

## ART NOUVEAU

*Sorin Vasilescu*

"...Dar era acolo un superb efort, un curaj considerabil, o mare îndrăzneală, o veritabilă revoluție. În 1900, focul s-a aprins în spirite"<sup>1</sup>.

Le Corbusier

Argan considera că se înțelege prin termenul generic de "modernism" totalitatea curentelor artistice care și-au propus interpretarea și alăturarea la demersul artistic a efortului progresiv, economic și tehnologic al civilizației industriale. Modernismul este rezultatul unei complexe combinații, cu o coerență particulară, greu de definit, de motive spirituale și tehnico-științifice, alegoric-poetice și umanitar-sociale.

Sfârșitul secolului al XIX-lea avea să fie marcat de conștiința transformării, ce a înlocuit entuziasmul pentru progresul industrial considerat, utopic, ca modificador al structurilor înseși ale vieții și activității sociale. Într-o lume "nouă" se căuta, prin diferitele ipostaze ale mișcărilor de avangardă artistică, schimbarea mijloacelor și a modalităților de expresie, ceea ce va determina căutarea unei noi definiții a noțiunii de finalitate a artei. În urma marilor schimbări din domeniul vizualității, în care fotografia și revoluția impresionistă aveau să aibă un rol major, orice referire la modelele clasic-istoriciste și în special antice reprezenta o frână în calea devenirii artistice. Artele încep a fi "interpretate" în cheia unei noi funcționalități decorative, generată de noua spiritualitate burghezo-industrială care încerca să se "legitimeze" stilistic. Unul dintre rezultatele acestei noi orientări a constat în redefinirea relațiilor dintre artele minore și cele majore. Ierarhizarea artelor devine discutabilă și discutată, diferențele dintre ele micșorându-se sensibil. În contextul noii lumi, liberală și

burgheză, se definește și o nouă “spiritualitate” industrială, care este categoric internațională. Noul limbaj, expresie legitimă a aspirației spre un nou stil, devine un limbaj internațional.

Un loc particular în definirea noului stil avea să-l joace arhitectura, care din multiple motive - spirituale, științifice și tehnico-materiale - avea să se “revoluționeze”, renunțând la “certitudinile” limbajului clasicist, cu toate că acesta era, cum spunea Zevi, *singurul limbaj coerent*. Noua arhitectură avea să taie “cordonul ombilical” care o ținea organic în legătură cu lumea eclectică, redundantă din cauze multiple, printre care și falsul historicism.

Într-un context european care va deveni mondial, în care procesul de industrializare avea să aducă sensibile modificări semnificativului și finalității artei, amendată de un nou orizont social, avea să se nască, aproape simultan, printr-un complex fenomen de “fzare”, un nou stil ce va fi denumit în Belgia “Style coup de fouet” sau “Ligne belge”, în Franța “Art Nouveau” sau “Style Guimard”, în Germania “Jugendstil” sau “Neustil”, în Italia “Stile Floreale” sau “Stile Liberty”, în Anglia “Modern Style” sau “Studio Style”, în Scoția “Glasgow Style”, în Spania “Modernismo” și în Catalonia “Arte Joven”, în Statele Unite “Tiffany Style” (după numele lui Louis Comfort Tiffany), în Japonia “Siro-Uma”, în Finlanda “Stil Kalevala”, în Olanda “Nieuwe Kunst”, în Rusia “Mir Iskustvo” și în România “Stil Ion Mincu” sau “Neoromânesc”.

Pentru a înțelege cât mai corect locul și rolul acestui moment de importanță majoră în întregul proces de devenire a arhitecturii moderne, vom încerca a-i defini un “codice-stil” specific, cum ar spune De Fusco, grație căruia să decodificăm noul stil, pentru a-l putea așeza cât mai corect în contextul care ne permite să îl definim ca primă formă a modernismului și să îl diferențiem de eclecticismul istoricist care a zădărnicit, din motive de deficiențe principiale interne, realizarea unui valabil model istorico-structural clar și univoc.

Dar, pentru definirea “codicelui-stil”, trebuie mai întâi să-i definim “invarianții”. Pentru Art Nouveau putem considera ca surse posibile, gândindu-ne la metoda “comparatistă” a profesorului Curinschi, mișcarea pre-rafaelită, neogoticul, mișcarea Art and Craft,

arhitectura “inginerilor”, impresionismul, simbolismul, japonezările etc. Dacă toate acestea pot fi considerate surse discutabile sau surse de sine stătătoare sau dacă pot fi trecute la capitolul influențe, este o problemă de metodă și metoda, în acest caz, trebuie să fie comparatismul. Dar, într-un posibil “discurs asupra metodei”, trebuie semnalati invariții stilului.

Primul “invariant” este, după Argan, caracterul clar internațional (provenit din ereditatea secolului al XIX-lea, ereditate absorbită și transformată, depozitară a neogoticului, a neoclasicului și a eclectismului). Internaționalismul noului stil a fost generat de un mecanism similar cu cel care a dus la apariția, în Europa de sud, a “hegemonicului neoclasic supranațional”, cu aspirație spre perfecțiunea “rațională”, și a neogoticului în Europa de nord, în care aspirațiile de definire a unei proprii identități naționale erau profunde.

Bine definit temporal, caracterul internațional și internaționalist al Art Nouveau-ului, atât din punct de vedere formal (structural și decorativ) cât și în ceea ce privește semnificatul socio-cultural, a fost clar confirmat de către unul dintre promotorii noului stil, Henry Van de Velde, care afirma: *fie că este vorba de creațiile artiștilor germani sau austrieci, noi toți eram mult mai legați decât bănuiam de un fel de romantism care nu ne permitea încă să considerăm forma lipsită de ornament*<sup>2</sup>.

Al doilea invariant al Art Nouveau-lui este ruptura totală de formele trecutului. Acest invariant are un cod propriu ce exprimă noile mesaje ale lumii contemporane, cum ar fi noile tipologii edilitare, abordarea socială a problemelor locuințelor, redefinirea realităților urbane. Desprinderea de sistemele tradiționale de gândire și expresie artistică se face pe trei căi, intim legate între ele. Prima cale constă în acceptarea tehnologiilor moderne, tehnologii subordonate, însă, noilor cerințe ale gustului, ale modei. A doua cale este definită de o reevaluare a raportului natural-artificial. A treia se bazează pe suportul estetic-teoretic oferit de Einfühlung<sup>3</sup>. Așa cum spune Renato Fusco, acestei triade morfologice i se asociază noi și vechi semnificații, toate fuzionate într-o unitară și inedită “voință de artă” (Kunstwollen).

Acest nou stil, unitar în principiu și internațional în fapt, poate

fi definit, structurat și interpretat în funcție de școlile naționale și personalitățile care pot face ca unele forme să conțină citate în care prezența Evului Mediu nu poate fi contestată, cum este cazul cu Mackintosh și într-o oarecare măsură chiar cu Gaudi; alte forme ale noului stil au în ele germeii formelor clasicizante ca la Wagner, Olbrich și Hoffmann, iar în altele transpore vernacularul ca la Van de Velde. Dar aceste “amintiri”, prezente la un anumit “nivel” al stilului, sunt amintiri totalmente transfigurate, iar nu rezultatul unor alegeri eclectice, sunt, prin urmare, derivate ale tradițiilor și creațiuni originale ale acestor arhitecți.

Al treilea invariant al stilului este determinat de noul mod de a înțelege și aborda raportul artizan-natură-tehnologie, ce depinde de gradul de industrializare al țărilor participante la fenomenul Art Nouveau. Prin atenuarea, dacă nu prin completa desființare a barierelor dintre artele așa zis minore și cele considerate majore, dintre artele pure și artele aplicate, se împlinește o parte din visul întru modernitate al secolului al XIX-lea, în mare măsură determinat de ideile lui William Morris, Semper, Viollet-le-Duc, Cole, Laborde și alții, idei ce oferă “bara ideologică” a depășirii preconceptului artizanat-industrie și, mai ales, dă acestor teorii, pline de intenții unificatoare, o nouă, limpede și precisă formă stilistică. Această formă, mai exact această reducere formală, este cea care împlinește estetic complexe probleme ridicate de relația duală dintre “manufactură” și producția de “serie”. Această problemă are în ecuația sa și o sensibilă componentă socială; numai producând o “modă”, poate să apară acea idee tipic morrisiană de arhitectură ca întreg al tuturor modificărilor și conformațiilor înfăptuite de om pentru rezolvarea propriilor necesități. În acest sens, Art Nouveau recalifică “*principiul de calitate*” al produselor industriale, fixându-l astfel încât ideea de formă (ca ritm sau ca muzicalitate), disjunctă de o funcție reprezentativă, constituie prima intuiție a unui “frumos” ce se actualizează mai mult în ideatiune decât în procesul executiv și care este considerat ca un *principiu aprioric utilului*, cum spune De Fusco. Art Nouveau înlocuiește “fetișismul produsului” (sau al mărții) cu *fetișismul proiectului, al designului, produsul încetând de*

*fapt a mai fi unic și irepetabil, ajungând - tocmai din cauza înfinitiei sale repetabilități - egal pentru toate sferile sociale*<sup>4</sup>.

În design-ul industrial, pe care îl definește și promovează, Art Nouveau-ul anticipează “principiul cantității ca valoare”, neefectuând însă și un proces de cuantificare a unui prototip. Problema teoretică de definire: metodologică a designului este aproape pe de-a-ntregul rezolvată grație noului stil. Acceptând “industrializarea creației”, se redefineste raportul artist-fabricant sau, mai bine zis, raportul artist-executant, în care primului îi este încredințată creația, iar celui de-al doilea sarcina, mai mult sau mai puțin ingrată, a “calității produselor”.

Art Nouveau-ul are o serie de caracteristici invariante ce pot fi cercetate în arhitectură pe plan morfologic. În întreaga compoziție se acordă un rol excepțional liniei, pentru că nu întâmplător sinusoiditatea ei a dat unul dintre numele Art Nouveau-ului: *coup de fouet*. Linia, expresie a noilor energii, recalifică compoziția, care devine dinamică, în continuă “expansiune”, depășindu-și strictul semnificat formal, cel de “reprezentare”. Linia definește un nou ritm, subjugă total forma ce se transformă într-o masă dispusă oricărei modalități de conformare plastică.

Alte caracteristici invariante ale Art Nouveau-ului, alături de predominanța liniei asupra celorlalte componente lingvistice, mai sunt: folosirea metalului (din ce în ce mai ieftin și mai diversificat, grație progresului industrial); combinarea metalului cu zidăria; tendința folosirii a cât mai multe materiale de construcție și finisaje; modelarea riguroasă a interioarelor cu intenția unei cât mai depline unități stilistice; încercarea de a “topi” exterioarele în natură și a complexelor edilitare în cadrul întregii scene urbane). Art Nouveau-ul instaurează astfel un nou tip de relație cu natura; organicitatea acesteia informând și inspirând același tip de conformație arhitectonică.

Curentul poate fi, în mare, împărțit în două tendințe majore: una organicistă (cu linie sinuoasă) și una geometrică (cu linie dreaptă), având ca matrice stilistico-conformativă teoria Einfühlung-ului, fapt pe care De Fusco îl consideră a fi *un semn major pe care noul stil îl transmite secolului nostru și care și azi are unele aspecte actuale*<sup>5</sup>. Aceste tendințe majore sunt prezente în întreaga producție a Art Nouveau-ului. Astfel, repertoriul formal al designului de

mobilier este similar cu cel al arhitecturii, deci aflat sub imperiul celor două tipuri de linie: linia sinuoasă (meditativă, poetică, vibrantă și flexibilă) și cea dreaptă (decisă, puternică, rigidă). Frivol sau sobru, el este întotdeauna “prețios”, în sensul bun al cuvântului, grație tensionatelor sale linii elegante care sunt, în esență, structură ce devine decorațiune și pe care se “construiește” întreaga “scenografie” a arhitecturii de interior. Structura-decorațiune recalifică linia distilându-o, decantând-o și reducând-o la esență.

Estetica *Einfühlung*-ului (termen ce poate fi tradus cu introducerea sentimentului, simțire comună, consens sau empatie (de la grecescul *en-pathos* = simțire dinăuntru), teoretizată de către Wilhelm Worringer (1881-1965), se bazează pe fuzionarea gândirii idealiste cu cercetarea psihologică, spre a răspunde la întrebarea: de ce oamenii sunt atrași sau respinși de forme sau fenomene atât artistice cât și naturale. Teoria empatiei este complementară teoriei vizualității pure, acordând un rol major încărcăturii ideatice și emoționale a operei de artă.

Sintetizând rezultatele multor studii privitoare la raportul dintre observator și obiect, dintre artist și operă, dintre operă și beneficiar, Nicco Fasole afirma: *nimic din ceea ce percepem nu acționează numai individual, ci totul acționează ca un întreg, ca rezonanță a afinităților ce sunt în noi*<sup>6</sup>. Formele geometrice plane sau în spațiu, liniile verticale, orizontale, oblice, iluziile optice și culorile se asociază pentru a fi acceptate sau respinse grație unor senzații analoge preexistente în noi, cum sunt starea de calm, de echilibru, de nesiguranță etc. Această teorie primește o interpretare de arhitect din partea lui Van de Velde, care încearcă să-i dea o metodologie proprie; acest demers îl va confirma drept unul dintre cei mai importanți susținători teoretici ai Art Nouveau-lui: *linia este forța care acționează în mod similar forțelor naturale elementare; cu cât mai multe linii-forță sunt în reciprocă prezență, acționând în sens contrar și în condiții similare, cu atât ele provoacă aceleași rezultate ca și forțele naturale în reciprocă opoziție... acționând la fel cu acele forțe care sunt prezente în natură: în aer, în foc, în vânt*<sup>7</sup>. Cu aceste observații, Van de Velde stabilește nu numai un raport de acțiune și reacțiune, regăsibil atât în natură cât și în calculul static, dar și o explicație

gustului pentru linia sinuoasă, așa zisa “coup de fouet”, linie tipică pentru Art Nouveau, generată de mersul dinamogratic al forțelor naturale. De o importanță majoră este *ca linia să-și tragă forța din energia celui ce a tras-o*<sup>8</sup>. Prin această afirmație Van de Velde desprinde opera artistică de un mimetism pasiv, naturalistic, punctul lui de vedere fiind relativ apropiat de cel al lui Horta care afirma: *Je laisse la fleur et la feuille et je prend la tige*<sup>9</sup>, ceea ce reconfirmă inspirația de natură organică dar nu naturalistă.

Din punct de vedere strict formal, în Art Nouveau sunt distincte două direcții principale, la prima vedere diametral opuse, care sunt tot invariante ai noului stil. Prima direcție este cea caracterizată de prezența formelor concav-convexe (ca în operele lui Horta, Van de Velde și Gaudi); a doua direcție se bazează pe “linearitatea” formelor rigurose geometrice (ca în operele lui Wagner, Mackintosh sau Wright din prima tinerețe). Despre aceste forme Worringer spunea că sunt rezultatul abstracțiunii, rod al experienței istorice ce revine periodic. Tendința de abstracțiune este specifică omului primitiv, oferindu-i un sentiment de ordine într-o lume ostilă, în timp ce tendința organică apare în momentele de “clasicism” ale unei lumi în care arbitrarul material este depășit.

Locul de naștere al Art Nouveau-ului este Belgia, deși operele arhitectului român Ion Mincu au, cu un deceniu înainte, caracteristici similare noului stil. Într-un Bruxelles capitală a unei înfloritoare Belgii - ca reflex al unei îmbogățite societăți burgheze liberale aflată în eferescență spirituală, care căuta să-și legitimeze artistic puterea, au apărut condițiile propice apariției Noului Stil, generate de eferescența culturală belgiană de la finele secolului al XIX-lea, care au favorizat în mod particular reînnoirea tuturor artelor.

Un rol important în “gestația” și devenirea noului stil l-a avut gruparea “Les Vingts”, susținută de doi veritabili mecenai, avocații Octave Maus și Edmond Picard care au creat, din 1884, condițiile materiale pentru organizarea anuală a unei Expoziții ce a devenit veritabil loc de confruntare și coagulare a Art Nouveau-ului. Prin grupul de avangardă “Les XX”, transformat apoi în asociația “La libre Esthétique”, prin revista “L’Art Moderne”, fondată în 1881, se creează baza “ideologică” a curentului reprezentat de personalități

de vârf ca Victor Horta (1861-1947), Paul Hankar (1859-1901) și Henry Van de Velde ( 1863-1957).

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

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

Altă operă de importanță majoră a fost realizată la Bruxelles în anul 1895 de Victor Horta pentru birourile sindicatului lucrătorilor socialiști din Bruxelles, așa numita “La Maison du Peuple”, construcție a cărei structură metalică și zidărie discontinuă era perfect exprimată în exterior. Structura reticulară a edificiului, ce califica decorativ spațiul într-o perfectă unitate cu elementele decorative, avea, așa cum spunea Giulio Carlo Argan, *fațada modulată în raport cu spațialitatea pieții din față, transformată într-o diafragmă traforată, de mare sensibilitate și subtilitate în relația cu atmosfera și lumina*<sup>10</sup>.

După ce și-a parcurs “marea epocă creatoare”, Horta s-a îndepărtat de “orgiastica” și permanenta inovație a Art Nouveau-ului,



intrând spenglerian în fața certitudinilor ce aspiră firesc la o clasicitate permanent pândită de pericolul clasicismului. În ultimele decenii ale lungii sale cariere, în acest spirit el avea să mai realizeze la Bruxelles palatul de Beaux-Arts (1920) și Gara centrală. Prin caracterul lor, aceste două opere sunt garantele încheierii, întru clasicitate, a unei prodigioase cariere, începută sub auspiciile revoluției totale a Art Nouveau-ului care, ca orice revoluție, după entuziasm este urmată de “teroare” și de instituționalizarea în “stilul de drept”.

Marele arhitect belgian Henry Van de Velde, om de cultură de anvergură europeană, alături de Victor Horta și Paul Hankar poate fi considerat a fi unul dintre “părinții noului stil”, precum și unul dintre cei mai importanți promotori și difuzori ai Art Nouveau-lui în Europa și chiar în întreaga lume. El recunoștea că a fost împins în marea aventură a artei moderne de *dorința de a provoca excitație... de a inaugura o Renaștere*<sup>11</sup> și de a încerca de la bun început fundamentarea mișcării, modul de transmitere a experiențelor, renovarea generală a metodelor de proiectare și justificarea obiectivă și psihologică a oricărei forme de creație. Teoretician și propagandist în cadrul grupului La Libre Esthétique (care a înlocuit din 1893 grupul “Les XX”), recunoaște prioritățile lirismului naturist și antimașinist al lui Ruskin și Morris, considerându-le însă prea aristocratice, prea rupte de realitate: *fără îndoială că opera și influența lui John Ruskin și William Morris au fost semințele care au fecundat spiritul nostru au trezit activitatea noastră și au provocat completa reînnoire a ornamenticii și a formelor decorative*<sup>12</sup>. Henri Van de Velde era convins - și afirma fără ezitare - că reînnoirea artei se va face prin acceptarea cu încredere a tehnicii moderne, deci a mașinilor și a producției de serie, afirmând că în societatea viitorului nu va mai fi loc pentru lucrurile ce nu sunt utile, ceea ce nu-l va împiedica să aibă, la reuniunea Werkbund-ului din 1914, un conflict deschis cu Hermann Muthesius, susținând că artistul este, în mod intim, *esențialmente un individualist acerb, un creator spontan. El nu se poate supune voluntar unei discipline care îi impune norme și canoane*<sup>13</sup>. Lunga sa carieră începe în anul 1897 cu activitatea de profesor de arte decorative și industriale la “La Nouvelle Université”, după ce expusese cu un an înainte la Paris

opere de “arredamento” (amenajări interioare) la solicitările negustorului de artă Sigfried Bing. În 1898, își va deschide la Ucele propriul atelier de arte aplicate: “Arte d’Industrie, de Construction et d’Ornementation - Van de Velde et Co”. În 1902, va fi chemat să conducă “Kunstgewerbliches Institut” din Weimar, căruia îi va construi și sediul. După intensele și fructuoasele colaborări didactico-profesionale în cadrul Werkbund-ului german, va fi nevoit, la începutul primului Război Mondial, să părăsească Germania, ca aparținând unei țări inamice, iar în perioada interbelică va conduce în Belgia “l’Institut supérieur des art’s decoratifs de la Cambre”, și va construi o serie de remarcabile locuințe private, un spital psihiatric la Hannovra, precum și pavilioanele naționale belgiene de la Expozițiile Internaționale de la Paris din 1937 și de la New York din 1939. Walter Benjamin spunea despre creațiile lui Van de Velde că sunt o exprimare a personalității sale. Ornamentele *sunt pentru aceste case ceea ce este semnătura pentru o pictură. Adevărata semnificație a Art Nouveau-ului nu se arată în această ideologie. Ea reprezintă o ultimă încercare a artei de a evada dintr-un turn de fildeș asediat de tehnologie*<sup>14</sup>.

Ca reflex al debordantei explozii a Art Nouveau-ului belgian, în apropiata Olandă ia naștere Nieuwe Kunst, variantă a Artei 1900, în care limbajul formal este modelat de specificitățile culturii și civilizației olandeze, îmbogățit de prezența plină de originalitate adusă de prelucrarea unor elemente decorative din Indiile olandeze. Alături de revoluționarii poeți simbolști europeni Maurice Maeterlinck și Emile Verhaeren, cei mai reprezentativi exponenți ai revoluției vizuale olandeze au fost: Jan Toorop, legat de; mișcarea belgiană “Les XX”; Jan Thom Prikker, Gerrit W.Dijsselhof, Josef Mendes Da Costa, Nerée Tot Babberich, Theodorus A.Colenbrander. Numele cel mai important al arhitecturii olandeze a epocii a fost Hendrik Petrus Berlage, considerat de către Siegfried Giedion ca fiind arhitectul care a *redat peretelui, până atunci spart în mod haotic, unitatea suprafeței plane /... / care avea să devină punct de plecare al noilor principii arhitecturale*<sup>15</sup>. Berlage a fost autor al unor opere de referință pentru înnoirea arhitecturii, precum: palatul De Nederlanden (Haga, 1895), palatul Sindicatului șlefuitorilor de diamante

(Amsterdam, 1899-1900) și Palatul Bursei (Amsterdam, 1897-1903). Alte figuri reprezentative pentru Nieuwe Kunst au fost: arhitectul Willem Kromhout, autor al Hotelului american (Amsterdam, 1898-1900), arhitectul Pieter H.Mutters, autor al caselor din Haagstrat 30, Wassenaarsewegll și al Pavilionului olandez la Expoziția Universală de la Paris din 1900.

Cu toate că în matricea stilistică a Art Nouveau-ului prezența britanică a fost substanțială, trebuind doar să-i amintim pe Morris, Voysey, Ashbee, Mackmurdo, lumea britanică oficială a primit cu o mare reticență, dacă nu chiar cu neîncredere noul stil european, pe care îl consideră o *maladie decorativă cunoscută sub numele de Art Nouveau*<sup>16</sup>, după cum afirma William Crane.

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

Personalitatea de vârf a "Școlii" a fost arhitectul Charles Rennie Mackintosh ( 1868-1928), realizatorul unei opere definitorii pentru Art Nouveau în general și pentru cel britanic în special. Mies van der Rohe îl considera a fi fost *unul dintre purificatorii arhitecturii moderne*.

Opera sa de referință, Școala de Belle Arte din Glasgow, a fost realizată între anii 1898-1899, după participarea la expoziția "Arts and Crafts" de la Londra din 1896 și este o operă ce oferă Art Nouveau-ului o nouă variantă, o nouă interpretare, care stabilește o nouă relație mai acută, mai directă, între osatura murală masivă, cubică și decorațiunea interioară, în care predominau metalul și lemnul. Cu o schemă planimetrică lineară, "Școala" conține pe partea intrării două rânduri de aule, iar în partea posterioară se află scara principală înconjurată de o galerie muzeu. În părțile extreme ale planului sunt adăpostite direcțiunea și biblioteca. Importantă nu este schema distributivă a școlii, ci faptul că planul influențează fațadele

impunând asimetrii, fapt constant în aproape întreaga operă a lui Mackintosh. Pe un parament de piatră de talie se găsesc largile ferestre ale aulelor-ateliere, corpul principal central fiind bogat în elemente plastice de o expresivă simplitate geometrică. Portalul de intrare, având încastrat în el o fereastră poligonală, este legat de trotuar cu o scară curbilinie. Prezența acestor elemente eterogene nu rupe însă unitatea fațadei corpului principal în care se simte o vagă influență a arhitecturii baronale scoțiene. Robert Venturi consideră că *fațada de nord a Școlii este una din cele mai mari realizări ale tuturor timpurilor, comparabilă la scară și în maiestate cu lucrările lui Michelangelo*<sup>17</sup>.

Altă operă definitorie a lui Charles Renny Mackintosh este “Hill House”, realizată în 1902 după marile succese avute la Expoziția Secession-ului vienez din 1900 și la Expoziția de la Torino din 1902. Construită la Helensburgh ca o mare reședință unifamilială, prezintă unele analogii cu casele realizate de Voysey, dar limbajul este de altă factură, de altă calitate, mai bogat, mult mai evoluat, cu originale soluții unghiulare, ceea ce reprezintă unul din primele exemple de descompunere a masei volumetrice într-o serie succesivă de planuri, fapt care anticipează, într-o mare măsură, tema fundamentală a mișcării olandeze neoplasticiste. Exteriorul casei este caracterizat de o volumetrie puternică, riguroasă, de o mare limpezime și unitate coloristică, iar interiorul este una dintre cele mai reușite realizări ale lui Mackintosh, ajungând cu rafinament la o expresivitate maximă, prin dominarea compoziției de elemente rectilinii, prin jocul savant al pătratelor într-o mare fluentă ritmică, prin culoarea de subtilă calitate. Această operă este considerată de De Fusco particulară sinteză de organicitate și abstracțiune, ceea ce formează caracteristica Art Nouveau-ului încarnată în opera arhitectului scoțian.

O altă variantă plină de vitalitate a Art Nouveau-ului a oferit-o muribundul Imperiu austro-ungar, unde mișcarea a primit, nu întâmplător, numele de Secession (sau Sezession), marcând substanțial, în pofida unor superficialități, întreaga devenire a arhitecturii moderne. Bazându-se pe decorativism, dar fiind un veritabil preludiv la protoraționalism, grație simplificărilor formale și decorative, această arhitectură a unui imperiu ce își trăia ultimii ani are într-o oarecare

măsură un suport ideologic în teoriile lui Semper, care propovăduiau printre altele și o legătură mai intimă, mai “realistă” între arhitectură și noile exigențe estetice și sociale ale epocii.

În studiul “Moderne Architektur”, publicat în 1894, apare textul conferinței ținute de Otto Wagner cu ocazia numirii sale ca profesor la Academia vieneză, în care afirma: *baza concepțiilor dominante azi în arhitectură se va schimba; va trebui să se înțeleagă că singurul punct de plecare pentru creația noastră artistică îl poate constitui numai viața modernă. Orice creație modernă trebuie să corespundă noilor materiale și cerințelor prezentului; pentru a corespunde omenirii moderne, ea trebuie să exprime plastic existența noastră... să țină seama de cuceririle colosale ale tehnicii și caracterele generale, permanente ale umanității. Pentru a ne exprima pe noi și timpul nostru, noul stil modern va trebui să exprime schimbarea clară a sensibilității de până acum, decăderea aproape totală a romantismului și victoria rațiunii în toate creațiile noastre*<sup>18</sup>.

Prin construcția stațiilor metroului vienez din Karlsplatz și de la Schönbrunn, Wagner realizează o operă în care elementele neoclasice suferă o mutație generată de o diluțiune, de o simplificare, de o esențializare care dă naștere unui nou limbaj arhitectural, în care decorativul dobândește noi valențe. Această expresie a noii arte este clar exprimată de operele sale succesive: biblioteca și biserica din Steinhof din 1903-1907, de lângă Viena, precum și Casa de Economii a Poștelor din Viena.

Casa de Economii a Poștelor, una din operele sale capitale, realizată între anii 1904 și 1906, este caracterizată de o volumetrie clară, depozitarea unui interior de o remarcabilă puritate spațială. Holul este dominat de un tavan transparent, de sticlă și metal, care asigură o iluminare pleneră a unui spațiu “fluid”, elastic, de o aleasă calitate tactilă, cu un pronunțat caracter monumental. Stilul lui Otto Wagner se maturizează în contact cu mai tinerii săi discipoli, oferind o alternativă proprie a Art Nouveau-ului, de largă coerență, eliberată de rezidurile istoriciste. Wagner considera că noua arhitectură trebuie să se elibereze de orice imitație, să fie în consens cu tehnicile moderne. Esențial pentru el este “noul” ca formă de refuz a tradiției și ca mod cert de încadrare în viitor. Idealul său programatic pentru

arhitectura viitorului era: *orizontalitatea liniilor, suprafețele plane, eliminarea decorului superficial, acoperișe în terasă, exprimarea în fațadă a structurii constructive*<sup>19</sup>. Wagner, pentru atingerea idealului ce este în definitiv “Arhitectura Modernă”, preconiza o renovare a limbajului arhitectural prin păstrarea schemelor compoziționale clasice și obținerea de efecte decorative din utilizarea de desene ornamentale plate și din articularea volumelor esențializate reducțional la articulații de linii.

Benevolo afirma că Wagner renovează repertoriul tradițional arhitectural-decorativ prin transpoziția valorilor formale din valori plastice în valori cromatice, prin mutația de la *totul rotund la totul plan*; Riegl ar vorbi, mai degrabă, de trecerea de la valori tactile la valori optice. În creația sa, întregul organism arhitectural este marcat de o formă clară de cinetism, grație căreia tradiția își pierde din redundanță, devenind relativă și răspunzând noilor imperative de factură estetică ale epocii. Utilizarea acestor procedee, pline de consecințe, se va generaliza în deceniul următor, ele devenind componente fundamentale ale gustului european.

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

Altă personalitate de vârf a Secession-ului a fost arhitectul Josef Maria Olbrich (1869 - 1908). El a aderat, împreună cu Gustav Klimt, K.Mosch și Josef Hoffmann, la mișcarea secessionistă, a condus revista “Ver Sacrum” și a organizat numeroase expoziții de mare importanță pentru noul stil. Olbrich a realizat la Viena., în 1898, “Secessionhaus”, destinată expozițiilor, de plan pătrat, cu un atrium încununat de o cupolă aurită. Deasupra portalului de intrare sunt gravate următoarele cuvinte: *Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit*, care pot fi considerate cea mai sintetică definiție a Secession-ului vienez. Alte opere ale prolificului Olbrich au fost casele Friedmann și Hinterbruhl, construcții de o mare simplitate volumetrică, compensată însă de o inedită formă a deschiderilor, a articulației acoperișurilor, a decorațiunii picturale lineare de clară inspirație naturalistă.

La cererea principelui Ernst Ludwig von Hessen, Olbrich proiectează în 1901 și realizează integral până în 1907 la Dortmund opera sa capitală, celebra “Kunstler Kolonie”, un complex cultural cu spații expoziționale, cu locuințe pentru artiști și pentru principe. În 1908, anul neașteptatei sale morți, la numai 41 de ani, Olbrich mai construiește marile magazine Tietz din Düsseldorf. Opera sa, vastă cantitativ și valoroasă calitativ, pare a fi realizată dintr-o singură respirație, parcă fără nici un efort. “Munca mi se pare atât de ușoară”, obișnuia să spună în timp ce desena singur, plin de pasiune, absolut totul, de la planuri, secțiuni, perspective și detalii de arhitectură la ceasuri, programe, afișe, panouri indicatoare, uniforme etc.

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

La începutul carierei sale, Josef Hoffmann a realizat câteva vile în jurul Vienei, iar în 1903 sanatoriul de la Purkersdorf, opera despre care Benevolo spune: că pare a fi o simplificare și esențializare a unui discurs arhitectural de factură wagneriană. Edificiul se prezintă ca un bloc de zidărie albă, încoronat de o simplă copertină și perforat de golurile ferestrelor de forme variate un singur rând de cărămizi și ancadramente albe și bleu marchează colțurile, pentru obținerea doritei transpoziții de efecte volumetrice. Dar opera de căpătâi a lui Hoffmann este Palatul Stoclet din Bruxelles, început în 1905 și terminat în 1914, operă excepțională, cu generoase volume placate în marmoră albă de Norvegia, bordate de subțiri listele de culoare închisă, cu cornișe de bronz simetrice, dar liber regrupate după necesități estetice și funcționale. Palatul este așezat într-un parc organizat după criterii geometrice, fiind, așa cum spunea Benevolo, *un fel de abstracțiune monumentală, care imobilizează forma unei vieți parcurse*<sup>20</sup>. Eduard Sekel considera această operă esențialmente arhitectonică, în ea fiind prezente *linii neutre din punct de vedere tectonic... În colțuri unde se întâlnesc două sau mai multe muluri paralele, efectul pare a fi o negație a solidității volumului construit...*

ca și când pereții nu ar avea nevoie de o construcție masivă, ci de mari suprafețe de țesătură fină, unite la colțuri de benzi de metal<sup>21</sup>. Decorațiunea interioară este eliberată de orice urmă de historicism, de medievalism, fiind realizată de Wiener Werkstatte, care își impusese în întreaga lume principiile constructive și formale, mobilierul vienez devenind aproape obligatoriu în orice locuință burgheză.

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

De Fusco considera că *privită de la distanță, experiența vieneză pare... a fi extras din Art Nouveau o serie de aspecte... izolare: volumul, planul, linia, precum și cele mai diferite instincte decorative. Acestea din urmă, odată separate de contextul de bază precum și de alți factori lingvistici, vor fi eclipsate în favoarea unui gust conformativ schematic și elementar, de unde și influența Secession-ului asupra protoraționalismului și... repercusiunea școlii vieneze asupra Germaniei, unde stilul va avea o nouă variantă<sup>22</sup>. Această variantă a Art Nouveau-ului avea să primească în Germania numele de Jugendstil și, chiar dacă nu s-a împlinit prin opere arhitecturale reprezentative, s-a realizat însă plenar în domeniul artelor aplicate, domeniu în care lumea germană va excela. Ajunsă la unitate națională relativ târziu, după războiul franco-prusac din 1871, Germania își transferă excepționala dotare organizatorică militară pe planul competiției industriale, depășind cu o remarcabilă viteză starea de înapoiere și devenind imediat model de practicitate și disciplină, demn de urmat de toată lumea<sup>23</sup>. Fără a avea personalități de frunte, mișcarea modernă germană se desfășoară în cadrul unui precis program cultural, grație căruia se deschid numeroase școli de arte aplicate, muzee industriale, expoziții. Cu o largă disponibilitate pentru tot ce era valoros pe plan mondial, conștienți de faptul că totul trebuia modificat, transformat, în conformitate cu nevoile și aspirațiile lumii germane, conducătorii mișcării, cum a fost arhitectul*



Hermann Muthesius, atașat comercial la Londra, au depus eforturi majore pentru aducerea în Germania a principiilor inovatoare britanice, cu majore consecințe pentru întregul Werkbund.

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

Cu ocazia Expoziției Universale din 1900, la Paris se adună pentru întâia oară în mod organizat întreaga avangardă europeană. Marea expoziție avea să fie considerată momentul de apogeu al Art Nouveau-ului, dar și cântecul său de lebadă. Acest moment de confruntare a exponenților de vârf ai noului stil avea să repună în discuție particularitățile Art Nouveau-ului în Franța, țara în care noul stil a fost în general un stil mai mult decorativ, îmbrăcând un stil tradițional decorativ cu o patină efemeră dar dinamică, care ajunge până la urmă la orgiastice excese decorative<sup>24</sup>.

În Belgia și Franța, țările de origine ale Art Nouveau-ului, noul stil îmbracă o haină ce rezultă din abstractizarea și "deconstruirea" simbolică a universului natural, care generează, printr-o subtilă reconstruire, nu forme mimetice cu naturalismul lianelor, florilor, arbuștilor, ci un limbaj plastic elastic, dinamic și coerent, eminent abstract. Structura devine decorațiune și decorațiunea structură prin marcarea "liniilor de forță". Sub decorul luxuriant sunt prezente certe preocupări proto-raționaliste și organice inovatoare.

Unul dintre cei mai reprezentativi maeștri ai Art Nouveau-ului francez, floreal în formă și organic în structură, a fost Emile Gallé, creatorul unei veritabile "școli" la Nancy. Gallé, artist și desăvârșit artizan al sticlei, este autorul unei vaste opere, plină de simboluri de o rafinată expresie, inspirată de adâncurile codrilor, pe malurile apelor, în mușchi, unde se află rădăcinile noastre.

Dar figura cea mai interesantă a Art Nouveau-ului francez a

fost arhitectul Hector Guimard (1867-1941), cel ce avea să dea lovitura de grație muribundului eclecticism clasicizant. Despre el, Bruno Zevi spunea că *animează stafiile de metrou parizian cu blazoane de forme curgătoare și lămpioane stelate sau în formă de orhidee; vivace în desenul unei măsuțe sau al unui grilaj, este însă incert la scara construcțiilor, de la Castel Beranger la Castel Henriette, el adjectivăază cu stranii și fastidioase organisme arhitectura pe care nu reușește să o domine*<sup>25</sup>. Hector Guimard afirma cu o sinceritate totală că: *nu am făcut altceva decât să aplic teoriile lui Viollet-le-Duc, fără a fi însă fascinat de Evul mediu*<sup>26</sup>. Cu o debordantă fantezie creatoare, el a urmărit constant să se conformeze *practicii, climatului, spiritului național și progresului făcut în științele și în cunoștințele practice... Pentru a fi sincer, un stil de arhitectură trebuie să fie produsul solului unde el există și al epocii care are nevoie de el*<sup>27</sup>.

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

Într-o Italie depozitară a celei mai importante părți a patrimoniului artistic mondial, este mai mult decât dificil să se “implementeze” un nou stil și, totuși, Art Nouveau-ul și-a găsit loc în “cetate”. Momentul care a marcat intrarea Italiei în “modernism” a fost Expoziția Internațională de la Torino, din anul 1902, ocazie de majoră afirmare și confruntare europeană a principalelor experiențe de avangardă.

Arhitectul Ernesto Basile este unul dintre exponenții de frunte ai stilului “Liberty”, nume sub care este cunoscut în Italia noul stil. Cunoscător profund al lui Viollet-le-Duc, a lui Pugin și Morris, Ernesto Basile este autorul unei variante originale și poetice a Art Nouveau-ului, prin articularea subtilă a volumelor și suprafețelor reduse la formele lor esențiale. Primele opere le-a executat cu prilejul

Expoziției Naționale de la Palermo din anul 1892, unde a construit unele pavilioane, precum și o galerie a mașinilor. Dar dovada întregului său talent avea să o dea la Villa de la Igea, unde a realizat, în forma cea mai de sus a limbajului european, o operă care abandonează citatele greoaie neogotice, articulând flexibil o remarcabilă volumetrie.

Opera lui Basile trebuie înțeleasă la justa ei valoare atât în context european cât, mai ales, în context italian, fiind remarcabil faptul că ea a reușit să statueze un nou limbaj și aceasta într-o țară în care, din cauza prezenței violente a trecutului, orice nou limbaj, spre a avea vreo șansă de succes peren, trebuie să fie cu o profundă și valoroasă încărcătură. Basile nu este atins de degenerescența maladivă a unei ornamentații florale greșit înțelese, ci folosind un limbaj poetic de un rafinament profund, care îl menține într-o stare remarcabilă de libertate de creație. În 1882 el afirma: *Dacă cineva îndrăznește să părăsească calea universal bătută, spre a căuta o originalitate sau o nouă expresie, aceasta duce la exageratul forțat sau la o manieră anume, vecină cu izurile depreciatului gust francez*<sup>28</sup>. Zevi spune că, spre deosebire de operele lui Horta sau Olbrich, sau ale intelectualismului lui Henry Van de Velde, Liberty-ul italian a fost ceva mai mult decât o mișcare sau o modă instaurată de literatura de factură d'annunziană<sup>29</sup>.

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

Stilul Floreal sau Liberty, are în persoana lui Raimondo D'Aronco (1857-1923) un alt reprezentant de frunte, el fiind realizatorul pavilioanelor Expoziției de la Torino din 1902, opere care, în pofida unor asemănări mai de grabă de circumstanță decât de "spirit" cu Secession-ul vienez, rămân definitorii pentru noul stil prin modul inovator de articulare a volumelor, prin suprafețele vibrante, acoperișurile curbilinii, toate potențate printr-un bogat cromatism. *Masele sunt virtualmente supuse gravitației, iar oglinzile de cristal, scufundate într-o debordantă decorație florală, inving printr-o spațialitate veselă volumul devenit astfel scenografic. Salonul*

*artelor decorative, ale cărui cavități sunt înmuiate de stofe care atârnă, ce par mai mult decorație decât construcție "... este o veritabilă "polemică rebelă la falsul monumentalism care caracterizează edificiile contemporane"*<sup>30</sup>.

Raimondo D'Aronco și-a continuat cariera în Turcia unde, în calitate de arhitect al sultanului Abdul Hamid, timp de unsprezece ani, a realizat o operă remarcabilă în care transpar atât elemente ale noului stil cât și ecouri ale tradiției locale. Zevi atrage atenția că D' Aronco a fost contemporan cu Basile, Voysey, Berlage și Sullivan, că a aparținut deci generației care a adus importante contribuții la "inventarea" și statutarea noului limbaj al arhitecturii. D'Aronco a avut o carieră în care marile proiecte realizate au alternat cu unele ce au rămas "proiecte de sertar". Au rămas neexecutate atât lucrări din "perioada italiană" a arhitectului, cât și lucrări din fertila "perioadă turcească". Totuși, a realizat suficiente lucrări care să ne permită a ne face o imagine despre contribuția fundamentală pentru Art Nouveau pe care arhitectul italian a avut-o. Originala variantă de Art Nouveau propusă de D'Aronco are legături organice cu întreaga mișcare, dar în special cu Secession-ul vienez, dominat de figurile lui Wagner, Olbrich și Hoffmann.

D'Aronco a reușit să se integreze în lumea compozită a Constantinopolului adoptând, cu mare subtilitate, spiritul unor elemente locale de limbaj arhitectural, pe care le-a tradus în limbajul propriu al Art Nouveau-ului, conferind noului stil, printr-o proprie sintaxă, o sensibilă originalitate, care a dat operei sale o specificitate distinctă.

Prima sa operă "constantinopolitană" a fost o fântână construită la Tophane, pe malurile Bosforului. Opera este legată direct de elementele formale eclecticice specifice sfârșitului secolului al XIX-lea. Cu toate că nu folosește nici un element specific al limbajului caracteristic Art Nouveau-ului, D'Aronco ajunge să găsească un "caracter" similar cu cel al noului stil, anunțând o viitoare schimbare de factură formală a sintaxei compoziționale. Noul stil este plenar manifestat la moscheea de la Karakoy ( 1909), de lângă podul Galata, azi dispărută. Raimondo D'Aronco a articulat elementele specifice programului de moschee: sala de rugăciuni și minaretul, spațiile rezervate la parter comerțului, reușind să creeze forme distincte prin

modul de rezolvare planimetrică a soluției, în care pot fi găsite ecouri parcă protoraționaliste. În ceea ce privește decorația, se poate remarca găsierea și exploatarea cu virtuozitate a unor soluții similare cu cele ale Secessionului vienez, cum ar fi placarea exterioarelor edificiului cu plăci subțiri de marmoră încadrate în rame metalice și fixate cu buloane și agrafe. Întreaga decorație “Liberty” este rezolvată cu mare abilitate, fiind permanent subordonată compoziției generale.

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

David Gephard<sup>31</sup> remarcă simultaneitatea dintre creația remarcabilă și personală a lui Raimondo D’Aronco și cea a contemporanului său de peste ocean, arhitectul H.Richardson. Dar opera arhitecturală a lui D’Aronco conferă în plus Art Nouveau-ului o nouă calificare, mai ales prin modul în care interpretează în cheie modernă “citate” ale arhitecturii turcești, în care ponderea elementelor balcanice este masivă.

Faimosul “fin de siècle”, aducător de fundamentale schimbări în toate domeniile artistice, avea să se facă prezent și în uriașul imperiu rus, grație unei mișcări cunoscute sub numele de “Mir Isskustvo” (Lumea Artei), mișcare ce a încercat să fazeze pentru prima dată arta rusă cu arta Europei occidentale. Într-o Rusie care nu a cunoscut revoluția impresionistă, mișcarea Mir Isskustvo a năzuit să fie o punte de trecere spre arta modernă, fiind, într-o mare măsură, o replică rusească a mișcării franceze “Nabi” (în ebraică: nabi = profet). Mișcarea “Nabi” a apărut sub influența operei unice a lui Gauguin și a avut ca protagoniști pe P.Bonnard, M.Denis, G.Lacombe, P.Ranson, K.Roussel, P.Sérusier, F.Vallotton, E.Vuillard etc.

Fondatorii mișcării, grupate în jurul revistei “Mir Isskustvo” au fost A.N.Benois, L.Bakst, S.P.Diaghilev, M.Dobujinski, E.E.Lansere și K.A.Somov, cărora li s-au adăugat, temporar sau parțial, personalități proeminente ale artei ruse ca I.I.Bibilin, A.I.Golovin, I.E.Grabar,

K.A.Korovin, Kustodiev, A.P.Ostroumova-Lebedeva, Maliutin, Roerich, V.A.Serov, Vrubel.

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

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

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

Noul stil este indisolubil legat de colonia artistică creată de către magnatul căilor ferate Savva Mamontov și de către soția sa Elisaveta pe domeniul lor de la Abramtsevo, colonie făcută după modelul britanic “Arts and Crafts”. Pentru tinerii artiști cu idealuri comune, sensibilizați parcă de ideile lui Morris, Abramtsevo a fost un veritabil laborator de studiu și creație, unde puteau să studieze în voie tradițiile artelor populare și ale decorațiunii țărănești - tradiții pe care Rusia cultivată, care aspira spre occidentalizare, ajunsese să le uite. Artiștii de la Abramtsevo au repus în valoare viguroasele tehnici tradiționale ale fabricării mobilierului, ale sculpturii în lemn sau piatră, tehnici asupra cărora se documentau grație unor veritabile expediții etnografice făcute prin satele din apropiere.

Prelucrând, stilizând și modificând motivele decorative și imaginile obiectelor tradiționale țărănești în spiritul idealurilor Art

Nouveau-ului, ei au creat, într-o oarecare măsură, premisele artelor decorative și ale design-ului rus modern.

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

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

Lumea intelectuală rusească, deși nu cunoscuse impresionismul, era pregătită pentru Noua Artă de o vigoasă avangardă picturală, de mișcarea literară simbolistă, precum și de noua critică literară. Promotori ai unui nou mod de expresie “eminamente burghez”, artiștii “Noii arte” erau reprezentanții acelei atât de caracteristice “intelighenții” rusești, progresistă și în egală măsură entuziastă și dezamăgită. Sub influența unor personalități ca filosoful Berdiaeff sau genialul artist total, basul Șaliapin, a unor scriitori ca Alexander Blok sau a unor pictori ca Mihail Vrubel, se va elabora un nou limbaj, care va permite tratarea problemelor existențiale și de expresie artistică printr-o subtilă analiză psihologică, într-un mod sceptic și

emoțional, profund original, dar apropiat de ceea ce deja exprimaseră artiștii avangardelor europene. Astfel, se poate explica succesul fenomenal pe scenele occidentului al baletelor rusești ale lui Djiaghilev sau al operei Boris Godunov, “recreată” de către Șaliapin, grație căroră, așa cum afirmă Réau, *pentru prima dată de la origini, Rusia a exportat forme noi de artă și a trimis în străinătate artiști care nu mai veneau... pentru a lua, ci pentru a da lecții*<sup>32</sup>.

Una dintre cele mai importante figuri ale noului stil a fost pictorul Mihail Vrubel, autorul unui limbaj rafinat, bogat și luxuriant, antinaturalist, antipopulist, cu toată inspirația sa din folclorul rus, pe care l-a interpretat însă în mod superior, printr-o transcriere sintetică a elementelor sale fundamentale: fabulosul, miticul și simbolicul. Altă figură de prim ordin a Art Nouveau-ului rus a fost și pictorul, criticul și omul de teatru Alexandre Benois, al cărui nume este indisolubil legat de Mir Isskustvo. Victor Borissov-Moussatov, autorul unei opere picturale misterioase, pline de exotism, este un alt reprezentant de frunte al noului stil, alături de Kuznețov, frații Miliutin, Mihail Larionov și de Natalia Goncearova, care au încercat să interpreteze în mod original subvarianta lineară a Art Nouveau-ului, deschizând drumul către un nou orizont al vizualului. O altă cale a fost urmată de către Nikolai Konstantinos Ciurlionis, care a împins spre abstract fantezia specifică Art Nouveau-ului. Această virare spre abstracțiune este de remarcat și la Wassily Kandinsky care, după contactul cu simbolismul rus, va trece printr-o fază “secesionistă” ce-l va conduce spre un abstracționism liric, apropiat de expresionismul abstract promovat de către artiștii din Blaue Reiter. Alături de Vrubel, de prințesa Tenișeva, de sculptorul Trubețkoi, un loc particular în lumea Art Nouveau-ului rusesc îl are Carl Fabergé, autorul unor excepționale opere de orfevrie, de un rafinament extrem.

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



formal, dominat de un decorativism “la modă”, însă adesea plin de spirit și de inventivitate.

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

Lev Kekouchev este fără îndoială primul dintre arhitecții moscoviți care a încercat să realizeze, în spiritul Art Nouveau-ului, o veritabilă sinteză între invarianții stilului și elemente de factură națională. Una dintre primele sale opere de arhitectură “modernă” a fost casa pe care a construit-o, între anii 1898-1899, pentru O.A.List, în care a combinat planul liber funcțional, inspirat de Olbrich, cu o volumetrie masivă, evocatoare a Rusiei medievale, marcată de robuste coloane care te duc cu gândul la forța expresivă a castelului Béranger al lui Guimard; decorația interioarelor era făcută cu mozaicuri policrome ieșite din spiritul de la Abramtsevo.

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

Dar, marele maestru al noii “sinteze rusești” a fost Fedor O.Shekhtel, autorul unei serii de case remarcabile, făcute pentru clienți excepționali ca Morozov, Riabouchinski, Mamontov și alți industriași. Cu Shekhtel, autor al casei Riabouchinski (Moscova, 1902) și al Gării Yaroslav (Moscova, 1903), eclectismul este eradicat total. Planurile sale libere, funcționale, par a fi inspirate de Voysey și Olbrich, sau tot atât de bine de palatele de lemn ale Rusiei medievale. Scara și planurile amintesc când de unele, când de altele. Pentru că utilizează aurul și mozaicurile florale de un policromism rafinat și delicat, ca la casa lui Stepan Riabouchinski, este dificil de spus dacă se inspiră din catedralele Kremlinului sau de la secesiuniștii vienezi. Utilizarea materialelor naturale derivă atât din tradiția țărănească rusească, cât și din Art Nouveau-ul european. Linia sa sinuoasă poate fi considerată o veritabilă celebrare simbolistă a

ceea ce un critic moscovit a numit, referindu-se la Margaret Mackintosh, *reflectarea unei patologii psiho-sexuale, transcrisă în metal și lemn*, sau la fel de bine inspirată din universul biologic de care lumea țărănească este mai apropiată.

Într-o lume “sfântă și catolică”, la propriu și la figurat, diametral opusă celei pravoslavnic-ortodoxă rusă, expoziția de la Barcelona din 1888 este considerată momentul de naștere a Modernismului catalan, cu toate că, începând din 1875, s-a manifestat în arhitectura catalană un suflu nou, o mutație, o schimbare de direcție impusă de personalități ca Josep Vilaseca și Lluís Domenéch y Montaner care, inspirați de ceea ce se întâmpla în arhitectura europeană, au “importat stilul german” ce s-a afirmat după războiul francoprusac. “Stilului german” i s-a alăturat cel numit “neomudejar”, de origine madriliană, dar rapid aclimatizat și la Barcelona. Așa cum spune Juan Bassegoda Nonell, sunt caracteristice acestui stil unele elemente formale care vor fi considerate specifice pentru arhitectura spaniolă, precum este cărămida aparentă sau arcul în formă de potcoavă. Primele opere majore cu aceste caracteristici au fost Sediul Casei editoriale Montaner Y Simon, proiectat de Domenech și Arcul de Triumf al Expoziției din 1888, proiectat de Vilaseca. Acestea au fost circumstanțele care au constituit terenul pe care s-a dezvoltat Modernismul catalan, subvariantă a Art Nouveau-ului, similară cu mișcarea mortisiană Arts and Crafts. Pot fi amintiți ca participanți importanți la mișcare, în afară de Vilaseca și Domenech: Enric Sagnier, Pere Falques, Salvador Vinal, Antoni Gallisa, Josep Puig i Cadafalch, Martorell, Berenguer, Ladafalch, Granell, Rubio i Bellver.

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

Creația sa este o permanentă aspirație spre împlinire într-o

operă de artă de un iraționalism pur, realizată însă grație stăpânirii totale a unei tehnici de maximă raționalitate, tehnică ce este însă nu un scop în sine, ci doar un instrument menit a împlini un demers formal. Forma Ia Gaudi, afirmă Argan, *nu îmbracă, ci realizează structura, după cum culoarea nu acoperă, ci se topește în formă*<sup>33</sup>. Limbajul lui Gaudi, întreaga sa gramatică a formei sunt profund personale, simbolismul și semantica sa cu semnificat particular și mesaj unic fuzionând cu aportul morfologic adus de Art Nouveau.

Spunea De Fusco că azi se admite că în întregul demers al arhitecturii contemporane, *printre numeroasele sale componente dialectice, este prezent și binomul rațional-imaginar, iar Gaudi este arhitectul care, nu în proiecte, ci în opere efectiv realizate, a sondat mai mult decât oricine altul această cale, nu cea a fantasmagoriilor individuale care se reduc la necomunicabilitate, ci pe cea a imaginarului și a inconștientului colectiv care, pentru a se manifesta, și-a refăcut o proprie idee religioasă. Chiar acestei valențe imaginare, desprinse cel puțin în aparență de problematica contingentă, i se datorează faptul că, în arhitectura lui Gaudi, sunt perceptibile anticipări ale multora din tendințele artei moderne, de la expresionism la suprarealism, de la cubism la informal*<sup>35</sup>. Pentru Gaudi, Art Nouveau-ul nu este nici punct de plecare și nici de sosire, dar este atât de dens în informații și semnificații, încât cu dificultate pot fi înțelese aspectele sale vizionare, precursorare ale curentelor care vor urma în arta modernă.

Despre arhitectura lui Gaudi, Argan afirma că *nu este simbolică, simbolul fiind intelectualism; nu este nici religioasă, ci este sacră: ea nu descoperă divinitatea, ci îi încredințează divinității orașul ca într-un celebru tablou de El Greco*<sup>36</sup>. Opera sa are rădăcini în gotic, stil pe care Gaudi îl vedea sublim dar incomplet... doar un început prea repede zdrobit de Renaștere... care trebuie să nu fie copiat sau profanat... ci continuat<sup>37</sup>; ea intersectează Art Nouveau-ul și, în faza finală, are clare demersuri cubiste, expresioniste și abstracte.

Una dintre operele capitale ale arhitecturii moderne este Casa Milá din Barcelona, realizată de Gaudi între 1905-1910, care apare pentru De Fusco ca *o operă paradigmatică ce indică o a treia variantă de Art Nouveau*<sup>38</sup>. Așezată la intersecția a două bulevarde,

Casa Milá este o clădire de locuit cu cinci nivele și două curți interioare, care respectă un “simbol al casei”, cum dorea Gaudi, pe o bază mare de piatră care la rândul ei simboliza centura muntoasă a lui Fra’Gherau, una din ondulațiile orogenice cele mai populare ale Monserat-ului<sup>39</sup>. Casa este caracterizată, atât în plan cât și în elevație, de o curgere organică de linii concave și convexe. Simbolismul și mimetismul natural al acestei case, ce pare o hulă împietrită, sunt profund transfigurate, având o conformație arhitecturală dominată de o plastică dinamică a fațadelor, de amploarea deschiderilor și fluiditatea imaginilor. Casa pare a fi gândită pentru a fi realizată din beton armat, această “piatră artificială” fluidă; ea este însă realizată din masive blocuri de piatră și grinzi metalice, iar structura acoperișului din elegante arce parabolice de cărămidă, care respectă o veche tehnică constructivă catalană.

Casa Milá, spune Sculy, atât planimetric cât și în fațade, este ca un recif traforat de mare... Ea pare a încarna o participare umană totală la ritmurile care transpar din lumea naturală<sup>40</sup>. Maestrul catalan participa în mod strict personal la cultura Einfühlung-ului și a Art Nouveau-ului, precum și la cea a simbolismului, anticipând cubismul, expresionismul și suprarealismul, fiind un artist modern care “contrapune” naturii creația, indiferent dacă este împins spre aceasta de motive religioase, de anxietăți existențiale sau de reminiscențe onirice. Și dacă opera de artă conține printre capacitățile ei evocatoare și pe cea a lumii naturale, trebuie limpede spus că această natură trebuie raportată la opera de artă și nu viceversa.

După Salvador Tarrego parcursul arhitectural al lui Gaudi, veritabil Jupiter Amon al arhitecturii<sup>41</sup>, poate fi împărțit în patru mari etape, dar mai degrabă patru mari “epoci creatoare”, cum ar fi spus Romain Rolland. Prima etapă începe după terminarea studiilor de arhitectură de la “Escuela de Arquitectura” din Barcelona în 1878 și durează până la începerea construcției Casei Vicens în 1882; se poate considera că ea reprezintă perioada “urbană”. Între 1883 și 1900 ne aflăm în perioada a doua, “istoricistă”, în care Gaudi încearcă o depășire a eclecticismului și în care a realizat Casa Vicens, Pavilioanele Güell, Vila El Capricho, Palacio Güell, Palatul Episcopal din Astorga, Casa de los Botines, Bellesguard, Casa Calvet și a

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

Dat fiind faptul că *Ars una, species mille*, în Art Noveau toate artele, considerate a fi egale între ele, se deosebesc doar în funcție de tehnicile folosite, având însă drept finalitate, și aceasta este valabil și pentru Gaudi, faptul că unitatea artelor este mai mult uniune și este determinată nu de începutul, ci de sfârșitul procesului de împlinire a tuturor tehnicilor. Deși este incontestabil figura cea mai reprezentativă a renașterii catalane; “Renaixenca catalana”, opera sa depășește plenar realitățile naționale, împlinindu-se în universal, nefiind tributară nici unui curent și astfel neputând fi încadrată în nici un stil, ea amalgamând și deconstruind, într-o manieră de totală originalitate, principalii “invarianti” ai Art Nouveau-ului. Deconstruirii îi urmează reconstruirea unui nou tip de spațiu arhitectural, geometric și plastic, fantastic și rațional, haotic și perfect ritmat, funcțional și halucinant, static și dinamic, abstract și concret, dar în continuă devenire, în permanentă expansiune, în care forma se naște fără a i se putea determina nici originea și nici finalitatea. Una dintre problemele fundamentale ale arhitecturii, cea a relației intrinseci “interior-exterior”, a fost practic desființată, fiind înlocuită cu un nou tip de concept, calificat de transformarea parietalelor, fie ele

interioare sau exterioare, într-o “hiper-epidermă” care reacționează cu organică sensibilitate la toate obligațiile funcționale și structurale și care este simultan perete, pardoseală, plafon, mobilier sau decorațiune, un organism viu, fiind, în mod paradoxal și autonom, integrat organic în faptul arhitectural.

## ART NOUVEAU ÎN ROMÂNIA

Prima formă a modernismului, cunoscută sub numele generic de Art Nouveau, a fost un moment deschizător de noi drumuri și în arta și mai ales în arhitectura românească, un moment de totală ruptură de orice formă de abordare istorică și istoricistă a problemelor ridicate de relația formă-ornament. Una dintre caracteristicile fundamentale ale noului stil a fost internaționalismul și, în lumina acestei caracteristici, vom analiza modul în care curentul Art Nouveau s-a manifestat atât în vechiul regat român, precum și în provinciile românești din Imperiul austro-ungar și din cel țarist.

Internaționalismul primului curent “modernist” s-a împlinit în moduri diferite, în funcție de pozițiile regionale specifice și de disponibilitățile socio-cultural-politice ale diferitelor provincii care, după primul Război Mondial, au format România Mare. Astfel, putem vorbi de reflexe directe de Secession în Banat și Bucovina, de Secession filtrat prin Budapesta în Transilvania, prin opere realizate de către arhitecți locali sau din Imperiul austro-ungar, după cum putem vorbi, pentru vechiul regat, de influențe de factură franceză, prin realizări ale arhitecților francezi sau români care au studiat în Franța.

Dacă sursa noului stil a fost Art Nouveau-ul, influențele au fost Secession-ul și Art Nouveau-ul francez. Astfel, Secession-ul transilvănean sau bănățean, având ca sursă Secession-ul vienez, a trecut prin cele două faze caracteristice stilului: prin faza ornamentației fluide, curbilinii, reieșite parcă dintr-un univers vegetal și apoi printr-o fază dominată de geometrism și simplificări aproape abstracte, prin ceea ce s-a numit “stil linear”. Noul stil a avut variante care s-au datorat faptului că arhitecții formați la Viena sau Budapesta aveau idealuri artistico-profesionale legate de “modele” pe care, în mod conștient sau nu, le-au respectat s-au le-au interpretat.

În prima perioadă a Art Nouveau-ului transilvănean s-a resimțit în mod benefic masiva influență a Secession-ului vienez, transmisă grație unuia dintre reprezentanții lui de frunte, arhitectul Ödön Lechner, autor al așa zisului “stil” ce-i poartă numele. Pornind de la unele elemente stilistico-formale, caracteristice operei lui Lechner, discipolii săi Jakab Dezsó și Komor Marcell vor fi arhitecții în opera cărora citatele folclorice bihorene și maramureșene, maghiare și românești vor fi prezente alături de altele tipic-specifice stilului din întregul imperiu austro-ungar. Din opera lor putem cita imobilele de pe strada Libertății din Oradea, unde influența “stilului Lechner” se face resimțită în mod direct, monumentalul Palat al Culturii din Târgu Mureș, precum și Prefectura din același oraș, operă de o monumentalitate severă, rod al unui proces de “epurare” a limbajului decorativ și stilistic, care pare a fi fost rezultatul grefării directe a unor elemente decorative inspirate, dar nu copiate, din arta populară transilvăneană. În același stil, Jakab și Komor au mai restructurat la Oradea complexul comercial și hotelier “Vulturul Negru”, S.Baumgartner a construit la Târgu Mureș liceul Bolyai, iar S.Sztaril a realizat un imobil în Piața Republicii din Oradea.

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

În România, odată cu “modernizarea” tuturor sectoarelor materiale și spirituale ale societății românești, începute cu domnia lui Carol I (1866-1914), s-a făcut un efort uriaș de “schimbare la față” a unei lumi românești patriarhale din “*Bizanțul de după Bizanț*”<sup>22</sup>, cum spunea istoricul Nicolae Iorga. Un rol major pentru înfăptuirea demersului de modernizare a arhitecturii naționale l-au avut înființarea de către arhitectul Alexandru Orăscu a Societății Arhitecților Români (1890), revista “Analele Arhitectura”, precum și înființarea de către Spiru Haret a Secției de Arhitectură de pe lângă

Școala de Arte Frumoase din București (1897), devenită independentă în 1904 sub numele de Școala Superioară de Arhitectură, condusă de către Ermil Pangratti.

Modernizarea României s-a datorat unei multitudini de cauze, printre care un rol particular l-au avut legăturile cu occidentul și, în primul rând, cele culturale și afective cu Franța. Faptul că în școlile franceze de arhitectură erau formați sau își continuau studiile, în marea lor majoritate, arhitecții români cu reale și sincere disponibilități culturale și imitative, ar fi constituit suficiente motive care să ducă la apariția unei variante românești de Art Nouveau asemănătoare, mai mult sau mai puțin, cu “sursă”. Realitatea este, dacă nu diferită, cel puțin nuanțată; fără a suferi de excese anacronice de naționalism, putem remarca faptul că modul în care generația lui Mincu, trezită la Modernism de un patos național veritabil, a făcut trecerea de la eclecticism la noul stil “românesc”, reprezintă o cale proprie, care devansează aproape cu un deceniu experimentele similare din occidentul european. Stilul apărut la finele secolului al XIX-lea în România poate fi considerat, într-o mare măsură, drept o variantă plină de personalitate autentică a Art Nouveau-ului, căruia i-a fost nu subordonat, ci egal, atât din punct de vedere cronologic, cât și stilistic. Eforturile de “europenizare” făcute de către societatea românească s-au exprimat pregnant în arta de a construi, în care - fără a suferi de protocronism - au apărut, pentru prima dată, semnele distincte ale unui “nou stil”. Se poate vorbi de apariția practică a unui “proto art-nouveau” înaintea apariției la Bruxelles a primelor opere ale lui Horta și Hankar.

Cu o intuiție excepțională, Ion Mincu a “simțit” apariția revoluționarului Art Nouveau, care avea să rupă legătura organică cu istoricismul redundant, realizând primul “model” în care ornamentul conformează obiectul însuși ca ornament și se transformă astfel din suprastructură în structură. Alături de o nouă concepție spațială și de o nouă formă de “locuibilitate”, utilizarea de “citate” și nu de pastișe cu caracter popular românesc poate fi considerată una dintre principalele noutăți ale stilului, care va avea evoluția sa normală, tripartit spengleriană, pornind de la Mincu, ajungând la maturitate și încheindu-se cu izbânzile și cu înfrângerile inerente, generate de



devenirea pândită la tot pasul de pericolele “exagerărilor” prezente în însăși matricea stilistică a “neoromânescului”. Rezultatele producției de arhitectură au fost remarcabile atunci când s-a respectat dificilul “îndemn” al lui Alexandru Odobescu: *Studiați rămășițele oricât ar fi ele de mărunte ale producțiunii artistice din trecut și faceți dintr-însele sorgintea unei arte mărețe... nu pierdeți nici o ocaziune de-a vă folosi de elementele artistice ce vă prezintă monumentele românești rămase din vechime; dar prefaceți-le, schimbați-le, dezvoltati-le*<sup>44</sup>...

Prima manifestare a noului stil în arhitectură poate fi considerată casa generalului Lahovary din București, din strada Ion Movilă, realizată de către Ion Mincu în 1886. Diplomat al Școlii de poduri și șosele din București, Mincu și-a continuat studiile în Franța, unde a obținut în anul 1884 diploma de arhitect, conferită de celebra École des Beaux-Arts din Paris.

Grigore Ionescu afirma că *academismul și eclecticismul, care la sfârșitul secolului trecut erau atotputernice în întreaga lume, nu l-au tentat pe Mincu, la baza concepției sale despre arhitectură stând ideea că dezvoltarea artei de a construi trebuie, desigur, să se sprijine pe exemplele clasice aparținând vechilor arhitecturi... în sprijinul acestei concepții, noul în arhitectură nu se bazează pe ruperea continuității unui stil, ci reprezintă o creștere firească, o reluare pe plan superior și o prelucrare corespunzătoare a unor noi programe și cerințe sociale, a elementelor și formelor acumulate anterior*<sup>44</sup>.

Realizând, în spirit tradițional și în același timp “modern”, casa generalului Lahovary, Mincu spunea că a descoperit “*rădăcinile sănătoase ale unui arbore doborât de furtună*”, reușind să facă din ea o operă care să degaje o atmosferă românească care, așa cum spunea Grigore Ionescu, în ansamblul ei să fie o prelucrare novatoare a unor elemente și forme specifice vechii arhitecturi românești; *clădirea caracterizându-se printr-o utilizare judicioasă a unor materiale și tehnici constructive tradiționale și, mai ales, printr-o viziune în ceea ce privește plastica arhitecturală, clară, însoțită de un bun gust în potrivirea proporțiilor, în dozarea decorației și în armonizarea culorilor*<sup>45</sup>.

Altă operă ce a exploatat același filon a fost “Bufetul” de pe

șoseaua Kiseleff, realizat în anul 1892 după planurile pavilionului românesc de la Expoziția Universală de la Paris din 1889. “Bufetul de la Șosea” preia tradiționalele structuri planimetrice, volumetrice și decorative ale caselor boierești românești, dar nu printr-un act mimetic de decalcare directă a unor elemente, mai mult sau mai puțin istorice, ci printr-un proces superior prin care se alege spiritul și nu doar forma arhitecturii tradiționale. *Bufetul are o plastică arhitecturală mișcată și o mare, dar echilibrată, bogăție de decor chemată să evidențieze doar părțile superioare ale fațadelor. În ansamblul clădirii, accentul de plastică arhitecturală este pus pe foișorul de la etaj, la care urcă o scară rnonumentală exterioară, protejată de o mare poală a învelitorii, a cărei pantă urmărește pe cea a scării înseși. Clădirea are numai parter, cu o “loggia” în compoziția căreia sunt prinse, ca un ecou de rezonanțe ușor schimbate, atât bogăția de ornamente florale de faianță colorată, cât și arcadele elementului dominant al clădirii: foișorul<sup>46</sup>.*

Tot de excepțională valoare a fost și realizarea de către Ion Mincu, între anii 1890 - 1894, a Școlii Centrale de fete din București, operă matură, cu un plan complex, perfect unitară atât în ansamblu cât și în detalii. Operele lui Mincu sunt creații de o valoare remarcabilă, în care elementele de tradiție au suferit un proces de “devenire”, participând în mod activ și creativ la definirea și statutarea unor “invarianți stilistici”, cum ar spune De Fusco, ai unei “Arte Noi” în care acordurile naționale au primit noi calificări, împlinindu-se în întreaga lume sub denumiri diverse precum Art Nouveau, Jugend stil, Secession, Modernismo Catalan, Mir Istkustvo, Liberty sau Stile florale etc.

Inginerul Anghel Saligny, expresia neoromânească cea mai autorizată a “arhitecturii inginerilor”, autorul marilor poduri de peste Dunăre și Borcea și al primelor silozuri din lume din beton armat (Constanța, 1880), a realizat, ca veritabil precursor al Art Nouveau-ului, și unele lucrări în care partea de arhitectură a avut un loc surprinzător de important, precum gara din Râmnicul Sărat, ce conține un întreg repertoriu formal ce ar fi putut fi considerat ca aparținând lui Hankar. Similară a fost Stația Vameșu de pe linia CFR Șerbești - Hanu Conachi, realizată în 1881 de către inginerii Spiridon

Jorceanu, Anghel Saligny și Constantin Olănescu, sau Gara Comănești de pe linia CFR Târgu Ocna-Palanca, realizată între anii 1891-1899 după proiectul inginerului Elie Radu. Dar soarta "proto" Art Nouveau-ului românesc a fost să se împlinească doar la scară națională și să sufere o serie de transformări care l-au îndepărtat de Art-Nouveau-ul "clasic", recalificându-l într-un stil nu lipsit de calitate, stilul "neoromânesc". Stil în care "re-citarea" elementelor din repertoriul național se va face grație unui dicționar în care monumentalitatea, ce nu trebuie confundată cu gigantismul, a avut adeseori un rol major.

În atmosfera efervescentă a începutului de secol, grație creației lui Mincu, se va naște o veritabilă școală națională de arhitectură, numită "neoromânească" care, folosind în mod creativ citate din vechea artă națională, a definit în mod fericit o nouă subvariantă a Art Nouveau-ului, prezentă atât în edificiile oficiale cât și în cele private.

În vechiul Regat se poate vorbi atât de o școală strict națională, inițiată de Mincu, cât și de opere de Art Nouveau ale unor arhitecți români care au studiat în Franța sau chiar ale unor arhitecți francezi, precum Daniel Renard, autorul unora dintre cele mai reprezentative creații ale Art Nouveau-ului, precum Cazinoul și hotelul Palas din Constanța și fostul hotel Athenée Palace (transformat în anii '40 de către arhitectul Duiliu Marcu). În cel mai pur stil Art-Nouveau francez au mai fost realizate diverse clădiri în București și în întregul regat, printre care magazinul Orfeu (demolat) de pe bulevardul Brătianu din București, al arhitectului Leonida Negrescu, casa "Miței Biciclista" de pe strada Amzei din București, operă a arhitectului N.Mihăescu, precum și casa Lipatti de pe Bulevardul Lascăr Catargi, proiectată de către Petre Antonescu, imediat după întoarcerea sa de la Paris.

Unele elemente specifice ale limbajului noului stil au fost preluate, relativ organic, și în arhitectura "minoră" de factură neoclastică sau eclectică; rezultatele au fost surprinzătoare și uneori este greu de descifrat cărui stil îi aparțin unele opere.

Înnoirea totală și perfect fazată la "modernism" - cum numește Giulio Carlo Argan<sup>47</sup>, pe bună dreptate, Art Nouveau-ul - a dus la apariția unui veritabil stil național. Operele reprezentative pentru

această recalificare a Art Nouveau-lui sunt multe și s-au împlinit în multe dintre cele mai reprezentative construcții ale României. Arhitectura din familia Art Nouveau-ului a fost practică cu succes de către cei mai reprezentativi exponenți ai arhitecturii românești ca Grigore Cerchez (1852-1925), Nicolae Ghika-Budești (1870-1943), Cristofi Cerchez (1872-1955), Petre Antonescu (1873-1965). Printre cele mai valoroase opere de arhitectură ale noului stil pot fi amintite: Școala de Arhitectură din București, operă monumentală, realizată între 1912-1917, casa Dissescu, casa Niculescu Dorobanțu, realizate la București de către Grigore Cerchez; Muzeul de Artă Națională, azi Mureul Țăranului Român, realizat între anii 1912-1938 în București, pe șoseaua Kiseleff, de către Nicolae Ghika-Budești; casa Dr.Minovici de pe șoseaua Kiseleff, casa Nae Popescu de pe strada Sfântul Ștefan, casa Manoilescu de pe strada Remus, casa parohială a bisericii Sfinții Apostoli din București, construcții realizate în București de către Cristofi Cerchez casa de pe strada Orlando, casa de pe strada Aurel Vlaicu, casa Oprea Soare (azi cazinoul Bucur) de pe strada col.Poenaru Bordea, casele Așezământului Brătianu de pe strada Biserica Amzei, construcții realizate în București înaintea primului Război Mondial, precum și Ministerul Construcțiunilor Publice (azi Primăria Capitalei), banca Marmorosch-Blanc de pe strada Doamnei din București și cazinoul din Sinaia, Palatul Comunal din Craiova, opere ale arhitectului Petre Antonescu.

Arhitectura neoromânească a avut două subvariante relativ distincte din punct de vedere cronologic și din punct de vedere al programelor și, implicit, al scării. Prima subvariantă, ce poate fi considerată un "proto Art Nouveau", s-a manifestat până la primul Război Mondial, principalii arhitecți fiind Mincu, Cristofi Cerchez, Grigore Cerchez, Nicolae Ghika-Budești, autori ai unor opere care, din punct de vedere al dimensiunilor, pot fi considerate modeste sau medii, cu programe la "scară burgheză".

A doua subvariantă - ce corespundea noilor realități ale statului modern liberal românesc, împlinit plenar după primul Război Mondial, a avut o dezvoltare spectaculoasă și o viață lungă, supraviețuind mult, ajungând chiar să se intersecteze cu Art Déco-ul - fără a fi însă o arhitectură "artă de stat" a României Mari, a avut programe majore,

iar sursele: inițiale de inspirație, valabile pentru prima subvariantă, nu au mai fost suficiente și satisfăcătoare, apelându-se adeseori și la elemente arhitecturale majore, care din punct de vedere formal aparțineau stilului brâncovenesc, târzie variantă românească a Renașterii. Principalii protagoniști au fost Petre Antonescu, Constantin Iotzu, T.D.Traianescu, Stănie Ciortan, Toma T.Socolescu și alții.

Unul dintre cei mai tipici reprezentanți ai arhitecturii neoromânești a fost Petre Antonescu (1873-1965). Educat în spiritul înnoitor într-ale artelor ce caracteriza atmosfera Parisului sfârșitului de secol, la reîntoarcerea în țară a realizat în cel mai corect stil Art Nouveau casa Lipatti de pe bulevardul Lascăr Catargi și s-a aliniat, făcându-și însă cale proprie, demersurilor nou născutei Școli naționale de arhitectură, ce propunea o proprie variantă a Art Nouveau-ului, care este, totuși, un stil internațional, prin “cântarea” în altă cheie, cu finalitate nouă, a unor elemente din repertoriul arhitecturii tradiționale românești. Opera sa “neoromânească” a urmărit fazarea “spiritului” formal național la noile realități socio-ecomomice ale țării. Acest demers a urmărit, mai mult sau mai puțin explicit, nu o “reinventare a tradiției” și nici o simplă celebrare a arhitecturii vernaculare, ci un scop pedagogico-moralizator, care este mai degrabă decât o “declinare”, o “conjugare” de noi scheme funcționale adaptate la noi programe urbane, care necesitau o altă scară dimensională. Noua funcționalitate, amendată prin schimbarea de scară, acționa direct și intens și asupra repertoriului decorativ care avea să fie caracterizat de o puternică modenatură, de parietale plastice cu bosaje mari, străpunse de goluri profunde, mono sau polilobate, cu ancadrame sculpturale, cu console mari care sugerează, necopiind întrutotul, “monumentalitatea” stilului brâncovenesc, în care sunt decelabile, fără un demers eclectic, ecouri diverse de la Dragomirna sau chiar dintr-un exotic univers arhaic, ce pare uneori a fi înrudit cu “barocizantele” forme ale bizanțului paleologilor, sau cu baronalele arhitecturi celtice. Aceste caracteristici sunt valabile atât pentru arhitectura “de exterior” și “interior”, cât și pentru designul de mobilier.

Arhitectura neoromânească acționează asupra surselor, schimbându-le semnificatul și semnificantul, știindu-se că în *sentiologia*

*sistemelor nonlingvistice, materia se insinuează între cele două componente ale semnului. Semnificantul, ca mediator al semnificatului imaterial, aparține materiei... O paralelă între semnificant și semnificat și spațiul interior-exterior pare perfect legitimă*<sup>48</sup>.

Neoromânescul nu auto-celebrează sursele originale, ci le redefinește în contextul invariabililor Art Nouveau-ului. Substanța este aceeași, dar consistența diferă. În aramă trebuie doar o picătură de cositor pentru a o transforma în bronz și a începe o nouă civilizație.

Ca în majoritatea cazurilor în care s-a încercat redefinirea și transpunerea la altă scară a unor elemente proprii unui limbaj arhitectural, a existat pericolul unor exagerări și ale unor interpretări discutabile ale semnificației termenului de tradiție. Cu toate scăderile inerente oricărui stil ce s-a dorit înnoitor, neoromânescul a adus un aer proaspăt, original și viguros și a conținut “baza ideologico-arhitecturală” pentru momentele următoare de demers arhitectural românesc.

Astfel, neoromânescul “raționalizat” a generat un fel de proto-raționalism care, “altoit” cu experimentele moderniste din domeniul vizualității, a produs un Art-Déco plin de rafinamente și calitate, stil ce a supraviețuit până la începutul ultimului Război Mondial, în paralel cu căutările raționaliste sau clasicizante. Art-Déco-ul a fost considerat, în întreaga țară, pentru o bună bucată de vreme, drept “Arhitectură modernă”, ca expresie proprie a nevoilor noilor generații.

## NOTE

1. Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris 1925.
2. Henry van de Velde, *Le Style moderne*, Paris 1923.
3. Renato de Fusco, *La cultura dell' Einfühlung e la critica architettonica*, în “l'Idea di Architettura”, Gruppo Editoriale Fabbri, Bonpiani, Sonzongno, Etas S.p.A., Milano 1968
4. Gilio Carlo Argan, *Art Nouveau*, în “Studi note”, pg.281, Ed.Bocca, Roma 1955
5. Renato de Fusco, *L'Idea di architettura*, Gruppo Editoriale Fabri, Bonpiani, Sonzongno, Etas S.p.A., Milano 1968
6. Giusta Nicco-Fasola, *Teorie e storia dell'architettura*, Ed.Macri, Città di Castello 1949

- 7,8. Henry van de Velde, *La linea é una forza*, în "Casabella", nr.237, unde este reluat conceptul de "linie-forță", deja anunțat în cartea sa *Leienpredicthen* din 1902 și în articolul din revista "La Cité", Bruxelles, martie 1923
9. cf.. H.Fierens-Gevaert, *La sezione belga all'Esposizione d'Arte decorativa moderna*, în "L'Arte decorativa moderna", I, nr.6, 1902
10. Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna*, Ed.Sansoni SpA, Florența 1975
- 11, 12, 13. Henry van de Velde, *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, ???
14. Walter Benjamin, în revista "i 10", Amsterdam 1927
15. Siegfried Giedion, *Espace, Temps, Architecture*, Editions de la Connaissance, Bruxelles 1968
16. William Crane, *The Bases of Design & Line and Form*, Londra 1902
17. Robert Venturi, scrisoare.
- 18, 19. cf. Heinz Geretsegger & Max Peinter, *Otto Wagner 1841-1918*, Salzburg 1964, Discurs cu ocazia numirii lui Otto Wagner ca profesor la Academia vieneză.
20. Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Editori Laterza & Figli S.p.A., Bari 1987
- 21 . Eduard Sekel ???
22. Renato De Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea*, Editori Laterza & Figli S.p.A., Bari 1985
23. Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi Editore, Torino 1950
24. Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna*, Ed.Sansoni SpA, Floren[ța] 1975
25. Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi Editore, Torino 1955
- 26,27. cf. Giovanni Klaus Koenig & Emilio Colombo, *Hector Guimard, 1867-1942*, în "Casabella", nr.329, octombrie 1968
28. cf. G.Tutino, *Ernesto Basile*, în "Thirme-Becker", vol. II, 1908
- 29,30. Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi Editore, Torino 1955
30. David Gephard, în revista *Architettura*, nr.139 din 1966
32. Réau
- 33,36. Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna*, Ed.Sansoni SpA, Florența 1975
- 35,38. Renato De Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea*, Editori Laterza & Figli S.p.A., Bari 1985
- 37,39. cf. Joan Bergós, *Antoni Gaudi, l'home y l'hobra*, Ed. Ariel, Barcelona 1954
40. Vincent Scully, *L'architettura moderna*, Ed.Rizzoli, Milano 1963

41. Salvador Tarrago, *Gaudi*, Edition Escudo de oro, Barcelona 1958
42. Nicolae Iorga, *Byzance après Byzance*, AIESEE, București 1971
43. Alexandru Odobescu, *Opere*, ESPLA, Bucurști 1955
- 44,45,46. Grigore Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, Ed.Academiei Române, București 1982
47. Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna*, Ed.Sansoni SpA, Florența 1975
48. Renato De Fusco, *Architettura come mass medium. Note per una semiologia architettonica*, Dedalo Libri, Bari 1967

## BIBLIOGRAFIE

- H.Albert, *Architectes et architecture*, Édition du Scorpion, Paris 1965
- Petre Antonescu, *Renașterea arhitecturii românești*, în "Gazeta municipală", VII, nr.379 și 381, București 1939.
- P.Antonescu, *Biserici noi. Proiecte și schițe*, Ed.Bucovina, București 1943. P.Antonescu, *Clădiri, construcții, proiecte și studii*, Editura tehnică, București 1963.
- Giulio Carlo Argan, *L'Arte Moderna 1770/1970*, Edizioni C.A.Sansoni S.p.A., Florența 1975.
- Apcar Baltazar, *Spre un stil românesc*, în "Viață românească", anul III, Iași 1908.
- Reyner Banham, *Theory and design in the first machine age*, MIT Press, Cambridge 1980.
- Leonardo Benevolo, *Geschichte der Architektur*, München 1964.
- L.Benevolo, *History of modern architecture*, MIT Press, Cambridge 1971. L.Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Editori Laterza & Figli, Bari 1987. W.Benjamin, *Das Passagenverk*, Frankfurt 1982.
- Hendrik Petrus Berlage, *Disegni/Tekeningen*, *Biennale di Venezia*, Arsenale Editrice 1986.
- H.P.Berlage, *Neue amerikanische Architektur*, Schweizerische Bauzeitung 1912.
- M.Borissavliévitch, *Les théories de l'architecture*, Édition Payot, Paris 1926.



William Buchanan, *Mackintosh's masterwork*; The Glasgow School of Art, Glasgow 1989.

Tilman Buddensieg, *Industriekultur, Peter Behrens und die AEG 1907-1914*, Berlin 1979.

Bernhard E.Bürdek, *Design* - Arnoldo Mondadori Editore, Verona 1992.

Mihail Caffé, *Arhitectul Ion Mincu*, Editura Meridiane, București 1970. K.G.M.Cantacuzino, *Arcade, firide, lespezi*, Editura Cartea Românească, București 1932.

G.M.Cantacuzino, *Izvoare și popasuri*, Editura Eminescu, București 1977.

Jean Cassou, *Panorama artelor plastice contemporane*, Editura Meridiane, București 1971.

B.Champigneulle, Jean Ache, *L'Architecture du XX siècle*, Presses Universitaires de France, Paris 1962.

Yvan Christ, *Dictionnaire de l'architecture moderne*, Éditions Fernand Hazan, Paris 1964.

Elena Chrnevich, *Russian graphic design*, Abbeville Press Publishers, New York 1990.

P.Collins, *Concrete the vision of a new architecture* - Edition Horizon, New York 1959.

G.R.Collins, *Antoni Gaudi*, Edition Braziller, New York 1960.

Lovis Corinth, *Das Leben Walter Leistikows, ein Stück Berliner Kulturgeschichte*, Berlin 1910.

William Crane, *The Bases of Design & Line and Form*, Londra 1902.

Gh.Curinschi-Vorona, *Istoria Arhitecturii în România*, Editura Tehnică, București 1982.

Gh.Curinschi-Vorona, *Introducere în arhitectura comparată*, Editura Tehnică, București 1991.

W.J.R.Curtis, *Modern architecture since 1900*, Edition Phaidon, Oxford 1982.

Salvador Dali, *De la Beauté Terrifiante et Comestible de l'Architecture Modern'Style*, în "Minotaure", nr.3-4, Paris 1933.

R.L.Delevoy, *Les Arts appliqués a la vie quotidienne*, în catalogul Expoziției Henri van de Velde, Bruxelles 1963.

R.L.Delevoy, *Victor Horta*, Editions Elsevier, Bruxelles 1958.

- R.L.Delevoy, *Dimensions du XX siècle*, Éditions d'Art Albert Skira, Geneva 1965.
- Maurice Denis, *Théories, 1890-1910. Du Symbolisme de Gauguin vers un nouveau ordre classique*, Éditions L.Rouart & J.Watelin, Paris 1920.
- Gillo Dorfles, *L'Architettura moderna*, Aldo Garzanti Editore, Milano 1971.
- David Dunster, *Leitbilder der Architektur im 20. Jahrhundert - Wohnhauser 1900-1944*, München 1986.
- Emanoil Enghel, *Oradea*, Editura Meridiane, București 1964.
- J.Fleming, H.Hounour, N.Pevsner, *The Penguin Dictionary of Architecture*, Edition Pinguin, Baltimore 1966.
- B.Fletcher, *A History of Architecture*, Edition Scribner, New York 1975.
- Gottfried Fliedl, *Gustav Klimt*, Benedikt Taschen Verlag GmbH & Co.KG, Köln 1989.
- Keneth Framptom, *A New wave of Japanese Architecture*, IAUS Catalogue, New York 1978.
- K.Frampton, *Histoire critique de l'architecture moderne*, Philippe Sers, Paris 1985.
- K.Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli Editore SpA, Bologna 1986.
- K.Frampton, *Modern Architecture 1851-1919*, Global Architecture Document Special Issue, Tokyo 1981.
- K.Frampton, *Modern Architecture 1820-1945*, Global Architecture Document Special Issue, Tokyo 1983.
- Pierre Francastel, *Art et Technique*, Édition Gonthier, Geneva 1964.
- Renato de Fusco, *L'Idea di architettura*, Ed. Fabri, Bompiani, Sonzogno, Etas SpA, 1988.
- Renato de Fusco, *Storia del design*, Editori Laterza & Figli SpA, Bari 1992.
- Renato de Fusco, *Storia dell' architettura contemporanea*. Editori Laterza, Bari 1985.
- Max Gallo, *I manifesti nella storia e nel costume*, A.Mondadori Editore, Verona 1989.

Heinz Geretsegger & Max Peinter, *Otto Wagner 1841-1918*, Salzburg 1964.

Nicolae Ghika-Budești, *Muzeul de Artă românească din București*, în "Arhitectura", nr.2, București 1941.

Siegfried Giedion, *Spazio, Tempo ed Architettura*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1981.

P.Gössel, G.Leuthäuser, *Architektur des 20 Jahrhunderts*, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1990.

Robert Guiette, *Europe 1900*, Édition La Connaissance, Bruxelles 1967.

Xavier Güell, *Antoni Gaudi*, Zanichelli Editore SpA, Bologna 1986.

A.D.F.Hamlin, *L'Art Nouveau, it's Origin and Development*, în "The Craftsman", 1902-1903.

H.Hanle, J.Strempler, *Der selbstgemachtestein*, in NKBK, Berlin 1986.

Anton Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Verlag C.H.Beck, München 1967.

Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Secession*, Viena 1906.

Henry-Russel Hitchcock, *Architecture Nineteenth & Twentieth Centuries*, Maryland 1958.

F.Hoeber, *Peter Behrens*, Vortrage und Aufsätze, München 1913.  
Werner Hofmann & Udo Kultermann; *Baukunst unserer Zeit*, Essen 1969.

Hans H.Hofstätter, *Geschichte der Europäischen Jugendstilmalerei*, Verlag M. Du Mont Schauberg, Köln 1965.

René Huyghe, *Dialogue avec le visible*, Édition Flammarion, Paris 1955.

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

H.W.Janson, *The History of Art*, Edition Abrams, New York 1982.

Jürgen Joedicke, *A History of Modern Architecture*, Edition Praeger, New York 1959.

O.Jones, *The Grammar of Ornament*, Londra 1856.

William H.Jordy, *Progressive and academic ideals at the turn of the twentieth century*, Edition Doubleday, New York 1972.

- G.E.Kidder-Smith, *The Architecture of the United States*, Anchor Press, New York 1981.
- Gert von Klaas, *Zeit spannt sich der Bogen 1865-1965*, O.O., 1965.
- L.Kleiner, *Joseph Hofmann*, Berlin 1927.
- Stefan Koppelkamm, *Künstliche Paradiese*, Berlin 1988.
- S.Kostof, *History of Architecture*, Oxford University Press, New York 1985.
- Émile Langui, *Pompiérisme, Avant-Garde et Art Nouveau vers 1900*, în catalogul Expoziției “Europa 1900”, Édition La Connaissance, Bruxelles 1967.
- Vittorio Magnani Lampugnani, *Visionary architecture of the 20th century*, Thames and Hudson, Londra 1982.
- V.M.Lampugnani, *Lexikon der Architektur des 20 Jahrhunderts*, Stuttgart 1983.
- Edward Lucie-Smith, *Histoire du mobilier*, Edition Thames & Hudson, Toledo 1990.
- J.A.Lux, *Joseph Maria Olbrich*, Berlin 1919.
- Robert Mallet, *The record of the International Exhibition 1862*, Londra 1862.
- Francois Matthey, *France 1900*, în catalogul Expoziției “Europa 1900”, Édition La Connaissance, Bruxelles 1967.
- Filiberto Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Ed. Giulio Einaudi SpA, Torino 1975.
- Alfred Gotthold Meier, *Eisenbauten, ihre Geschichte und Ästhetik*, Esslingen 1907.
- Mario de Michelis, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, Bucurști 1968.
- Claude Mignot, *Architektur des 19 Jahrhunderts*, Stuttgart 1983.
- Ion Mincu, *Cuvântare la aniversarea a 60 de ani de viață*, în “Viitorul”, București 20 septembrie 1912.
- William Morris, *Architecture, Industry and Wealth*, Londra 1902.
- W.Morris, *Collected Work*, Londra 1914-1915
- Jocelyn de Noblet, *Design, le geste et le compas*, Editions Airmery Somogy, Paris 1988.
- Juan Bassegoda Nonell, *L'Architettura di Gaudi*, Istituto Geografico de Agostini, Novara 1982.

- Fritz Novotny, *Wien, um 1900*, Verlag Kulturamt der Stadt Wien, Viena 1964.
- David Oakley, *The phenomenon of Architecture in cultures in change*, Pergamon Press ltd, 1970.
- K.E.Osthaus, *Van de Velde, Leben und Schaffen des Künstlers*, Hagen Verlag, 1920.
- Friedrich Pecht, *Münchener Secession* în “Kunst für alle”, an VIII, nr.4, 1892-1893.
- Henri Perruchot, *L'Art moderne a travers le monde*, Librairie Hachette, Paris 1963.
- Nikolaus Pevsner, *Wegbereiter moderner Formgebung*, von Morris bis Gropius, Hamburg 1957.
- N.Pevsner, *A History of building types*, Princetown University, Princetown 1976.
- N.Pevsner, *An outline of European Architecture*, Edition Penguin, Harmondsworth 1942.
- N.Pevsner, *Génie de l'architecture européenne*, Editions Chéne, Paris 1978.
- N.Pevsner, J.Fleming, H.Honour, *Dizionario di architettura*, Einaudi Editore SpA, Torino 1981.
- Adolf K.Placzek, Macmillan, *Encyclopedia of Architects*, Free Press, New York 1982.
- Gustav Adolf Platz, *Die Baukunst der neuesten Zeit*, Im Propyläen Verlag, Berlin 1927.
- Sergio Polano, *Guida all'architettura italiana del novecento*, Electa Milano 1991.
- Gio Ponti, *Amate l'architettura*, Societa Editrice Vitali e Ghianda, Genova 1957.
- Paolo Portoghesi, *Dizionario enciclopedico d'architettura e urbanistica*, Istituto Editoriale, Roma 1968.
- P.Portoghesi, *La presenza del passato*, Edizione “La Biennale di Venetia”, Venezia 1980.
- Michael Raeburn, *Storia dell'architettura in occidente*, De Agostini SpA, Novara 1981.
- J.F.Rafols & F.Folguera Grassi, *Antoni Gaudi*, Barcelona 1928.

- Michel Ragon, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, Casterman, 1971.
- Valeriu Râpeanu, *Specificul Național - între tradiție și inovație*, în "Era socialistă", nr.5, București 1974.
- Rassegna, *Problemi di architettura dell'ambiente*, Editrice C.I.P.I.A. srl., Bologna 1979.
- Jean Francois Revel, *Gaudi ou la l'immagination fonctionnelle*, în "Architecture du XX-ème siècle, Édition Julliard, Paris 1964.
- Maurice Rheims, *L'Art 1900 - ou le Stile Jules Verne*, Éditions Arte et Métiers Graphique, Paris 1965.
- Bil Risebero, *Modern Architecture and Design*, MIT Press Edition, Cambridge 1983.
- Werner Rittich, *Architektur und Bauplastik der Gegenwart*, Rembrandt Verlag GmbH, Berlin 1938.
- Giulio Roiseco, *Spazio, evoluzione del concetto in architettura*, Mario Bulzoni Editore, Roma 1970.
- Piero Ostili Rossi, *Roma - guida all'architettura moderna 1909-1984*, Editori Laterza & Figli Roma și Bari 1984.
- B.Rudofsky, *Architecture without architects*, Academy Editions, Londra 1973.
- Frank Russell, *Architektur der Jugend stil*, Stuttgart 1982.
- John Ruskin, *Seven Lamps of Architecture*, Londra 1849.
- J.Ruskin, *Opere complete*, Londra 1903-1910.
- J.Ruskin, *Însemnări despre artă*, Editura Meridiane, București 1968.
- Vincent Scully Jr., *L'Architecture moderne, architecture de la démocratie*, Editions Des Deux-Mondes, Paris 1962.
- V.Scully, *American architecture and urbanism*, New York 1969.
- V.Scully, *Modern Architecture*, Edition Braziller, New York 1974.
- P.Seltz, M.Constantine, *Art Nouveau*, Ed. Braziller, New York 1974.
- Sembach, Leuthäuser, Gössel, *Möbeldesign der 20. Jahrhunderts*, Benedikt Taschen Verlag GmbH & Co. KG, Köln 1990.
- Klaus-Jünger Sembacch, *Henry van de Velde*, Stuttgart 1989.
- Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, Berlin 1966.
- Michele Seuphore, *La sculpture de ce siècle*, Paris 1957.
- Robert Schmutzler, *Art Nouveau - Jugendstil*, Verlag Gert Hatje, Stuttgart 1963.

Dennis Sharp, *A visual History of Twentieth Century Architecture*, W.Heinemann LDT/Secker & Warburg, 1972.

Toma T.Socolescu, *Fresca arhitecților care au lucrat în România în epoca modernă, 1800 - 1925*, manuscris, Biblioteca UA, București 1955.

Manfredo Tafuri & Francisco Dal Co, *Architettura contemporanea*, Electa Editrice SpA, Milano 1979.

M.Trachtenberg, I.Hyman, *Architecture from prehistory to post-modernism/the western tradition*, Harry N.Abrams, inc. Publishers, 1986.

Salvador Tarrago, *Gaudi*, Edition Escudo de oro, Barcelona 1958.

Ioan D.Traianescu, *Specificul românesc în arhitectură*, în "Buletinul Colegiului arhitecților români", București 1942.

Kirk Varnedoe, *Wien 1900 - Kunst, Architektur & Design*, Benedikt Taschen Verlag GmbH & Co. KG, Köln 1987.

Sorin Vasilescu, *Istoria arhitecturii moderne*, Editura IAIM, București 1989.

Sorin Vasilescu, *Dicționarul arhitecților moderni și contemporani*, Editura IAIM, București 1990.

Henry van de Velde, *Les Formules d'une esthétique moderne*, Édition Abbaye de la Cambre, Bruxelles 1932.

Henry van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, München 1962.

Viollet-le-Duc, *Discourses on architecture*, Grove Press, New York 1959.

Violet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, Edition Atlas, Paris 1864.

Otto Wagner, *Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke*, Viena 1922.

D.Watkin, *The rise of architectural history*, Architectural Press, Londra 1980.

J.G.Wattjes, *Moderne architectur*, Amsterdam 1927.

A.Whittick, *European Architecture in 20th Century*, Abelard-Schuman, New York 1974.

Alfred Wiener, *Das Warenhaus. Kauf, Geschäfts, Bürohaus*, Berlin 1912.

Wilhelm Worringer, *Künstlerische Zeitfragen*, München 1921.

- W.Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, München 1908
- Reiner Zerbst, *Antoni Gaudi 1852-1926, ein Leben in der Architektur*, Köln 1987.
- Bruno Zevi, *Cronache di architettura*, Laterza & Figli Spa, Roma-Bari 1978.
- B. Zevi, *Il linguaggio moderno dell' architettura, guida al codice anticlassico*, -Giulio Einaudi Editore SpA, Torino 1973.
- B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Giulio Einaudi Editore SpA, Torino 1975
- B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Giulio Einaudi Editore SpA, Torino 1948
- B.Zevi, *Saper vedere l'urbanistica*, Giulio Einaudi Editore SpA, Torino 1971.