Das Bauhaus*, Verlag Gebr. Rasch et Co., Braunschweig 1968.
- ZADOR ANNA și GENTHON ISTVÁN: *Művészeti Lexikon (Lexicon de artă)*, Akadémiai Kiadó, 4 volume, Budapest 1965—1968.
- \* \* \*: *Dictionnaire de la sculpture moderne*, Ed. Fernand Hazan, Paris 1960.

## INDEX

## numele artiștilor citați

- ALTO Alvar Hugo Henrik (n. 1898) arhitect finlandez: p. 54, 11, 117
- BAKANOWICZ Magdalena (n. 1910) tapiserie poloneză: p. 153, 154, 156; pl. 47
- BACH Andreas (1815—1910) pictor german: p. 35
- BIAH Henri Georges (1904—1967) sculptor, pictor și tapiser francez: p. 131
- BILLER Dankmar (1844—1900) inginer arhitect american (S.U.A.) de origine germană: p. 39, 40, 116
- BIMOV Nikolai Pavlovici (1901—1968) regizor sovietic: p. 138
- BLOASTAIR (pseudonimul lui Hans Henning Baron von Vogt — sau Voigt) (1887—1969) grafician, creator de modă, dansator și muzician german, activ și în Anglia și în S.U.A.: p. 102
- BLOERS Josef (1888—1976) pictor american (S.U.A.) de origine germană: p. 30, 31, 33, 47, 134
- BONINI Franco (n. 1905) arhitect italian: p. 71
- BOPANTI Cleopatra (n. 1916) arhitectă română: p. 123
- BOPANTI Mircea (n. 1914) arhitect român: p. 122, 125
- BULLIO René (n. 1924) scenograf francez: p. 135
- BUMĂȘANU Virgil (n. 1926) pictor român: p. 152
- BUPHARD Jean Charles Adolphe (1817—1891) inginer și urbanist francez: p. 78
- BUT Rudolf Ritter von (1812—1905) pictor și gravor austriac: p. 165
- ANANIA Lidia (n. 1931) arhitectă română: p. 124
- ANDRÉ Maurice (n. 1914) pictor și tapiser francez: p. 150, 151
- ANDREESCU Lucu (n. 1909) scenograf român: p. 141
- ANDRI Ferdinand (1871—1956) pictor și grafician austriac: p. 165
- ANGHEL Marcu (n. 1921) arhitect român: p. 124
- ANTOINE André (1859—1943) actor, regizor și scenograf francez: p. 127, 128, 129
- ANTONESCU Petre (1873—1965) arhitect român: p. 16, 109, 110, 120, 121; pl. 9
- APPEN Karl von (n. 1900) scenograf german: p. 135; pl. 56
- APPIA Adolphe (1862—1928) teoretician, regizor și scenograf elvețian: p. 126, 129, 130
- ARCHIPENKO Alexander (1887—1964) sculptor american (S.U.A.) de origine rusă: p. 46, 47
- ARENSVARI V. om de teatru rus, activ pe la începutul secolului 20 și în Germania: p. 88
- ARONCO Raimondo d' (1857—1932) arhitect italian: p. 73
- ARP Jean sau Hans (1887—1966) pictor și sculptor francez, activ și în Germania și Elveția: p. 10, 44, 151
- ARTAUD Antonin (1896—1948) scriitor, actor, regizor și teoretician francez: p. 138; pl. 54
- ASHBEE Charles Robert (1863—1942) arhitect și designer britanic: p. 20, 77, 84, 99, 101, 166

ASLAN Victor (n. 1919) arhitect român: p. 123, 124  
 AUCHENTALLER Josef Maria (1865–1949) pictor și grafician austriac: p. 165  
 AUGO sculptor italian, activ pe la 1900: p. 74  
 AUTANT Edouard arhitect și teoretician de teatru francez, activ prima jumătate a secolului 20: p. 135

BACHER Rudolf (1862–1945) pictor și grafician austriac: p. 165  
 BAILIE-SCOTT Mackie Hugh arhitect britanic, activ pe la 1900: p. 85, 166

BAKEMA Jacob B. (n. 1914) arhitect olandez: p. 57, 156

BAKST Léon (pseudonimul lui Lev Samoilovici Rozenberg) (1866–1924) pictor scenograf francez de origine rusă: p. 26, 27, 96, 97, 129; pl. 42

BALASZ Zoltan (n. 1932) arhitect român: p. 124

BALDESSARI Luciano (n. 1896) arhitect italian: p. 10

BALLU Albert (1849–1930) arhitect francez, activ și în România: p. 120

BALOGH Angela (n. 1929) graficiană și tapiseră română: p. 151  
 BALOTĂ Ileana (n. 1929) tapiseră română: p. 151

BALTAZAR Apar (1880–1909) pictor român: p. 18

BARCHIN S. arhitect sovietic contemporan: p. 138

BARDU Valentina (n. 1915) pictoriță, graficiană și scenografă română: p. 141

BARLO Elena (n. 1905) pictoriță costumieră română: p. 141

BARTNING Otto (1883–1959) arhitect german: p. 57

BASILE Ernesto (1857–1932) arhitect italian: p. 73, 74

BASILE Giovanni Battista Filippo (1825–1891) arhitect italian: p. 74

BAUCHANT André (1873–1958) pictor și scenograf francez: p. 28

BAUER Leopold (1872–1938) arhitect austriac: p. 164

BAUMGARTEN Sándor (1864–1928) arhitect ungar: p. 16, 94

BAYER Herbert (n. 1900) pictor, grafician și designer american (S.U.A.) de origine germană: p. 30, 31, 61

BĂDESCU Nicolae (n. 1912) arhitect român: p. 122, 123

BĂNULESCU Ion (n. 1935) pictor român: p. 152

BEAUDOIN Paul Albert (1844–1931) bijutier francez: pl. 41

BEARDSLEY Aubrey Vincent (1872–1898) grafician britanic: p. 84, 96, 99, 102, 107

BEGGARSTAFF Frații ~: pseudonimul a doi graficieni britanici William Nicholson (1872–1949) și James Pryde (1866–1941): p. 99

BEGLER Maria pictoriță germană, activă pe la 1900: p. 74

BEHMER Marcus (1879–1958) pictor și grafician german: p. 34

BEHRENS Peter (1868–1940) arhitect german: p. 29, 34, 54, 57, 59, 60, 62, 63, 66, 70, 103

BÉLANGER sau BELLANGER François Joseph (1744–1818) arhitect francez: p. 38

BELDİMAN Alexandru (n. 1943) arhitect român: p. 124

BELDİMAN Ana V. tapiseră română, activă între cele două războaie mondiale: p. 148

BELEA Liliana (n. 1935) arhitectă română: p. 124

BELEA Romeo (n. 1932) arhitect român: p. 124; pl. 15

BELLER Lucia artistă decoratoare română, activă între cele două războaie mondiale: p. 148

BENE Iosif (n. 1903) pictor român: p. 152

BENEDEK Tiberiu (n. 1922) arhitect român: p. 125

BENIȘ C. (? – 1896) arhitect român: p. 143

BENOIS Alexandre (1870–1960) pictor scenograf francez de origine rusă: p. 26, 27, 96, 97, 129

BÉRINDEI Ion D. (1871–1928) arhitect român: p. 121

BÉRINDEI Radu (1915–1975) arhitect român: p. 124

BÉRLAGE Hendrik Petrus (1856–1914) arhitect olandez: p. 9, 78, 112, 114, 147, 161; pl. 23

BERNARD Emile (1868–1941) pictor francez: p. 146

BERNATZIG Wilhelm (1853–1906) pictor și grafician austriac: p. 165, 166

BERNAU Alfred om de teatru și constructor austriac, activ pe la începutul secolului 20: p. 137

BERRONNEAU Pierre Amédée Marcel (1869–?) pictor și tapiser francez: p. 149

BERTACCA Umerto scenograf italian contemporan: pl. 57, 58

BETLICH Tadek (n. 1922) tapiser britanic de origine poloneză: p. 155

BICHOT (1862–1927) ceramist francez: p. 19

BILLOV V. arhitect sovietic contemporan: p. 138

BILL Max (n. 1908) pictor, sculptor și arhitect elvețian: p. 149

BILLO Gavril (n. 1919) arhitect român: p. 124

BISOLFI Leonardo (1859–1933) sculptor și grafician italian: p. 74, 75

BISSET William (1757–1827) pictor și grafician britanic: p. 13, 99

BISSET Louis Pierre (1860–1903) arhitect român de origine elvețiană: p. 120

BISSET André (1896–?) arhitect, pictor și sculptor francez: p. 120

BISSETT Vaino Alfred (1891–?) pictor și tapiser finlandez: p. 147

BISSET François (1617–1686) arhitect francez: p. 108

BISSETTI Umberto (1882–1916) pictor și sculptor italian: p. 47, 101, pl. 43

BISSET George Frederick (1827–1897) arhitect britanic: p. 101

BOEHM Adolf (1861–1927) pictor și grafician austriac: p. 165

BOGARDUS James (1800–1874) constructor american (S.U.A.): p. 38

BOILEAU Louis Auguste (1812–1896) arhitect francez: p. 38

BOITO Camillo (1834–1911) arhitect italian: p. 73

BONNARD Pierre (1867–1947) pictor francez: p. 18, 28, 128

BONNAT Yves (n. 1912) scenograf francez: p. 135

BORDENACHE Richard (n. 1905) arhitect român: p. 122, 124

BORGOVAN Anca (n. 1932) arhitectă română: p. 124

BORISSOV-MUSSATOV Victor (1870–1905) pictor rus: p. 96, 97, 98

BÖRNER Helene maestră țesătoare germană, activă pe la începutul secolului 20: p. 149

BOROVSKI David (n. 1934) scenograf sovietic: p. 136

BORTNOVSKI Paul (n. 1922) arhitect, designer și scenograf român: p. 141, 142; pl. 51

BOSELDT Rudolf (1871–1938) sculptor german: p. 63

BOSSULATIEV Anatoli (n. 1904) regizor sovietic: p. 135

BOULTON Matthew constructor englez, activ la începutul secolului 19: p. 38

BOURGEOIS Victor (1897–1962) arhitect belgian: p. 42, 62

BRAGAGLIA Anton Giulio (1890–1960) artist decorator, regizor și scenograf italian: p. 22, 131; pl. 52

BRAGAGLIA Natalia (1905–1972) pictoriță și scenografă română: p. 141

BRANDT Edgar (1880–1960) decorator francez: p. 21

BRANGWYN Frank (1876–1956) pictor și gravor britanic: p. 99, 101, 102, 147

BRAQUE Georges (1882–1963) pictor francez: p. 27, 53, 54, 129; pl. 5

- BRAQUEMOND Félix (1833—1914) pictor și gravor francez: p. 14
- BRASLAWSKY arhitect francez contemporan: p. 138
- BRAUNER Victor (1903—1966) pictor și scenograf francez de origine română: p. 140
- BRĂȚĂȘANU Alexandru (1901—1971) scenograf român: p. 141, 142
- BRĂȚESCU Geta (n. 1926) graficiană și tapiserie română: p. 152
- BRAȚĂȘU Constantin (1876—1957) sculptor român: p. 8, 11, 54; pl. 46
- BRECHT Bertolt (1898—1956) poet, dramaturg și regizor german: p. 134, 135
- BRESLIN Rodolphe (1825—1885) pictor și gravor francez: p. 102
- BREUER Marcel (n. 1902) arhitect american (S.U.A.): de origine ungărească: p. 24, 30, 31, 33, 47, 50, 54, 62; pl. 45
- BREWER Cecil arhitect britanic, activ în prima jumătate a secolului 20: p. 22
- BRÎNCOVEANU Paula (n. 1926) scenografa română: p. 141
- BROGGI Luigi (1851—?) arhitect italian: p. 73, 74
- BROOKS James (1825—1901) arhitect britanic: p. 99
- BROWN Ford Madox (1821—1893) pictor, decorator și tapiserie britanic: p. 19, 20
- BROWN Thomas Austen (1859—?) pictor britanic: p. 83
- BRUNET constructor francez, activ la începutul secolului 19: p. 38
- BUESCO Mioara (n. 1926) scenografa română: p. 141
- BUFFINGTON Leroy S. arhitect american (S.U.A.) activ pe la finele secolului 19: p. 39
- BUIC Jagoda (n. 1930) tapiserie jugoslavă: p. 155
- BULOV I. actor și regizor al trupelor din Vîlnius, activ în România între cele două războaie mondiale: p. 140
- BURDUJA Aspasia (n. 1939) tapiserie română: p. 151
- BURNE-JONES Sir Edward Coley (1833—1898) pictor și decorator britanic: p. 19, 96, 102
- BURNHAM Daniel (1846—1912) arhitect american (S.U.A.): p. 39, 40, 41; pl. 22
- BUTRYMOWICZ Zofia (n. 1904) tapiserie poloneză: p. 154
- BURCK Paul (1878—?) pictor german: p. 63
- CALDER Alexander (1898—1976) sculptor și pictor american (S.U.A.): p. 151
- CALOMERI Lucia actriță și regizoare, creatoare de marionetă română, activă până prin 1950: p. 142
- CALVERT Edward (1799—1881) pictor britanic: p. 13, 99
- CAMERON David Joung (1865—1945) pictor și gravor britanic: p. 83
- CANDILIS Georges (n. 1913) arhitect francez de origine greacă: p. 156
- CANOVA Antonio (1757—1822) sculptor italian: p. 13
- CANTACUZINO Gheorghe Matei (1899—1960) arhitect român: p. 121, 122
- CAPPIELLO Leonetto (1875—1942) grafician italian: p. 22
- CARAMANLĂU Alexandru scenograf român, activ între cele două războaie mondiale: p. 141
- CAROLIS Adolfo de (1874—1928) grafician italian: p. 22
- CAROLUS DURAN (pseudonimul lui Charles Émile Auguste Duran) (1837—1917) pictor francez: p. 160
- CARRÀ Carlo (1881—1966) pictor italian: p. 80
- CASSIAN Bernard (1848—?) arhitect francez, activ în România: p. 120
- CATINA Stelian (n. 1919) arhitect român: p. 124
- CĂCĂLUA Aurel (n. 1925) arhitect român: p. 123
- CĂCĂLUA Maria (n. 1925) arhitectă română: p. 124
- CĂRĂUȘU Renzo (n. 1934) arhitect român: p. 123
- CĂRCHEZ Cristof (1872—1955) arhitect român: p. 16, 109, 110, 110; pl. 10
- CĂRCHEZ Grigore (1851—1927) arhitect român: p. 16, 109, 110, 121, 121
- CERNIGOV Jacob arhitect sovietic, activ în prima jumătate a secolului 20: p. 49, 71
- CHAZANNE Paul (1839—1906) pictor francez: p. 46, 52, 56
- CHAGALL Marc (n. 1887) pictor francez de origine rusă: p. 28, 90, 97, 129
- CHABREAU Pierre (1883—1950) arhitect american (S.U.A.) de origine franceză: p. 21, 158
- CHARPANTIER Alexandre (1856—1909) pictor, decorator și ebenist francez: p. 19
- CHERET Jules (1836—1932) pictor, grafician și tapiserie francez: p. 18, 19, 146
- CHERMAYEFF Serge arhitect și designer britanic contemporan: p. 24
- CHIATTONE Mario (1891—1957) arhitect italian: p. 22, 80, 81
- CHITTY Anthony arhitect britanic contemporan: p. 156
- CHOCOL Josef arhitect cehoslovac, activ în prima jumătate a secolului 20: p. 55
- CHOJNKA Maria (n. 1931) tapiserie poloneză contemporană: p. 154
- CHRISTIANSEN Hans (1866—1945) grafician și decorator german de origine suedeză: p. 63, 143
- CHRISTOFLE Charles (1805—1915) aurar francez: p. 19
- CHRONIEK Ludwîg (1837—?) actor, regizor și scenograf german: p. 127
- CHOCIRLAN Ștefan (1856—1937) arhitect român: p. 143
- CHORTAN Statie arhitectă română, activ în prima jumătate a secolului 20: p. 111, 121
- CHORAZZ Johann Vincenz (1873—1942) pictor german: p. 63
- CISTEAKOV Pavel Petrovici (1832—1919) pictor rus: p. 97, 98
- CIULEI Liviu (n. 1923) arhitect, actor, regizor și scenograf român: p. 141, 142; pl. 50
- CIUPE Maria Șarlota (n. 1909) tapiserie română: p. 151
- CLARKE T. Chatfield arhitect britanic, activ în a doua jumătate a secolului 19: p. 99
- CLAVEL Alexandru (1877—1916) arhitect român: p. 110
- COCHINE Nicolas (1715—1790) arhitect francez: p. 136
- CODIȚĂ Pavel (n. 1916) pictor român: p. 152
- COJA Maria (n. 1945) tapiserie română: p. 151
- COLE Henry (1808—1882) designer și teoretician britanic: p. 77
- COLENBRANDER Theodor A.C. (1841—1930) ceramist olandez: p. 112, 114
- COLLONA Eugène pictor și decorator francez, activ în jurul lui 1900: p. 146
- COLMAN Samuel (1832—1920) pictor american (S.U.A.): p. 157
- COMTE Adolphe le (1850—1921) ceramist olandez: p. 114
- CONOVICI Ella (n. 1921) creatoare de păpuși și marionete române: p. 141
- CONSTANTE Lena (n. 1909) pictoriță, graficiană și decoratoră română: p. 142
- CONSTANTINESCU Gogu (1881—1967) inginer român: p. 121
- CONSTANTINESCU Mac (n. 1900) sculptor și decorator român: p. 151
- CONSTANTINESCU Ștefan (n. 1898) pictor muralist român: p. 151
- CONTAMIN Victor (1840—1893) inginer francez: p. 77, 78
- CORINTH Livia (1858—1925) pictor român: p. 33, 34, 35
- CORNESCU Traian (1885—1965) pictor și scenograf român: p. 140
- COTARU Bogdan (n. 1911) arhitect român: p. 123



- COUELLE Jacques (n. 1902) arhitect francez contemporan: p. 10; pl. 35
- COUTAUD Lucien (n. 1904) pictor și tapiser francez: p. 150, 151
- CRAIG Edward Gordon (1872–1966) teoretician, regizor și scenograf britanic, activ în multe alte țări europene: p. 61, 126, 129, 130, 131, 133, 136, 161
- CRANE Walter (1845–1915) pictor și grafician britanic: p. 20, 99, 101
- CREANGĂ Horia (1893–1943) arhitect român: p. 55, 121, 122; pl. 13
- CRESENT Charles (1685–1768) ebenist francez: p. 107
- CRISTEA Gabriel (n. 1931) arhitect român: p. 125
- CRISTESCU Dan (n. 1920) arhitect român: p. 124
- CROS Henri (1840–1909) sculptor și decorator francez: p. 19
- CUCU Nicolae (n. 1907) arhitect român: p. 124
- CULINA Arghir (1882–?) arhitect român: p. 111, 121
- CUTESCU-STORCK Cecilia (1879–1969) pictoriță muralistă română: p. 17, 148
- ČZESCHKA Carl Otto (1878–1960) grafician austriac: p. 163, 165
- DA COSTA Josef Mendes (1863–1939) sculptor olandez: p. 112, 114
- DALI Salvador Felipe Jacinto (n. 1904) pictor, grafician și tapiser spaniol, activ și în Franța și S.U.A.: p. 10, 72, 151
- DAMIAN Ascanio (n. 1914) arhitect român: p. 122
- DAMPT Jean Auguste (1853–1946) sculptor, decorator și ebenist francez: p. 19
- DANIEL I. M. regizor al trupei din Vîlnius, activ în România între cele două războaie mondiale: p. 140
- DARBY Abraham turnător de fontă englez, activ la finele secolului 18: p. 37, 52

- DAUM Antonin (1864–1930) artist sticlă francez: p. 106
- DAUM Auguste (1853–1909) artist sticlă francez: p. 106
- DAY Lewis (1845–1910) designer și grafician britanic: p. 20
- DE CHIRICO Giorgio (n. 1888) pictor italian de origine greacă: p. 27, 28, 129
- DE FOREST Lockwood pictor american (S.U.A.), activ la finele secolului 19: p. 157
- DEGAS Edgar (1834–1917) pictor francez: p. 35, 52
- DE HAAS H. I. arhitect olandez, activ în prima jumătate a secolului 20: p. 70
- DE KLERK Michael (1884–1923) arhitect olandez: p. 9, 70
- DELAUNAY Robert (1885–1941) pictor francez: pl. 6
- DELAUNAY-TERK Sonia (n. 1885) pictoriță și decoratoare franceză de origine rusă: p. 27, 129, 149, 158
- DELAVANCEA Henriette (n. 1894) arhitectă română: p. 121, 124
- DELLA ROBBIA Luca (1400–1482) sculptor și ceramist italian: p. 110
- DENIS Maurice (1870–1943) pictor francez: p. 102, 113, 128
- DERAIN André (1880–1945) pictor francez: p. 27, 28, 129
- DEVEY George arhitect britanic, activ la finele secolului 19: p. 100
- DIAGHILEV Serghei (1872–1929) muzician, critic și animator de spectacole francez de origine rusă: p. 21, 26, 27, 28, 96, 129, 131
- DJELHOF Gerrit Willem (1866–1924) pictor olandez: p. 112, 113
- DINULESCU Maria Teodora (n. 1934) scenografa română: p. 141
- DIULGHEROFF Nicolò decorator și scenograf italian, activ în prima jumătate a secolului 20: p. 131
- DIMBOIANU Anton (n. 1925) arhitect român: p. 123
- DIMBOIANU Margareta (n. 1922) arhitectă română: p. 123
- DODERER Wilhelm von (1825–1900) arhitect austriac: p. 120

- DOIDIȚĂ Stelian (n. 1918) arhitect român: p. 124
- DOINESCU Aurel (1907–1972) arhitect român: p. 122
- DOINESCU Octav (n. 1902) arhitect român: p. 121, 122, 123, 124
- DOSSO IVO Marcello (n. 1921) arhitect italian: p. 72
- DOSSO MANOVSKY Endre (n. 1907) pictor muralist și tapiser ungur: p. 148
- DOUBNÉCHY Y MONTANER Don Luis (1850–1923) arhitect spaniol: p. 92
- DOUGLAS ROBERT (pseudonimul conușului de Chaunac Lonzac) (n. 1907) tapiser francez: p. 150, 151
- DOUGLAS Gustave (1833–1883) grafician francez: p. 13
- DOUGLAS Richard arhitect german contemporan: p. 57, 62
- DOUGLAS Lindsay arhitect britanic contemporan: p. 156
- DOUGLAS ROBERT Șerban (n. 1943) tapiser român: p. 157
- DOUGLAS HENRY, designer american (S.U.A.) contemporan de origine franceză: p. 33
- DOUGLAS Christopher (1834–1904) designer și teoretician britanic: p. 14
- DOUGLAS Pierre, tapiser francez contemporan: p. 145, 150
- DOUGLAS VILLON Raymond (1879–1918) sculptor francez: p. 7
- DOUGLAS Willem Marinus (n. 1884) arhitect olandez: p. 57
- DOUGLAS MARCELLO (1878–1962) arhitect italian: p. 22
- DOUGLAS Marcel (1876–1955) decorator francez: p. 21
- DOUGLAS Raoul (1877–1953) pictor francez: p. 22, 28, 150
- DOUGLAS MICHAEL arhitect britanic contemporan: p. 156
- DOUGLAS EDMUND grafician britanic, activ la finele secolului 19: p. 85
- DOUGLAS GEORGE (n. 1925) arhitect român: p. 124
- DOUGLAS CHARLES Louis Ferdinand (1841–1906) arhitect francez: p. 11, 78

- EAMES Charles (n. 1907) arhitect și designer american (S.U.A.): p. 33
- ECKMAN Otto (1865–1902) pictor, grafician și designer german: p. 34, 63, 92, 103, 146
- EIFFEL Gustave Alexandre (1832–1923) inginer francez: p. 7, 14, 38, 52, 77
- EISENLOEF Jan (1876–1957) argintar german: p. 105
- EISENSTEIN Serghei Mihailovici (1898–1948) regizor și scenograf de film sovietic: p. 49, 131
- ELIAD Sandu (n. 1899) regizor român: p. 140
- ENĂCHESCU CANTEMIR Alexandru, drina tapiserii române, activă între cele două războaie mondiale: p. 148
- ENDELL August (1871–1925) arhitect german: p. 33, 34, 71, 104; pl. 22
- ENESCU Mihai (n. 1926) arhitect român: p. 124
- ENGELHART Josef (1864–1941) sculptor și designer austriac: p. 165
- ENSOR James (1860–1949) pictor belgian: p. 113
- ERDOS Tibor (Csereji) (n. 1914) pictor și scenograf român: p. 141
- ERLER Fritz (1868–1940) pictor german: p. 133
- ERNST Max (1891–1976) pictor și sculptor francez de origine germană: p. 27, 28, 129
- EVREINOV Nikolai Nikolaevici (1879–1953) dramaturg și regizor francez de origine rusă: p. 126, 131, 139, 140
- EXTER Alexandra (1884–1949) pictoriță și scenografa franceză de origine rusă: p. 46, 49, 131
- FAIRBAIRN William inginer englez, activ în prima jumătate a secolului 19: p. 38
- FAVORSKI Vladimir Andreevici (n. 1886) grafician și pictor sovietic: p. 49
- FEININGER Lyonel (1871–1956) pictor și grafician american (S.U.A.) de origine germană: p. 30, 54, 149

- FEODOROV Victor (1897–1948) scenograf român: p. 139; pl. 48
- FERENCZY Károly (1862–1917) pictor ungar: p. 147
- FERENCZY Noémí (1890–1957) tapiserie ungară: p. 147
- FEURE Georges de (1868–1928) pictor francez: p. 19, 102, 146
- FIDUS (pseudonimul lui Hugo Höpfer) (1868–1948) gravor german: p. 34
- FIGINI Luigi (n. 1903) arhitect italian: p. 88
- FILIPESCU George (n. 1922) arhitect român: p. 123, 124
- FILLIA decorator și scenograf italian, activ în prima jumătate a secolului 20: p. 81, 131
- FINSTLERLIN Hermann arhitect german, activ în primele decenii ale secolului 20: p. 71
- FISCHER Theodor (1862–1938) arhitect german: p. 59
- FLOREA Cornel (n. 1927) arhitect român: p. 123, 124
- FLORIAN Sándor (n. 1925) arhitectă română: p. 125
- FOLLOT Paul (1872–1941) decorator francez: p. 21
- FOMIN Ivan (1872–1936) arhitect sovietic: p. 97
- FOUQUET Georges (1862–1957) bijutier francez: p. 19; pl. 41
- FRANK Josef (1885–1967) arhitect austriac: p. 62
- FREI arhitect elvețian contemporan: p. 10
- FRENTIU Sever (1931) pictor și scenograf român: p. 141
- FRENTIU Zizi (n. 1931) pictoriță, scenografa și tapiseră română: p. 141, 151
- FRETTE Guido arhitect italian contemporan: p. 88
- FRIEDHOF G. arhitect olandez contemporan: p. 57
- FRIEDRICH Otto (1862–1937) pictor austriac: p. 165
- FRUMUZACHE Constantin (n. 1926) arhitect român: p. 123
- FRUYTER Wilhemine (n. 1918) tapiseră olandeză: p. 155
- FUCHS Georg (1868–1949) regizor, scenograf și teoretician german: p. 126, 129, 133, 136
- FUJIOKA Keiko (n. 1940) tapiseră japoneză: p. 155
- FULLER Marie Louise (supranumită Lolie) (1862–1929) dansatoare și coreografa americană (S.U.A.), activă și în Franța: p. 128
- FULLER Richard Buckminster (n. 1895) arhitect american (S.U.A.): p. 80, 144; pl. 34
- FURNESS Frank (1839–1912) arhitect american (S.U.A.): p. 14
- GABO Naum (pseudonimul lui Naum Pevsner) (n. 1890) sculptor american (S.U.A.) de origine rusă: p. 27, 28, 46, 47, 48, 49, 71; pl. 44
- GABREA Șerban (n. 1940) pictor și tapiser român: p. 152
- GAD Dora arhitectă israeliană contemporană: p. 55
- GALLISA arhitect spaniol, activ la începutul secolului 20: p. 92
- GALLÉ Emil (1846–1904) artist sticlă, ceramist și ebanist francez: p. 18, 106, 107; pl. 38
- GALLÉN-KALLELA Akseli Waldemar (1865–1931) pictor finlandez: p. 93, 147
- GALLERON Albert arhitect francez, activ și în România la finele secolului 19: p. 120
- GAN Alexei grafișian decorator și teoretician sovietic, activ până 1920–1930: p. 46, 49
- GARNIER Tony (1869–1948) arhitect francez: p. 53, 54, 65, 78, 90
- GAUDI Y CORNET Antoni (1851–1926) arhitect spaniol: p. 9, 11, 74, 82, 83, 92, 103; pl. 20
- GAUL August (1869–1921) sculptor german: p. 34
- GEDDES Norman Bel arhitect american (S.U.A.), activ în prima jumătate a secolului 20: p. 111
- GERBILIUS Hermann (1874–1916) arhitect finlandez: p. 93; pl. 24
- GHELMAN Reni (n. 1925) arhitectă română: p. 123
- GHEORGHIU Dinu (n. 1932) arhitect român: p. 124, 125
- GHEORGHIU Toni (1925–1961) scenograf român: p. 141
- GHIATĂ Aurelia V. (n. 1896) tapiseră română: p. 148, 151; pl. 19
- GHIATĂ Dimitrie (1888–1972) pictor român: p. 148
- GHIUȚA BUDEȘTI Ion (n. 1902) sculptor român: p. 122
- GHIUȚA BUDEȘTI Nicolaie (1869–1944) arhitect român: p. 16, 18, 109, 111, 120; pl. 10
- GHIUȚA-CLOIER Mariana (n. 1943) dansatoare și tapiseră română: p. 155
- GIAUQUE Elsi (n. 1900) tapiseră slovacă: p. 146, 149, 153, 156; pl. 1
- GILCHRIST-KAZIMIERA Kazimiera (n. 1924) tapiseră poloneză: p. 154
- GILGION Siegfried (1888–1968) inginer și teoretician de arhitectură slovacă: p. 10, 35, 38, 41, 42, 43, 44, 52, 77, 79, 112
- GILBERT Caas (1859–1934) arhitect american (S.U.A.): p. 41
- GILLES F. Paul (n. 1886) grafișian german: p. 63
- GILLES Josef (1880–1945) arhitect cehoslovac: p. 55
- GILPIN Edward William (1833–1880) arhitect britanic: p. 14, 84, 99, 101
- GILTZ Mathias (n. 1915) arhitect și sculptor mexican de origine germană: p. 10
- GILFF Bruce (n. 1904) arhitect american (S.U.A.): p. 10, 72
- GILLOV Ilija (1883–1945) arhitect sovietic: p. 49
- GILLOVIN Alexandru (1864–1930) pictor și scenograf francez de origine rusă: p. 26, 96, 97
- GILZ IUS Hendrick (1558–1617) pictor și gravor olandez: p. 13
- GONCEAROVA Natalia (1891–1962) pictoriță și scenografa franceză de origine rusă: p. 27, 46, 129
- GOTTEREAU Paul arhitect francez, activ și în România la finele secolului 19: p. 120
- GRANDVILLE Jean Ignace Isidor (1803–1847) gravor francez: p. 13
- GRANET Silvia (1903–1977) arhitectă română: p. 124
- GRANPRÉ MOLIERE G. M. arhitect-inginer olandez, activ în prima jumătate a secolului 20: p. 57
- GRASSET Eugène (1841–1917) pictor și grafișian francez: p. 19
- GRAU-GARRICA Joseph (n. 1929) pictor muralist spaniol: p. 155
- GREENOUGH Horatio (1805–1852) sculptor și teoretician american (S.U.A.): p. 76, 115
- GRINBERG Aron Solari (n. 1928) arhitect român: p. 124
- GRIS Juan (pseudonimul lui José Victoriano González) (1887–1927) pictor francez de origine spaniolă: p. 27, 129
- GROMAIRE Marcel (1892–1972) pictor și tapiser francez: p. 145, 150, 152
- GROPIUS Walter (1883–1969) arhitect american (S.U.A.) de origine germană: p. 24, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 43, 44, 45, 50, 53, 54, 55, 57, 60, 61, 62, 71, 134, 135, 137, 161; pl. 29, 30, 53, 54
- GROSZ Georges (1893–1959) pictor, desenator și scenograf american (S.U.A.) de origine germană: p. 134
- GROTOWSKI Jerzy (n. 1933) regizor polonez: p. 136
- GUIMARD Hector (1867–1942) arhitect francez: p. 18, 89, 104; pl. 23
- GUROWSKI Jerzy scenograf polonez contemporan: p. 136
- GUSTY Paul (1859–1944) regizor român: p. 139

- GUTHRIE Sir James (1859-?) pictor britanic: p. 83, 84, 86
- HABERMAN Hugo Freiherr von (1849-1929) pictor german: p. 12, 103
- HABICH L. sculptor german, activ la finele secolului 19: p. 63
- HABLIŃSKI Ștefan (1915-1974) scenograf român de origine poloneză: p. 141
- HAERING sau HÄRING Herman Hugo (1882-1958) arhitect german: p. 57, 70, 115, 117
- HAJDU Etienne (n. 1907) sculptor francez de origine maghiară: p. 10
- HAMILTON James Whitelaw (1860-?) pictor britanic: p. 83
- HANKAR Paul (1859-1901) arhitect belgian: p. 51
- HANSEN Frieda (1855-?) tapiserie norvegiană: p. 147
- HARDING Val arhitect britanic contemporan: p. 156
- HARITON Dinu Mihai (n. 1923) arhitect român: p. 123, 124; pl. 15
- HASCHKE-MARINESCU Elena (n. 1936) tapiserie română: p. 151
- HEARTFIELD John (pseudonimul lui Helmut Herzfeld) (1891-1968) grafician și scenograf german: p. 134
- HECKEL Erich (1883-1970) pictor german: p. 69
- HEINE Thomas Theodor (1867-1948) grafician german: p. 103
- HERBIN Auguste (1882-1960) pictor francez: p. 151
- HERBST René (n. 1891) arhitect decorator german: p. 21, 158
- HEUBNER Friedrich Leonhard (n. 1886) grafician german: p. 63
- HICKS Sheila (n. 1934) tapiserie americană (S.U.A.): p. 155
- HILBERSEIMER Ludwig (1885-1967) arhitect și urbanist american (S.U.A.) de origine germană: p. 57, 62
- HÖLZEL Adolf (1853-1934) pictor german: p. 30
- HOENTSCHEL Georges (1855-1915) decorator francez: p. 19
- HOFFMANN Josef (1870-1956) arhitect, decorator și designer austriac: p. 12, 53, 54, 59, 60, 69, 90, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168
- HOFFMANN Ludwig von (1861-1945) pictor german: p. 34, 35
- HOFFMANN Ludwig Ernst Emil (1852-1932) arhitect german: p. 57
- HOFFMAN Vlastislav arhitect cehoslovac, activ în prima jumătate a secolului 20: p. 55
- HOLABIRD William (1854-1923) arhitect american (S.U.A.): p. 44
- HOLLÖSY (CORBUL) Simon (1857-1918) pictor român, activ și în Germania: p. 17; pl. 17
- HONEYMAN John (1831-?) arhitect britanic: p. 84
- HOPPE Emil (1876-1957) arhitect austriac: p. 164
- HÖPPNER Hugo - V. Fidus
- HORTA Victor (1861-1947) arhitect belgian: p. 50, 51, 78, 89, 147, 161; pl. 21
- HÖGER Fritz (1877-1949) arhitect german: p. 70
- HUBER Patriz (1877-1902) arhitect și decorator german: p. 63
- HUDAK Ștefan scenograf cehoslovac contemporan: p. 135
- HUGO Jean pictor costumier francez, activ la începutul secolului 20: p. 28
- HUNT Richard Morris (1827-1893) arhitect american (S.U.A.): p. 39
- HUNZIKER Christian arhitect elvețian contemporan: p. 10, 73
- HURDUBETIŢIU Rodica (n. 1933) arhitectă română: p. 124
- HUSSAR George (n. 1920) arhitect român: p. 124
- HUSZAR Vilmos (1884-1959) arhitect american (S.U.A.) de origine ungărească: p. 108
- HUTCHINSON arhitect britanic, activ pe la finele secolului 19: p. 84
- IAMANDI Gabriela (n. 1929) arhitectă română: p. 124
- IANGU Marcel (n. 1895) arhitect, pictor și scenograf israelian de origine română: p. 55, 121, 140
- IVANKASKEN Jaakko arhitect finlandez contemporan: p. 138
- JAMERMANN Karl Lebrecht (1796-1840) autor dramatic, regisor și scenograf german: p. 127
- JOHNECU Grigore (n. 1904) arhitect român: p. 122
- JOHNECU Mircea (n. 1925) pictor român: p. 152
- JOHLEITE Angela (n. 1939) tapiserie română: p. 152
- JOYZU Alexandru (n. 1918) arhitect român: p. 123, 124
- JOYZU Constantin (1884-1962) arhitect român: p. 121
- JÖHN Johannes (1888-1967) pictor și teoretician german: p. 30, 149
- JOLU Paraschiva (n. 1920) arhitectă română: p. 124
- JACKSON Francis Ernest (1873-?) pictor și gravor britanic: p. 22
- JACOBSEN Arne (n. 1902) arhitect danez: p. 56
- JAKAB Dezső (1864-1932) arhitect ungur: p. 15, 94; pl. 12
- JAKAK Javel (1882-1956) arhitect cehoslovac: p. 55
- JANNIRET Pierre (n. 1896) arhitect francez: p. 62
- JETTMAR Rudolf (1869-1939) pictor austriac: p. 165, 168
- JIANU Dumitru (n. 1940) scenograf român: p. 141
- JONES Owen (1809-1874) designer și teoretician britanic: p. 14, 77
- JORDAIN Francis (1876-1958) arhitect francez: p. 21, 158
- JORDAIN Frantz (1847-1935) arhitect francez de origine belgiană: p. 19, 120
- JUVET Louis (1887-1951) actor și regisor francez: p. 137
- JUVANESCU Dan (1909-1977) arhitect român: p. 123
- JUNIK Hedwig tapiserie german, activ pe la 1920-1930: p. 149
- JUZI J. om de teatru rus, activ la începutul secolului 20 și în Germania: p. 88
- KAHN Louis (1901-1974) arhitect american (S.U.A.): p. 36, 117
- KALISZ J. arhitect francez contemporan: p. 138
- KANDINSKI Vasilii (1866-1944) pictor german de origine rusă, activ și în Franța: p. 30, 47, 54, 69, 70, 97, 108, 134, 135, 149, 151; pl. 7
- KASKE Oskar arhitect austriac, activ la începutul secolului 20: p. 164
- KAYSER Engelbert (1840-1911) argintar german: p. 105
- KAB Wilhelm arhitect german, activ în prima jumătate a secolului 20: p. 138
- KEMENY Árpád (n. 1937) scenograf român: p. 141
- KEPES György (n. 1906) pictor, designer și teoretician american (S.U.A.) de origine ungărească: p. 33
- KEPEȘ Nicolae (n. 1923) arhitect român: p. 123
- KEPPE arhitect britanic, activ la finele secolului 19: p. 84
- KERSZEG Ana (n. 1933) arhitectă română: p. 123
- KHNOFF Fernand (1858-1921) pictor belgian: p. 51, 167
- KIERZKOWSKA Ada tapiserie poloneză contemporană: p. 153
- KIESLER Frederick (1896-1965) arhitect și scenograf austriac: p. 138
- KING Jessie M. (pseudonimul lui E.A. Taylor) graficiană britanică, activă în jurul lui 1900: p. 85
- KIRCHNER Ernst Ludwig (1880-1938) pictor german: p. 69
- KIRIACOFF-SURUCEANU Theodor (1900-1958) pictor, grafician și scenograf român: p. 141
- KLEE Paul (1879-1940) pictor și teoretician elvețian, activ și în Germania: p. 30, 54, 69, 70, 134, 149

- KLEUKENS Friedrich Wilhelm (1878–1956) pictor, grafician și designer german: p. 64
- KLIMSCH Fritz (1870–1960) sculptor german: p. 34
- KLIMT Ernst (1864–1892) pictor austriac: p. 12, 102
- KLIMT Gustav (1862–1918) pictor austriac: p. 87, 163, 164, 165, 166, 167; pl. 3
- KLING Anton (n. 1881) decorator și grafician austriac: p. 166
- KLINGER Max (1857–1920) pictor și sculptor german: p. 20, 34; pl. 39
- KLUTSIS grafician sovietic, activ în prima jumătate a secolului 20: p. 49
- KOK Jurriaan (1861–1919) ceramist olandez: p. 114
- KOKOSCHKA Oskar (n. 1886) pictor austriac: p. 167
- KOMOR Marcell (1868–1944) arhitect ungur: p. 15, 94; pl. 12
- KOROVIN Konstantin (1861–1939) pictor și scenograf francez de origine rusă: p. 26, 96, 97
- KÖS Károly (n. 1883) arhitect român: p. 16
- KÖNIG Friedrich (1857–1941) pictor austriac: p. 165
- KÖPPING Karl (1848–1914) gravor și sticlă german: p. 34, 105
- KÖRÖSFÖY-KRIESCH Aladár (1863–1920) pictor ungur: p. 87, 147; pl. 18
- KRAKOWSKI Wojciech scenograf polonez contemporan: p. 135
- KRAMER Peter (1881–1961) arhitect olandez: p. 9
- KRÄMER Johann Viktor (1861–1949) pictor și grafician austriac: p. 165
- KREJČA Otomar (n. 1921) regizor cehoslovac: p. 126, 136
- KROHA Jiří arhitect cehoslovac, activ în prima jumătate a secolului 20: p. 55
- KROHMALNIK Victor (n. 1911) arhitect român: p. 122
- KROMHOUT Willem (1864–1940) arhitect olandez: p. 112
- KROOS arhitect olandez contemporan: p. 154
- KRUIS Ferdinand (1869–1944) grafician austriac: p. 165
- KURODA Selki pictor japonez, activ la începutul secolului 20: p. 144
- KURZWEIL Max (1867–1916) pictor și grafician austriac: p. 165, 166
- LABROUSTE Henri (1801–1875) arhitect francez: p. 14, 39, 76, 77
- LAENDER Max (1864–1952) ceramist german: p. 105
- LA FARJE John (1853–1910) pictor și vitralier american (S.U.A.): p. 157
- LAGRANGE Jacques (n. 1917) pictor și tapiser francez: p. 151
- LAGUT Irène (n. 1893) pictoriță și scenografă franceză: p. 28, 129
- LALIQUE René (1860–1945) bijutier și sticlă francez: p. 19, 89; pl. 41
- LARA Louise artistă și teoreticiană de teatru franceză, activă în prima jumătate a secolului 20: p. 133
- LARCO Sebastiano arhitect italian, activ între cele două războaie mondiale: p. 88
- LARIONOV Mihail (1881–1964) pictor și scenograf francez de origine rusă: p. 27, 45, 46, 129
- LARRIVÉ Jean Baptiste (1875–1928) sculptor francez: p. 19
- LASCAR Olimpia (n. 1914) tapiserie română: p. 148, 151
- LASDUN Denys Louis (n. 1914) arhitect britanic contemporan: p. 156
- LASKIEWICZ Maria (n. 1891) tapiserie poloneză: p. 154
- LAURENCIN Marie (1885–1956) pictoriță și scenografă franceză: p. 27, 28, 129
- LAURENS Henri (1885–1954) sculptor francez: p. 8, 27, 28
- LAVIROTTE Jules (1864–1924) arhitect francez: p. 19; pl. 28

- LAZĂRESCU Cezar (n. 1923) arhitect român: p. 124, 125; pl. 13
- BARON JENNEY William (1832–1907) arhitect american (S.U.A.): p. 39, 40
- LEINER Odón (1845–1914) arhitect ungur: p. 15, 94; pl. 11
- LEITER Melchior (1865–1936) pictor și gravor german: p. 34, 105
- LE CORBUSIER (pseudonimul lui Charles Edouard Jeanneret) (1887–1965) arhitect, urbanist, pictor și teoretician francez de origine elvețiană: p. 9, 10, 21, 36, 41, 42, 44, 50, 51, 54, 60, 62, 65, 66, 68, 69, 72, 79, 83, 85, 90, 91, 145, 151, 158; pl. 8, 33
- LEGER Fernand (1881–1955) pictor francez: p. 28, 151; pl. 7
- LEIRAIN Pierre (1889–1929) lektor de cărți francez: p. 21
- LEITIKOW Walter (1865–1908) pictor german: p. 34, 35
- LEMMEN Georges (1856–1918) pictor și grafician belgian: p. 51
- LENGZ Maximilian (1860–1948) pictor austriac: p. 165
- LEONIDOV Ivan Ilci (1902–1960) arhitect sovietic: p. 49
- LEPAGE Jules Bastien (1818–1922) pictor francez: p. 98
- LEICOLAIS Robert (n. 1894) arhitect american (S.U.A.) de origine franceză: p. 80, 144
- LEIKI Z. arhitect polonez, activ în prima jumătate a secolului 20: p. 137
- LEIBY William Richard (1857–1911) decorator britanic: p. 20, 105
- LEVITAN Isaac (1860–1900) pictor rus: p. 96
- LEORA Adalberto (1903–1963) arhitect italian: p. 88
- LEIGHTY Arthur Lasenby (1843–1917) decorator și designer britanic: p. 94
- LEHMANN Max (1874–1935) pictor german: p. 33, 34, 35
- LIEZEN – MAYER Sándor (1839–1898) pictor ungur, activ în Germania: p. 87
- LIMAN Karol arhitect ceh, activ în România la începutul secolului 20: p. 120
- LINDGREN Armas (1874–1929) arhitect finlandez: p. 93, pl. 24
- LION CACHET Carel Adolphe (1864–1945) decorator și tapiser olandez: p. 147
- LIPCHITZ Jacques (1891–1973) sculptor american (S.U.A.) de origine rusă, activ și în Franța: p. 8
- LISSITZKI El (pseudonimul lui Lazar Marcovici Lissitzki) (1890–1941) arhitect, grafician și decorator sovietic: p. 46, 49, 50
- LIST Wilhelm (1864–1918) gravor austriac: p. 165, 166
- LOBL Ferenc (n. c. 1880) arhitect austriac, activ și în Transilvania: p. 16, 17
- LOEWY Raymond (n. 1890) designer american (S.U.A.) de origine franceză: p. 33, 59
- LOFFLER Berthold (1874–1960) decorator austriac: p. 166
- LOGHI Kimon (1873–1952) pictor român: p. 17
- LOOS Adolf (1870–1933) arhitect austriac: p. 53, 54, 65, 78, 79, 85, 90, 162, 163, 164, 166
- LOTZ Károly (1833–1904) pictor ungur: p. 87
- LOUIS Victor (1731–1800) arhitect francez: p. 37
- LÖNNBERG-HOLM arhitect american (S.U.A.) contemporan de origine daneză: p. 44
- LÖWENDAL Georg (1897–1964) pictor și scenograf român: p. 139, 140
- LUBETKIN Berthold (n. 1901) arhitect britanic: p. 156
- LUCA Adriana (n. 1943) tapiserie română: p. 152
- LUCHIAN Ștefan (1868–1916) pictor român: p. 17, 111; pl. 16



- LUCKHARDT Hans (1890-1954) arhitect german: p. 57
- LUCKHARDT Wassili (1889-1972) arhitect german: p. 57
- LUGNÉ-POÉ (pseudonimul lui Aurélien Marie Lugné) (1869-1940) regizor, actor și scenograf francez: p. 128
- LUKSCH Richard (1872-1936) sculptor austriac: p. 166
- LUNGU Ștefan (n. 1937) arhitect român: p. 124
- LUPAȘ Ana (n. 1940) tapiserie română: p. 155, 156; pl. 3
- LURÇAT Jean (1892-1966) pictor și tapiserie francez: p. 145, 147, 149, 150, 151, 152, 154; pl. 1
- LUTYENS Sir Edwin Landseer (1896-1944) arhitect britanic: p. 70
- LYNN Jack arhitect britanic contemporan: p. 36
- MACDONALD Frances (1874-1921) pictoriță și decoratoare britanică: p. 84, 85, 157
- MACDONALD Margaret (1863-1923) pictoriță și decoratoare britanică: p. 85, 156; pl. 40
- MACKINTOSH Charles Rennie (1868-1928) arhitect britanic: p. 12, 53, 63, 78, 83, 84, 85, 86, 87, 90, 96, 156; pl. 27, 40
- MACKMURDO Arthur Heygate (1851-1942) arhitect, grafician, designer și teoretician britanic: p. 20, 53, 84, 99, 100, 101
- MACNAIR Herbert (1870-?) arhitect britanic: p. 84, 102, 157
- MACTAGGART William (1835-1910) pictor britanic: p. 83
- MAGNONI Giovanni feronier italian, activ la începutul secolului 20: p. 74
- MAICAN Aurel Ion (1893-1952) regizor român: p. 139, 141
- MAICU Horia (1905-1975) arhitect român: p. 123, 124
- MAILLOL Aristide (1861-1944) sculptor, pictor și tapiserie francez: p. 146
- MAIMAROLU Dimitrie (1859-1926) arhitect român: p. 121, 143
- MAJORELLE Louis (1859-1919) decorator și ebenist francez: p. 107
- MAKART Hans (1840-1884) pictor austriac: p. 167
- MALDONADO Tomas (n. 1911) designer și teoretician german de origine argentiniană: p. 58
- MALEVICI Kasimir Severinovici (1878-1935) pictor și teoretician sovietic: p. 46, 49, 54, 132; pl. 4
- MALIUTIN Serghei (1859-1919) pictor sovietic: p. 96, 97; pl. 39
- MALLET-STEVENS Robert (1886-1945) arhitect francez: p. 84, 158
- MAŁTIN L. arhitect sovietic contemporan: p. 138
- MANDREA G. (1855-1916) arhitect român: p. 121, 143
- MANET Edouard (1824-1883) pictor francez: p. 14, 35
- MANSFELD Alfred arhitect elian contemporan: p. 55
- MARC Franz (1880-1916) pictor german: p. 69
- MARCKS Gerhardt (n. 1889) sculptor și gravor german: p. 30
- MARCU Dănuț (1885-1966) arhitect român: p. 55, 121, 122, 154; pl. 12
- MARE André (1887-1932) decorator francez: p. 21; pl. 31
- MARINESCU Codrea Dan (n. 1918) arhitect român: p. 123
- MARTIN Camille (1861-1898) pictor de cărți francez: p. 107
- MARTIN Karl Heinz (1888-1948) regizor german, activ și în România prin anii 1922-1923: p. 139
- MASON J. H. tipograf britanic, activ în primele decenii ale secolului 20: p. 22
- MASRIERA Lluís (1872-1958) pictor și bijutier spaniol: p. 91
- MATCABOJI Mircea (n. 1921) scenograf român: p. 141
- MATÉGOT Mathieu (n. 1910) pictor și tapiserie francez: p. 151
- MATISSE Henri (1869-1954) pictor francez: p. 27, 28, 53, 129
- MATSCH Franz von (1861-1942) pictor austriac: p. 166
- MAXY Max Hermann (1895-1917) pictor și scenograf român: p. 140, 148; pl. 48
- MAY Ernest (n. 1886) arhitect german: p. 42, 57
- MADESCU Mihai (n. 1937) scenograf român: p. 141
- MALUREANU Florica (n. 1938) scenografa română: p. 141
- MILLERY Xavier (1845-1921) pictor belgian: p. 51
- MILNIKOV Konstantin Stepanovici (1890-1975) arhitect sovietic: p. 49; pl. 32
- MINDÉ Valér (1886-1918) arhitect ungar: p. 16
- MISSELSON Erich (1887-1953) arhitect american (S.U.A.) de origine germană: p. 10, 57, 71, 111; pl. 30
- MOLLO Didia tapiserie română, activă între cele două războaie mondiale: p. 148
- MORRIS Hendrik Willem (1831-1911) pictor olandez: p. 83
- MORRIS Samuel Jessurun de (1868-1944) gravor olandez: p. 114
- MORRIS Alfred (1853-1909) arhitect german: p. 70
- MORRIS Frans (1870-1919) sculptor german: p. 34, 163
- MORRIS Constantin (1831-1905) sculptor belgian: p. 51
- MORRIS Adolf (1881-1929) arhitect german: p. 30, 61; pl. 29
- MORRIS Hannes (1889-1954) arhitect svedez de origine germană, activ în U.R.S.S. și în Mexic: p. 40, 31
- MORRIS Vsevolod (1874-1944) regizor și teoretician de teatru sovietic: p. 49, 126, 131, 132, 133, 134, 136, 138, 140
- MICHĂESCU Nicolae (1863-1934) arhitect român: p. 16, 121
- MICHELANGELO BUONARROTI (1475-1564) sculptor și pictor italian: p. 115
- MICHELOZZI arhitect italian, activ la începutul secolului 20: p. 74
- MICHELUCCI Giovanni (n. 1891) arhitect italian: p. 10, 72
- MICLESCU Paul Emil (n. 1901) arhitect român: p. 122, 123
- MICLESCU Sandu (n. 1933) arhitect român: p. 123
- MIES VAN DER ROHE Ludwig (1886-1969) arhitect american (S.U.A.) de origine germană: p. 30, 31, 33, 36, 41, 50, 54, 56, 57, 60, 62, 71; pl. 35
- MIHALACHE-BLENDEA Maria (n. 1931) tapiserie română: p. 151
- MINCU Ion (1852-1912) arhitect român: p. 16, 109, 110, 120, 121; pl. 9
- MINNE Georges (1866-1941) sculptor belgian: p. 51
- MIRÓ JOAN (n. 1893) pictor francez de origine spaniolă: p. 27, 28, 129
- MITREA Vasile (n. 1935) arhitect român: p. 124
- MOHOLY-NAGY László (1895-1946) pictor, fotograf, designer și teoretician american (S.U.A.) de origine ungară: p. 30, 33, 43, 54, 62, 149
- MOISESCU-STENDL Teodora (n. 1938) tapiserie română: p. 151, 152, 155; pl. 19
- MOLL Carl (1861-1945) pictor austriac: p. 165, 166
- MOLNAR Farkas (n. 1897) pictor și arhitect ungar, activ în Germania în deceniul 1920-1930: p. 135
- MONDRIAN Piet (1872-1944) pictor și teoretician olandez, activ în Franța și în S.U.A.: p. 50, 53, 56, 107, 109; pl. 8
- MOORE Henry (n. 1898) sculptor englez: p. 11; pl. 46
- MOOS Carl (1878-?) pictor și grafician german: p. 63

MOREAU Gustave (1826—1898) pictor francez: p. 98, 149  
 MORELLI Cosimo (1737—1812) arhitect italian: p. 136  
 MORRIS Talwin arhitect britanic, activ la începutul secolului 20: p. 83  
 MORRIS William (1834—1897) arhitect, pictor, decorator, poet și filosof britanic: p. 11, 14, 19, 20, 23, 77, 87, 100, 101; pl. 37  
 MORTENSEN Richard (n. 1910) pictor danez: p. 161  
 MOSCU Ion (n. 1921) arhitect român: p. 123, 124  
 MOSER Karl (1860—1936) arhitect elvețian: p. 42  
 MOSER Koloman (Kolo) (1868—1918) pictor, decorator și designer austriac: p. 163, 164, 166, 167  
 MUCHA Alphonse (1860—1939) pictor, grafician și decorator cehoslovac, activ și în Franța: p. 19  
 MUCHE Georg (n. 1895) pictor, decorator și designer german: p. 30, 31  
 MULARIDIS George (n. 1929) arhitect român: p. 123, 149  
 MUNCH Edward (1863—1944) pictor și gravor norvegian, activ și în Germania: p. 33, 128  
 MUNTHE Gerhard (1849—1929) pictor și tapisier norvegian: p. 147  
 MULLER Carl (1862—1938) gravor austriac: p. 165  
 MULLER Traugott (1895—1944) scenograf german: p. 134  
 MUREȘAN Sulamita (n. 1929) arhitectă română: p. 124  
 MUSCĂ-ALXANDRESCU Elena maeștră țesătoare română, activă între cele două războaie mondiale: p. 148  
 MUȘĂTESCU Sanda (n. 1926) scenografă română: p. 141  
 MUTHESIUS Hermann (1861—1927) arhitect german: p. 59, 60, 79  
 MUTTERS Pieter Hermanus (1884—1954) arhitect olandez: p. 112

MYRBACH Felician von (1853—1940) gravor austriac: p. 165  
 NAGY Sándor (1869—1950) pictor ungur: p. 87, 88; pl. 17  
 NASH John (1752—1835) arhitect britanic: p. 38  
 NÁDRAG Gheorghe (n. 1930) arhitect român: p. 124; pl. 15  
 NANNINI Elena scenografă italiană contemporană: pl. 57, 58  
 NAZARIE Gabriela (n. 1921) scenografă română: p. 141  
 NEAGU Cristina (n. 1912) arhitectă română: p. 123  
 NEDELESCU Niculaie (1909—1972) arhitect român: p. 123  
 NELSON George (n. 1908) arhitect și designer american (S.U.A.): p. 33  
 NENCIULESCU Niculaie (1879—1973) arhitect român: p. 121  
 NERÉE TOT BABBERICH Cristophe Karel Henri de (1880—1909) grafician și decorator olandez: p. 102, 112, 114, 147  
 NERVI Pier Luigi (n. 1891) arhitect, inginer italian: p. 80, 144  
 NESTEROV Mihail (1862—1942) pictor rus: p. 96  
 NEUTRA Richard (1892—1970) arhitect american (S.U.A.) de origine austriacă: p. 44  
 NEWMAN Oscar arhitect american (S.U.A.) contemporan: p. 44  
 NICHOLSON William (1872—1949) pictor și grafician britanic, a lucrat și în colaborare cu James Pridie, sub pseudonimul *Frații Beggartaff*: p. 102  
 NICODIM Ariana (n. 1936) tapiserie română: p. 155  
 NICODIM Ion (1932) pictor și tapisier român: p. 152, 155  
 NICOLÒ dell'ABATE (c. 1509—1571) pictor italian: p. 13  
 NICULESCU Margareta (n. 1926) regizoare română: p. 142  
 NIEUWENHUIS Theodorus Willem (1866—1951) decorator și grafician olandez: p. 113

NITESCU Traian (n. 1924) scenograf român: p. 141, 143  
 NITULESCU Virgil (n. 1922) arhitect român: p. 123  
 NIZZOLI Marcello (n. 1887) grafician italian: p. 22  
 NOLDE Emil (pseudonimul lui Emil Hansen) (1867—1956) pictor german: p. 69  
 NOTTINGHAM Walter tapisier american (S.U.A.) contemporan: p. 155  
 NOUBIST Hermann (1863—1927) sculptor și tapisier german: p. 103, 104, 105, 146  
 NUCHSLIN Ary scenograf elvețian contemporan: pl. 59  
 NOORMAN Juan (n. 1905) arhitect mexican: p. 10, 72  
 NUANEN Reijo arhitect finlandez contemporan: p. 138  
 NIKOLOPOV Nikolai Pavlovici (n. 1900) regizor sovietic: p. 132, 144  
 NOBICH Josef Maria (1867—1908) arhitect german de origine austriacă: p. 53, 54, 63, 73, 96, 162, 164, 165, 166; pl. 24  
 NOBILU Alexandru (1817—1894) arhitect român: p. 121, 143  
 NOBILU Emil (1870—1932) decorator și grafician austriac: p. 166  
 NOBILU-KOCH Benita tapisieră germană, activă în al treilea deceniu al secolului 20: p. 149  
 NOBILU Jacobus Johannes Pieter (1890—1963) arhitect olandez: p. 13, 84, 62, 108, 109  
 NOBILU Jolanta (n. 1927) tapiserie poloneză: p. 153  
 NOBILU Amédée (1886—1966) pictor și designer francez: p. 65, 66  
 NOBILU Lucreția (n. 1924) tapiserie română: p. 151  
 NOBILU DIMITRIE (1873—1932) sculptor român: p. 17  
 NOBILU Theodor (1871—1956) pictor român: p. 17  
 NOBILU Samuel (1805—1881) pictor britanic: p. 13, 99

PANAITESCU Adrian (n. 1937) arhitect român: p. 125  
 PANGRATI Emil (1864—1931) arhitect, inginer român: p. 144  
 PANKOK Bernhardt (1872—1943) pictor, decorator și designer german: p. 104  
 PANNAGGI Yvo scenograf italian, activ pe la 1920—1930: p. 131  
 PAPADAKI Stamo arhitect american (S.U.A.) de origine greacă, activ în prima jumătate a secolului 20: p. 44  
 PARENT Claude (n. 1923) arhitect francez: p. 55, 71; pl. 36  
 PARR Andrée pictor și scenograf francez, activ pe la 1920—1930: p. 28  
 PARTOS Gyula (1845—1916) arhitect ungur: p. 94  
 PATERSON James (1854—1932) pictor britanic: p. 83  
 PATRUX Georges arhitect francez contemporan: p. 55; pl. 36  
 PATRULIUS Radu (n. 1919) arhitect român: p. 123  
 PAUL Bruno (1874—1968) arhitect german: p. 62, 105  
 PAULICOVICZ Vasile (n. 1937) pictor și scenograf român: p. 141  
 PAUWELS Ferdinand (1830—1904) pictor belgian, activ și în Germania: p. 35  
 PAXTON Sir Joseph (1803—1865) grădinar și constructor britanic: p. 19, 38, 52, 77  
 PĂTRĂȘCANU-VEAKIS Elena (n. 1914) arhitectă și scenografă română: p. 141, 142; pl. 50  
 PECHSTEIN Max (1881—1955) pictor german: p. 69  
 PENESCU Victoria (n. 1932) arhitectă română: p. 123  
 PENIȘOARĂ-STEGARU Vasile (n. 1934) scenograf român: p. 141  
 PERGEAG Vladimir (n. 1917) arhitect român: p. 123  
 PERRET Auguste (1874—1954) arhitect francez: p. 53, 61, 65, 78, 79, 90, 120, 136, 161

PERRET Gustave arhitect francez, activ în prima jumătate a sec. 20: p. 136

PERRIARD Charlotte arhitectă decoratoare franceză, activă în prima jumătate a secolului 20: p. 158

PERSICO Edoardo (1900–1936) arhitect, grafician și critic italian: p. 98

PEVSNER Antoine (1886–1962) sculptor și pictor francez de origine rusă: p. 27, 28, 46, 47, 48; pl. 45

PFEIFER-WATENPHUL Max tapisier german, activ pe la 1920–1930: p. 149

PIACENTINI Marcello (1881–1960) arhitect italian: p. 22

PICABIA Francis (1879–1953) pictor francez, activ și în S.U.A., Elveția și Spania: p. 28, 129

PICARD Alfred Maurice (1844–1915) inginer francez: p. 78

PICART LE DOUX Jean (n. 1902) pictor și tapisier francez: p. 145, 150, 151, 152

PICASSO Francis (1881–1973) pictor francez de origine spaniolă: p. 27, 46, 53, 54, 129; pl. 5, 42

PINGUSSON Henri Georges (n. 1897) arhitect francez: p. 158

PIRANESI Giovanni Battista (1720–1778) arhitect și gravor italian: p. 13

PISCATOR Erwin (1893–1966) regizor, scenograf și teoretician de teatru german: p. 127, 133, 134, 137

PLEČNÍK Josef (1872–1957) arhitect austriac: p. 164

PLUMET Charles (1861–1925) arhitect francez: p. 19

PLUTYNSKA Eleonora tapisieră poloneză contemporană: p. 154

PODEANU Mimi (1927–1975) tapisieră română: p. 152; pl. 2

POELZIG Hans (1868–1936) arhitect german: p. 57, 59, 62, 71, 134, 137

POGEDAEFF Georges A. (n. 1897) scenograf francez de origine rusă, activ în România prin 1921–1923: p. 139

POIRET Paul (1879–1944) creator de modă francez: p. 22; pl. 4

POLENOVA Elena (1850–1898) artistă decoratoare și folcloristă rusă: p. 96

POLIERI Jacques arhitect francez contemporan: p. 139

POLLINI Gino (n. 1905) arhitect italian: p. 88

POMPE A. arhitect belgian, activ în prima jumătate a secolului 20: p. 70

PONTI Gio (n. 1897) arhitect italian: p. 98; pl. 34

POPA Victor Ion (1895–1946) autor dramatic, regizor și scenograf român: p. 141; pl. 49

POPESCU-NECȘEȘTI Alexandru (n. 1926) arhitect român: p. 124

POPESCU-RĂMNICEANU Elena (n. 1910) pictoriță și decoratoare română: p. 142

POPESCU-UDRIȘTE Ion (n. 1929) scenograf român: p. 141

POPOV Vladimir (n. 1933) arhitect și scenograf român: p. 141

POPOVA Liubova (1889–1924) pictoriță sovietică: p. 46, 49

POPOVICI Lucian (n. 1924) arhitect român: p. 124

POPP Aurel (1879–1960) pictor român: p. 17; pl. 18

PORTAELS Jean François (1818–1895) pictor belgian: p. 112

PORUMBESCU Nicolae (n. 1919) arhitect român: p. 123, 124

PRAMPOLINI Enrico (1894–1956) arhitect și scenograf italian: p. 22, 126, 131; pl. 52

PRASSINOS Mario (n. 1914) pictor și tapisier francez, originar din Turcia: p. 151

PREETORIUS Emil (n. 1883) grafician, scenograf și scriitor german: p. 63

PRICE Bruce (1845–1903) arhitect american (S.U.A.): p. 116

PRIKKER Johan (Jan) Thorn (1868–1932) pictor olandez, activ și în Germania: p. 112, 113

PRONASZKO Andrzej (n. 1889) scenograf polonez: p. 137

PROUVÉ Jean (n. 1901) decorator francez: p. 158

PROUVÉ Victor (1858–1943) legător de cărți francez: p. 107

PRYDE James (1866–1941) grafician britanic; a colaborat cu William Nicholson sub pseudonimul Frații Beggarstaff: p. 102

PUIG Y CADAFALCH Don Jose (1869–?) arhitect spaniol: p. 92

PUNI Ivan (1894–1957) pictor francez de origine rusă: p. 46

PUSCHILĂ Ioan (n. 1913) arhitect român: p. 124

PUVIS DE CHAVANNES Pierre (1824–1898) pictor francez: p. 98, 167

PUYFORÇAT Jean (1897–1945) sculptor și aural francez: p. 21

RACKHAM Arthur (1867–1939) grafician britanic: p. 85

RADING Adolf (n. 1888) arhitect german: p. 62

RADU Elle (1853–1931) inginer român: p. 121

RAFFAELLI M. scenograf francez contemporan: p. 135

RAPOPORT Debra E. (n. 1945) tapisieră americană (S.U.A.): p. 155

RAVA Carlo Enrico arhitect italian, activ între cele două războaie mondiale: p. 88

RĂDĂCINĂ Ion (n. 1928) arhitect român: p. 124

REDON Odilon (1840–1916) pictor francez: p. 102, 128

REINHARDT Max (1873–1943) regizor german, activ și în S.U.A.: p. 127, 133, 134, 137, 139, 142, 161

RENARD Daniel (1871–?) arhitect român: p. 17; pl. 11

RESSU Camil (1880–1962) pictor român: p. 17

RICCI Tiberiu (n. 1913) arhitect român: p. 123, 124; pl. 14

RICHARDSON Henry Hobson (1838–1886) arhitect american (S.U.A.): p. 14, 39, 40, 116

RICKETTS Charles (1866–1931) grafician, bijutier și designer britanic: p. 99, 101

RIEGLER Ernst (1871–?) aural german: p. 64

RIEMERSCHMID Richard (1868–1957) arhitect și decorator german: p. 59, 105, 147

RIETVELD Gerrit Thomas (1888–1964) arhitect olandez: p. 50, 53, 54, 108; pl. 31

RIMANÓCZY Kálmán (fiul) (1870–1912) arhitect maghiar: p. 17

ROCHE Martin (1855–1927) arhitect american (S.U.A.): p. 41

RODČENKO Alexander Mihailovici (1891–1956) sculptor sovietic: p. 46, 47, 48, 49

ROERICH Nikolai (1874–1947) pictor și scenograf francez de origine rusă: p. 26, 27, 96, 97, 129; pl. 39

ROLLER Alfred (1864–1935) pictor, grafician și scenograf austriac, activ și în România: p. 139, 166

ROMAN Vasile (n. 1935) pictor și scenograf român: p. 141

RONCONI Luca regizor italian contemporan: p. 136

ROOT John Wellborn (1950–1891) arhitect american (S.U.A.): p. 39, 41; pl. 22

ROSANOVA Olga (1886–1918) pictoriță rusă: p. 46

ROSSETTI Dante Gabriel (1828–1882) pictor britanic: p. 49

ROTH Miksa (1865–1944) vitralier și mozaicar ungur: p. 88

ROUAULT Georges (1871–1958) pictor francez: p. 27, 129

RUBINO Edoardo (1871–1954) sculptor italian: p. 73

RUCHET Berthe tapisieră germană de origine franceză, activă la sfîrșitul secolului 19: p. 102, 146

RUHLMANN Emil Jacques (1879–1933) arhitect și decorator francez: p. 21

RULEA C. (n. 1929) arhitect român: p. 124



RUNGE Philipp Otto (1777-1810) pictor german: p. 13  
 RUSKIN John (1819-1900) arhitect, pictor și teoretician britanic: p. 19, 20, 23, 77, 99, 115  
 SAARINEN Eliel (1873-1950) arhitect finlandez: p. 93; pl. 24  
 SAARINEN Eero (1910-1961) arhitect american (S.U.A.) de origine finlandeză: p. 10, 33, 72  
 SACCONI Giuseppe (1854-1905) arhitect italian: p. 75  
 SADLEY Wojciech (n. 1932) tapisier polonez: p. 153, 154  
 SAGNIER Y VILLAVECHIA Don Henrique (1858-?) arhitect spaniol: p. 92  
 SAINT SAËNS Marc (n. 1903) pictor și tapisier francez: p. 145, 150, 151, 152  
 SALIGNY Anghel (1854-1925) inginer român: p. 78, 121  
 SALMELAINEN Eino regizor finlandez contemporan: p. 138  
 SAMARANCH - AMAT Miquel tapisier spaniol contemporan: p. 155  
 SANT'ELIA Antonio (1888-1916) arhitect italian: p. 80, 81  
 SARAZIN C. arhitect francez activ la începutul secolului 20: p. 19  
 SATTLER Joseph (1867-1931) pictor și grafician german: p. 34  
 SAUVAGE Henri (1883-1932) arhitect francez: p. 19, 53  
 SAVA Ion (1900-1947) regizor și scenograf român: p. 140, 141  
 SĂLVANU Maria (n. 1923) arhitectă română: p. 124  
 SĂVESCU Constantin (n. 1931) arhitect român: p. 124  
 SĂVULESCU Alexandru (1847-1904) arhitect român: p. 121, 143  
 SĂVULESCU Teonic (n. 1907) arhitect român: p. 122, 125  
 SBURCU Nicolae S. (n. 1910) arhitect român: p. 123  
 SCHAROUN Hans (n. 1893) arhitect german: p. 57, 62, 71, 118, 137; pl. 36

SCHARVOGEL Johann Julius (1854-1938) ceramist german: p. 64, 105  
 SCHEKTEL Feodor (Franz) Ostpovici (1859-1926) arhitect rus: p. 97  
 SCHEPER Hinnerk (1897-1957) pictor muralist și decorator german, activ și în U.R.S.S.: p. 30, 31  
 SCHIELE Egon (1890-1918) pictor austriac: p. 167  
 SCHIMIZU Kesatoshi scenograf japonez contemporan: pl. 58  
 SCHINKEL Karl Friedrich (1781-1841) arhitect german: p. 13  
 SCHLATTAUER Rudolf tapisier cehoslovac, activ la începutul secolului 20: p. 147  
 SCHLEMMER Oskar (1888-1943) sculptor și scenograf german: p. 30, 134, 149; pl. 60  
 SCHLUP Max arhitect elvețian contemporan: p. 55  
 SCHMIDT Joost (1893-1948) pictor, sculptor și grafician german: p. 30, 31  
 SCHMIDT - ROTTLUFF Karl (n. 1884) pictor german: p. 69  
 SCHMÜCKLE Hans Ulrich scenograf german contemporan: pl. 60  
 SCHNEK Adolf (n. 1883) arhitect german: p. 62  
 SCHNEKENDORF Josef Emil (1865-?) ceramist și sticlă german de origine transilvăneană (Brașov): p. 64  
 SCHOELLKOPF Xavier arhitect francez, activ la începutul secolului 20: p. 19  
 SCHÖFFER Nicolas (n. 1912) sculptor francez, de origine ungară: p. 10  
 SCHÖN Reinhold scenograf german, activ între 1920 și 1930: p. 134  
 SCHWABINSKI Xanti arhitect german, activ între 1920 și 1930: p. 138  
 SCHWARZER M. grafician german, activ la începutul secolului 20: p. 63

SCHWITTERS Kurt (1887-1948) pictor german, activ și în Norvegia și Anglia: p. 109  
 SCIUSEV Alexei (1873-1949) arhitect sovietic: p. 49, 97  
 SEDDON J. P. arhitect britanic, activ la finele secolului 19: p. 100  
 SEDILLE Paul (1836-1900) arhitect francez: p. 19  
 SEGOANTINI Giovanni (1858-1899) pictor elvețian, activ și în Italia: p. 74, 75  
 SELMERSHEIM Tony (1871-?) arhitect și decorator francez: p. 19  
 SERAFINOV arhitect sovietic, activ între cele două războaie mondiale: p. 49  
 SEROV Valentin (1865-1911) pictor rus: p. 96, 97  
 SERRURIER - BOVY Gustave (1856-1910) decorator belgian: p. 51  
 SERT José Luis (n. 1902) arhitect spaniol: p. 43, 44  
 SEUSTIER Paul (1864-1927) pictor francez: p. 128  
 SEURAT Georges (1859-1891) pictor francez: p. 160  
 SEVERINI Gino (1883-1966) pictor italian: p. 80  
 SHANNON Charles (1863-1937) grafician britanic: p. 99, 101  
 SHAW Richard Norman (1831-1912) arhitect britanic: p. 19, 28, 77  
 SHIFRIN Nisson Abramovici (1892-1961) scenograf sovietic: p. 135  
 SICCARDBURG August Siccard von (1813-1868) arhitect austriac: p. 162  
 SILCENKO A. arhitect sovietic, activ între cele două războaie mondiale: p. 49  
 SILSBEE J.H. arhitect american (S.U.A.), activ la finele secolului 19: p. 116  
 SIMOTTA Gheorghe (n. 1891) arhitect român: p. 121  
 SODOLSKA - WISNIEWSKA Alicja (n. 1921) tapisieră poloneză: p. 154

SIRONI Mario (1885-1961) pictor italian: p. 80  
 SLAVU VLADIMIR (n. 1939) arhitect român: p. 124  
 SLEDZIEWSKA Anna (n. 1900) tapisieră poloneză: p. 153  
 SLEVOGT Max (1868-1932) pictor german: p. 34, 35  
 SLUYTERMAN Theodorus Karel Lodewijk (1863-1931) bijutier și decorator olandez: p. 112  
 SMĂRÂNDESCU Paul (1881-1945) arhitect român: p. 111, 121  
 SMITH Ivor arhitect britanic contemporan: p. 36  
 SMITH Sherri (n. 1943) tapisieră americană (S.U.A.): p. 155  
 SMITHSON Alison (n. 1928) arhitectă britanică: p. 35, 36, 156  
 SMITHSON Peter (n. 1923) arhitect britanic: p. 35, 36, 156  
 SNEL Saxon arhitect britanic, activ la finele secolului 19: p. 100  
 SOARE Soare Z. (1894-1944) regizor și scenograf român: p. 139, 141  
 SOCOLESCU Ion M. (1859-1924) arhitect român: p. 121, 143  
 SOCOLESCU Toma (1883-1960) arhitect român: p. 122  
 SOFFICI Ardengo (1879-1964) pictor italian: p. 80  
 SOMMARUGA Giuseppe (1867-1917) arhitect italian: p. 73  
 SOMOV Konstantin (1869-1939) pictor francez de origine rusă: p. 96  
 SPARRE Louis (1863-?) folclorist și decorator finlandez de origine suedeză: p. 93  
 SRAMEK Vladimir scenograf cehoslovac contemporan: p. 135  
 STABLER Harold artizan în metal britanic, activ la începutul secolului 20: p. 22  
 STAM Mart (n. 1899) arhitect olandez, activ în Elveția, Germania și U.R.S.S.: p. 50, 62, 109  
 STAMSTA Jean (n. 1936) tapisieră americană (S.U.A.): p. 155



- STANISLAVSKI Konstantin (1863-1938) regizor rus: p. 127, 128, 129, 130, 131, 132
- STĂNCULESCU Florea (1887-1975) arhitect român: p. 121
- STĂNESCU Dan (1922-1968) arhitect român: p. 124
- STĂNESCU Traian (n. 1918) arhitect român: p. 123
- STEINER Rudolf arhitect german, activ la începutul secolului 20: p. 10, 71
- STEINLEN Théophile Alexandre (1859-1923) grafician francez: p. 28
- STENBERG Enar (n. 1924) scenograf sovietic: p. 135
- STENDL Ion (n. 1939) pictor și tapisier român: p. 155
- STEFANOVA Varvara (1894-1958) sculptoriță, graficiană și scenografă sovietică: p. 46, 48, 49
- STERIADE Mia (n. 1908) scenografă română: p. 141
- STERIADE Nora (1880-1948) decoratoare și tapisieră română: p. 148
- STERIAN George (1860-1936) arhitect român: p. 143
- STERN Hary (1909-1954) arhitect român: p. 55, 122
- STERNBERG - Frații, graficieni sovietici, activi între cele două războaie mondiale: p. 49
- STERNBERG Iacob (1890-1973) poet și regizor sovietic, activ în România între cele două războaie mondiale: p. 140
- STOICHIȚĂ Graziella (n. 1924) tapisieră română: p. 151
- STÖLZL GÜNTE (n. 1897) tapisieră germană, activă în Elveția: p. 149
- STRATHMANN Carl (1866-1939) grafician german: p. 167
- STRNAD Oskar (1879-1935) arhitect și scenograf austriac: p. 137, 142
- STRULOVICI Leon (n. 1921) arhitect român: p. 124
- STRZELECKI Zenobius scenograf polonez contemporan: p. 135
- STUCK Franz von (1863-1928) pictor german: p. 12, 103, 167
- STURMER Helmuth (n. 1924) scenograf român: p. 141
- SUCHANEK Vladimir scenograf cehoslovac contemporan: p. 135
- SUHR Edward scenograf german, activ în al treilea deceniu al secolului 20: p. 134
- SULLIVAN Louis Henry (1856-1924) arhitect american (S.U.A.): p. 14, 39, 40, 41, 52, 77, 79, 115, 116, 164
- SUTO ȘORBAN Eva (n. 1936) scenografă și tapisieră română: p. 141, 151, 155
- SŬE Louis (1875-?) decorator francez: p. 21; pl. 31
- SVOBODA Josef (n. 1920) scenograf cehoslovac: p. 136; pl. 59
- SYRKUS Szymon regizor și scenograf polonez, activ în prima jumătate a secolului 20: p. 132, 135, 137
- SZAINA Jozef scenograf polonez contemporan: p. 135
- SZEKÉLY Bertalan (1835-1910) pictor ungur: p. 87
- SZEKELY Pierre (n. 1923) sculptor francez de origine ungără: p. 10
- SERBAN Ignace (1922-1971) arhitect român: p. 124
- SERBESCU Alexandru (n. 1910) arhitect român: p. 122
- TAEUBER-ARP Sophie (1889-1943) pictoriță și tapisieră elvețiană: p. 149, 153
- TAIROV Alexander Iakovlevici (1885-1950) regizor sovietic: p. 49, 131, 132, 136, 140
- TAMANIĆ Aleksandr (1878-1936) arhitect sovietic: p. 97
- TAMÁS Ana (n. 1945) graficiană și tapisieră română: p. 151
- TANGE Kenzo (n. 1913) arhitect japonez: p. 10
- TARLO J. (n. 1898) regizor al trupelor din Vilnius, activ în România între cele două războaie mondiale: p. 140

- TATLIN Vladimir (1885-1953) pictor, sculptor, designer și teoretician sovietic: p. 45, 46, 47, 48, 132; pl. 44
- TAUT Bruno (1880-1938) arhitect german: p. 57, 59, 60, 62, 70
- TAUT Max (n. 1884) arhitect german: p. 57, 62
- TAYLOR Ernest A. arhitect și decorator britanic, activ la începutul secolului 20: p. 83
- TEINITZEROVA-HOPPEOVA Maria tapisieră cehoslovacă, activă la începutul secolului 20: p. 147
- TELFORD Thomas inginer britanic, activ la începutul secolului 19: p. 37, 52
- TEMLIER Raymond (n. 1890) auzar francez: p. 21
- TEODORESCU Zoe maestră țesătoare română, activă între cele două războaie mondiale: p. 148
- TEODORINI-DAN Ileana (n. 1927) tapisieră română: p. 151
- TERRAGNI Giuseppe (1904-1942) arhitect italian: p. 88
- TERZI Aleanro (1870-1943) pictor și grafician italian: p. 22
- TESSENOW Heinrich (1876-?) arhitect german: p. 59, 66
- THEODORESCU-SION Ion (1882-1939) pictor român: p. 17
- THOMSON Alexander (supranumit Greek Thomson) (1817-1875) arhitect britanic: p. 84
- THORMA János (1870-1932) pictor român: p. 17
- THOROCZKA WIGAND Ede (1870-1945) arhitect și decorator ungur, activ și în Transilvania: p. 16
- TIFFANY Louis Comfort (1848-1933) sticlă, ceramist și bijutier american (S.U.A.): p. 157; pl. 40
- TOFAN Mihai (n. 1926) scenograf român: p. 141
- TONITZA Nicolaie (1886-1940) pictor român: p. 17; pl. 16
- TOOROP Johannes (Jan) Theodorus (1858-1928) pictor olandez: p. 102, 107, 112, 113, 167
- TOULOUSE-LAUTREC Henri de (1864-1901) pictor francez: p. 14, 18, 52, 128
- TOURLIERE Michel (n. 1925) pictor și tapisier francez: p. 151, 154
- TOWNSEND Charles Harrison (1850-1928) arhitect britanic: p. 14, 101
- UHDE Fritz von (1848-1911) pictor german: p. 103
- UTRILLO Maurice (1883-1953) pictor francez: p. 129
- UTZON Jörn (n. 1918) arhitect danez: p. 10, 72
- VAGO Étienne arhitect francez contemporan: p. 139
- VAGÓ József (1877-1947) arhitect francez de origine ungără: p. 16, 17
- VAGÓ László (1875-1933) arhitect ungur: p. 16, 17
- VAGO Pierre (n. 1910) arhitect francez de origine ungără: p. 120, 139
- VAHLE Inge (n. 1915) tapisieră germană: p. 155
- VAHTANGOV Evghenii Bagreatonovici (1882-1922) regizor sovietic: p. 131
- VAHTANGOV S. arhitect sovietic contemporan: p. 138
- VAIDA-PORUMBESCU Maria (n. 1921) arhitectă română: p. 123, 124
- VALCOTTE W. F. arhitect rus, activ la finele secolului 19: p. 97
- VALLIN Eugène (1856-1922) arhitect francez: p. 107
- VAN DE VELDE Henry Clemens (1863-1957) arhitect, pictor, grafician, designer și teoretician belgian, activ și în Germania, Franța, Olanda: p. 12, 18, 29, 51, 59, 60, 61, 63, 78, 96, 104, 107, 115, 136, 146, 149, 160, 161, 162; pl. 26
- VAN DEN BROEK J. H. (n. 1898) arhitect olandez: p. 57, 153
- VAN DER BOSCH Jacob Pieter decorator și designer olandez, activ pe la 1900: p. 112
- VAN DER LECK Bart Anthonij (1876-1958) pictor olandez: p. 107

## Index

- VAN DER MEY M. arhitect olandez, activ între cele două războaie mondiale: p. 9
- VAN DER NÜLL Eduard (1812—1868) arhitect austriac: p. 162
- VAN DOESBURG Theo (pseudonimul lui Charles E. M. Kipper) (1883—1931) pictor și teoretician olandez, activ și în Germania și Franța: p. 50, 53, 54, 107, 108, 109
- VAN DOMELLEN arhitect olandez contemporan: p. 154
- VAN EESTEREN Cornelis (Cor) (n. 1897) arhitect olandez: p. 42, 43, 50, 53, 54, 108
- VAN EIJK Aldo (n. 1918) arhitect olandez: p. 57, 156
- VAN GOGH Vincent (1853—1890) pictor francez de origine olandeză: p. 160
- VANT HOFF Robert (n. 1887) arhitect olandez: p. 108
- VANTONGERLOO Georges (n. 1886) sculptor belgian: p. 50, 108, 109
- VARADI Árpád arhitect maghiar, activ la începutul secolului 20: p. 16
- VASARELY Victor (n. 1908) pictor francez de origine ungără: p. 151
- VASARI Giorgio (1511—1574) arhitect, pictor și istoric de artă italian: p. 115
- VASILESCU Florica (n. 1922) arhitectă și decoratoare română: p. 155
- VASILIU-CHINTILĂ Simona (n. 1928) pictoriță și tapisieră română: p. 152
- VASNETOV Victor (1848—1927) pictor rus: p. 96, 97
- VAUDREMER Joseph Auguste Emile (1829—1914) arhitect francez: p. 40
- VEBER Jenn (1864—1928) pictor, grafician și tapisier francez: p. 146
- VELISARATU Vasile (n. 1895) scenograf român: p. 139
- VENTURELLI Enzo arhitect italian contemporan: p. 139
- VERMONT Nicolae (1866—1932) pictor român: p. 17
- VEVER H. (1854—1942) bijutier francez: pl. 41
- VESNIN Alexander Alexandrovici (1883—1959) arhitect sovietic: p. 46, 49, 132
- VESNIN Victor Alexandrovici (1882—1950) arhitect sovietic: p. 45, 49
- VIENOT Jacques (1893—1959) designer și teoretician francez: p. 58
- VIGANÒ Vittoriano (n. 1919) arhitect italian: p. 36
- VIOLLET-LE-DUC Eugène (1814—1879) arhitect și teoretician francez: p. 14, 39, 75, 76, 77, 89, 115
- VITRUVIUS POLLIO Marcus (sec. I î.e.n.) arhitect și teoretician roman: p. 115
- VOINESCU Elena (n. 1921) arhitectă română: p. 124
- VOYSEY Charles Francis Annesley (1857—1941) arhitect britanic: p. 53, 84, 90, 99, 100, 101, 147, 166
- VRUBEL Mihail Alexandrovici (1856—1910) pictor și decorator rus: p. 96, 97, 98; pl. 37
- VOILLARD Edouard (1868—1940) pictor francez: p. 128
- VYCHODYL Ladislav scenograf cehoslovac contemporan: p. 135
- WACHSMANN Konrad (n. 1900) arhitect american (S.U.A.) de origine germană: p. 80, 144
- WAGNER Otto (1841—1918) arhitect austriac: p. 21, 73, 162, 163, 164, 165, 166, 167; pl. 28
- WALTON Edward Arthur (1860—1922) pictor britanic: p. 83, 86
- WALTON George (1867—1933) arhitect și designer britanic: p. 83, 84, 86
- WALTON Jackson pictor britanic, activ la începutul secolului 20: p. 86
- WARSIENSKI Brit (n. 1939) tapisieră norvegiană: p. 155
- WATT James constructor englez, activ la începutul secolului 19: p. 38
- WEBB Phillip (1831—1915) arhitect britanic: p. 19, 20, 52, 77, 100
- WEGERIF-GRAVENSTEIN Agathe Johanna (1867—?) tapisieră olandeză: p. 114
- WEININGER Andreas arhitect german, activ în prima jumătate a secolului 20: p. 135, 138; pl. 55
- WEISGERBER Albert (1878—1915) p. 105
- WHISTLER James Abbott MacNeil (1834—1903) pictor britanic de origine americană (S.U.A.): p. 14, 83, 84, 101
- WIDMANN Walter scenograf român, activ între cele două războaie mondiale: p. 139
- WIENER René (1856—1939) legător de cărți francez: p. 107
- WILKINSON John inginer englez, activ la sfârșitul secolului 18: p. 37
- WILS Jan arhitect olandez, activ în primele decenii ale secolului 20: p. 108
- WOGENSKI Robert (n. 1919) pictor și tapisier francez: p. 151
- WOJTYNA-DROUET Krystyna (n. 1926) tapisieră poloneză: p. 154
- WOLFERS Philippe (1858—1929) bijutier belgian: p. 51
- WREN Sir Christopher (1632—1723) arhitect britanic: p. 99
- WRIGHT Frank Lloyd (1867 sau 1869—1959) arhitect american (S.U.A.): p. 10, 40, 41, 44, 72, 78, 79, 90, 100, 115, 116, 117; pl. 33
- WYTRLIK Otto (1870—1955) arhitect austriac: p. 164
- YAKULOV Ghiorgi (1884—1928) pictor și scenograf francez de origine rusă: p. 46, 49, 132
- YORKE Francis Reginald Stevens (1906—1962) arhitect britanic: p. 24
- ZADKINE Ossip (1880—1967) sculptor francez de origine rusă: p. 54
- ZEISLER Claire (n. 1903) tapisieră americană (S.U.A.) contemporană: p. 155
- ZEYMER Fritz (1886—1940) arhitect austriac: p. 164
- ZIETARA Valentin (1883—1935) grafician german: p. 63
- ZIFFER Alexandru (1880—1962) pictor român: p. 17
- ZIJL Lambertus (1866—1947) sculptor olandez: p. 114
- ZOLOTARIEV Nicolai (n. 1915) scenograf sovietic: p. 135

## SUMAR

Cuvint înainte 5. Adunarea constructorilor pentru o reinnoire arhitecturală 9. Amsterdam, Școala din ~ 9. Arhitectură-Sculptură 9. Artă 1900 11. Artă 1900 în România 15. Artă nouă 18. Arti et Industriæ 18. Art Nouveau 18. Arts and Crafts 19. Arts Déco, Style ~ 21. A.S.C.O.R.A.L. 22. Asociația Design și Industrii 22. Ateliere reunite pentru meșteșuguri artistice 25. Ateliere vieneze 25. Baletе ruse 26. Baletе suedeze 28. Bauhaus, Școala ~ 28. Berliner Sezession 33. Blaue Vogel, Der ~ 35. Brutalism 35. Cei patru 37. Cei șapte 37. Cei șase 37. Cercetarea arhitecturală modernă 37. Chicago, Școala din ~ 37. C.I.A.M. 41. Club Style 41. Comitet permanent internațional al arhitecților 41. Congrese internaționale de arhitectură modernă 41. Consiliu internațional al societăților de industrial design 45. Constructivism 45. Coup de Fouet, Style ~ 50. C.P.I.A. 51. Cubism 52. Darmstadt, Școala din ~ 57. Delft, Școala din ~ 57. Der Ring 57. Design, Industrial ~ 58. De Stijl 59. Deutscher Werkbund 59. D.I.A. 63. Die Sechs 63. Die Sieben 63. Esprit Nouveau, L' ~ 65. Expresionism 69. Floreale, Stile ~ 73. Funcționalism 75. Futurism 80. Gaudi, Stil ~ 82. Glasgow, Școala din ~ 83. Gödölő, Școala din ~ 87. Golubala Pîța 88. Gruppo 7 88. Guimard, Style ~ 89. I.C.S.I.D. 90. Industrial design 90. Inelul 90. Internațional, Stil ~ 90. Joventud, Stile ~ 92. Jugendstil 92. Kalevala, Stil ~ 93. Klimtgruppe 93. Lechner, Stil ~ 94. Liberty Stile 94. Liliensstil 95. Lumea artei 95. M.A.R.S. 96. Métro, Style ~ 96. Mir Iskusstva 96. Mișcarea italiană pentru arhitectură rațională 98. Modern Style 99. Münchner Sezession 102. Nakuba-Kurai 106. Nancy, Școala din ~ 106. Neoplasticism 107. Neoromânească, Arhitectură ~ 109. Nieuwe Beelding 111. Nieuwe Kunst 112. Organică, Arhitectură ~ 115. Paling Stijl 119. Pasărea albastră 119. Prin artă și industrie 119. Productivism 119. Quadratell Hoffmann 119. Reuniuni internaționale ale arhitecților 120. Românească, Școala de arhitectură modernă ~ 120. Samar, Style ~ 126. Scenografia modernă 126. Secesionistă, Artă ~ 143. Secesiune berlineză 143. Secesiune müncheneză 143. Secesiune transilvăneană 143. Secesiune vieneză 143. Sezession 143. Shingle Style 143. Societatea arhitecților români 143. Spiritul nou 144. Stil 1925 144. Structuri spațiale 144. Sunet și lumină 144. Școala din Glasgow 144. Școala lorenă 144. Șiro-Uma 144. Tapiseria modernă 145. Team X 156. Tecton Group 156. The Four 156. Tiffany Style 157. U.A.M. 158. U.I.A. 158. Uniunea arhitecților din

Republica Socialistă România 158. Uniunea artiștilor moderni 158. Uniunea centrală a artelor decorative 159. Uniunea centrală a artelor frumoase aplicate la industrie 159. Uniunea internațională a arhitecților 159. Velde, Style ~ 160. Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk 162. Viena, Școala de arhitectură din ~ 162. Wellenstil 165. Werkbund 165. Wiener Sezession 165. Wiener Werkstätten 168. Yachting Style 169. Bibliografie 170. Index 173.

Căli de tipar: 12,50  
Pag. planșe: 52 alb-negru + 8 pag. color  
Tirajul: 15500. Bun de tipar: 25.08.1977



Arh. I. Mincu, Bufetul,  
1889-1892, București.



PL. 9



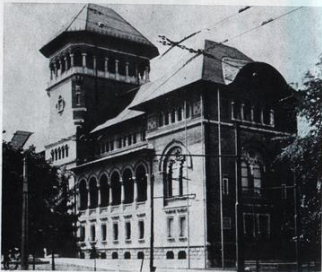
Arh. P. Antonescu, Casa  
Opus Soare, 1914, Bucu-  
rești, Str. Apollodor Nr. 1  
(azi Restaurantul „Bucur”).





Arh. C. Cerchez, Vila Dr. Minoiici, 1905, București.

Arh. N. Ghica-Budești, Muzeul de artă națională, 1912—1939, București (azi „Muzeul de istorie al Partidului Comunist, a mișcării revoluționare și democratice din România”).



Arh. D. Renard, Cazinoul din Constanța, 1904—1909.

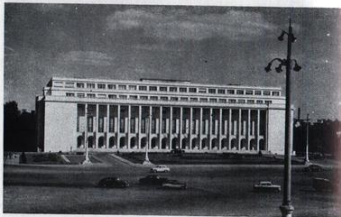
Arh. Lechner Ö., Palatul Stern, 1909, Oradea (azi magazin, birouri, cinematograf etc.).





Arh. Jakab D. și Komor M.  
Primăria din Tîrgu Mureș,  
1907—1908 (azi, Consiliul  
Popular al Municipiului  
Tîrgu Mureș).

Arh. D. Marcu, Ministerul  
de externe, 1937 — 1938,  
București (azi, „Palatul Victo-  
toria”).



Arh. H. Creangă, Hotelul ARO, 1939, Brașov (azi Hotel Carpați); Arh.  
I. Rădăcină, aripa nouă, 1965.

Arh. C. Lăzărescu și un colectiv, Aerogara Otopeni, București.





Arh. T. Ricci și un colectiv, Centrul de Televiziune, București.



Arh. R. Belea, D. Hariton, I. Moscu, Gh. Nădrag ș.a., Hotel Intercontinental, București.



Nagy S., *Frumoasa Iulia*,  
triptic, vitraliu, în Sala  
Oglinzilor din Palatul Cul-  
turii, 1913, Tirgu Mureș.



St. Luchian, *Panou deco-  
rativ*, ulei, c. 1900, col  
particulară, București.

N. Tonitza, *Revoluția rusă*,  
desen tuș și guașe albe,  
1919, Cabinetul de stampe  
al Muzeului de artă R.S.R.,  
București.



Hollós (Corbul) S., ilus-  
trație la poezia lui Kicsi  
József, „Prețul împotrivi-  
rii”, ulei, 1897.





Körösfő-Kriesch A., *Jestid*,  
frescă în Palatul Culturii,  
1913, Tîrgu Mureș.



A. Popp, *Industria capinac*,  
listă, desen creion, 1971,  
col. familiei artistului, Suedia  
Mare.

Aurelia Ghiță, *În grădina*,  
tapiserie haute lisse, 1963,  
col. artistei, București.



Teodora Moiescu-Stendl,  
*Sărbătoare populară*, tapie-  
rie haute lisse, 1973, col.  
Centrului „Mihail Emi-  
nescu”, Botoșani.





Arh. A. Gaudi, *Catedrala Sagrada Família*, 1883—1926, Barcelona.

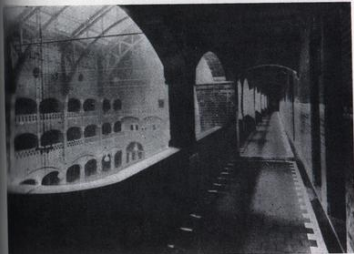
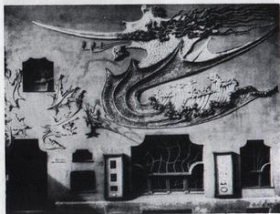


Arh. V. Horta, *Casa scării: Hotel Tassel*, 1892—1893, Bruxelles.



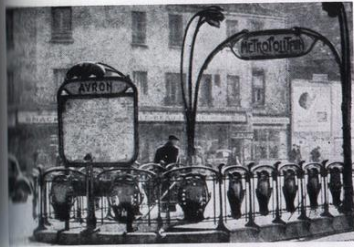
Arh. D. H. Burnham și  
J. W. Root, *Reliance Building*, 1894, Chicago.

Arh. A. Endell, *Atelierul de fotografat Elvira*, 1897—  
1898, München.



Arh. H. P. Berlage, *Bursa din Amsterdam*, 1898—1903.

Arh. H. Guimard, *Intrare de metro*, 1900, Paris.





Arh. J. M. Olbrich, Casa  
Emst Ludwig, 1901, Matil-  
denhöhe, Darmstadt.



Arh. E. Saarinen, H. Gese-  
lius și A. Lindgren, Socie-  
tatea de asigurări Pohjola,  
1901, Helsinki.



Arhitect necunoscut, Casă la Pesaro, Italia.

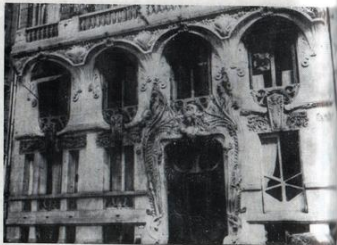




Arh. H. van de Velde, *Sufrageria* vitei Harry Graf Kessler, 1902—1903, Weimari.

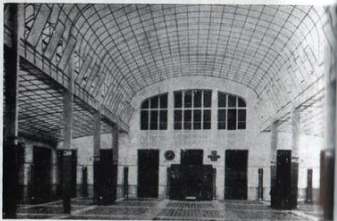


Arh. Ch. R. Mackintosh, *Hol in Hill House*, 1902—1903, Helensburgh.



Arh. J. Lavirotte, Casă în 27 avenue Rapp, Paris, 1901.

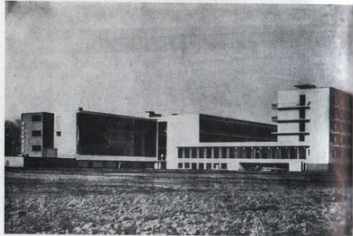
Arh. O. Wagner, Casa poștală de economii, 1904–1906, Viena.



Arh. W. Gropius și A. Meyer, Uzina Fagus, 1911, Alfeld an der Leine.

Arh. W. Gropius și A. Meyer, O uzină model, 1914, Köln.

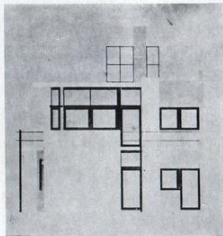




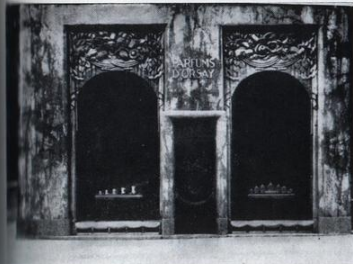
Arh. W. Gropius, Școală  
Bauhaus, 1926, Dessau.

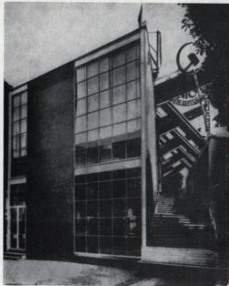
Arh. E. Mendelsohn, Turnul  
observator Einstein,  
1920, Potsdam.

Arh. G. T. Rietveld, Desen  
arhitectural, 1923—1924,  
Muzeul municipal, Am-  
sterdam.



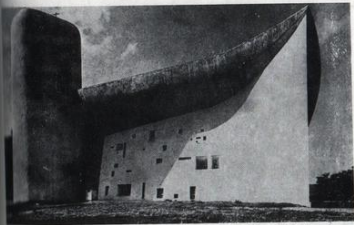
Arh. L. Süe și A. Mare,  
Parfumeria D'Orsay, 1925,  
Paris.





Arh. K. Melnikov, Pavilionul sovietic, la Expoziția internațională a artei decorative, 1925, Paris

Arh. Le Corbusier, Vila Savoye, 1929, Poissy



Arh. Le Corbusier, Capela Notre-Dame-du Haut, 1955, Ronchamp.

Arh. F. L. Wright, Kaufmann House — „Casa pe cascade”, 1936, Bear Run, Pennsylvania.







Arh. R. B. Fuller, *Cupola*  
geodetică, elemente de car-  
ton impregnat, 1954

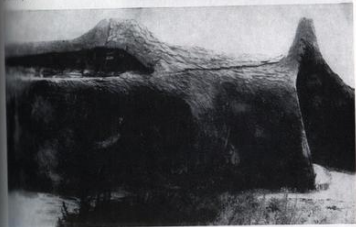


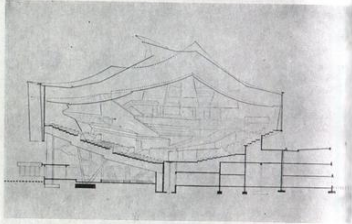
Arh. G. Ponti, *Torino Pirelli*, 1958, Milano

Arh. L. Mies van der  
Rohe, *Imobil cu aparta-  
mente*, 1960, Newark, New  
Jersey, S.U.A.



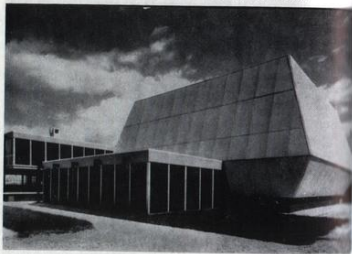
Arh. J. Couëlle, *Casă-sculp-  
tură*, 1963, Castellaras,  
Franța.





Arh. H. Scharoun, Teatrul filarmonic (secție), 1963, Berlin Vest.

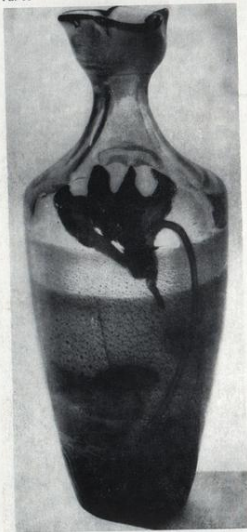
Arh. G. Patrix și C. Parent, Casa de cultură a tineretului, 1965, Troyes.



W. Morris, Coperta interioară a volumului „Legenda de aur” de W. Caxton, 1892, Kelmscott Press, Londra.



M. Vrubel, Dansul Tatarilor, acuarela, 1890, Muzeul rus, Leningrad.



E. Gallé, Vas, sticlă policromă, translucească, c. 1893, col. Dr. W. Rottler, Zürich.

M. Klinger, Beethoven, marmuri diferite, onix, mozaic de agată, jad, opal, aur, 1899-1902, Museum für Bildende Künste, Leipzig.



M. Roerich și S. Maliutin, Salutul eiței prințesei Tenigova, c. 1900, Talașkino.

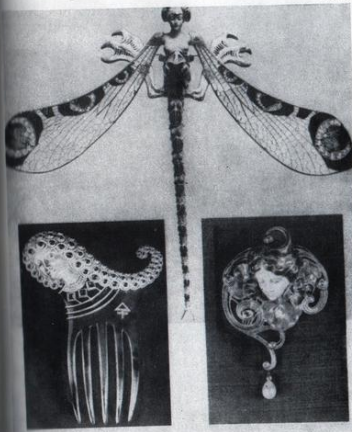




L. C. Tiffany, *Lampă* de  
bronz, cu abajur din vitru-  
liu de „Favrile Glass”,  
c. 1900.



Margaret Macdonald și  
Arh. Ch. R. Mackintosh, *Maternitate*, interior de du-  
lap în „gesso” (amestec de  
var cu stuc), 1903.



(în centru) R. Lalique, *Broșă* de aur, smalt și chrisopras, 1898, col.  
M. Gulbenkian, Oeiras, Portugalia.

(stânga) Fouquet și Vesper, *Pieptene*, bagă și ametiste, c. 1900, Muzeul de arte  
aplicate, Hamburg.

(dreapta) Beaudoin, *Broșă*, aur, smalt, perle și Brillante, c. 1900, Muzeul de  
bijuterii, Pforzheim.





P. Picasso, *Omnipotence of Avignon*, ulei, 1906-1907 (fragment), Muzeul de artă modernă, New York

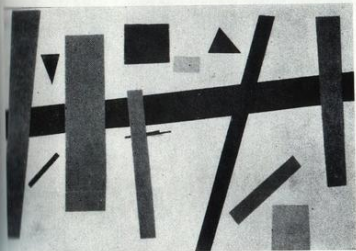


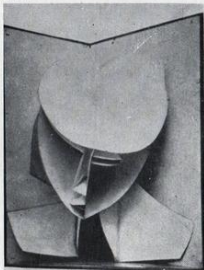
L. Bakst, *Costum pentru baletul „Pasărea de foc”*, de I. Stravinski, (albastru și alb), Baletetele ruse, 1910, Paris

U. Boccioni, *Formă unică în continuitate spațială*, bronz, 1913, Galeria de artă modernă, Milano.



K. Malevici, *Compoziție suprematistă*, ulei, 1914-1915, Stedelijk Museum, Amsterdam.





N. Gabo, *Cap de femeie*,  
celuloid și metal, 1916,  
Muzeul de artă modernă,  
New York

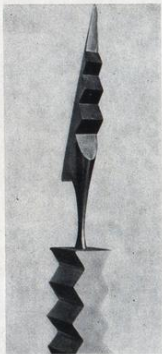


V. Tatlin, *Monumentul In-  
ternațional al III-lei Inter-na-  
țională*, 1919-1920 (ma-  
chetă), Muzeul rus, Lenin-  
grad

Arh. M. Breuer, Scaun, țevi  
metalice și piele, 1924, Bau-  
haus, Weimar.

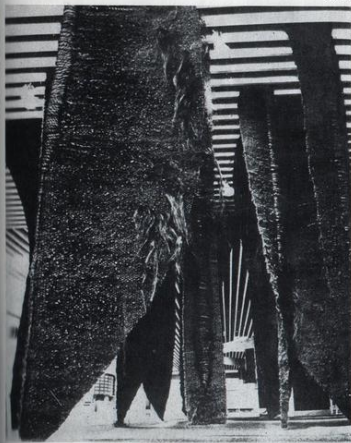


A. Pevsner, *Coloana păcii*,  
bronz oxidat, 1954, Uzinele  
General Motors, Detroit.

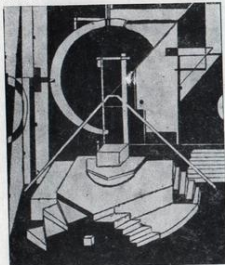


C. Brâncuși, *Cocoy salutând soarele*, bronz lustruit, 1941. Muzeul național de artă modernă, Paris.

H. Moore, *Figură culcată*, lemn de ulm, 1945 - 1946, Academia de arte, Michigan.

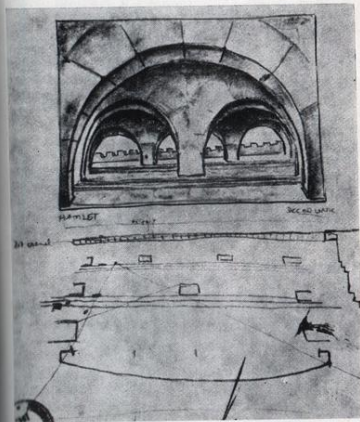
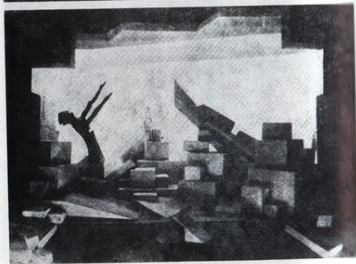


Magdalena Abakanowicz, *Mediu ambiental în arhitectură*, tapiserie haute lisse, 1972, Spitalul din Huddingen, Suedia.



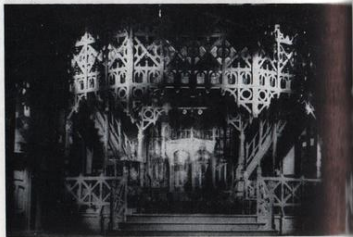
M. H. Maxy, schiță de  
decor pentru Saul de  
A. Gide, 1925-1926.

V. Feodorov, decor pentru  
Meșterul Manole de L. Blaga,  
1927-1928, col. Muzeului  
Teatrului Național,  
București.



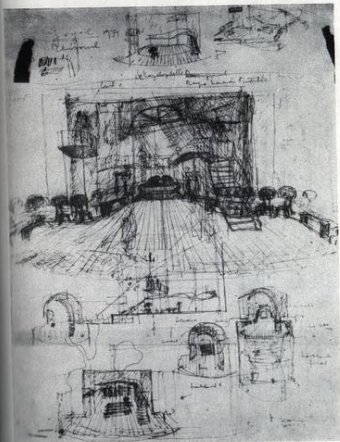
V. I. Popa, schiță de decor pentru Hamlet de Shakespeare, col. Muzeului  
Teatrului Național, București.



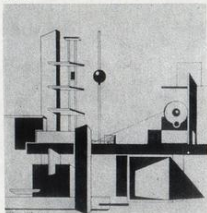


L. Ciulei, decor pentru *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale, 1975, col. Teatrului Lucia Sturza Bulandra, București.

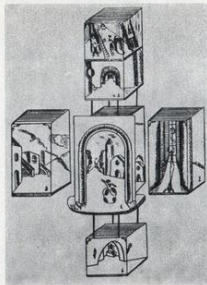
Elena Pătrășcanu-Veakis, decoruri și costume pentru *Scorția* de Shakespeare, 1976, col. artistei.



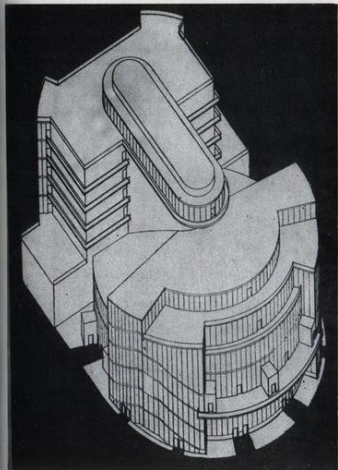
P. Bortnovski, schiță de decoruri pentru *Revizorul* de Gogol, 1975, col. artistului.



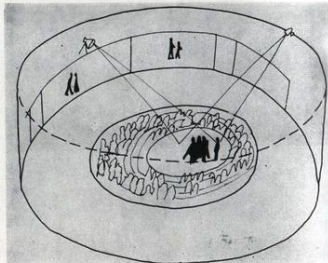
E. Prampolini, proiect pentru Un spațiu scenic polidimensional, Teatrul magnetic, 1924, Roma.



A. G. Bragaglia, machete Scenelor multiple, 1914.

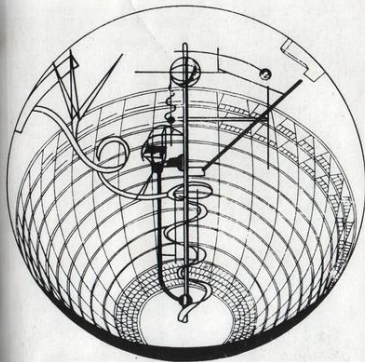
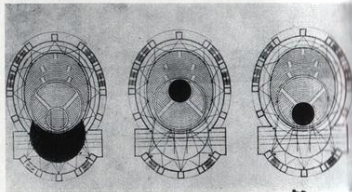


Arh. W. Gropius, proiect: Teatrul total pentru Piscator, 1927, perspectivă, Bauhaus, Dessau.

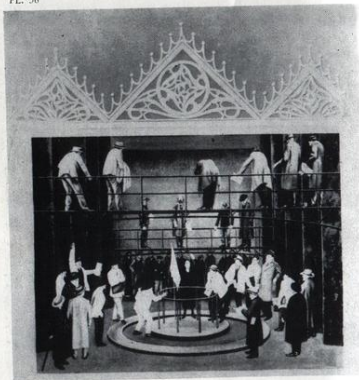


A. Artaud, schema de principiu a Teatrului inelar cu scena centrală și fotoliile mobile.

Arh. W. Gropius, proiect: Teatrul total pentru Piscator, 1927, planuri, Bauhaus, Dessau.



A. Weininger, proiect pentru Teatrul sferic, 1924, Bauhaus, Weimar.



K. von Appen, decor la *Sfânta Ioana a abatoarelor* de Brecht, 1968.



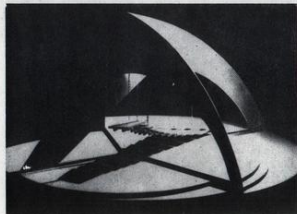
U. Bertacca și Elena Nannini, scenografie pentru *Orlando furios* de Ariosto-Sanguineti, 1970.





U. Bertacca și Elena Nannini, scenografie pentru *Orlando furioso* de Ariosto-Sanguineti, 1970.

K. Shimizu, decor pentru *Romeo și Julieta* de Shakespeare, 1968.



J. Svoboda, decor pentru *Anabapțiștii* de Fr. Dürrenmatt, 1968.

A. Oechslin, decor la *Cercul de cretă caucazian* de Brecht, 1971.

