

ARTĂ

DESPRE PROGRESUL SAU CRIZA TEHNICII ȘI TEORIEI ARTELOR SCHIMBĂRILE STILURILOR ARHITECTURII ȘI PICTURII

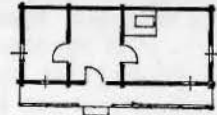
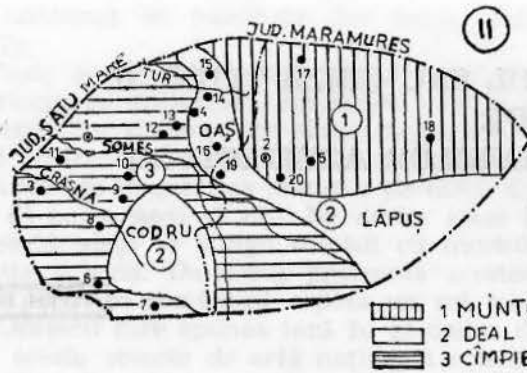
TÓTH BELA

1. Introducere

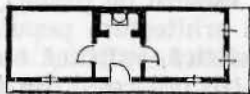
Județul Satu Mare din secolul al XVIII—XIX-lea, era o unitate geografică variată care cuprinde zonă muntoasă, de dealuri și de câmpie: 1. cu diferite materiale de construcție locale, care determină structura construcțiilor, cea în cununi de grinzi, în paiantă, și zidărie portantă din pământ bătut sau chirpici; 2. cu variatele scopuri funcționale al adăpostirii care depind de cerințele ocupațiilor schimbătoare după zone, potrivit istoriei și obiceiurilor diferitelor etnii și meserii de păstori, agricultori, orășeni, în sistematizarea habitatului, în arhitectura populară și cultă a locuințelor și bisericilor, concepția lor estetică, stilistică etc. Am studiat influențarea, și autonomia artei — de către progresul din istoria civilizației tehnice al economiei, și evenimentele locale ale istoriei politice, asupra culturii artistice populare și culte, asupra răspândirii stilurilor arhitecturii și picturii pe întregul teritoriu al Europei. Aceste foarte răspirate probleme teoretice și a multor elemente luate din viața concretă, am încercat să-l sintetizez filozofic prin legile generale ale progresului și stagnării, de exemplu în unele epoci este paralelă evoluția economică și creșterea cantitativă a construcțiilor, dar calitatea artistică, creșterea valorică în sfera culturii și umanului se opune progresului, este inegală cu ea. Concentrarea excesivă a industrializării a provocat criza urbanistică și ecologică, creșterea cantitativă economică paralel cu o degradare calitativă a vieții. Repetatele renașteri artistice, ale progresului laic, ca cea din Italia, Țările de Jos și cea burgheză modernă, au fost întrerupte de curente manieriste, istorite, ca până în fine au fost destrămate prin ficțiuni formaliste-abstracte, mai ales în pictură. La o schiță a câtorva secole din istoria arhitecturii și picturii, studiul progresului necesită o sinteză interdisciplinară a unei istorii inovate a tehnicii — mai ales pictură — folosirea datelor din estetică, urbanistică, sociologia habitatului, teoriile științifice ecologice și mișcările lor politice-democratice.

2. Construcția de locuințe și biserici în arhitectura populară și cultă

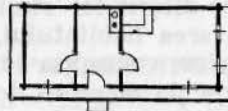
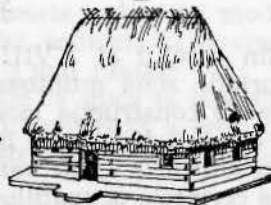
La începutul secolului al XVIII-lea la Satu Mare, construcția de locuințe era la nivelul arhitecturii populare. Au rezistat aici deselor inundații numai casele de paiantă cu schelet de grinzi, /1.153/ — vezi la



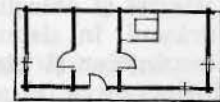
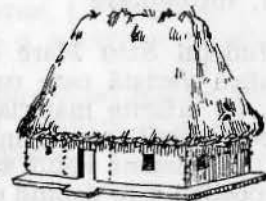
III



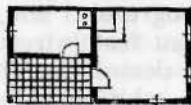
IV



V



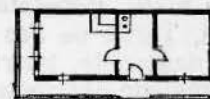
Va



VI



VIa



Note — la fel cum era menționată în zona vecină de peste frontieră „Nyirség“ /2.484/ care împreună cu o parte a Maramureșului și a Sălajului, făcea parte din județul Satu Mare în secolul al XVIII—XIX-lea. Ținut geografic foarte variat care înconjoară orașul, fundalul său istoric, am avut ocazia să studiez acest vast teritoriu al fostei regiuni Maramureș, în anul 1962, la recensământul monumentelor de arhitectură, a fost pentru mine o revelație. Am găsit aici o mare varietate de locuințe, ale diferitelor etnii și biserici de lemn, artă populară română. Într-o lu-

crare de metodică a tipologiei /3. 207—208/ am promis că aici voi studia progresul tehnic, prezentând paralel arhitectura populară și cea cultă, apariția teoriilor artistice și răspândirea stilurilor — inclusiv și pictură — în toată Europa.

Cele trei tipuri principale de locuințe — care au o tradiție milenară — s-au format în cele trei zone geografice (II) munte, deal, câmpie potrivit cu însușirile materialelor de construcție locale, (traduc aici articolul /4. 874/).

(I) *Casa din cununi de grinzi*: este răspândită în secolul XVIII—XIX-lea în zona muntoasă a Gutinului și Maramureșului. Varianta veche este construită din bârne de brad necioplite, iar cea nouă din stejar cioplit. La ultima, pe una sau pe două laturi casa are prispă cu stâlpi, intrarea este printr-o tindă neîncălzită, situată între camera de locuit și cămara, pereții sunt netencuiți în exterior, protejate de streșini late și acoperiș în patru ape, șindriluită, cu pante înalte, repezi. La Cuhea (18).

(II) *Casa cu paiantă*: este indigenă în zona dealurilor în Oaș, Codru și în Lăpuș, precum și în Sălajul vecin. Prispa nu are stâlpi, baza zidului este protejată cu o umplutură de pământ de cca. 70×50 cm. Planul casei seamănă cu anteriorul. Pereții sunt tencuiți pe ambele fețe, și acoperișul de paie (jupi) deseori este în patru ape, sau cea de la câmpie are la fronton o pantă teșită.

(III) *Casă cu fronton*: s-a răspândit pe câmpie, construită din pământ bătut, chirpici sau cărămidă, are prispă cu stâlpi, sau fără, depinde de starea materială a beneficiarului. În plan tinda cu cuptor este intercalată între două camere de locuit, acoperișul de paie are o teșitură mică „kontytetö (în l. maghiară) /9.II.675/ La Vetiș (11) și Ady Endre, casa memorială (8).

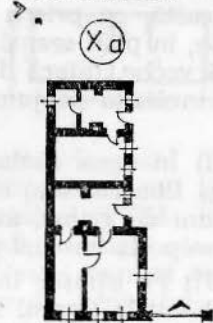
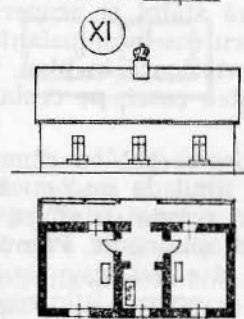
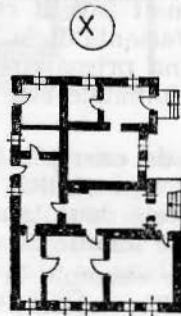
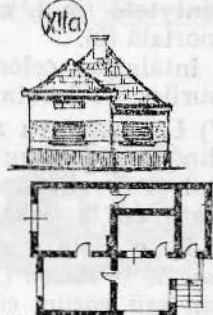
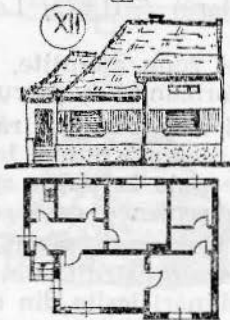
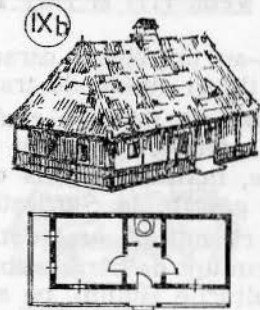
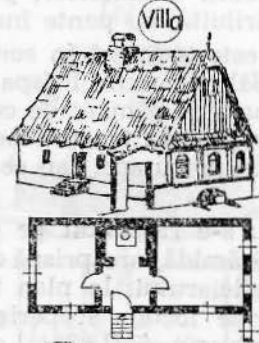
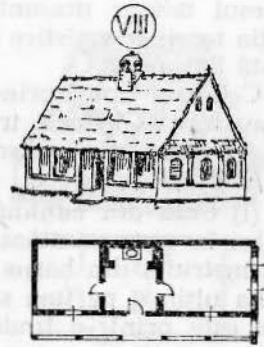
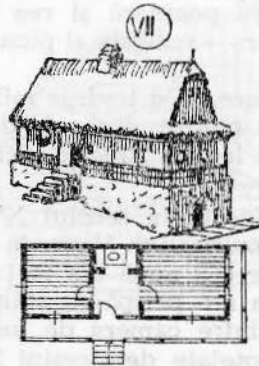
La întâlnirea celor trei zone amintite, s-au amestecat caracteristicile tipurilor de locuințe, formându-se patru tipuri rurale de tranziție.

(IV) La marginea zonei muntoase s-a răspândit tipul de casă construită din cununi de grinzi tencuită numai în interior. Planul cu prispă fără stâlpi și învelitoarea de paie în patru ape, înaltă, seamănă cu cea din paiantă de la dealuri. Asemenea casă se găsește la Surdești. (20)

(V) Pe o fâșie a zonei deluroase, vecină cu munții sunt două variante: cea de la Racșa (16) este construită din cununi de bârne subțiri de fag, frasin sau gorun, cu îmbinări ieșite din colțurile zidului, pe ambele fețe tencuită, cu prispa fără stâlpi și acoperiș înalt învelit cu paie, în patru ape, în plan seamănă cu casele de paiantă. Varianta de la Bixad (15) este mai veche, diferă de anterioara în plan, având prispa cu stâlpi și o tindă neîncălzită pe jumătatea casei, pe cealaltă jumătate este o singură cameră.

(VI) În zona dealurilor, vecină cu câmpia, de exemplu la Certeze (14.VI) și Ilba (19.VIa) este tipul de casă cu fronton, înșiruită, construită din cununi de grinzi, având prispa cu stâlpi pe cele două laturi ale casei, au acoperiș cu vârf teșit, șindriluit. Planul este identic cu anteriorul.

(VII) Pe câmpie în vecinătatea dealurilor, de exemplu la Remetea-Oaș (13.) sau la Orașul Nou (12.VIIa.) s-a răspândit o variantă a casei cu fronton înșiruită, șarpanta din jupi de paie la vârf are pinion. În tindă are cuptor. Prispa este pe una sau pe două fațade a casei, cu stâlpi sau



fără. Proporțiile sale diferă față de tipul III. în mărime, din cauza scheletului de paiantă.

Dintre tipurile de mai sus majoritatea aparține etniei române, cu excepția tipului III. și VII. care sunt ale etniei maghiare.

(VIII) Este un tip de casă nemțească, cu acoperiș „în două ape“ ca la Ardud, cel din Baia Mare (2.VIIIa) are pinion deasupra frontonului.

(IX) La Satu Mare (1.IX.IXa) și la Viile Satu Mare (10.IXb) populația maghiară a construit case înșiruite, cu șarpantă în patru ape șindriluite, cu prispa pe una sau pe ambele fațade, ori cu stâlpi, ori fără la săraci. Șarpanta în patru ape era pentru a-l deosebi de casele nemțești. Casele erau construite de dulgheri, zidari germani lucrau din anul 1740; la Teghea, marcau cărămizi.

(X) Legate de evoluția caselor orașenești dau câteva exemple cu parter. La Satu Mare str. Cuza Vodă nr. 6., fosta casă memorială Petőfi construită la începutul veacului al XIX-lea, acum demolată. Dintr-un antreu central despărțit cu un perete de la bucătărie, erau alimentate sobele „oarbe“ ale camerelor alăturate, având coș comun, cu afumător. Dintre cele trei camere comandate, cea mică era probabil a guvernantei, comunică cu bucătăria. În curte era locuința bătrânilor, o cameră bucătărie, antreu. Șarpanta era în patru ape. Cu un plan asemănător, mai modest, pentru două generații pe str. Ady Endre nr. 3. (Xa) era o clădire în stil baroc. La Satu Mare casele contemporane erau de tipul IX.IXa, și cele nemțești cu acoperiș în două ape.

(XI) Casa cu tinda centrală între două camere era în veacul al XIX-lea amplasată și de-a lungul trotuarului având trei ferestre și prispa spre curte. Antreul era frecvent despărțit de bucătărie cu o arcadă și perdeaua.

(XII) Ca o modernizare a tipului anterior, la începutul secolului al 20-lea structura de zidărie portantă modifică planul cu un zid median în locul „meștergrinzii“ dublând lățimea casei. Când cuptorul a fost eliminat cu gătitura în bucătărie pe plită metalică, au cuplat canalizarea și apa cu baia, așezate spre curte. Pe fațada principală erau dormitorul, sufrageria și antreul, ultimul câteodată era dinspre terasa din curte. Casa era numită „cu două camere și confort“ în l. maghiară „összkonfortos“. Când era construit independent avea șarpantă în patru ape, dar pe careva colț al fațadei s-a înălțat peste streășină un mic fronton cu fereastra podului, casa putea fii cuplată cu vecinul. Răspândirea ei în sate elimină arhitectura populară. Această întrerupere a progresului arhitecturii populare locale de locuințe, s-a extins și asupra arhitecturii populare a bisericilor de lemn. (Continuarea traducerii urmează mai jos). La un număr de 23 biserici de lemn construite în secolul al XVII-lea, după un secol de avânt în veacul al XVIII-lea s-au construit încă 34 biserici. În prima jumătate a secolului XIX-lea însă s-au construit numai 6, iar în a doua jumătate am găsit numai 4. În continuare se făceau și la sate biserici de cărămidă, asemenea cu arhitectura cultă a orașelor. După ocuparea județului de către monarhia habsburgică în anul 1711, au început favorizarea catolicismului în detrimentul protestantismului, se înființează episcopia din Satu Mare. Conte de Károlyi Sándor comandant al principelui Rákóczi, după încheierea armistițiului începe din anul 1712 colo-

nizarea în județ a populației catolice germane (șvabi) în număr mare. O parte a populației rutene și române au fost convertiți la greco-catolicism. Înființarea mănăstirii bazilitane a cauzat jertfirea Vicarului Isaia în anul 1689, reușind construirea la Bixad numai în secolul următor împreună cu o biserică în anul 1774; biserica românilor este din anul 1760 și a rutenilor de la Carei din anul 1734, al lor, apoi a maghiarilor la Satu Mare în anul 1740 refăcută în anul 1903, în P-ța Eroilor revoluției, pe locul unei biserici grecești din anul 1600—1703 iar românii au construit biserica în anul 1799—1803, în locul ei pe str. 1 dec. 1918 au construit greco-catolicii actuala biserică în anul 1934.

Bisericile de lemn păstrate ca monumente, — exemplare cu renume mondial —, numai în două rare cazuri continuă tradiția bizantină în arhitectură, planul trilobat, transmit unele elemente de stil romanic și gotic. Am studiat amănunțit tipologia lor, această lucrare este amintită în bibliografia sintezei pe țară a tipologiei de prof. G. Ionescu /5.36/. În județul Satu Mare răspândirea lor — ca și la casele de locuit — s-a făcut continuând tradiția după modelele mai vechi, în jurul diferitelor centre de prototipuri, formând variante convenționale dar și câteva care continuă progresul tehnic prin inovații ingenioase, capodopere ale unori dulgheri. Stilul gotic, al renașterii și mai ales barocul au avut o înrăurire asupra sculpturii de lemn postbizantine, îndeosebi barocul a influențat pictura populară a bisericilor de lemn, zugravii Hodor Toader și mai ales Ștefan din Fișești în a doua jumătate al secolului al XVIII-le; comunicate întâi /6.53,54/ apoi, /7.89/, /8.57/. Influența stilului baroc și al renașterii s-a răspândit și în bisericile protestante, plafoane, mobilier, cu ornamentație populară maghiară, și amvoane de piatră a lui Sipos Dávid, aflate la Nadișul Hododului (1753), Hodod (1754), Apa (1759), Săcălășeni (1760), Tăuțimăgherăuși (1781). Din cauza excesului în preluarea elementelor de stil baroc, se consideră pierdute trăsăturile de bază a stilului postbizantin, — mai ales la zugravul Ștefan — producându-se un eclecticism similar cu cea din arhitectura cultă a epocii. Până în primele decenii al secolului XIX-lea în bisericile de lemn pictura murală a fost făcută de pictori țărani localnici, apoi încep să lucreze tot mai des pictori proveniți de la orașe, posedând brevet de meșteri, ceilalți după anul 1802 trec la pictarea icoanelor de sticlă și vânzarea lor la târguri, am identificat numele și operele lor.

Din arhitectura cultă a secolelor XI—XII s-a păstrat — după o restaurare radicală — biserica în stil romanic la Acâș, iar la Căpleni și Sighetul-Marmației bisericăști complet reclădite. În număr destul de mare s-au păstrat biserici mici în stil gotic cu tavan de grinzi tencuit. Bisericile gotice mari aveau nava boltită din cărămidă, — care s-au prăbușit până în secolul al XVIII-lea, — la Tășnad din 1476, la Arduș din 1482, la Ieud din 1364, la Baia Mare din 1406, la Satu Mare până la 1798, ultimele trei au fost complet demolate. La Baia Mare în jurul pieții, din casele contemporane cu biserica amintită, s-au păstrat subsoluri și partere cu ancadramente de uși gotice, însă etajele lor au dispărut, presupun pentru că erau din schelet de lemn în paiantă, cu zidărie neportantă, perisabilă din chirpici. Asemenea construcții gospodărești, din paiantă cu contravântuiri în diagonală pe toată întinderea zidului, caracteristic germană, a fost și vechea Monetărie. Este posibil că introducerea

paianței a fost făcut de coloniști sași, sau de către călugări benedictini de origine franceză, deoarece rădăcina cuvintelor paiantă „patics“, (potic) este înrudită cu cea franceză „palaçon“. În aceeași piață s-a păstrat casa în stilul renașterii, al mamei regelui Matei Corvinul (Szilágyi E.) cu fațada schimbată. Stilul a fost folosit mai ales la conacele aristocrației, parțial păstrat la castelul-cetate din Medieșul-Aurit.

Economia județului a luat avânt după anul 1711, prima dată în mineritul aurului și a sării. Este reconstruită Monetăria de stat din Baia Mare, (1734) Statul înființează reședințele exploatărilor de sare la Coștiui și Ocna Sugatag, (1777). Transportul pe Someș a sării traversează orașul Satu Mare, care profită de un venit considerabil din vamă. Devine oraș bogat, fiindcă pe piața lui se schimbă mărfurile breslelor orașenești cu ale agricultorilor din ținutul întins din împrejurime. Piața Libertății din Satu Mare a primit forma sa dreptunghiulară între anii 1711—1723, după demolarea zidului cetății, care atingea colțul sud-estic, păstrându-se din cetate, un hambar de grâne unde au încălțit armistițiul. Demolarea s-a petrecut paralel cu secarea, îndiguirea Someșului între anii 1712—1723, brațul râului care despărțea cartierul „Németi“, au unificat orașul. Regularizarea completă a râului s-a încheiat în anul 1777. În orașul ferit de viituri construcția de locuințe — s-a început din cărămidă de mână, și după anul 1894 de la fabrică, în a doua jumătate a secolului au început să lucreze zidari germani, până atunci nici nu era breslă de zidari, lucrau la case dulgheri. /1.II.12/ Albia secată a Someșului din oraș a fost parcelată cu case și străzi. Pe latura vestică a pieții, pe colțul sudic s-a construit un han cu un etaj, „Zöldfa-vendégló“ (1771) iar pe colțul nordic o clădire de locuit cu un etaj, a familiei Losonczy apoi Berencei Kovács. Pe latura nordică la mijloc a fost clădită Primăria veche „cu turn“, (1777). Pe locul acestor trei clădiri este azi: Casa-Albă, hotelul-Aurora, și hotelul Dacia. Pe colțul estic al laturii nordice s-a construit vechiul sediu al Poștei-telegraf, mai târziu transformat în han, care a găzduit și pe poetul Petőfi, clădire existentă și azi. Pe latura sudică, colțul vestic se ridică „Casa cismarilor“ (1830) pe colțul estic (lângă hambarul amintit) casa de locuit a familiei Vécsey (1791) azi Muzeu, iar la mijlocul laturii, Parohia catolică (1896). Până la sfârșitul secolului al XIX-lea în jurul pieții, și în străzile principale, după ce au fost canalizate, instalate cu apă și curent electric (1891) s-au construit clădiri mari cu două etaje, de închiriat. Avântul economic a orașului se datora nu numai industrializării capitaliste, începută după legea din anul 1872, dar mai ales din comerț de import, se înființează Camera industrială și Comerț cu sediul str. I. Maniu — str. Ștefan cel Mare, schimbând breslele în asociații a micilor meseriași. Au înființat Fabrică de morărit, cu aburi (1875), Fabrică de cărămidă (1894) cale ferată (1869), gară (1899), podul de fier (1890), primăria nouă (1890), Tribunal (1896), teatru proiectat de arh. Voit Arnold (1889) școala reformată (1890), bănci, case de credit; episcopia catolică construiește locuințe pentru preoți (1822) claustru de călugărițe (1839—1842), Parohia (1896) etc. Familii de comercianți îmbogățiți din importul mărfurilor industriale construiesc case masive pentru închiriat. Avântul dezvoltării economice în câteva decenii ridică în oraș un grandios șantier cu un volum cantitativ foarte mare, însă calitativ rezultă decădere, o inegalitate între viața culturală și artistică a întregii

Europe — de unde preluăm stilul arhitecturii — și nivelul progresului civilizației tehnice. Unilateralitățile acestei opoziții în cultura europeană a secolului, a fost criticat de Lukács Gy., Hermann I. și M. Florian.

Cu imperiul habsburgic după pacea din anul 1711 au venit măștrii austriaci și italieni, care au răspândit stilul *barocului târziu*. Catolicismul este răspândit prin mănăstiri și biserici, la Căpleni /1711/ Baia Mare /1717/ Baia Sprie /1734/ Sighetul Marmației /1775/ în stil baroc, la fel și castelele aristocrației, contele Wesselényi la Hodod /1763—1776/ contele Teleki Sándor la Coltău (găzduiește în anul 1845 familia Petöfi) contele Vécsei la Livada (azi Casa agronomului).

La Satu Mare prima biserică a fost construită de protestanți, în anul 1712, demolată în anul 1786, pe locul ei arhitectul Preilich Zsigmond a ridicat biserica reformată „cu lanțuri“ în stil baroc, /1788—1807/ actualul monument 31.B.005. Este situată în piața Păcii într-o mică grădină împrejmuțată cu lanțuri groase de fier. Fațada vestică cu un singur turn, este vizibilă în axul străzii I. Maniu. Capătul opus al navei este semicircular, nava are patru intrări înspre toate punctele cardinale. Dimensiunile turnului la bază, 7.10x7.10 m. înălțimea până la streșină 40 m. Ancadramentele, pilaștri și cornișele turnului sunt și azi cele originale. Dimensiunea exterioară a navei, 56,14x18.00x11.38 m ancadramentele exterioare și interioare au fost preluate de pe turn, cu ocazia renovării din anul 1955 făcut de către arh. Tóth Kálmán, au desființat rândul de ferestre mici inițial existente. A mai fost o renovare radicală, reparând urmele bombardamentului, executat de către Fodor G. în anul 1945—1947.

La Carei biserica reformată /monument 31.B.021/ a fost proiectată de către arh. Pithauer József în anul 1752—1792, cu ocazia renovării din anul 1960 arh. Tóth K. stilul baroc puritan-simplu, a fost „înbogățit“ cu elemente mai accentuate la ancadramentele exterioare și interioare. Biserica catolică împreună cu mănăstirea ordinului piarist, alipit, a fost proiectat în stilul barocului austriac de către arhitectul vienez Rozenstingl F. în anul 1769—1779, /monument 31.B.019/ construit de contele Károlyi József, din piatra demolată a cetății Ecsed (Ungaria) al principelui Rákóczi. Este un monument excepțional de frumos, făcut în concepția barocă inițială, originală din timpul contrareformei, folosind efectele atractive ale fastului și bogăției, care contrastează cu simplificarea barocului, rezultate din puritanismul lituriei reformate. Nava elipsoidală a biserici catolice este legată cu o ușă cu mănăstirea, ornamentarea interioară a navei concură cu biserici mai mari de la orașe. Pe capătul vestic are un singur turn, prăbușit la cutremurul din anul 1834, refăcut de către arh. Ybl Miklós în anul 1857—1860.

Palatul episcopal din Satu Mare (mon. 31.B.006) a fost terminat în *stilul clasicist* în trei etape, aripa vestică (1807), cea estică (1815), fațada principală intercalată la sud (1834), continuând aripa estică (1859 și 1893) aceste date au fost găsite în arhiva episcopală în proces-verbal în limba latină „Conscriptio 1822“ comunicată de guvernatorul eparhiei Sipos Ferenc arhivar. Clădirea în formă de U are un etaj, lungimea fațadei principale este de 90 m, a celei vestice 40 m. În interiorul acestei aripi s-au păstrat urmele vechiului coridor de intrare. Înspre curte pe

ambele nivele sunt coridoare închise cu intrările în camere. Parterul are boltire cilindrică din cărămidă de mână, la etaj tavanul de grinzi este tencuit. Tipul de fațadă este moștenită din barocul târziu, simplificat cu ancadramele clasiciste drepte, împărțind cu pilaștrii câmpurile, în ax este scos în rezalit intrarea principală și deasupra o sală mare cu trei ferestre, fațada ei cu un timpan la acoperiș, are lățime de 16 m. Este o clădire frumoasă, bine proporționată.

Biserica catolică situată la Satu Mare piața Libertății mijlocul laturii estice, inițial a fost mică și cu un turn, construit în anul 1789—1797, în repetate rânduri a fost lărgită, terminând actuala Catedrală (monument 31.B.003) în anul 1828—1837, iar fațada cu cele două turnuri a fost proiectată de către arh. Hild József (1858), considerată de către prof. arh. G. Ionescu cea mai reușită fațadă a clasicismului Ardelean. Dimensiunile turnului la bază este 7.40×7.10 m înălțime până la balcon 45 m lungimea interioară a navei și a sanctuarului 54.60×12.60 m diagonala cupolei centrale 12.30 m. La întretăierea în cruce a navei, sunt alipite două apside laterale semicirculare, acoperite cu jumătăți de cupole, în axul întretăieri cu nava principală este cupola fără tambur, pe pandantive. Acoperirea exterioară este elipsoidală, cuprinzând laolaltă cele trei cupole interioare, rezultând acoperiș în cupolă cam disproporționată. Deasupra altarului este o cupolă mai mică, nava este imprejmuită cu cornișe late, întrerupte cu pilaștri și arcuri mari. La intrarea principală în navă perechi de stâlpi susțin corul cu orga, în exterior sunt șase stâlpi mari cu capitel compozit, susținând un timpan. Între amvon și navă este o balustradă și altarul din marmoră, în rest sunt imitații. Colateral balustradei sunt câte o sacristie, alipită de exteriorul sanctuarului, și etajată, are câte un portal din exterior frumos cu stâlpi și timpan. Freșcele interioare din cupolă sunt pictate de către Riedl János, au fost destul de însemnate dar restaurările le-au devalorizat. Arhitectura sa interioară este asemănătoare cu catedrala din Szombathely (Ungaria) /9.II. 356/ proiectată de arh. Melchior Hefele în stil „baroc clasicist“, considerată cel mai monumental interior din Ungaria, datorită raportului între lățime și înălțime, deformată la Satu Mare.

S-a construit la Satu Mare piața Libertății colțul sud-estic, în stilul istorist *neogotic* casa familiei Vécsei (azi monument 31.B.002) în anul 1791—1842 sau 1846, în vecinătatea curții sale este clădirea unde s-a încheiat pacea în anul 1711, de altfel clădirea este neimportantă. Parterul are boltire mănăstirească, etajul cu tavan de grinzi tencuit. Ancadramele fațadei principale sunt ogive de piatră.

Familia contelui Teleki a construit la Pribilești un castel neogotic. Familia contelui Károlyi a construit la Carei castelul (monument 31.B.020) transformat în anul 1794 dintr-o cetățuie, forma actuală proiectată de arh. Meinig Artur în anul 1894. Situat într-o grădină frumoasă, clădirea este pătrată, imprejmuită o sală de festivități central de 18×18 m în exterior 50×57 m având înspre curte două aripi. Parterul fațadei principale are boltire mănăstirească, iar la celelalte fațade tavan de grinzi tencuit la parter și la etaj, în sala festivă grinzile sunt aparente cu casete ornamentate, pictură populară maghiară, iar în câteva săli la etaj stucă baroc. În sala festivă, o scară de lemn interioară circulă cu balcoane deschise împrejurul sălii, având arcuri în forma mânerului de coș, la parter

sunt două șemineuri din marmoră artistice, stil italian și englez. Este o sală frumoasă reprezentativă. Pe cele patru colțuri exterioare ale acoperișului, sunt câte un coif cilindric, unul dinspre fațada posterioară este un bastion, cu o capelă în el, având interior și exterior neogotic, la fel și fereastra sălii festive de pe această fațadă. Portalul intrării principale cu arcade în forma mânerului de coș, susțin un balcon mare deschis care este încadrat pe două lături, pe fațada principală, cu ferestre în bowendow, iar deasupra lor pe acoperiș cu coifuri piramidale. Cele două intrări laterale au trecerea peste un șanț cu apă, cu câte un pod. Toate aceste elemente de stil istorist, — după dorința scrisă a beneficiarului —, dau castelului aspectul medieval al unei „cetăți cavaleresti“. Este caracteristic amestecul eclectic a stilurilor, având scopul să pară străvechi și romantic.

Tribunalul de la Satu Mare (monument 31.B.004) a fost construit în anul 1894—1896 în stil neoclasicist, cu un fast bogat fără intenții simplificatoare, cu o serioasă raționalitate, obțin un efect sobru, serios, demn unui palat de justiție. Planul îmbunătățit recent, corespunde funcției. Clădirea impozantă cu două etaje, format din trei corpuri, este vizibilă în axul străzii Horea. Două curți interioare sunt împrejmuite cu două corpuri pătrate de clădiri, au coridoare închise spre curți, la ambele niveluri, cu intrări în numeroasele săli, este o scară principală și una secundară, al doilea corp pe fațada estică, alungit spre nord este aripa clădirii folosită ca penitenciar. Clădirea construită din cărămizi de fabrică, are planșuri la toate nivelurile din boltire de cărămidă pruscă, între grinzi metalice. Piața Libertății împreună cu str. Ștefan cel Mare, (ansamblu monument arhitectural 31 (001 și 002) are majoritatea clădirilor în stil istoricist, Parohia catolică pe piața Libertății nr. 20 are o fațadă frumoasă în stil neorenesans, celelalte sunt ecletice, amestec stilurile, probabil după dorința micii burghezi orgolioase de bogăția lor.

Stilul „Arta 1900“ s-a răspândit cu o repeziune extremă între anii 1855—1920 din Anglia și Franța în toată Europa, America de nord și Japonia, și a dispărut la fel de rapid. În perioada înfloririi stilului este preluat la proiectarea Hotelului Panonia în anul 1902, de către unii elevi ai arh. Lechner Ödön, azi Hotel Dacia (monument 31.B.001) în stilul „floral“. Este o clădire în formă de U, cu două etaje, pe o parte locuințe separat servicii. Fațada principală de lungime 37 m, cea laterală de 77 m. La parter este un restaurant, partea ei centrală acoperită cu un luminator metalic. Pe fațada posterioară clădirea este închisă cu un corp cu un singur etaj, în care este sala de dans, azi de concerte. Zidăria cu planșuri cu boltiri prusace între grinzi metalice, sunt susținute în sălile mari ale vechiului restaurant, cu stâlpi metalici, funcționalitatea modernă a planului său, bucătăria la subsol, încălzirea cu aer de aici, la timpul lor erau foarte raționale și moderne. A meritat să fie în anul 1962 propus ca monument, dar din păcate neamintit în cartea lui P. Constantin. Fațada principală, restaurantul și mai ales sala festivă de dans au ornamentația populară maghiară amestecat alocuri greșit cu elemente arhaice indiene, care nu s-a dovedit locul de baștină al ungarilor, arhitectul Kós Károly l-a eliminat din stilul „foral“. Ancadramentele de uși și ferestre, reliefurile de stucco, piatră artificială, plăcile ceramice, balcoanele, at-

tica etc. au ornamente inovate original, floral cu ductul linear „vitalistic“, evitând iraționalismul inerent, cu un simetrisim raționalist, concepție creată de către un arh. renumit Lechner Ödön.

Pe piața Libertății, latura vestică colțul sudic a fost construit în anul 1911—1912 Casa Albă proiectat de către arhitecții Földes Ede și Schiber Miklós, în stilul „Arta 1900“ varianta „geometrizantă“ asemănător cu împărțirea în câmpuri mari geometrice, placate, al fațadei „Quadrate“-le Palatului Stoclet din Bruxelles proiectat de arh. J. Hofmann în anul 1905./11.16/. Clădirea construită de către primăria Satu Mare, pentru locuințe închiriate, are două etaje, trei curți interioare sunt înprejmuite de clădire cu tot atâtea scări principale, și scară metalică secundară de serviciu, la toate etajele sunt spre curte balcoane deschise suspendate, cu intrări la colțuri în apartamente cu câte 3—4 camere. Planșeele tuturor nivelurilor sunt din boltiri prusace, cu traverse metalice.

Liceul principal catolic azi Eminescu, a fost construit în anul 1911 de către proiectant arh. Kotal Alfréd, în stilul „Arta 1900“ varianta „geometrizantă“ asemănător cu Școala din Weimar, proiectat de către Van de Velde în anul 1906/11.372/ Liceul Eminescu are două etaje, clădirea în formă de L. coridoarele ambelor nivele spre curte sunt închise, cu intrări la clase și câteva săli mari. La parter pe extrema unei laturi, sunt birourile, sala profesională și locuința directorului, pe extrema opusă a clădirii este sala de gimnastică și locuința portarului. În colțul dintre cele două aripi este o scară largă și holul ornamentat. În aceeași variantă a stilului „Arta 1900“ la Satu Mare s-a construit: „Asociația micilor meseriași“ în anul 1911, azi Cinema Popular. „Fabrica de pâine“ azi Internatul Liceului Kölcsei, colț str. Caișilor—N. Stănescu, „Internatul Pazmany“ colț str. Zudphen—G. Grigorescu, „Școala Comercială“ azi Spitalul vechi, construit de către Erdelyi G. pe piața Eroii revoluției, și două clădiri de locuit Grădina Romei, str. Traian.

La locuințele urbane fără etaj, au fost asimilate în secolul XIX-lea rezultatele arhitecturii populare, încât la finele secolului se răspândește tipul de casă „cu două camere și confort“ dominând nu numai orașul ci și satele. După eliberarea de sub fascism (1945) pentru adăpostirea populației înmulțite încep construcții de blocuri, pe terenurile virane str. Traian, str. Cuza Vodă colț cu G. Lazăr, str. Ștefan cel Mare colț cu str. Marseleza (pe locul breslei cojocarilor). Populația dublată față de cea din anul 1944, este cazată în cartiere noi, cu blocuri prefabricate tipizate, cu un confort minim, provocând uniformitate excesivă, până la nedeosebirea blocurilor, străzilor, cartierelor și chiar a orașelor. S-a pierdut stilul național, și în criza urbanistică locatarii acestor cartiere s-au instrăinat de natura virgină și mai ales de la viața socială, pentrucă în aceste „cartiere dormitoare“ locatarii abia își cunoșteau vecinii, se dușmăneau, nu aveau nici timp nici spațiu la întruniri. Congresul Uniunii Internaționale al arhitecților din anul 1981 de la Varșovia într-o declarație, și discuții au condamnat „tehnologiile grăbite“ industrializarea excesivă, nimicirea tradițiilor sociale și estetice naționale a diferitelor etnii și popoare, uniformizarea stilului internațional „parașutat“ în toate țările. /50.62,64/. Când protestul arhitecților contra nimicirii tradițiilor naționale a fost răspândit în publicitatea mondială, a stârnit o indignare generală distrugerea tradițiilor etnice a satelor din România, silind săteni să locu-

iască în blocuri cu confort minim. Mulțimea populației din Timișoara și București în zilele 16—22 decembrie 1989, s-au răscolit și au înlăturat dictatura ceaușistă. S-a dovedit că problemele crizei urbanistice și ecologice, sunt în mare parte sociale și politice, și mai puțin vor fi rezolvate pe cale estetică a stilului, cum a încercat curentul postmodern în arhitectură. În țările est-europene instaurarea democrației și a pieței liberale va asigura întreprinzătorilor individuali, cu ajutorul proprietății vor putea construi pentru nevoile lor personale, clădiri cu confort diferențiat nevoilor individuale, încăperi, ateliere pentru diferite meserii, comerț, jocuri, sport, hobby, și servicii speciale, înlăturând uniformitatea. Dacă casele și serviciile cartierelor vor putea servi nevoile tradiționale și obiceiurile diferitelor etnii, se vor învia stilurile naționale, iar din interferența lor se va naște stilul Ardelean, visatul proiect al arhitectului Kós Károly, folosind tot ce s-a dovedit viabil din arhitectura modernă și cea industrializată. În toate țările contemporane se intensifică activitatea cluburilor științifice-ecologice, și a partidelor politice care luptă pentru înlăturarea crizei urbanistice-ecologice. Menținerea dreptului la libertatea gândirii și a cuvântului, a controlului civic, care asigură înlăturarea poluării mediului ambiant precum și degradarea biologică și cea culturală. Realizarea acestor țeluri va putea fi asigurată numai de Constituții și Legi despre dreptul la egalitate în fața legii și în morala civică, dreptul la întruniri, la libertatea cuvântului și presei, a științei, la apărarea proprietății, la apărarea colectivității etnice și autoapărarea personală, asigurată de lege și garantată de controlul unor foruri internaționale asupra constituționalității. Constituțional va trebui să asigure o legislație care împiedică întreprinderile de stat și particulare să nu poată beneficia de profituri din afaceri care provoacă daune în viitor, periclitează prosperitatea vieții consumatorilor de pe piață. Astfel vor asigura un „progres posibil“ preconizat în Raportul Brotland de la Conferința mondială din Rio de Janeiro, 1992.

3. Schimbările și stagnările stilurilor în Europa

Apariția unor stiluri schimbătoare, și originea repetatelor renașteri realiste laice, îl voi schița în raport cu progresul civilizației tehnice generale care, îndeosebi în epoca burgheziei moderne determină răspândirea lor în Europa — ajungând întârziat și în județul nostru — și în alte continente când acestea au atins nivelul economic potrivit. Pe lângă urmărirea legăturii dintre teoriile și stilurile artistice pe de o parte, și evoluția tehnică pe altă parte, evidențiez și autonomia celui dintâi.

Întâietatea arhitecturii de lemn preconizată de către Vitruviu, a fost recunoscută și de către Goethe în anul 1772. El a dedus din structura construcțiilor din lemn, rolul grinzilor, stâlpilor, pilaștrilor, acele „principii logice“ care au fost transpuse în arhitectura de piatră gotică. Teoria a fost dezvoltată în opera arhitectului Hirt, și apoi teoretizată de către Fichte, aprofundată de către Hegel. /12.II.244, 245, 247, 250/. Teoriile de mai sus au fost aplicate și în alte lucrări mai recente, și în articolul meu „Tip și funcțiune...“ traducerea ei urmează /4.874/: Structura din „cununi de grinzi“ (IV) apare la noi din neolitic; prima dată din bârne necioplite, deoarece cioplirea necesită topor de oțel. Contem-

poran cu el este sistemul în cartaja din grinzi verticale înfipte în pământ. Asemenea construcții s-au păstrat la noi numai la anexe gospodărești, de exemplu șura la Muzeul-satului din Negrești-Oaș. Scheletul de grinzi al paiantei, în județul Satu Mare a fost probabil introdus de coloniști sași în secolul al XIV-lea, sau beneditini francezi.

Virgil Vătășianu a dedus din însușirile materialului, originea formei rectangulare a caselor construite din cununi de grinzi. Așezate orizontal una peste alta, au o stabilitate bună numai dacă sunt încheiate la colțuri în dreptunghi, rezultând camere pătrate. Oprirea dislocării /15.60/ zidului extern se face prin rezemarea lor cu ziduri interioare transversale, încheiate pe tronsoane scurte, rezultă camere mici. Din cauza putrescibilității, zidurile scunde sunt ferite de ploii cu streșini joase și late, cu acoperiș înalt în patru ape. Pentru ușurarea uscării, exteriorul zidului nu este tencuit. Au fost făcute ferestre mici, să nu fie tăiate decât două grinzi. Ferestrele așezate pe două laturi ale casei și mai ales ușa sunt ferite de viscol cu câte o prispă lată. Virgil Vătășianu susține că nervurile de piatră gotice sunt portante, iar zidăria și boltirea ușoară sunt umplutură, funcțiile s-au separat la fel ca și în structura paiantei. Din greutatea boltirilor romanice în cruce, au rezultat neajunsuri statice, pe care au reușit să-l depășească cu boltirea gotică cu nervuri. Aceste boltiri ușoare, puteau fi executate la o mai mare înălțime, de pe o schelărie orizontală fixată în pereți, fără stâlpi verticali. Suprafețele mari de zidărie neportantă au fost străpunse cu ferestre uriașe. S-a mărit spațiul de adăpostire, și în sens vertical au depășit de multe ori modulul omenesc, în consecință se simțeau în inferioritate față de înălțimea „cerului“. Spațiul de locuit s-a mărit și la tipul VIIa, dar mai ales la clădirile cu etaj din paiantă, construite în epoca goticului. Virgil Vătășianu susține că și la construcțiile de beton armat, cu ajutorul stâlpilor și cununilor portante și zidăria neportantă a fost mărită suprafața de adăpostire, la dimensiunile blocurilor de locuit și a Zgârie-norilor. Numai în acel caz duc la progres descoperirile, dacă ele elimină limitele structurii vechi și neajunsurile adăpostirii, deci când structura din materialul nou, îmbunătățit perfecționează adăpostirea și stilul. Astfel s-a întâmplat în arhitectura populară, în cea romanică și gotică. Când însă vechiul material și sistem au fost „tranziiți“ adaptate la noile cerințe, sau se naște ceva cu „totul“ nou, după aceasta decădea arta greacă, a renașteri și cea modernă.

În cursul evoluției milenare a tipurilor de case populare locale s-au dezvoltat puțin formele lor, tot atât de puțin ca și viața agricultorilor. Diferitele zone de altitudine cu păduri specifice, favorizau anumite structuri, ori din cununi de grinzi de stejar, ori paianta de fag, ori lipsa lemnului pe câmpie răspândea zidăria portantă din pământ bătut, chirpici sau cărămidă. Când însă obiceiurile convenționale locale determină forme de „tranziiție“, diminuându-se rolul materialului și inovației, acolo apar simptomele stagnării și a crizei. Haser A. spune că separarea materialului și a formei duce la unilateralitățile instrăinării. La tipurile de case populare de tranziție (IV—VII) și în arhitectura cultă găsim repetarea conservatoare a stilurilor vechii și ecletism. Tipul de tranziție numit „casa cu două camere și confort“ au întrerupt continuitate progresului arhitecturii populare locale.

Ce este cauza acestei crize, legată de scop-funcție și valoarea estetică?

Scopul casei este adăpostirea. Aristotel constată că aceasta determină forma clădirii de locuit, creată de arhitect, deci casa nu este numai suma materialelor de construcție. Planul locuinței depinde de program, adică funcția conformă scopului. Poate fi bine urmărită în arhitectura populară schimbarea programului de locuințe paralel cu transformarea modului de viață. Așezările păstorești erau răsfirate, casa păstorească cu o singură încăpere este cea mai simplă, l-am găsit de exemplu la Bixad (15). Tipul de casă a crescătorilor de animale mai dezvoltat are o curte specific împrejmuțată de către diferite anexe gospodărești, numit „ocolnic“ iar în l. maghiară (akol) este „Baromudvar“ răspândit în județul Satu Mare în Lăpuși, în județul Sălaj, Bihor și Hunedoara. Adaptându-se la necesitățile agricultorilor, planul cu tinda intercalată între două încăperi și în față cu un pridvor s-a răspândit în toată țara. Situația centrală a tindei se explică cu funcția sa complexă. În tindă este antreul și bucătăria, locul cuptorului de copt pâine cu coș comun al casei care servește și ca afumător. Intrarea la pod este din tindă. Până în secolul al XIX-lea toate casele rurale și cu puține excepții și orașene, erau de acest tip. Populația română a modificat acest plan, lasând tinda neîncălzită. Prispa cu stâlpi s-a format conform nevoilor agricultorilor, servind la protejerea ușii și ferestrelor și pe lângă aceasta poate fi depozit temporar și uscătorie. Arcadele pridvoarelor seamănă cu coridoarele deschise și porticul conacelor sătești renașcentiste.

Schimbarea funcției reflectă și schimbarea denumirii de tindă, care în limba maghiară este „pitvar“ antreu-bucătărie provenit din slavonă, pridvor în l. română denumește prispa, târnaț. În arhitectura populară românească în camera de locuit au mutat un cuptor special, pe care se poate găti în ceain, mai nou pe plită în vase și totodată servește pentru încălzit. Tinda încălzită, cu un cuptor de copt pâine-originală din zona de câmpie — datorită poziției sale centrale și funcției complexe, este mai veche. Stabilirea originii acestor tipuri de case este o problemă complicată. Cuvintele târnaț (tornác) pridvor (pitvar), cămniță (kemence) în limbile română și maghiară sunt de origine slavonă. Ordinul benedictin de origine franceză în secolul al X-lea avea mănăstire în nordul Tisei, răspândeau noile metode de agricultură, și arhitectură, probabil ei au transmis de la populația autohtonă slavonă denumirile slavone din agricultură și arhitectură. Stabilirea origini elementelor autohtone al arhitecturii de lemn, și sursa de unde au fost preluate, necesită multe cercetări. Este cert că sunt anumite caracteristici amintite din cauza cărora se pot distinge clădirile de locuințe și biserici al etniilor române, maghiare, germane, ucrainiene etc. Pe lângă acest fapt poate fi deosebit chiar și situația ierarhică socială a beneficiarului din colorația veche a casei aristocrația și biserica aveau clădirile vopsite în alb, meseriași liberi aveau case galbene, și iobagi vopseau în culoare albastră.

În cazul așezărilor de agricultori, la casele aliniate la marginea drumurilor, casa de tip I. a fost modificată în sens că a fost plasată lângă trotuar cu latura îngustă a casei, având un fronton și acoperiș teșit. Dacă se păstrează între trotuar și casă o mică grădină, se păstrează și prispa care protejează ferestrele, sau în zona deluroasă aici este intrarea în piv-

niță, Baia Mare (VIIIa.) Remetea Oaşului (VII) Hodod (7). La casele înşiruite lângă trotuar, dispăre prispa și o înlocuiește o streșină îngustă sub fronton.

Oare este progres în arhitectura populară?

Structura din cununii de grinzi și cea de paiantă au evoluat în cursul istoriei milenare, doar în câteva variante. Statica limitată a variantei vechi a fost depășită cu o inovație care o îmbunătățește — conform noilor scopuri al adăpostirii — devine o nouă structură. Schimbările în arhitectură au fost extraordinare de lente, totuși optimizările duceau la un progres. Teoriile funcționaliste atribuie pe de o parte materialului, pe de altă parte scopului un rol determinant unilateral, din care rezultă la primii un progres mecanic, la al doilea negarea progresului. Progres este numai atunci dacă noul inovat depășește vechiul tradițional în îmbunătățirea calității adăpostirii, realizând o corelație între structura-materialului și forma (stil-distribuție) conform cu scopul cerut de artă și diferitele nevoi vitale și gospodărești. Această corelație depinde nu numai de la progresul tehnic dar și de la geneza generală a artei și culturii. Permanența valorilor estetice, a idealurilor tradiționale urmate ca modele, corelat cu variabilitatea lor cauzată de progresul tehnic și social, este un proces ireversibil. Creativitatea inovatoare este liberă numai atunci când nu sunt determinate „orbește“ de materiale și de unelte, nici nu ne acomodăm numai la limitele lor, ci atunci numai dacă conștiința de scopurile noastre, căutăm depășirea limitelor, optimizarea continuă. Viitorul arhitecturii populare depinde de continuitatea progresului, depășirea tradiției vechi de către inovația nouă. Diferitele tehnici vechi de construcție, și metodele de pictură, persistă lângă cele perfecționate mai noi și mai bune, sunt menținute în folosință; forma și stilul adecvat vechi nu pot fi amestecate eclectic cu cele noi. (Am terminat traducerea articolului) /4.874 .

În toate lucrările mele am căutat să formulez legile evoluției tehnice ale arhitecturii și picturii, concepută ca niște invenții, având scopul să depășească limitele materialelor, inconvenientele care împiedică realizarea țelurilor artistice și estetice de stil.

Evoluția tehnică este dublu determinată, pe de o parte execuția depinde de la anumite însușiri ale materialelor de construcție, pe de altă parte proiectarea depinde de scopurile funcționale, anume adăpostirea adică mărirea spațiului locativ potrivit cu necesitățile modului de trai amintit /păstoresc, agricol, orășenesc/ conform unui program al locuinței adecvată vieții. Dialectica progresului tehnic, atât în arhitectură, cât și în pictură, se manifestă prin inovații, când optimizăm vechea ordine funcțională, cu adaptarea materialelor și sistemelor noi de construcție, respectiv cu metode de pictură, înlăturăm /negăm/ tot ceea ce limitează mijloacele vechi în executarea scopurilor estetice și nevoile stilului. Pentru crearea stilului nou s-au inventat noile mijloace. În consecință, creativitatea nu este o acomodare la determinismul materialelor, ci este o optimizare finalistă, relativ liberă, în care se dezvoltă corelativ atât tehnica, cât și stilul.

Existența progresului tehnic în artă a fost acceptată de mai mulți cercetători (Wolfflin, Pareyson, Francastel) dar fără să fie recunoscută

întâietatea materialului și corelația sa dialectică cu scopul. Interdependența pe de o parte între acest progres și pe de altă parte între scopurile și stilurile au rămas probleme foarte controversate. Progresul tehnic este în centrul tuturor lucrărilor mele apărute, /13.181/, /6.53//4.874/ și proiectatele eseuri despre tehnica picturii, și evoluția civilizației în corelație cu schimbările și stăgnările în artă.

Am găsit în filosofia greacă puține, dar importante teze despre progresul civilizației tehnice, mai multe la Hegel, dar și la urmași săi Riegl, Dvorac, Croce polemizând cu materialismul mecanicist Viollet le Duc, Semper. În țara noastră s-au ocupat cu tehnica printre altele, G. Ionescu /14/ Virgil Vătășianu /15/, Gy Sebestyén în Korunk, 1985/2.178 a scris că la stabilirea epocilor în istoria arhitecturii, tehnica are un rol mai important, decât stilul, cea ce îndeplinea acest rol până în prezent. Consideră că ar trebui rescrisă istoria ei în spiritul progresului tehnic. Dacă putea risipi dubiul mai multor cercetători cu privire la existența corelației între schimbarea stilurilor și a progresului tehnic, ar fi necesar o și mai nouă rescriere a istoriei. Gh. Sebestyén scria: „... trecera de la lemn la piatră ca material de construcție... s-a petrecut în Grecia, după ce a fost salvată în arhitectura din piatră sistemul cununilor de grinzi și stâlpi, în care se utiliza anterior bine caracteristicile fizice a lemnului, (deși piatra nu rezista momentului de incovoiere, încât grinzile au fost scurtate și stâlpii duși mai aproape) arhitectura nouă a preluat elemente plastice mai vechi, precum a fost observat de către Vitruviu, „De fapt așa s-a întâmplat că deschiderea mare a spațiului interior al bisericilor, s-a putut acoperi numai cu șarpantă de lemn, astfel dedesubtul steșinei pe antablament ca denticuli, se repetau ca ornamente. Bisericile egiptene nu aveau spațiu interior, era o pădure deasă din stâlpi, din cauza grinzelor scurte. Când B. Zevi susține că stilul arhitecturii grecești a fost determinat de lemn /16.177/ și nu de piatră, nu ia în considerare limitele amintite a pietrei. Virgil Vătășianu a expus rolul acoperirii: „... De soluționarea din punct de vedere tehnic problema acoperișului depindea de amploarea spațiului interior, soluții care au deschis apoi căi neprevăzute nu numai pentru ridicarea lăcașurilor de cult, ci și pentru întreaga evoluție a artei de a construi.“ /17.I.38/. Acoperișul are rol și cu greutatea lui, am amintit o consecință, dizlocarea bănelor /18.60/ sub greutatea acoperișului, limitează mărimea și forma dreptunghiulară a camerelor, rezultată din încheierea stabilă în dreptunghi la colțurile grinzelor, precum și ancorarea zidurilor externe, cu ziduri interioare transversale. Cu introducerea meștergrindei — cu grinzi transversale peste ea — casa agricultorilor a devenit de două ori mai lată decât cea păstorească. Acoperișul în patru ape, având poale, streșini largi, și pe una sau două laturi pridvorul funcționează ca o lărgirea a streșinei care protejează de viscol ușile și ferestrele, precum apăra zidurile exterioare de intemperii, dacă ele se limitează cu: „... pereți cât mai scunzi posibil“. L-au depășit radical — din cauza riscului dislocării cununilor — schimbând sistemul de cununi în paiantă, anume între o talpă și o cunună sunt puse /cepuț/ stâlpi de lemn cu nut, rezemați cu „șesuri“ /contravânturi diagonale/ între ele în nut sunt așezate scânduri cu uluc, sau nuietele, ori chirpici /vălătuc/ zidărie de umplutură neportantă. Prelungirea stâlpilor permitea înălțarea mai multor etaje, adică mărirea spațiului locuibil.

Separarea rolului portant a stâlpilor, pilaștrilor menținut vertical de către cununi de grinzi a fost transmis din arhitectura de lemn în cea de piatră greacă, în gotică, și în cea modernă de beton armat, măbind suprafața de adăpostire.

Este caracteristică răspândirea acestor tipuri de locuință. Precum am amintit sunt trei tipuri principale: formate în zonele de munte, de deal și de câmpie, unde materialele de construcții diferă după altitudine stejarul, bradul, respectiv frasinul, gorunul, precum în lipsa lemnului, pământ bătut, chirpici sau cărămidă. Diferite sunt și felul de viață cecece determină scopurile funcționale, servește viața simplă păstorească (într-o singură încăpere de ex. Bixad/ (15.Va) mai dezvoltată „ocolnic“, apoi casele așezate pe deal, de-a valma, cu spatele amonte, pe urmă a crescătorilor de animale și agriculturi, în sate cu case înșiruite, iar în oraș cu case servind nevoile diferitelor meșteșuguri și situații familiare, mă-rindu-se continuu suprafața locuibilă de la familii mici, la conviețuirea diferitelor generații, apoi pentru nevoile chiriașilor. Am descris acele tipuri de tranziție, la hotarele zonelor de munte, deal și câmpie, a căror caracteristici se amestecau și se păstrau ca obiceiuri, uneori stagnând eclectic, precum s-au răspândit de la oraș la sate, case la parter cu „două camere și confort“. Răspândirea bisericilor de lemn este asemănătoare cu a tipurilor de locuințe de tranziție, însă cu diferența că funcția rămâne neschimbată numai nevoile spațiului de adăpostire cresc. Sunt independente de la materialele de construcție locală, pentru că la construcții publice mari se aduce câteodată de la mare distanță, materialul special. La studiul tipologiei am stabilit principalele prototipuri care alese din cele existente mai vechi serveau ca modele în zona apropiată, delimitabilă prin frecvența asemănării variantelor. La bisericile de lemn din județul Satu Mare apar unele elemente ale stilului romanic și gotic, nu însă ca structură ale materialelor /de piatră, cărămidă/ folosită acolo la boltiri — amintite mai sus — și sunt transpuse în soluții foarte ingenioase ale structurilor de lemn, capodopere inventate de către dulgheri: cum sunt bolta suspendată pe meștergrinda din pod, sau turnul de 45 m înălțime la Surdești etc. Sunt deosebit de apreciate în Europa — scrie G. Ionescu — „... Prin adaptarea la materialul din care este construit, ca lemn, și prin prelucrarea cu pricepere și artă a modelului gotic, necesitatea aceasta din urmă a dus la închegarea în opera meșterilor români a unor forme de o prospețime și ușurință care nu-și găsește echivalentul în arhitectura de piatră a goticului“, /5.1977/2.35/ precum și pitorescul și bine proporționatul turn, pridvor și poalele acoperișului șindriluit. La bisericile de lemn din toată țară rar este răspândit planul în forma unui trilob în stil bizantin, des folosită la bisericile de zid. /5.32/ bazilica cu două nave întretăiate în cruce, deasupra cu o cupolă centrală. Stilul bizantin în pictura ecleziastică, făcută în bisericile de lemn de către țărani instruiți, localnici — precum am amintit — s-a păstrat până în prezent pe teritoriul tuturor mitropoliilor ortodoxe ca stil post-bizantin, care are diferite școli naționale locale. Stilul din vechiul județ Satu Mare este înrudit cu postbizantinul moldovean, unde figurează și imagini care nu au fost luate din iconografia canonică, ci din realitatea politică curentă /luptele cu turcii/, la noi au fost și mai puțin respectate canoanele, și mai mult aspectele ale politicii naționale. Am mai amintit

că unii pictori țărani au preluat elemente din pictura barocului târziu austriac apropiindu-se de prezentarea realității. Zugravul Ștefan din Fișești activ la finele secolului XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea nu este considerat de ortodoxie postbizantin, pentru că abundă de elementele barocului, totuși ar merita să-i apreciem excepționalele inovații tehnice realiste (6.51).

Arhitectura și pictura bizantină a moștenit la origine — mai ales în primele secole ale erei noastre — elemente din tradițiile greco-romane, următorul studiu caută caracteristicile stilului.

La mai mulți scriitori români, din primul secol, se găsesc fragmente din teoriile grecești despre evoluția civilizației tehnice. Anaxagora afirmă: „... datorită faptului că are mâini, omul e cel mai inteligent dintre viețuitoare.“ (19.I/2.250/102). Discipolul său Democrit și studentul acestuia Protagora susțin: „... învățătorul oamenilor ... a fost necesitatea deprinzându-l... cu practicarea fiecărui meșteșug, prin cooperarea mâinilor și a graiului cu ascuțimea minții...“ (19.II./1.490I/1CXCI). Din citatul lui Aristotel, despre cauzele evoluției meșteșugurilor datorită „mâinii și rațiunii“ presupun că a dedus dubla determinare, pe de o parte „execuția“ care depinde de materiale și unelte, iar pe de altă parte „proiectarea“, care depinde de „scop“ (adăpostirea) este la Anaxagora acel: „Nous care mișcă totul“ (19.I/2 590, 590/100, 573/46,47) echivalentul său „causa efficiens“ — la Democrit „cauza finală“, deja este cauză nu țeluri, pentru că și Democrit intervine probabil în favoarea „nevoilor materiale“, inversând ordinea și combate rolul „primordial al scopului“ (Nous) (19.I/2.557/5) preluat de către Marx. Platon într-un dialog cu Protagoras spune: „meșteșugurile sunt îmbunătățite“ prin generații consecutive, (20.I. cp.318, c, 320, b, 323 d, 321, 322/1“ la fel cum observase și Hesiod și Empedocle, iar pe urma lor Aristotel a definit: „...cele mai umile meserii... se judecă după criteriul binelul sau răului“ (21.104. cap. 996 b „... ținta și scopul se confundă cu binele... în domeniul activității practice, la lucrurile ce se află în mișcare... scopul... se confundă cu Primul Mișcător, iar la lucrurile nemișcate nu poate fi vorba de un Prim Mișcător. (21.335 cap. 1 059, b) deci — ca și Marx — iată că nu admite finalism în evoluția naturii neînsuflețite. Consider și azi valabil criteriul optimizării funcționaliste a evoluției meșteșugurilor.

Platon considera transmisibilă în artă, tehnică și uneltele, dar nu putea fi învățat în creația artistică: „talentul... inspirația... nebunia mistică“ conduita se putea însuși din exemple personale, cum de ex. rapsodul Ion a însușit poezia de la Homer. Adeptul său anonim din sec. I al erei noastre consideră că nu pot fi învățate: „... îndrăzneala ideii... pasiunea năvalnică și însuflețită“ (22/318) precum și „sublimul... un lucru mai degrabă dăruit decât câștigat“. (22/319) Combate teza lui Democrit că în afară de muzică, toate artele s-au născut datorită „nevoilor materiale“, Platon și Aristotel susțin că interesele materiale corup orice decizie de valoare la toate ocupațiile spirituale. Anonimul din sec. I, dă exemplu sentința greșită a judecătorului corupt, și corupția ca una din cauzele decăderii imperiului roman. Platon în Republica dă o definiție despre „oiheopragie“ meseriile economiei se optimizează prin diviziunea muncii, profesionismul se îmbunătățește în calitate și cantitate „produc-

tivitatea“ în viața economică, astfel îl citează Marx (23.I.343/; /20.V. cap. 370 c). Consideră că goana după îmbogățire corupte cinstea meseriașului, încât propune limitarea ei de către lege. Aristocrații activau în știință și în artă numai ca „amatori“ (iubitori) „filo sofia“ (Pitagora) și „Filo mousos“ (Menandros), dar nu au izbutit să elimine profesionalismul din învățământ. Consideră că evoluția artelor este obligatorie numai profesioniștilor; amatori de ex. în muzică și pictură pot fi atașați la maestrii vechi. Astfel în școlile ateniene, învățământul muzical conservator a ajuns în conflict cu progresele, a fost eliminat și înlocuit cu desen. Aristotel a acceptat rezultatele realiste ale profesioniștilor contemporani, formulând teoria „mimnezis“-ului unde definește imitarea naturii, ferindu-l de a fi o copie naturalistă, dacă se caută „verosimilul“ (24. cap. 1451 b. 10) „... întâmplări care ar putea să se petreacă... povestește mai mult ceace e general“. (24. cap. 1451 b. 5) frumosul ideal. Vitruviu criticând irealitatea unor ficțiuni în peisagistică contemporană, care prezintă antablamente grele pe niște stâlpi excesiv de slabe, le consideră false și dăunătoare, pentru că contravin „dreptatea“, realului. Contemporanul său scriitorul anonim amintit consideră că decăderea este generală. În sec. I. al erei noastre numeroși scriitori romani (Plinius, Lucretiu, Cicero, Vitruviu, Quintilian) definesc optimizarea în progresul artei vechi datorită „... întrecerii maestrului de către elev“ teorie preluată — cum am amintit — de la Platon. Xenocrate a descris astfel istoria picturii grecești — citat de către Pliniu — înșirând inovațiile lor tehnice. A mai scris astfel și Apolodoros în sec. II. i.e.n. despre evoluția artei, iar Arhimede despre a științei.

Libertatea conștiinței, dreptul la egalitate antisclavagistă și limitarea intereselor materiale, al apostolilor în creștinism a fost o moștenire a dreptului natural și etica greacă. Legile lui Iustinian au coordonat legile romane cu cele ebraice, a bibliei și talmudului, recunoscând funcția socială a proprietății. Meseriile sunt organizate în corporații legate de localitate, la fel sunt legate de moșie muncitorii agrari (colonul).

Numai cine este proprietar de pământ și de casă în capitală poate participa în administrarea statului, și din impozitele ce le plătește era susținută curtea imperială și armata mercenară. După prăbușirea imperiului roman, imperiul bizantin a prosperat economic, cultural și militar, până când treptat a fost ocupat, ultimul a căzut capitala în anul 1453 sub armele turcești.

Din curtea imperială a pornit prima renaștere în arta laică, a realizat de ex. mozaicurile de la St. Vitale. Au luptat cu școala bizantină eclesastică din mănăstirile grecești, și cu repetate mișcări iconoclaste pornite de acolo. În ermenei prescriu respectarea conservatoare a maștrilor vechi și a iconografiei, nu era permis elevului să încerce depășirea maestrului său, așa respectă Cernini pe Giotto, Dionisiu din Furna pe Manuel Pselinos, chiar și Ian van Eyck pe Hubert, la semnarea tripticului din Gant în anul 1437, menționând că nu este posibilă depășirea măiestriei fratelui său, când de fapt cu inovațiile sale a depășit pe toți contemporanii ai lui. (25.36/ /26.52/ /27.21) Procedeele și tehnica staționară bizantină au fost răspândite în toată Europa, începând din secolul al VI-lea, după înființarea ordinului St. Benedict la Monte Casino (518) de unde a pornit noua concepție progresistă, față de tehnicile, me-

seriile și artele, au concentrat în mănăstirile benedictine proiectarea, executarea, pregătirea ustensilelor, a învățăcelilor, manualelor și atelierelor auxiliare, care ajută construirea și susținerea economică a bisericilor.

Mănăstirea (abația) benedictină de la Cluny în sec. al X-lea a cucerit pentru eclezie o putere politică mai mare precum aveau regii în epoca respectivă. A doua renaștere laică s-a petrecut în Achen, capitală, unde s-a instalat curtea regală a lui Carol cel Mare. Au „renovat” tradițiile clasice romane, în arhitectură și sculptură, formându-se stilul romanic. În ornamentică și pictură domină încă arta bizantină, contaminat cu tradițiile locale. Conducerea benedictine ale marilor șantiere de construcții bisericești folosesc forța de muncă laică, organizați în corporații, instruiți în meserii, unii dintre ei s-au stabilit în orașele hanza, acei meseriși, care au obținut libertăți civice (burgheze) și împreună cu conducătorii lor aristocrați, au înființat școlile și universitățile laice în Est-Europa, unde învățământul în limba maternă locală a preluat funcția școlilor latine eclesiastice.

La construcția bisericilor romanice foloseau tipul bazilicii romane (fără navă în cruce) a cărei structuri l-am descris. Suprafața navei centrale era limitată de deschidere, acoperită cu tavan din grinzi de lemn, iar când au mărit suprafața de adăpostire, foloseau arcuri și boltiri de cărămidă, greutatea cărora împingea puternic zidăria laterală, trebuia susținut cu câte o navă laterală și cu o zidărie foarte groasă, ajungând la aspectul greoi al unor cetăți. La biserica Sf. Denise și Sens din Amiens (28.24/29.225/11) constructorii benedictini ai abatelui Suger au început folosirea nervurilor de piatră la boltiri, greutatea cărora se sprijinea pe stâlpi și putea fi oprit împingerea laterală, cu contraforturi. Boltirea ușoară de cărămidă și zidăria nepotantă aveau avantaje deja descrise, care permitea mărirea și înălțarea spațiului interior ale bisericii.

Sculptura, care ornamenta fațada exterioară ale bisericii gotice din Chartres. Amiens, Reims, Nauburg, Strassburg, în sec. XII—XIII, a ajuns la un realism matur, depășind pictura, care stagnează în schemele bizantine și în canoanele tehnice descrise în sec. XI—XII de către călugărul benedictin din Hildeshaim, Teofilus, în care a fost descris și progresul în metoda pictării icoanelor în ulei, pe baza cărora abia în anul 1400 au realizat renașterea laică, realistă în pictură frații Van Eyck au ajuns la maturitatea și au depășit sculptura gotică. Pictura lui Ducio — legat sever de iconografia bizantină — modela cu niște culori închise, transparente. Giotto — descris de Cennini — a înlăturat culorile schematice, folosind toată gama în trei tonuri acoperitoare, făcea colorit și modelaj mai real, desenând detalii după natură. Alberti L. B. în anul 1436 transmite în Italia elemente din metoda lui Van Eyck, modelarea cu albul (biancheggiare . . . relevuzi) extinse până la reflexe, la „sclipiri“, (fulgorem) /29.55/ pictura contemporană italiană încă nu a depășit maturitatea realistă ale sculpturii lui Pisano Giberti și Donatello (Lazarev). Reinvie tradițiile „mimesis“-ului realist când declară nesatisfăcător imitarea naturii: „ . . . să nu se mulțumească să redea întocmai ca în realitate ci le va dăruii frumusețe aparte“. /30.71/. Se pronunță contra concepției pictorilor de gen, copiarea naturii la unii pictori greci, unde „uimirea“ se obține cu îngrămădirea cât mai multor detalii: „ . . . oferi mai curând

grație celui ce privește, decât uimire, datorită unei vădite sfortări.“ /30.59/. Recomandă: „...sărguința îmbinată cu iuțeală“, precum și „...este mai folositor să ne instruim în ceea ce privește relieful decât în materie de desen“ /30.74/. Deci continuitatea picturii tabloului îmbinat cu „*alla prima, prima mano*“, schițat, aplicat în plin în barocul italian, când a reușit lui Caravaggio ca pictura de gen să fie acceptabilă italienilor prin frumusețe și ordine.

Renașterea laică în Italia a fost o ruptură de la pictura eclesiastică bizantină (Dante scria că Giotto a depășit pe meșterul său Cimabue) și se depărtează de „grosolănia“ gotică („Grecii e gotti goffi“) reinvie tradiția realistă vie ordonată, ideală a grecilor încât și în pictura eclesiastică apare viața actuală a italienilor, pentru aceasta a fost considerat nașterea realismului modern burghez.

Rinucini descrie în anul 1473, și G. P. Bellori (1672) evoluția picturii renascentiste italiene, ca depășirea consecutivă a generațiilor venite unul după altul, maeștrii și elevii: „...înălțare și coborâre constatăm cu artele de la... Giotto încoace, propășiseră treptat de-a lungul a două sute cincizeci de ani, au început curând să coboare...“ (31.210) și G. Vasari crede la fel (31.203). Leonardo da Vinci scria: „...E un elev de nimic acela care nu întrece maestrul“, dar tocmai el nu a avut elev care l-a întrecut. (31.34).

În culmea renașterii italiene artiști mari s-au emancipat din breslă, unde până atunci au fost înrolați împreună cu alte meșteșuguri. Leonardo și Michelangelo au reușit să fie admisi arta ca „faptul minții“ „cosa mentale“ (32.27 §). În tratatul său a demonstrat că se poate învăța despre artă totul unde cunoaștem legi și definiții. Perspectiva unifocară a fost rezolvată în anul 1420 de către Brunelleschi și un matematician, conform geometriei unghiului vizual, descris și de către Alberti, Leonardo, Piero de la Francesca și reconstituit de Panofski (28.145) așa este anatomia, optica culorilor etc. în Academia înființată de el, elevii ascultau probabil numai asemenea disertații, fără a participa la demonstrații practice. Michelangelo la elevii săi aleși din nobilime, nu ținea lecții practice, detestă „feminitatea migăloasă“ a tehnicii de ulei. Chiar și Leonardo da Vinci, care a publicat multe invenții inginerești, ținea în taină procedeele tehnice ale picturii. Cu Michelangelo s-a început manierismul — despre care scrie Dvořac —: „...nu-și au rădăcinile în problemele tehnice, în probleme de atelier...“ (33.454) este o: „eternă luptă dintre materie și spirit, balanța înclină spre o victorie a spiritului...“ (31.211). Hauser susține: „Michelangelo și Tintoretto cu spiritualismul lor se opun față de renașterii“. (34.31) sunt „...anticlasice... antirealiste“ scrie Friedländer W. (34.24—25). Tintoretto folosește o tehnică de ulei „academică“ deoarece a părăsit atelierul și metodele de pictură a lui Tizian (35.13) peste desenul prealabil făcut, aplică „imprimatura“ transparentă din culoare brună-întunecată, peste care modelează cu culori de ulei alb de plumb, rareori cu tempera, saponificarea este cauza întunecării tablourilor sale. Greco, elevul lui Tizian a reușit aplicarea ambelor tehnici, fiind la început realist, iar la bătrânețe excesiv de „spiritualist, neânțeles și neacceptat, „în secolele dominate de științele naturii, de gândirea materialistă, de credința în cauzalitate și în progresul tehnic“ (31.111). Tizian,

Veronese, Dürer, Rubens, Van Dyck, Velasquez și Rembrandt, cu cea mai matură metodă de pictură în ulei au îmbinat rezultatele renașterii și a barocului atingând culmile picturalității. În timpul contrareformei, bogăția și fervoarea agitată a tablourilor religioase în stil baroc, atrăgea publicul, dar este folosit și la biserici protestante cu un modest puritanism. Barocul austriac este adus în bisericile din județul Satu Mare de către arhitecți austrieci și italieni, se făceau chiar și portrete la orașe pentru burghezie și în unele familii și preoți români, recensate (6.51, 52.). Am amintit influențele asupra stilului post-bizantin, a stilului baroc.

În arhitectura și pictura europeană a dominat stilul baroc aproximativ până în anul 1750, dar în județ a durat până la finele secolului. În a doua jumătate a sec. XVIII-lea s-a născut stilul romantic în Anglia și Franța. La castelele engleze este reinnoit un stil „istoricist“ (11.282) sau „istorisat“ (10.21) ori „istorism“ (36.233/45), „Historismus“ germ. (36.224/18) neogotic foarte excentric.

Francezul J. F. Blondel în jurul anului 1770 urând „rigiditatea“ clasicului, aderă la „gustul gotic“ la o creație mai liberă, este răspândit în Franța cu puțin succes de arhitectii Boullée, Ledoux și Leque. Cu succes proiectează în stil neogotic Viollet le Duc în prima jumătate a sec. XIX-lea fiind teoreticianul ei, după aderarea la teoria funcționalistă, istoristă germană (vezi mai jos). Paralel este clasicismul istorist. Hegel susține că din secolul XVII-lea critica franceză și în gustul publicului domina acest raționalism, care în epoca luminii apoi în revoluția burgheză din Franța, este stilul preferat pe de o parte în pictura istorică — au preferat scene din viața romanilor, personificând politica cotidiană —, pe de altă parte prefera realismul moralizator despre viața burgheziei. Era continuarea tradiției picturii de gen, ca peisaje și portrete de Van Eyck, Memling, Scorel, Ostade, Tenier, Steen, în Franța a fost continuat în interioarele lui Chardin, Greuze și portrete, sculpturi ale lui Falconet, menționate în saloane de către D. Diderot, care a conceput o teorie a realismului, potrivit căreia reprezintă viața cotidiană a burgheziei, a mediului; evitând copierea naturii îndreptată spre adevăr, verosimil, generalizare și moralizare. Era un protector al inovației tehnice, a frământatelor cercetări care căutau înlocuirea picturii în culorile de ulei, ajuns în criza, cu encaustica și cu pasteluri. (La Tour). Teoria elasicismului și istoria evoluției artei greco-romane a fost elaborată de către Winckelmann, publicat în limba germană 1764 și în limba franceză 1766, apoi este urmată de L. Lanzi (în anul 1796) și D'Agincourt (1823) unde culmea evoluției este arta greacă și renașterea italiană. Ei au sădit în teoria și istoria artei din Germania evoluționismul enciclopediștilor, spiritul libertății democratice, individualiste și imboldul lui studierea moștenirii și caracterului național german. Pornind de la Winckelmann, Hamann și Herder sunt preocupați de moștenirea germană (37.I.143) Goethe caută să dovedească în anul 1772 originea germană (37.I.180) a goticului. Au pornit felurite cercetări folclorice din inițiativa lui Herder, care: „... a pornit de la caracteristicile națiunilor, căutând să pătrundă sensul evoluției prin prisma desfășurării istorice generale a culturii umane“ continuată de Schiller și A. W. Schlegel (37.I.150). Aderă la acest curent al romantismului la mijlocul sec. al XIX-lea Al. Odobescu (conferință la Paris 1851), susținând teoria: „... arhitecturii care se bazează pe valorile artei populare națio-

nale“ românești. Apoi la Muzeul de antichități din București (1864) împreună cu Boliac, Papadoglu și A. Petrescu studiază monumentele trecutului național. Stilul „neo-românesc“, stilul național în arhitectura capitalei introduce arhitectul I. Mincu în cadrul tilului „arta 1900“ în anii 1880—1897, întemeind Școala superioară de arhitectură, împreună cu E. Pangrati, G. Cervhez. I. P. Berindei, P. Antonescu, N. Gica-Budești (10.61), (36.206, 210, 212.).

Neogotica istoristă de la originea ei, susține libertatea creației și se opune Academiei, care reprezenta politica veche față de artă era conservator în învățământ, frâna inovația și libertatea creației. În romantismul german ruptura cu clasicismul a accentuat atacurile contra Academiei. Viollet le Duc aderând la teoria funcționalistă a romantismului german, a orientat arhitectura neo-gotică la servirea funcționalistă a nevoilor cotidiene, dezvoltând tehnica ei cu introducerea stâlpilor și grinzelor metalice. Goethe și arhitectul Hirt au studiat înrudirea structurii boltirilor și stâlpilor de piatră gotice cu structura arhitecturii de lemn. Au continuat Schlegel A. W. și Fichte, apoi Schiller și Hegel au aprofundat definirea temeiurilor. Toți romanticii germani adevrau la evoluția realismului, nu la stagnarea istoristă și reînțoarcere, susțineau nașterea realismului modern, pornită din renașterea din Italia și Țările de Jos. Teoria despre realism a lui Diderot a fost aprofundată de către Goethe și Schiller, ultimul a realizat concepția: „bipolarității între opțiunile clasice și romantice... naive și sentimentale...“ (38.144) ale poeziei și dramei grecești și a lui Goethe, respectiv al lui Schiller. În istoria dezvoltării civilizației incontinuu de la origine până azi, s-au „alternat arta realistă cu cea idealistă“, sesizat de mulți ca o opoziție, dar „privilegiații“ — care au existat și să sperăm că vor exista mereu — ei văd unitatea antinomiei (39.431—432). Hermann I. citează de la Kant cum se poate anula antinomia (40.170): „...pe structurile antinomiei ale lui Kant se bazează faptul că la sfârșitul veacului al XIX-lea credea că rezolvarea problemelor le dezvăluie opoziția“ (41.49.51) „...unilateralitatea metafizică“ îl preocupa și pe Lukács Gy. (42.I.505.511). El ca marxist a studiat că în cursul istoriei civilizației schimbările stilurilor de la realismul magic, la toate treptele realismului până la cea modernă a burgheziei și proletare (42) iar din punct de vedere ne-marxist aceeași istorie a realismelor a fost criticat de Hauser A. (43). La fel filosoful M. Florian ca nemarxist, a criticat marxismul și pe Hegel pentru „confundarea contradicției și a opoziției contrare“ (44.I.56), de fapt atacă simultaneitatea unității perechilor contrare, reflexive (44.II.399—400) înlocuind simultaneitatea laturilor cu diferența lor în modalitate, sau intern-extern, demonstrând la 40 de categorii de perechi contrarii, relația lor „recesivă“ cu care caută să înlătore acele unilateralități găsite în mulțimea de antinomii, exemple luate din lucrări științifice al sfârșitului sec. al XIX-lea.

Realismul menționat în sec. XVIII-lea de către D. Diderot în Saioane, mai sus amintit, în prima jumătate a sec. al XIX-lea s-au extins în toată Europa în poezie și dramă: Goethe, Schiller, în proza romanului: Walter Scott, Balzac, Dostoievski, în ilustrația de carte: Chodowieschi (Berlin) Daumier (Paris), pictura de gen: D. Wilkie (Anglia) portretul Gainsborough Th. (Anglia), Ingres (Franța), școli naționale de pictură istorică, de peisagistică, eclesiastică (Nazareni) se ocupă de problemele

și viața burgheziei. Cu teoria realismului al lui Prudhon „realismul socialist“ pictura la Courbet, în sculptură Meunier se ocupă cu viața proletariatului, și Millet de țărâtime. În saloane au acces maniera academică iar cei din expozițiile independente treptat părăsesc această manieră și iau ființă „Școli plain aire“ Barbizon, impresionist etc. acest antagonism la sfârșitul secolului a ajuns la excese manieriste, antirealiste, expus în continuare mai jos.

Teoria realismului studiat de către Schiller, deja amintit, și de către Goethe care a scris un studiu despre Diderot, apoi „Simpla imitație a naturii, maniera și stilul“ (1789), „Despre adevăr și verosimil în artă“ (1793). Hegel îl consideră „o concepție completă despre realism... idealizând realitatea eliberează exențialul de la accidental...“ În Estetica lui Hegel istoria artei parcurge trei cicluri: simbolică, clasică și romantică, născându-se și înflorindu-se, arta egipteană, cea greacă și cea creștină, precum și în Istoria filozofiei pe care l-a întemeiat pe libertatea democrației grecilor și libertatea de conștiință creștină, fundamentând etica și dreptul liberalismului burghez, codificat în Constituția Revoluției franceze, republicane, dar și în cazul monarhiilor constituționale. Realismul modern burghez, născut în renașterea italiană și arta Țărilor de Jos, este tema preferată a studenților lui Hegel din școala berlineză. F. Kugler — animatorul stilului „neo-romanice (1842) (36.90) C. Schnaase (1834), H. C. Hotho (1842), G. F. Wagen (1822) dominați de apriorismul filosofiei istoriei hegeliene finaliste (18.33). Rivalul său independent în școala berlineză K. F. von Rumor (1842) „nu a fost contaminat de ideal“, a prezentat istoria empirică a renașterii, iar I. Burghardt, elev a lui F. Kugler și al istoricului Ranke din școala istorică neo-kantiană (criticat de Marx). A preluat de la Hegel iubirea pasionată a libertății burgheze, individualiste, scrie o capodoperă despre personalitățile geniale care au deschis în renaștere calea realismului; în cartea: „Cultura renașterii în Italia“ (1860) și despre arhitectura lor: „Istoria renașterii în Italia“ (1867). În anul 1860 apare teoria stilului „neo-renascentist“ scrisă de arhitectul G. Semper, profesor universitar la Dresda, cel mai important preieciant al acestui stil. El caută să dovedească originea stilurilor artistice, atribuind întâietate factorilor materiale și tehnice, urmând teoria empirismului raționalist englez, a materialismului mecanic (33.23.27). Credea într-un determinism orb al evoluției tehnice neglijând autonomia estetică al artei, precum și finalismul creației individuale a valorilor. Degradează la meșteșug arta, pentru aceasta este atacată teoria sa de către A. Riegl, M. Dvorak și B. Croce, la sfârșitul mileniului. În critica lor au căutat să diminueze rolul materialelor și a tehnicii pentru a putea scoate în evidență rolul finalist al spiritualității exagerând autonomia estetică și originalitatea creației valorilor. Croce neagă progresul estetic în artă, fiind o creație individuală, îl prezintă separată complet de la progresul civilizației tehnice și de la ordinea generală de valori, dialectica continuității și discontinuității tradiției și inovației în fapt este separarea unilaterală a unicului de la general, ceea ce a greșit și istorismul școlii neokantiene amintite. Acest istorism a dominat arhitectura secolului în Europa de Vest până în jurul anului 1850, în Est până la sfârșitul mileniului, provocând o stagnare a calității artistice „inegală“ (57.XIII.174) față de progresul economic, este numai o creștere cantitativă în construcții. La mijlocul

secolului trecut se naște în Anglia și Franța stilul „Arta 1900“ (numit și Secession, Jugendstil, Art Nouveau) arhitectura ei este primul care pune stavilă decăderii istoriciste și eclecticice, este prima încercare de reînnoire a originalității nelimitate. Mulți consideră că este un stil antinomic și eclectic pentru că a încercat unirea elementelor incompatibile, opuse în cadrul curentelor secolului cum era pe de o parte raționalismul clasicist (Viollet le Duc, Semper, Școala funcționalistă germană și franceză, Școala din Chicago, mișcarea englezului M. Morris) pe de altă parte iraționalismul romantic (Mișcarea Prerafaeliților englezi, nazarenilor germani, simbolistilor francezi etc.) (10.21). E. Langui și P. Constantin consideră că ea singură s-a desființat și s-a expus unor atacuri imparable când încearcă zadarnic unirea acestor elemente stilistice inconciliabile opuse antinomic. Totuși lor le-a reușit sinteza artelor de diferite genuri ceea ce corespunde atunci cerințelor sociale îndeosebi la industrial-design. Decăderea și criza gustului burghez ce s-a manifestat în Kitch, atât la orașe, cât și la sate s-a revărsat și asupra artei decorative al „Artei 1900“ (10.14) pe care l-au defăimat. În școala lui Van de Velde erau două curente, prima orientare era „Florală“ sau romantică, uneori simbolistă sau poporană cu un duct al liniei „arbicolă“ curbilinie, ondulatorie (10.18) accentuând instinctivitatea inovației, pe mulți i-a condus la idationalism. Trebuie recunoscut ca merit eliberarea arhitecturii de la istoricism, datorită unor reprezentanți ai stilului „Art nouveau“ de ex.: Gaudi, iar la stilul național în România I. Mincu etc., în Ungaria la Lechner O. și Kós K.

Arhitectul Horta, A. Perret și mulți ingineri utilizând structurile metalice și betonul armat la poduri, hale și clădiri de locuit în blocuri s-au desprins treptat de la folosirea elementelor arhitecturii vechi. Au fost acuzați (11.264) pentru că în arhitectura modernă au asimilat din cauza cofrajului stilul geometrizarant, folosind cu exclusivitate formele rigide rectangulare.

În „Arta 1900“, favorizarea geometrizarării a dus la desuetitudine, celălalt curent „Floral“ împreună cu întregul arsenal tradițional al ornamenticii. Reabilitarea meritelor sale istorice și contribuția sa la nașterea stilului modern în arhitectura s-a înfăptuit la mijlocul veacului al XX-lea în Franța.

Clădirile din beton armat, făcute de către A. Perret, au primit o importanță epocală datorită activității școlii scoțiene din Glasgow. Bauhaus și din Chicago, s-a format stilul modern de arhitectură al cărui precursor a fost Perret, care a folosit primul cununi și stâlpi de beton armat, preluând sistemul structurii de paiantă. Arhitecții americani au făcut din traverse metalice o rețea de stâlpi și coroane, structură portantă, separată de la zidăria neportantă, au înlesnit mărirea considerabilă a spațiului locuibil la dimensiunile unor „blocuri“ sau „zgârie nori“ cu multe etaje. S-a încetățenit acest stil în arhitectura modernă, care armonizează cu materialele noi de construcții, cu industrializarea și tipizarea construcției. Locuința masei populare (45.96.97) este remediul „exploziei“ demografice, supraaglomerării urbanistice. Cu ocazia răspândirii impetuoaase a stilului geometrizarant, a căzut în desuetudine în uitare completă stilul floral al „Artei 1900“, sau ornamentica clasică.

O inovație rămâne în vigoare — conform legilor evoluției, în cursul civilizației — când se îmbunătățește eficiența, depășitul se perimează. Th. S. Kuhn scrie: „știința își desființează trecutul său... contrar artei“... (46.386). Artă este independentă de la utilitate, nu este condusă de „nevoi materiale“ ci de scopuri estetice, autonome, dar au nevoie de unelte tehnice dezvoltate cu care pot fi realizate. Deși tehnica evoluează nu se perimează, toate metodele vechi sunt folosite în cursul execuției tabloului în fazele mai simple, la fel cum a stabilit școala de psiho-genetică franceză (H. Wallon, I. P. Piaget), învățarea gândirii la copii și la primitivi preceda experiența activității, unde ontogeneza repetă fazele principale ale filogenezei (47.29.39). Inovațiile tonale ale muzicii nu se perimează, evoluția nu se distruge cum se face în știința (42.II.343). Este cert că în cursul istoriei arhitecturii și picturii, rezultatele evoluției tehnice nu se perimează, rămân în folosință paralel cu sistemele de beton armat și materialele și sistemele de construcție mai simple, mai ieftine, de ex. în Africa și Indonezia este mai preferabil lemnul și chirpiciul. Pe lângă pictura de ulei și azi folosim toate celelalte tehnici mai simple de ex. în China acuarela a ajuns la un nivel superior.

În continuare schițez scurta istorie a evoluției tehnicii, picturii — conform unor legi similare cu cea al arhitecturii — începând de la realismul magic, trecând peste diferitele etape ale renașterilor laice în ce fel au ajuns până la realismul burghez și la criza ei actuală, optimizând continuu uneltele și metodele de pictură, înlătură limitele celor vechi. A identificat acest rol, Diderot (48.289) și a stimulat inovația, care dă posibilitate înfăptuirii unor stiluri noi, realiste la greci și la burghezie.

În arta rupestră omul epocii de piatră putea desena numai linii de contur, pentru că dalta sa ascuțită și mai aspră decât peretele, era limitată la această unilateralitate. Unealta a introdus desenul în contur, ceea ce nu exista în natură. Uneltele de desen au fost perfecționate până azi, fiind folosite la desen, gravură și relief. Trecerea la pictură este înlesnită de o nouă unealtă și anume cretele (pastelul natural de orice culoare) care este mai moale decât peretele pe care este frecat cu latura, pictează suprafața, iar cu vârful desenează linii, eliminând limita uneltei vechi, a progresat și a înlesnit cu această unealtă realizarea realismului magic la apogeul picturilor din Lascaux, cu efecte „impresioniste“, picturale, care îl animă. Este întâmplător că în unele grote ascunse s-au păstrat până azi, pentru că sunt foarte perisabile, se șterg, putrezesc și toate acestea le limitează. Culorile de clei folosite la Tassili cu ajutorul pensulei, pictează cu muchia suprafețe, iar cu vârful linia, culoarea fluidă, dizolvată cu apă, care după uscarea ei se fixează, eliminând desprinderea cretelor. Limita culorilor de clei solubile a apărut la reumezirea straturilor de culori uscate — chiar și umezeala climei — le afectează. Păstrarea lor era posibilă numai în zone geografice foarte uscate a Egiptului; în Europa și China, unde sunt ferite de umezeală. Solubilitatea la reumezirea straturilor este cauza limitării acesteia la pictare fără modelaj, într-o epocă când relieful „modelat“ era vopsit în culori. Pentru clima umedă au fost inventate culorile de var, care poate fi lucrate numai în stare umedă pentrucă pictat pe un strat uscat se cojește, stratul de culoare uscată este insolubilă la reumezire. A fost folosit pe insulele egeene, peninsula greacă, India, China și Italia începând cu metode simple fără

posibilitatea modelării. În Grecia și în India au ajuns la modelare cu o singură culoare întunecată, transparentă și în Italia la modelaj cu alb. Între timp din Egipt s-a răspândit în toate țările amintite tempera de gălbenuș-curat, în pictura murală „al secco“ cu care se poate reveni pe pictura uscată și la nevoie poate fi fixată, insolubilizată cu adaos de var. Folosirea colorilor acoperitoare la modelaj era limitată, împiedicată din cauza schimbării tonurilor în cursul lucrului, au putut înlătura inventând culorile de ceară topită, care nu schimbă tonul în cursul lucrului, au numai o defecțiune și anume că straturile topite, afectează straturile răcite. Această limitare a fost înlăturată cu ajutorul encausticii făcută la rece, în soluție cu balsamul (Faium) și în tempera de ceară — cu „sarcocol“ (Pompei), tempera de ceară saponificată și clei (cerza-colla) Bizanț. Perfecționarea modelării și cursivității lucrărilor cu encaustică, la care au ajuns pictorii greci a permis lui Apelles să atingă culmile epocii de înflorire al artei grecești. În cursul evului mediu a fost inventat uleiul ca solvent de culori, care la rece este maleabilă, dar întărirea sa înceată, această maleabilitate, împiedică fixarea începerii schiței și desenului, a iuțelii eboșării tabloului. Înlăturarea moliciunii a fost o preocupare a lui Teofilus, care a fost perfecționat de către frații Van Eyck cu ajutorul unui eboș de tempera (cu emulsie de ulei) adaosuri de sicativ, rășini și diluant, a permis acel grad de realism cu care a întrecut pe toți contemporanii și predecesorii săi. În cursul renașterii italiene au elaborat metoda compunerii unor scene închipuite orânduite și elaborate pornit din desenul fixat într-un „carton“. S-au mai elaborat și alte remedii contra moliciunii colorilor de ulei, alte metode de eboșare iute executată pe ștrat uscat de către Tizian, Dürer, Rubens, Van Dyck și Rembrandt. Greco a moștenit tehnica lui Tizian, Velasquez și Frans Hals de la Rubens, în școala venețiană a introdus începerea schițată a eboșului cu care Tizian a depășit rezultatele renașterii, îmbinându-l cu mobilitatea vie a barocului. Paralel este o stagnare sau o decădere, care după Tintoretto se agravează până în prezent tot mai mult, după cum o să expun mai jos.

Perfecționarea tehnicii în continuare cu noi invenții va fi posibilă numai dacă în viitor se va naște dorința pentru un realism iubită cu sinceritate și cu intenția continuității, tot atunci și cu intenția discontinuității se caută depășirea maștrilor mai vechi. Dacă va veni în viitor iarăși o epocă în care vor fi persoane deosebit de capabile să facă critica unilateralităților epocii noastre, putem spera împreună cu Schiller, că ei vor găsi sinteza acestor antimonii amintite. Criza manieristă cum am amintit la Dvořac — a porint cu Michelangelo și a fost sesizat de către G. Vasari și G. P. Bellori, progresul a încetat, s-au a schimbat direcția, sau este o stagnare? Leonardo da Vinci, Michelangelo și Raffael, cei trei corifei pe culmea renașterii, deși primul susținea: „... e un elev de nimic acela care nu întrece maestrul“ (31.34) niciunul din cei trei nu aveau asemenea elev. Leonardo consideră că pictura este transmisibilă numai talentaților, pe când științele pot fi lăsate moștenire oricui: „... Unicitatea aceasta îi aduce, (de subânteles, picturii T.B.) și o mai mare prețuire față de celelalte științe care sunt publicate pentru toții. (32.13/4. §).

De la începutul renașterii „scriitorii“ au încadrat pictorii în breaslă meșteșugărească, împreună cu „spițieri“ felceri-farmacisti, apoi cu arhitecții, meserie profesată și de pictori. Proiectantul domului din Milano

consideră: „... fără știință nu este artă“, este „cosa mentale“ (Leonardo, Michelangelo) (32.27 §). Michelangelo detestă pictura în culori de ulei „feminină“, favoriza fresca, putea fi o aluzie malițioasă contra lui Raffael, care căuta să-l pareze, lucrând la frescele „Stanzei“, a plagiat din sălile vecine, monumentalitatea bărbătească a frescei lui Michelangelo.

În activitatea academiilor: „... începând din sec. al XVI-lea (49.62) paralizau creativitatea și inovația artiștilor. În sec. al XVIII-lea D. Diderot semnalizează experiențe cu pastel și encaustică, căutând să înlocuiască metoda de ulei, mult mai perfecte, metode pierdute, cum a recunoscut I. Reynolds într-o conferință academică din anul 1789.

Renoir scria într-o scrisoare: „Manet și școala noastră era încoronarea unei generații într-un moment în care acțiunea de distrugere (dispariția tradițiilor în pictură) începută în anul 1789 se terminase... trebuie să pornești... de la simplu ca să ajungi la complicat... pentru noi, marea căutare a constat în a picta în modul cel mai simplu cu puțință“ (51.65); „... a înțeles în cele din urmă că ceea ce lipsea era cunoașterea materialului pierdut în sec. al XVIII-lea“ (51.67). Manet a pornit din pictura lui Valesquez și Goya: „... abandonează începutul cu încetul mijloacele predecesorilor vechi...“ (49.18). Reynolds experimentează reconstruirea modelării treptate și continue a portretului, asemenea proceda D. Wilkie la scenele de gen, iar Gainsborough T. la portrete cu peisaj și scene de gen în fundal. Constable la peisagii, la schițe făcute la fața locului, folosește maniera acuarelei „alla prima“, când însă îl finisează în atelier, folosește culorile-locale și se pierde prospețimea schiței. La francezi modelarea cu ajutorul culorilor-locale este folosită cu măiestrie de către David și Ingres (49.98). Primul la care picturalitatea tușelor „fragmentează“ culoarea-locală este Delacroix (53.84.85). Părăsirea culorii-locale: „... explică toată evoluția modernă, impresionistii sunt mari inovatori... vrând să se dagaje de latura imitativă, n-au considerat pictura decât în culoarea ei, neglijând aproape în efortul lor orice formă și orice linie“ (49.16). Schițele lui Constable au fost un imbold pentru impresionisti să fragmenteze tușa, despre el a spus Pissaro: „... erau mai aproape de căutările noastre privind plain-air-ul, lumina și efectele fugitive...“ (52.108). Peisagistica școlii din Barbizon și Manet evoluează către fragmentarea tușei. Corot, Bastienne Lepage, Puvis de Chavanne au rămas și la peisagii la culorile-locale. Iokind, Pissaro și Manet ca și ceilalți impresionisti abandonează culoarea-locală, fragmentând tușa „division de la touche“ și a culorilor, vibrarea reflexelor și a „efectelor fugitive... a luminii“. Au pictat pe fond alb — fără eboș modelat — strălumina albul fondului, între tușele fragmentate și înviora coloritul. Eu au găsit metoda „alla prima“ singur cu care este capabil de urmărit schimbările, vibrațiile reflexelor în plină soare, plănuită, teoretizată de către Leonardo da Vinci. Spontaneitatea care era necesară la coloritul bun, prompt, „valorat“, la neoimpresionisti devine un studiu abstract, aproape științific calculată, de ex. Signac (52.85). Păstrarea metodelor tradiționale în preajma acestor radicali inovatori, îl preocupa cel mai mult pe Degas, care abandonează peisajul și se menține la scene figurative. Caută redescoperirea metodelor de pictură vechi, pierdute, deziluzionat de insuccesele picturii în culori de ulei, trece exclusiv la folosirea pastelului. S-au ocupat cu redescoperirea vechilor metode cu succes mai mic, Renoir și Cezanne

(51.65) ultimul în lupta sa fără culori-locale, păstrează totuși credința sa „în modelarea veche a formelor“ (49.17). „... Cezanne găsește o culoare și contrar cu Manet, se străduiește în căutarea unui desemn și a unei forme distruse de Monet...“ (49.18). Geometria formei, sesizată de el, a fost un imbold pentru apariția cubismului abstract, ingineresc. A fost un punct nodal al mutației impresioniste, pierderea metodei îndelungate și continuu, al elaborării a tabloului: „... Impresioniștii... au simțit că mijloacele lor destul de sărace, nu îngăduia marea compoziție, și s-au menținut la proporții justificate...“ (49.28). Scrie F. Leger în acord cu părerea mai sus-amintită al lui Renoir. La grupul Pissaro, Jokinđ și Sisley s-a alăturat Monet care într-o scrisoare definește denumirea școlii: „... Acești pictori... aparțin grupului de naturaliști, având justificata ambiție de a picta natura și viața în toată realitatea lor...“ (52,126). De fapt ei erau realiști în pictarea după natură a peisajului și a vieții cotidiene, dar fiindcă erau în dezacord cu varianta sa academică, frecventă la Saloanele de expoziții, precum și de realismul socialista al lui Courbét, care favoriza sărăcimea, impresionistii care pictează viața mundenă a burgheziei se consideră naturaliști — deși era cunoscut sensul său peiorativ — se numesc așa și pictorii Réti și Ferenczy K. din Ungaria (54.XXXV.) Nu numai abstracția neoimpresionistă a subminat impresionismul, dar și ei însăși aveau tendință antirealistă, anume neglijează prezentarea materialității obiectelor pe tablou, orice a fost prezentat ca efect de lumină și culoare subiectivistică în care se evită „obiectivitatea impresiei“, copierea fidelă, această ficțiune „subiectivitatea expresiei“ a transformat din interior impresionismul din realism în antirealism, în „expresionism“, manierismul epocii moderne. Teoreticianul acestui curent Herwald Walden, sciitor, care în expresionism a sesizat ruptura spiritualistă de la materia și tehnica tradiției realismului, el a scris: „... Materialul artei împiedică, încătușează artistul...“ (55.1949/11—12.45). Antagonismul diferitelor curente care se întreceau în originalitatea totală pretindeau că crează: „... obiecte noi... impresii noi, opere cu legi proprii...“ (34.14). Dvořac nu admitea că manierismul născut la sfârșitul secolului al XIV-lea în Italia, ar fi: „... un fenomen istoric delimitabil la o singură epocă... de fapt este un fenomen activ durabil al istoriei artei moderne... efectul său se resimte în toată epoca modernă... s-a înviat în toate puterile sale în romantism și cu o vivacitate uimitoare reapare din nou în curentele artistice contemporane...“ (34.59). Hauser susține despre manierism: „... cu (el) s-a început arta modernă în care este unită spiritualismul și realismul, expresionismul și formalismul intelectualismul și iraționalismul...“ (34.55). „... Arta modernă nu este repetarea simplă a revoluției manieriste chiar, că îl depășește în negare convenționalismului, pentru că peste tot refuză realitatea maturii, nu se mulțumește cu transformarea formelor din natură, ci le înlocuiește cu forme abstracte, în bună parte fictivă...“ (34.14) În comun acord cu Friedländer W: „... Este esențial în manierism contrarietatea, aparent inconciliabilei unități al antinomiilor...“ (34. 25).

Expresionismul, denumit de către H. Walden în anul 1911, „... cuprinde cubismul, futurismul și arta abstractă apărute între anii 1885—1900... cu folosirea culorilor dramatic accentuată, forme abrupte, puternic deformate, sunt amprentele frământărilor interioare ale artistului...“

(9.I.672—674). Această intenție s-a extins la unele curente mai recente, că este indiferent artistului dacă frământările lui întruchipate în „subiecticitatea expresiei“ cum poate fi înțeles de spectator, este lăsat la cheremul „specialiștilor“, care dau explicații diferite și formează un „lobbi“ ce menține totul nezdruincinat.

Consider o epocă a crizei, anii în care s-a născut arhitectura modernă și curentele de pictură sus-amintite manieriste. Criza urbanistică a apărut în centrele economice mai dezvoltate, unde industria s-a concentrat masiv în orașele cele mai mari. Revoluția industrială a fost pornită în Anglia, provocat de „spiritul“ eficienței, scrie Jouvenel (56.43). De la universitatea din Glasgow invenția lui Watt „a doua mașină de aburi“ a revoluționat industria, adică productivitatea ei, atunci când cu combustia cărbunelui, fabricile au devenit independente de la puterea motrică a râurilor și au început concentrarea producției în orașe...“ (23.I.392). Când brațele de muncă în număr mare au fost concentrate în uzine și apoi cât mai multe uzine aduse în orașe a CRESCUT productivitatea „maximizează“ numărul brațelor — și locurilor de muncă, a alimentării uzinei și a oamenilor, îmbunătățește transportul lor, administrarea, informația etc. Eficiența se optimizează cu REDUCEREA „minimizarea“ densității amplasării clădirilor din oraș și uzină, a lungimii rețelilor de drum, apă, canal și electrice, a cheltuielilor comunale, dar și a celor de producție se rentabilizează, cu reducerea consumului de materiale, energie, timp de lucru, salariu, în cadrul proiectării, fabricării tipizate, standardizate și execuția industrializată. Ieftinirea produselor a înlesnit creșterea consumului și a bunăstării, dar creșterea populației orașene, densitatea construcțiilor și drumurilor a mărit aglomerarea circulației rutiere și poluările, pericolele, stressuri și o sumedenie de „efecte neprevăzute“ (57.XX.457). Este subiectul multor studii științifice despre dezechilibrul biologic și ecologic, mai nou despre sociologia habitatului, care se ocupă de înstrăinarea provocată locatarilor în locuințe prefabricate, executate industrializat, care elimină contactul cu natura, relațiile etnice și sociale tradiționale, vecinii abia se cunosc, deseori se dușmănesc. Locuințele au funcția redusă la dormit, sunt neîncăpătoare pentru viața în comunitate cu vecinii, cu mai mulți prieteni, sau chiar cu familia. În lipsa zilnică a părinților salariați, copiii rămân necontrolați, ștângărind, se înrolează în bande diferite de huligani, hippi, galerii, bântuie promiscuitatea sexuală cu boli ca de ex. SIDA etc. avorturi, crește consumul de droguri, criminalitatea, divorțul la părinți, astfel descompunându-se viața familiară. Pe lângă defectele funcționale și sociale în criza arhitecturii, au apărut și cele estetice, amintit mai sus la școala din Chicago, unde funcționalismul unilateral, ingineresc-utilitarist e eclipsat aspectul estetic. La construcția industrializată — din materiale prefabricate — a blocurilor de locuință din considerente utilitariste s-a făcut abreactizarea formelor, uniformizarea lor, neglijând cu exces caracteristicile specifice locale, tradiționale, stiluri a diferitelor naționalități și etnii — așa cum am mai amintit — criticată la Congresul din Varșovia în anul 1981. Au fost uniformizate până la exces blocurile de locuințe, răspândite în toate centrele industriale, unde administrația localităților, oficiile și unitățile economice, care au făcut investiții, impun proiectantului acceptarea punctului de ve-

dere al eficienței utilitare, iar unde era regim dictatorial, specialiștii erau neglijați și mai mult.

Creșterea peste măsură a orașelor americane a degradat „calitatea vieții” — constată A. Toffler — cauza ei este ponderea exagerată a „indicatorilor cantitativi” în economia investițiilor urbanistice (59.422—423) (subînțeles în goana după profit T. B). În cercetările sale științifice B. de Jouvenel susține că degradarea calității vieții al „amenității” mediului ambiant provine din „cultul eficienței”, a goanei după profit, ca un scop în sine. (56.43). Propune ca remediu eficiența economică să fie subordonată scopurilor „amenității” (56.103), consideră riscantă și greșită propunerea economistului american K. Galbraith, diminuarea creșterii eficienței, oprirea creșterii puterii productive, deoarece: „... ea e atât de esențială societății... încât aceasta ar risca să se prăbușească în cazul unei asemenea diminuări.” (56.11.76). Clubul de la Roma în al doilea raport al său propune „controlul uman” al exceselor în obținerea eficienței. (58.XIV, XX.). Școala din Frankfurt (Adorno, Marcouse), au demonstrat opoziția antinomică între progresul civilizației tehnice, față de scopurile umaniste. Diminuarea eficienței a fost subiectul Congresului Internațional de Filozofie de la Varna din anul 1973. Este o problemă milenară, amintită de către Platon în Republica (cap. 423 a), că îmbogățirea exagerată a meseriașilor dăunează cinstei lor, la fel precum utilitarismul corupe deciziile valorice. În „Republica” (cap. 423) propusă de către Platon: „... toată lumea dispune de proprietate sau cel puțin este liberă să le achiziționeze, până la o anumită limită, îngăduită de lege”. (60.364). Propunerea lui Platon, să limiteze îmbogățirea cu legi, nu a fost acceptată de contemporanii săi, că dreptul neîngrădit la proprietate, echivala și la ei cu libertatea (62.II.115). Egalitarismul iacobin al lui Rousseau și micii burghezii, doreau să limiteze cu legi proprietatea și profitul, dar legiferarea în Constituție, — proiectată de, către Robespierre, care i-a costat viața — nu au reușit să-l introducă. I. G. Fichte cerea limitarea câștigului: „... averea dacă depășește măsura... conturbă activitatea altora și libertatea lor...” (61.14.647). Goana după profit în cadrul progresului actual al industriei se oprește automat în perioada de recesii, oprindu-se investițiile, dacă viața consumatorilor este periclitată de poluări, piața reduce creșterea eficienței, la „progresul posibil” (Brotland).

BIBLIOGRAFIE

- Cifrele puse în paranteză dreaptă sunt cărțile citate mai jos.
- Cifrele puse în paranteze curbe sunt trimiteri la ilustrație.
- În paranteză dreaptă, prima cifră este cartea citată, înșirată mai jos, a doua cifră romană este volumul cărții, sau pagini numerotate cu cifre romane, apoi este numărul paginii, sau la notarea cap. (capitol) este numărul și cifra de pe adnotările originale. Citatele apărute în limba maghiară, sunt traduse de mine.
- 1. *Szatzmár vármegye monográfiája*, Budapest (Bp.) 1908;
- 2. Revista „Elet és tudomány”, (Bp.), 1948 április 1; Gönyei S.; A patiecsól a vasbetonig.
- 3. Satu Mare, *Studii și comunicări* 1969. Tóth A.; Metode în cercetarea tipologică etc.;

4. Revista „Korunk“, Cluj-Napoca 1983/11 Tóth B.: Típus és funkció etc.;
5. Monumente istorice și de artă etc. (revistă) Buc. 1977/2. Grigore Ionescu:
- Tipologii specifice ale clădirilor populare de lemn;
6. Marmația I. [Anuarul muzeului], Baia Mare 1969. Socolan A. Tóth A.
- „Zugravi a unor biserici de lemn etc.;
7. A. PORUMB: *Pictura românească în Transilvania*. Cluj-Napoca 1981;
8. A. POP-BRATU: *Pictura monumentală maramureșană*. Buc. 1982;
9. XXX: *Művészeti lexikon* Bp. 1963;
10. P. CONSTANTIN: *Arta 1900 în România*. Buc. [București] 1972;
11. XXX: *Lexicon ilustrat de arhitectură modernă*. Buc. 1972;
12. HEGEL: *Esztétika* Bp. 1955;
- HEGEL: *Prelegeri de estetică*. Buc. 1966, vol. II, pag. 65, 66, 69, 72;
13. Monumente istorice și lucrări de restaurare. Buc. 1967 [revistă] Tóth A.
- Contribuții la tipologia arhitecturii de lemn etc.;
14. GH. IONESCU: *Istoria arhitecturii în România* buc. 1965;
15. V. VATAȘIANU: *Metodica cercetării în istoria artei*. Buc. 1974;
16. B. ZEVI: *Cum să înțelegem arhitectura*. Buc. 1960;
17. V. VATAȘIANU: *Istoria artei europene*, Buc. 1968;
18. HAUTECOUR L.: *Literatura și pictura în Franța*, Buc. 1982;
19. I. BANU: *Filozofia greacă până la Platon*, Buc. 1982;
20. PLATON: *Opere*, Buc. 1974;
21. ARISTOTEL: *Metafizica*, Buc. 1965;
22. D. PIPPIDI: *Arte poetice*, Buc. 1970;
23. MARX K.: *A töke*, Bp. 1955;
- MARX K.: *Capitalul*, Buc. 1957, vol. I, pag. 392;
24. ARISTOTEL: *Poetica*, Buc. 1957;
25. C. CENNINI: *Tratatul de pictură*, Buc. 1977;
26. DIONISIU DE LA FURNA: *Cartea de pictură*, Buc. 1979;
27. FRIEDLANDER M. I.: *De la van Eyck la Breugel*, Buc. 1975;
28. PANOVSKI E.: *Renașterea și renașteri în arta occidentală*, Buc. 1972;
29. GOMBRICH E. H.: *Mostenirea lui Apelles*. Buc. 1981.
30. L. B. ALBERTI: *Despre pictură*, Buc. 1969;
31. GOMBRICH E. H.: *Normă și formă*, Buc. 1981;
32. LEONARDO DA VINCI: *Tratatul de pictură*, Buc. 1979;
33. DVORAC M.: *Scieri alese*, Buc. 1983;
34. HAUSER A.: *A modern művészet és irodalom eredete*, Bp. 1980;
35. XXX: *La mostra del Tintoretto Venezia (Pesero)*, 1937;
36. M. C. MARINESCU: *Romantismul arhitecturii*, Buc. 1990;
37. KULTERMANN W.: *Istoria istoriei artei*, Buc. 1977;
38. XXX: *Dicționar de estetică*, Buc. 1972;
39. SCHILLER ER.: *Scieri estetice*, Buc. 1981;
40. HERMANN I.: *Kant teleológiája*, Bp. 1979;
41. HERMANN I.: *Teleológia és történetiség*, Bp. 1979;
42. LUKACS Gy.: *Az esztétikum sajátossága*, Bp. 1969;
- LUKACS Gy.: *Estetica*, Buc. 1972, vol. I, pag. 549, (progres-logic) vol. I, (inovatii tonale în muzică) col. II. 324.
43. HAUSER A.: *A művészet szociológiája*, Bp. 1982;
44. M. FLORIAN: *Recesivitatea ca structură a lumii*, Buc. 1983;
45. C. MARINESCU: *Tradiții și inovații în arhitectură*, Buc. 1970;
46. TH. S. KUHN: *Tensiunea esențială*, Buc. 1982;
47. H. WALLON: *De la act la gândire*, Buc. 1964;
48. D. DIDEROT: *Scieri despre artă*, Buc. 1967;
49. P. LEGER: *Funcțiile picturii*, Buc. 1976;
50. XXX: *Arhitectura (revistă)* Buc. 1985/6;
51. HAVEL M.: *Tehnica tabloului*, Buc. 1982;
52. R. S. SHIKES, P. HARPES: *Pissaro*, Buc. 1986;
53. P. SOGNAC: *De la Delacroix la neoimpresionism*, Buc. 1971;
54. PETROVICI E.: *Ferenczy K.* Bp. 1943;
55. Secolul XX (revistă), Buc. 1969/11—12;
56. B. DE JOUVENEL: *Progres în om*, Buc. 1983;
57. MARX K. ENGELS F.: *Művei*, Bp. 1963;
- Fr. ENGELS: *Dialectica naturii*, Buc. 1954. pag. 179;

58. MESAROVICI M. PASTEL E.: *Omenirea la răspântie*, Buc. 1975;
 59. A. TOFFLER: *Socul viitorului*, Buc. 1980;
 60. A. POESCU: *Platon*, Buc. 1971;
 61. FICHTE I. G.: *Válogatott írások*, Bp. 1981;
 62. HEGEL: *Előadások a filozófia történetéből*, Bp. 1959.
 HEGEL: *Prelegeri de filozofia istoriei*, Buc. 1963, vol. I, 468.

A TECHNIKA FEJLŐDÉSÉRŐL VAGY VÁLSÁGÁRÓL A MŰVÉSZETELMÉLETBEN

Szatmármegyei építészet és a festészet változásairól vagy stagnálásáról

(TARTALOM)

Szatmár régi megyéje egy olyan változatos tájegység volt, ahol az építészetet meghatározták a hegyvidék, a dombvidék és a mezőség helyi építőanyagai, tanulmányozható ennek hatása a gerendakoszorús, a borona és a döngölt vagy téglatartófalas szerkezetek fejlesztésére, valamint a különböző zónák szerinti mesterségek szükségletei, a pásztor, a földműves-állattenyésztő, és a városi foglalkozások által igényelt szállásadás funkcionális céljai hogyan alakították ki a különböző háztípusokat; az etnikumok különböző szokásai szerinti stílusok, meg a területrendezés, a szolgáltatások alakultak ki. Eszerint felvázolom a népi és a városi lakóház és tempomépítészet tipológiáját, meg az európai stílusok hatását a műépítészetben keresztül a népire és annak megszűnésére, a stilisztikai orientációt, a fejlődést vagy a stagnálást, hogyan befolyásolják a helyi gazdasági és a politikai események. Ezeket a nagyon szerteágazó problémákat összetartja a fejlődés filozófiája, a történelemben, gazdaságban, szociológiában, művészetben. A technikai fejlődés a civilizációban, gazdaságban nem párhuzamos mindig, hanem „egyenlőtlen” a kultúra és a művészet értékeinek alakulásával, javulásával, stagnálásával, állandóságával. A polgári iparosítás, túlzott koncentrációja, féktelen fejlődése okozott urbanisztikai válságot, ökológiai krízist, az élet minőségének leromlását, értékválságot. Az ismétlődő „laikus reneszánszok”, az olasz és a németalföldi polgári realizmust többször megszakították manierizmussal, hisztorizmussal, végül felbomlasztották az absztrakt-formalista fikciók. Ahhoz, hogy felvázoljam az építészet és a festészet történelmi változásainak néhány századát, interdiszciplináris áttekintés szükséges, a technikatörténet megújításával, — különösen a festészetben — művészet esztétikájából, az urbanisztikából (habitat) a környezetvédelem tudományos és demokratikus mozgalmainak néhány eleméből.