

**UNIVERSITATEA ORADEA
FACULTATEA DE ISTORIE ȘI GEOGRAFIE
CATEDRA DE ISTORIE**

TEZA DE DOCTORAT

**EXPRIMAREA STILULUI
NEOROMÂNESC ÎN ARTELE
PLASTICE. BUCUREȘTI
- REZUMAT -**

**Conducător științific,
Profesor Doctor Ioan Godea**

**Doctorand,
Muzeograf, Maria Camelia Ene**

**ORADEA
2009**

C U P R I N S

INTRODUCERE

I. ISTORIOGRAFIA PROBLEMEI

II. CONDIȚIILE ȘI MODUL DE AFIRMARE A STILULUI NEOROMÂNESC

II.1. Starea artelor în Europa în ultimele decenii ale sec. al XIX-lea

II.2. Artele în Țările Române în secolul al XIX-lea

II.3. Contextul românesc. Afirmarea stilului neoromânesc în arhitectură

II.3.1. Ion Mincu, corifeul școlii neoromânești

II.3.2. Stilul Socolescu

II.4. Rolul societăților artistice în afirmarea artei naționale

II.5. Apariția curentului național în pictură

II.5.1. „Un zugrav”

II.5.2. Theodor Pallady (1871-1956)

II.5.3. Nicolae Tonitza (1886-1940)

II.5.4. Manifestarea curentului național în pictura interbelică

II.5.5. Colecționarii.

II.5.6. Expozițiile de artă românească organizate în perioada interbelică

II.5.7. Francisc Șirato și întoarcerea la tradiție.

II.5.8. Sabin Popp – între postimpresionism și pictura medievală

II.5.9. Olga Greceanu

II.6. Apariția curentului național în sculptură

III. CARACTERISTICI ALE ARHITECTURII ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

IV. TENDINȚE ALE EXPRESIEI NAȚIONALE ÎN ARTELE DECORATIVE

IV.1. Contextul artistic în care se afirmă artele aplicate în România sfârșitului de sec. al XIX-lea

IV.2. Locul artelor aplicate în peisajul artistic al sfârșitului de veac

IV.3. Surse de inspirație pentru artele aplicate realizate în expresia de inspirație națională

IV.4. Rolul arhitectului Ion Mincu în afirmarea stilului neoromânesc în artele aplicate

V.5. Caracteristici ale artelor aplicate ce au folosit limbajul neo românesc

IV.6. Arta decorativă la cumpănă de veac

IV.7. Costumul

IV.8. Artiști decoratori și promovarea artelor aplicate autohtone în Bucureștiul interbelic

IV. 9. Începuturile producției industriale de ceramică artistică –Troița

CONCLUZII

BIBLIOGRAFIE

INTRODUCERE

Metoda de cercetare se axează pe studierea izvoarelor aflate în arhivele statului, arhive particulare, documente, bibliografie de specialitate, studii de arhitectură despre stil, dar și ale arhitecților autori ai stilului, critica artiștilor plastici ai vremii și nu numai. Cercetarea în teren a stat la baza studiului elaborat, axându-mă cu precădere pe **imagine** ca sursă cea mai directă, pură.

Ca delimitare cronologică a obiectului cercetării am studiat perioada cuprinsă între sfârșitul secolului al XIX-lea și perioada interbelică prezentând contextul european și contextul artistic românesc în care se constituie și se afirmă stilul neoromânesc.

I. ISTORIOGRAFIA PROBLEMEI

Capitolul a tratat și analizat diferitele izvoarelor, respectiv studiile, teoriile, părerile critice despre cum s-a născut și s-a afirmat stilul românesc în artă începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea și continuând cu exprimarea lui în secolul XX inclusiv în perioada interbelică.

Am evidențiat rolul susținătorilor specificului românesc în artă punând accent pe interdisciplinaritatea tratării acestei probleme. Am redat și poziția artiștilor pictori, sculptori, decoratori față de modul de exprimare a stilului, pornind de la convingerea că orice schimbare de stil se vede la început în pictură apoi în arhitectură, în arta monumentală.

Noua orientare spre afirmarea specificului național a fost inițiată și promovată de Alexandru Odobescu, urmat de arhitectul Dimitrie Berindei (1832 – 1884), un pionier al esteticii în România. Condițiile istorice favorabile renașterii artei românești de la sfârșitul secolului XIX s-au cuplat cu apariția unor creatori și teoreticieni ai noului demers: arhitecții Ion Mincu, Ion N. Socolescu care au știut să găsească izvoarele stilului - arta țărănească, culele, casele boierești, decorațiile pridvoarelor conacelor și bisericilor, etc.

Secolul al XX-lea consemnează, în continuare, un lung șir de dezbateri despre specificul național în artă prin delimitarea și sublinierea diferențelor față de stilurile arhitectonice ale Europei Occidentale, pendularea între între local și internațional fiind una dintre trăsăturile dominante a fenomenului de arhitectură al secolului XX în România și în general a artelor plastice.

Printre cei care au dezbătut problema artei naționale și a revenirii la un stil românesc s-au numărat arhitecții Ion D. Berindei, George Sterian, N. Socolescu.

Istoricul Nicolae Iorga, susținător al specificului românesc în artă vorbește despre importanța stilului și originalitatea și autenticitatea operei arhitectului Mincu. Printre militanții afirmării stilului neoromânesc în artă s-a remarcat arhitectul I. D. Traianescu (1875 – 1964), care, în *Arhitectura* va susține importanța stilului pentru civilizația și patrimoniul național: „Continuitatea unei arte tradiționale, adaptate unei nevoi a prezentului sau viitorului asigură o dezvoltare trainică și o civilizație proprie originală pe temelii solide și un patrimoniu național care fac tăria și mândria unui popor.”¹, și va remarca amploarea pe care a luat-o arhitectura neoromânească după primul război mondial, în București. La fel și arhitectul Nicolae Ghica Budești (1869-1943) subliniază că există un specific românesc în artă care se vede în case, biserici, costum și trebuie transpus în arta actuală cu toată conștiința și inima artiștilor români.

¹ I.D. Traianescu, *Gândirea estetică în arhitectura românească*, Ed. Meridiane, București, 1983, p.44

Arhitectul George Matei Cantacuzino (1899-1960) constată că elementele decorative în arhitectura religioasă sau arhaică se împletesc adesea cu elementele țărănești, revenind mereu în arhitectura românească iar arhitectul Mircea Lupu consideră importanța operei lui Mincu pentru noul stil, de însemnătate covârșitoare.

În *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, prof. arh. Grigore Ionescu evidențiază, de asemenea originalitatea operei lui Mincu. Printre lucrările contemporane care tratează problema specificului în arhitectura neoromânească sunt ale arhitectului Georgică Mitrache și a lui M.Marcu-Lapadat, ce analizând problema ornamentului stilurilor istorice consideră că specificul național a fost căutat pentru a delimita sau pentru a exalta diferența dintre creația autohtonă și tendințele arhitecturii Europei occidentale.

În același capitol, pe lângă pleiada de arhitecți, istorici, istorici de artă am relatat dezbaterea amplă a criticii de artă și cea literară, de-a lungul a mai mult se un secol existând un număr impresionant de susținători ai renașterii artistice.

Olga Greceanu, cunoscut pictor monumental al secolului XX și critic de artă susține cu ardoare întoarcerea la specificul național în artă în lucrarea intitulată *Specificul național în pictură* considerând că arta românească este o artă ortodoxă cu rădăcini în arta bizantină de la care a preluat doar expresia decorativă, dar adaptat la simțăminte proprii dându-se o nouă formă. Și Oscar Han remarcă realizările în pictură ale lui Grigorescu ca făcându-se cu mijloacele artei europene dar vede în arta populară o bază nezdruincată și întinsă pe care se vor sprijini artiștii noștri, temându-se de încercarea de reînviere a conținutului religios al artei bizantine. Pentru el tendința de reînviere a trecutului ar fi un fel de profanare a frumuseții artistice. „A te înscrie în arta frumuseții trecutului pentru a ajunge la perfecțiune ar însemna a distruge expresia, a opri efortul și a paraliza vitalitatea”²

Criticul de artă Francisc Șirato înțelege prin stil național individualismul subiectiv în modul de exprimare a formelor și fenomenelor caracteristice Țării Românești. Apreciază arta țaranului român ca nefiind o copie a naturii, ci o exprimare printr-un echivalent geometric. Îngrijorarea față de tendințele de copiere a folclorului plastic, este un sentiment prezent la Lucian Blaga care în *Etnografie și artă* se referă la pictori, poeți, muzicieni care în numele unui tradiționalism rău înțeles fac exces de etnografie artistică. Aceeași atitudine referitoare la specificul național o are Ion Frunzetti remarcând ca specific artei noastre populare - organicitatea formelor și echilibrul perfect al ornamentului cu funcționalul.

În istoriografia românească se conturează tendința de a recunoaște valorile naționale, specificul în artă și de a-l încadra în arta europeană. Paul Constantin în cercetarea artei 1900 în România apreciază arhitectura neoromânească, remarcând expresia armonioasă din opera lui Mincu ce se înscrie ca organizare volumetrică pe linia echilibrului arhitecturii brâncovenești, aspectul atectonic al clădirilor fiind o trăsătură specifică artei 1900. În sculptură -cazul lui Paciurea- lucrări ca Madona Stolojan, au caracter simbolist de nuanță secesionistă iar în pictură opera lui Luchian are corespondență tot cu simbolismul și cu arta 1900, în special. De altfel și Theodor Enescu remarcă elementele simboliste constante în opera lui Luchian - liniile sinuoase și predilecția spre pastel.

Amelia Pavel studiind răspândirea artei 1900 vede corespondența artei noastre cu concepția internațională 1900 ca dovadă a inteligenței creatorilor români, toată mișcarea cuprinzând modul specific procesului românesc de asimilare a valorilor. Alături de A.Pavel, Baltazar, Kimon Loghi, N. Vermont vor aduce o

² Oscar Han, *Dăți și pensule*, Ed. Minerva, București, 1970, p. 223

contribuție semnificativă prin concepția lor în problema raporturilor tradiție-inovație în arta românească. Pe de altă parte Marin Simionescu Râmnicianu sau Abgar Baltazar critică tendințele „românizatoare” ale lui Ion Mincu și ale școlii lui vorbind despre adaptarea la funcționalitate și nu doar în expresie, considerând carianta Mincu ca lipsită de originalitate.

O figură remarcabilă care a contribuit la edificarea artei noastre moderne, pictorița Cecilia Cuțescu Storck combate pozițiile academiste retrograde dar este potrivnică făuririi unui stil național, considerând că se putea căuta o formă de exprimare nouă.

II. CONDIȚIILE ȘI MODUL DE AFIRMARE A STILULUI NEOROMÂNESC **Starea artelor în Europa în ultimele decenii ale sec. al XIX-lea; Artele în Țările Române în secolul al XIX-lea; Contextul românesc. Afirmarea stilului neoromânesc în arhitectură; Rolul societăților artistice în afirmarea artei naționale; Apariția curentului național în pictură; Apariția curentului național în cultură**

Capitolul conține o analiză a modului în care apare și se propagă stilul în toate artele plastice, de la pictură la arhitectură, sculptura monumentală și artele aplicate. Capitolul este structurat în funcție de problema analizată. La răscrucea secolelor XIX-XX asistăm la un cumul de evenimente culturale. Apar școlile moderne în cultura unor țări europene, fenomen ce se manifestă deosebit și în domenii diferite în funcție de specificitatea zonei geo-istorice. Aceasta corespunde aspirațiilor spre libertate națională și socială proprie acelor popoare care din cauze politice, sociale diferite nu se putuseră exprima liber (cazul celor din estul Europei). Pe măsură ce secolul al XIX-lea se apropie de sfârșit crește dorința eliberării artei de academismele de pretutindeni. În jurul anilor 1900 are loc o revoluție estetică ce a marcat nu numai arhitectura ci toată creația modernă. Arta 1900, sfărâmand canoanele academiste a creat condițiile unei diversificări stilistice, incitând la originalitate, libertatea expresiei, afirmarea unei viziuni proprii.

Noile tendințe vor fi ilustrate limpede, prin apariția unor școli cu trăsături proprii distincte : Art Nouveau din Franța, Modern Style în Marea Britanie, Sezession în Austria, stilul Coup de Fouet din Belgia sau Jugendstil în Germania. Dezvoltarea acestui curent stilistic a dus la înflorirea variantelor naționale, fiecare cu particularitățile sale caracteristice.

Art Nouveau ca și mișcarea Arts and Crafts va avea o vocație integratoare, încercând să reconsidere echilibrul dintre arte și meserii, dar dominantă rămâne tratarea decorativă a suprafețelor, raportul structură-ornament, celebrarea liniei și prin aceasta deschiderea spre diminuarea masei construite. Partea comună a definiției Art Nouveau se referă la refuzul istoricismului și căutarea de surse noi de inspirație. Lumea vegetală va constitui principala sursă de inspirație la care se vor adăuga totuși și unele surse istorice.

Cultura românească a secolului al XIX-lea a asimilat tendințele europene atât de repede încât în perioada dintre cele două războaie, adică în deceniile III și IV ale secolului XX cultura spirituală românească putea sta, sub raport literar și artistic la nivel european. În Țările Române această manifestare contra stilurilor bazate pe prelucrarea eclectică a limbajelor artistice istorice vest-europene este o mișcare artistică ce se încadrează preocupărilor perioadei post-pășoptiste de emancipare politică, socială și culturală.

Cultura românească caracterizată prin diversitate și complexitate participă cu caracterul ei dinamic și atimulativ la viața poporului intrat acum într-o altă etapă, puternic individualizată, a devenirii sale istorice . A doua jumătate a secolului al

XIX-lea este marcată în toate domeniile culturii de întoarcerea la tradiție, de afirmare a specificului național.

În Țările Române și București în special veacul al XIX-lea a însemnat, din punct de vedere artistic, racordarea lor la curente vehiculate în țările Europei vestice, curente pătrunse aici fie prin filiera rusă, fie prin filiera germano-austriacă până când vor fi învățate direct de la sursă respectiv de la Paris, centru și model al lumii culturale în epoca respectivă. Stilurile care s-au manifestat în București în secolul al XIX-lea s-au încadrat în puternica tendință de modernizare a orașului, adică de europenizare.

Toate curente și influențele mișcării europene de arhitectură, care spre 1890 începeau să-și găsească ieșire spre stilul 1900, sau Modern Style se grefează în mod specific pe condițiile particulare de dezvoltare națională, încă puternic ancorate în idealurile pașoptiste, mai ales prin personalitățile artistice ale vremii : Grigorescu, Andreescu, Aman, Luchian, Eminescu, Coșbuc, Slavici, Delavrancea, Onciul, Hașdeu, Kogălniceanu și alții care concureau în pictură, literatură, scrieri istorice, la formarea unei culturi naționale moderne pornind de la studiu și glorificarea tradițiilor populare și a valorilor trecutului istoric. Depășind faza de teoretizare, la modul concret, orașul va cunoaște, prin efortul creator al arhitecților Ion Mincu și Ion Socolescu încercarea practică de construire a unui stil național.

Ion Mincu (1852 – 1912) a rupt cel dintâi bariera după ultima epocă strălucitoare a artei naționale, a stilului brâncovenesc. Corifeu de necontestat al arhitecturii naționale, recunoscut pentru originalitatea și valoarea creației în apocă, arhitectul Ion Mincu este cel care va contribui în mod esențial la nașterea unui stil românesc, denumit în ceclă din urmă neoromânesc, stil pe care-l va promova prin creațiile proprii și prin formarea tinerilor în cadrul învățământului instituționalizat de arhitectură pentru care s-a luptat și la a cărui înființare a participat direct. Prețuirea arhitecturii tradiționale, l-au condus pe Mincu spre concluzia practică de a încerca crearea unui stil național care să corespundă noilor programe și noilor cerințe ale societății, constituind o dezvoltare pe o nouă treaptă a tradițiilor vechii arhitecturii românești. Valoarea incontestabilă a lecției stilistice a lui Ion Mincu a fost constat forța ei de sugestie pentru arhitecții epocii care i-au recunoscut meritele, mulți dintre ei urmându-l cu rezultate notabile ceea ce a făcut din arhitectul Ion Mincu un deschizător de școală.

Cel de-al doilea promotor al stilului național în epocă, care va crea *Stilul Socolescu*, deși prețuit va avea mai puțin impact asupra contemporanilor. Arhitectul Ion N. Socolescu (1856 – 1924) va găsi o cale proprie de exprimare arhitecturală în paralele cu Ion Mincu pe care-l respectă și despre a cărui operă vorbește întotdeauna elogios. Noua formulă stilistică înseamnă doar încercarea de a introduce pe lângă repertoriul volumetric și decorativ vehiculat în epocă, repertoriu de sorginte vest-europeană o altă suită de elemente din ceea ce arhitectul identificase la vechile case ale orașului, în arhitectura post brâncovenească sau în arhitectura de influență orientală existentă în București încă la acea dată, cu tipul său de decorație.

Peisajul artelor de sfârșit de secol XIX a fost foarte variat în România ca în întreaga Europă. Pictorul Ștefan Luchian (1868-1916) a fost considerat încă din timpul vieții reprezentantul spiritului modern, cel care prin opera sa deschidea o nouă epocă în pictura românească. Importanța istorică a apariției lui Luchian se impune pentru explicarea unui moment important al istoriei artei românești, anume acela al intrării ei definitive în marele curent de europenizare a artei care se accentuase odată cu impresionismul.

Semnificațiile operei sale depășesc planul individual al creației, ele se răsfrâng asupra întregii arte românești. Ca și Grigorescu, Luchian face parte dintre acei artiști care, dincolo de creația lor originală unică are puterea de a făuri elemente culturale de o importanță covârșitoare, deosebit de semnificative pentru tradițiile artistice ale secolului lor și ale celor de mai târziu. Ca și la Brâncuși, la Luchian această deschidere de drumuri noi s-a realizat printr-o temeinică legătură cu acel sentiment românesc al formei, cu acea tradiție de forme ce părea adormită și pierdută de secole, căci Luchian e un artist modern, într-adevăr, însă un artist modern român așa cum este și Brâncuși. Obiectele din tablourile sale nu trăiesc în spațiu, trăiesc pe suprafață, în doar două dimensiuni. Lipsa luminii puternice în contrast cu umbra puternică, eliberează obiectul de legile gravitației, mutându-l într-o sferă ideală. În concepția despre pictură a artistului, nouă pentru arta românească, lumina unui tablou trebuie să reiasă nu din valori, ci din acorduri tonale. Luchian încorporează în culoare lumina.

În sculptură Fritz Storck, cu Evangheliștii care decorează Capela Gheorghieff, din cimitirul Bellu (arhitect Ion Mincu) realizează o sinteză între legile artei bizantine, proprii bisericii ortodoxe, și cele ale artei clasice introducând rigiditatea în tratarea cutelor veșmintelor, umbrele adânci dintre cute, contrazicând suplețea stofei, iar atitudinea severă, gesturile măsurate și reținute ale brațelor și mâinilor toate amintesc de spiritul vechilor noastre fresce. Capetele au însă o expresie naturală, veridică deși în fiecare se vede o concentrare de simțire, ca la orice ființe umane purtătoare de înalte misiuni.

Tot pentru o capelă funerară se va încerca o asemenea sinteză în Adormirea Maicii Domnului la cavoul Stolojan opera sculptorului Paciurea. În timp ce ultimul acorda, precădere elementelor de tradiție bizantină, Storck înclina spre cele realiste. De altfel cel care a contribuit hotărâtor la regenerarea artistică a sculpturii românești, înnodând firul întrerupt al tradiției lui Ioan Georgescu și Ștefan Valbudea a fost Dimitrie Paciurea (1873-1932). Tema *Adormirea Maicii Domnului* (1912) îi prilejuiește o experiență interesantă și anume transpunerea canoanelor picturii bizantine, cu preedominanța unui singur plan în arta sculpturii. Între schema decorativă, hieratismul bizantin și cerințele tridimensionale, cu volumetrie precisă există o contradicție ireductibilă pe care Paciurea a rezolvat-o în chip strălucit printr-o soluție personală și ingenioasă pe care ulterior o va abandona. Împărtășind conștiința veacului său, Paciurea se situează ca sensibilitate și viziune plastică printre marii reformatori ai concepției tradiționale asupra raportului volum-spațiu-timp.

Constantin Brâncuși (1876 Hobița – 1957 Paris), din prima fază a activității sale el se arătase un sculptor din cei mai sensibili, mai savanți, în sensul cunoașterii complete a trupului uman și a mijloacelor cele mai eficace de expresie. Tot în prima perioadă, Brâncuși realizează „*Rugăciunea*”, în care simplifică stilizând. În aceste opere, ca și multe altele, în care apar libertăți de interpretare se află germenii căutărilor viitoare pentru surprinderea esenței, Brâncuși încercând să lucreze în sensul naturii pentru găsirea formelor desăvârșite. Tripticul -“*Masa tăcerii*”- “*Poarta sărutului*”-“*Coloana fără sfârșit*”- capodopere ale artistului, ascunde în simplitate efortul constructiv, pentru a păstra pur și persistent sensul înălțării esenței umane și aspirație spre lumină, rațiune. Brâncuși regăsește dimensiunile artei populare, ale întregului patrimoniu cultural românesc pe care le introduce în viziuni moderne. Un principiu solar, o nevoie de ordine și rațiune, conduce demersul artistului popular spre esențele realității. Preluând această viziune în modul profund, Constanti Brâncuși propune o nouă integrare a spiritualității și sensibilității.

Sculptorul “*genius loci al României*” (Giulio Carlo Argan), fascinat de zorii nașterii omului, descoperă momentele cruciale ale vieții - nașterea, iubirea, munca, creația, moartea - .

Eleva lui Milița Petrașcu (1892 -1967) prin sculpturile create realizează un act de opunere în fața distrucției imaginii. Sculptorița păstrează ambițiile instantaneului și rigorile compoziției clasice .

Viziunea clasică asupra expresiei sculpturale este reprezentată de opera lui Ion Jalea și Cornel Medrea. La amândoi se citește efortul de a păstra un contact nemijlocit cu viața, fapt care, aduce o abundență de incontestabile elemente realiste.

Gheorghe D. Anghel(1904-1966) nu respinge experiențele impresionismului, acceptă modelajul încărcat de senzații ca și expresia concretă a personajului reprezentat. Ceea ce impresionează de la început este faptul că ele demonstrează că preocuparea sa principală era de a exprima cât mai adânc, mai sigur și mai sincer, conținutul sufletesc al modelului. Anghel despuind modelul de orice podoabe zadarnice se oprește doar asupra a ceea ce definește exact freamătul interior.

Ion Irimescu (1903-2005), se leagă de filonul sculpturii românești dezvoltat în tradițiile clasicității grecești, antropocentrismul viziunii sale fiind remarcat și de criticul Eugen Schileru.

Deși o artă tânără sculptura artiștilor români la mijlocul veacului XIX se impusese prin creatorii săi, fiind singura ramură a artelor vizualului în care meritul înnoirii creației l-a avut un artist român – Constantin Brâncuși – și filonul originar pe care acesta și-a construit opera – arta țaranului român.

III.CARACTERISTICI ALE ARHITECTURII ÎN PERIOADA INTER-BELICĂ

Arhitectura se caracterizează prin tradiționalism și modernism când materiale și tehnici noi își fac loc în lucrări ingineresti. Activitatea constructivă ce stagnase în timpul primului război mondial este reluată în perioada 1922-1928. Stilistic, arhitectura acestei perioade este o continuare a orientării curentului neoromânesc. Se săvârșesc lucrări cum ar fi: clădirea Băncii Marmorosch Blank (1915-1923), arh. P. Antonescu și Palatul Muzeului de Artă Națională „Regele Carol” arh. N.Ghika-Budești (1912-1939), lucrări prestigioase ce contribuie la menținerea stilului românesc în actualitate. Se ridică a doua generație de arhitecți, adepți ai curentului neoromânesc: T.T.Socolescu,C.Iotzu,P.Smărăndescu, St.Ciortan, I.D.Trajanescu, Gh. Simotta. Se realizează clădiri de locuit *tip vilă* și în paralel *case de raport*,cu fațade în același limbaj arhitectural dar și case economice cu unul sau două caturi și pivniță, compuse simetric. Clădirile de instituții, (administrațiilor financiare, proiect, arh. Stăte Ciortan) respectă aceeași modă. Plastica arhitecturală, în general echilibrată și simplă recurge la elemente tradiționale prelucrate.

Asistăm totuși la o scădere calitativă a exprimării în limbajul curentului neoromânesc prin forțarea funcțiunii și a construcției de dragul efectelor plasice. Se recurge la un vocabular de forme datorat unor faze de involuție ale aritecturii medievale românești, la un exces decorativ în paralel cu tendința de a încorpora curentul de arhitectură națională în domeniul culturii oficiale promovate de stat.

Totuși, ca urmare a talentului, o seamă de arhitecți se sustrag în realizările lor, acestor caracteristici negative, realizând opere valoroase. Petre Antonescu (1873-1965) este un tipic reprezentanți ai „*bunei*” arhitecturii neoromânești. *Casele Brătianu și Oprea Soare*, sau construcții importante:*clădirea Ministrului Lucrărilor Publice (azi primăria capitalei)(1906-1912)sau Banca Marmorosch Blanc (1915-1923)*, arată o cunoaștere profundă a vechii arhitecturii, vigoare și îndrăzneală în interpretarea diferitelor motive tradiționale.

Nicolae Ghica-Budești (1869-1943) folosește materiale aparente excluzând ornamentul în tencuială și supraabundența decorativă, păstrează suprafața zidului neatinsă, limitându-se la tratarea decorativă a elementelor constructive cum sunt arcele, encadramentele, etc. Grigore Cechez (1871-1927) apelează îndeosebi la tradiția arhitecturii brâncovenești etapă arhitecturală născută printr-un proces de sinteză ce include dublul ei caracter: popular și umanist, prin legătura sa cu soluțiile tradiționale ale pridvoarelor, foișoarelor, prispelor, și pe de altă parte cu renașterea. Aceste caracteristici s-au transmis în lucrările lui Grigore Cechez. Exemplu: clădirea *Universității de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu”* (1912-1927), *Casa Disescu*, etc. Cristofy Cechez (1872-1955) concepe clădiri la o scară redusă, aproape de cea a vechilor locuințe boierești de la sate sau de târgoveți. Sensibilitatea arhitectului în stabilirea proporțiilor și elaborarea detaliilor, dau lucrărilor sale o valoare plastică evidentă.

Arhitectura neoromânească va continua să se manifeste chiar și în forme prea stilizate, chiar și alături de elemente clasice, pe același fronton.

Lucrările unora dintre acești consacrați ai stilului, cum ar fi P. Antonescu, C. Iotzu se manifesta o tendință de modernizare a arhitecturii. În cazul arh. P. Antonescu putem aminti două dintre compozițiile lui, Palatul Facultății de drept – 1935-de factura academica, după plan și volume, cu fațade și interioare tratate în spiritul unui clasicism modernizat și Sediul Institutului de Istorie și Arheologie N. Iorga, acesta din urmă nepastrand nimic din vocabularul stilurilor istorice.

Arhitectul Paul Smărăndescu (1881-1945) se distinge prin clădirile în stil neoromânesc. Proiectează, în special în București, vile și imobile de raport. Este arhitectul care definește cel mai bine denumirea de stil neo-românesc, o prelucrare, o reconfigurare a elementelor istoriciste, după combinații proprii, personalizate. C. Iotzu (1884-1962) limitează considerabil decorația în spiritul unui clasicism simplificat, dovada fiind *sediul Ministerului de Justiție* (1929-1932) sau *Casa Corpului Didactic*, soluție similară arhitecților Fl. Stanculescu, L. Plamadeala și R. Udroui în cazul proiectării clădirii *Palatului Institutului Agronomic* din București.

Schimbarea produsă la sfârșitul crizei economice în plan economic și politic cu implicații în viața socială face să apară semnele unor reînnoiri în domeniul artistic, unele schimbări stilistice în arhitectură, formulate teoretic în revista „*Contemporanul*”, publicație ce face cunoscute ideile și realizările arhitecturii moderne din Europa și Statele Unite ale Americii. Acestea sunt îmbrățișate și susținute de arhitecții români Marcel Iancu, Horia Creangă, G.M. Cantacuzino. Astfel în arhitectura interbelică, programul industrializat realizat cu noile materiale și tehnici de construcție devine un program conducător, o parte însemnată a creației arhitecturale renunțând la inspirația din stilurile istorice, în favoarea arhitecturii moderne. Dar terenul câștigat de viziunea modernă va stârni reacția negativă a unor oficialități, filosofi, oameni de artă, legați de orientarea *neoromânească*.

Arhitectura de stil național și cea modernă, definite una în raport cu cealaltă apar, respectiv, ca o orientare *tradiționalistă* și una *modernistă* deși amândouă au ca esență absolutizarea uneia dintre componentele raportului între tradiție și inovație, deci, amândouă capătă în arhitectură caracterul unui fenomen plastic. Conflictul dintre tradiționalism și modernism va căpăta o deosebită violență, exprimându-se pe plan teoretic. Tezele moderniste găsesc în Eugen Lovinescu principalul purtător care demonstrează imposibilitatea oricărei reluări sau continuări a moștenirii culturale, întrucât nu poate exista o pictură românească modernă ca o continuare a celei bizantine, nici o arhitectură citadină născută din arhitectura culei.

Adeptii tradiționalismului opun aspecte de critică profesională, cu argumente, de cele mai multe ori naționaliste, considerându-l un *stil al înstăinării* în neconcordanță cu „sufletul românesc”. Creatori de valoare au reușit să se sustragă caracteristicilor orientării moderniste marcând prin contribuția lor aspecte de progres în evoluția stilului depășind limitele ambelor curente aflate în conflict. Arhitectul **Horia Creangă** este personalitatea care o întruchipează. Intreaga sa operă se caracterizează prin caracterul rațional al soluțiilor funcționale și constructive, prin bunele proporții ale volumelor, o extremă sobrietate și chiar absența oricărei decorații. Dacă lucrările lui H.Creangă sunt predominant funcționaliste, opera lui **Duiliu Marcu** (1885-1966) are un caracter predominant constructivist mai apropiat de gândirea structurală a arhitecturii populare autohtone, matrice ce va stăruii în lucrările arhitectului, găsindu-și marcarea în elementelor verticale de structură. În acest sens putem menționa edificiile din București cum ar fi *Palatul Ministerului de Externe, Biblioteca Academiei, Palatul Ministerului Transporturilor*. Duiliu Marcu îmbină cele două stiluri: edificiile de factură modernă având o evidentă amprentă autohtonă, numindu-le chiar el „*lucrări de arhitectură de tradiție*”.

În afara curentelor se manifestă în contextul arhitecturii interbelice, arhitectul G.M. Cantacuzino, care în fața confruntărilor dintre tradiționalism și modernism pledează pentru o cale lipsită de excese, pentru asimilarea experiențelor moderne și a celor furnizate de tradiție. Lucrările sale care se înscriu într-o sensibilitate care tinde să umanizeze structurile și materialele amorfe.

Se remarcă și arhitectul Octav Doicescu (1900-1981) ce, în creația sa continuă să interpreteze reperele tradiției clasice naționale. *Clădirile din Grădina Botanică și restaurantul din Pădurea Băneasa, Clubul din parcul Herăstrău și clădirile de locuit din Parcul U.C.B.*, toate reprezintă rezultatul prelucrării unor motive spațiale și de fațadă inspirate din arhitectura autohtonă.

Alături se conturează personalitatea arhitectei Henriette Delavrancea-Gibory (1894-1987) opera sa, clădiri mici dimensiuni și vile, fiind exemplară datorită înțelegerii naturii, implantându-și în mod organic opera de arhitectură în peisaj, interpretând modern dar plin de sensibilitate spațiul și formele încadrate în viziunea profundă autohtonă.

Bucureștiul interbelic cunoaște, ca urmare a celor prezentate, o înflorire din punct de vedere arhitectural, efortul constructiv ce se desfășura, concentrat îndeosebi în capitală, accentuând contrastul dintre cartierele centrale și periferie, dintre București și celelalte orașe, dintre mediul rural și cel urban.

IV. TENDINȚE ALE EXPRESIEI NAȚIONALE ÎN ARTELE DECORATIVE
Contextul artistic în care se afirmă artele aplicate în România sfârșitului de sec. al XIX-lea; Locul artelor aplicate în peisajul artistic al sfârșitului de veac; Surse de inspirație pentru artele aplicate realizate în expresia de inspirație națională; Rolul arhitectului Ion Mincu în afirmarea stilului neoromânesc în artele aplicate; Caracteristici ale artelor aplicate ce au folosit limbajul neo românesc; Arta decorativă la cumpănă de veac; Costumul; Artiști decoratori și promovarea artelor aplicate autohtone în Bucureștiul interbelic; Începuturile producției industriale de ceramică artistică –Troita

În ultimele decenii ale sec. al XIX-lea și începutul sec. al XX-lea oamenii e cultură se manifestă explicit și implicit contra stilurilor bazate pe prelucrarea eclectică a limbajelor artistice istorice, a caracterului compozit a expresiei artistice, pe de altă parte doresc să găsească un mod de creație propriu bazat pe tradițiile autohtone. Iar aceasta se percepe ca un mod de exprimare nou care va trebui aplicat tuturor genurilor artistice.

Stilul care s-a conturat – neoromânescul –s-a exprimat în primul rând în București ca oraș/sinteză care oferea condiții de afirmare spiritelor mai evolute sau originale ale epocii .Trebuie de subliniat interesul arhitectului George Mandrea în articolele sale pentru legătura dintre artele decorative și arhitectură, considerând chiar că motivele între aceste două genuri se intersectează. Ideea va fi reluată de arhitectul Ion Traianescu adept și creator al curentului neoromânesc.

În contextul evoluției artei europene (sfârșitul sec.XIX-începutul sec.XX) contribuția expresiei naționale din România la peisajul variat al perioadei, citibilă în creații aparținând diferitelor genuri ale artei, a însemnat înscrierea realizărilor artistice în tendințele cele mai moderne ale timpului iar discuțiile teoretice asupra acestui rol au constituit un subiect amplu dezbătut, atât pentru teoreticienii și comentatorii fenomenului cât și chiar pentru unii dintre practicienii -I.Mincu, Șt.Ciocârlan, G.Mandrea, Sp.Cegăneanu, P.Antonescu, I.Traianescu, A.Baltazar, N.Iorga, P.Comarnescu, G.M.Cantacuzino și alții- adică aceia ce aveau dorința și capacitatea de a comenta fenomenul la care erau părtași.

Va urma o remarcabilă dezvoltare a artelor aplicate ceea ce va determina conceperea unor interioare sau spații în care limbajul artistic să fie unitar și integral armonizat. Dezvoltarea acestui curent stilistic în a doua jumătate a anilor 1890 a dus la înflorirea variantelor naționale, fiecare cu particularitățile sale caracteristice, decorația arhitecturală și renașterea tehnicilor decorative având un rol important în procesul de diversificare stilistică. Aceste elemente ce au căpătat pondere în curentul *Arta 1900*, au favorizat diversificarea modelelor, inspirația din sursele folclorice sau tradiționale, tratarea decorativă a suprafețelor, pentru prima oară fiind pus în discuție raportul structură-ornament. Un aspect dintre cele mai inovatoare ale stilului *Art Nouveau* e reprezentat de celebrarea liniei, prin aceasta deschiderea drumului spre diminuarea masei construite.

În ultimele decenii ale sec. al XIX-lea se afirmă un interes deschis către creația țaranului exprimată în obiectele sale cotidiene , în arhitectură sau în costum. Stilul Art Nouveau, serpentin, se inspira direct din natură iar formele sale sinuoase, șerpuitoare au invadat și în România feronieria porților, balustradelor și a balcoanelor, a lămpilor electrice și broderiilor de pe rochiile doamnelor. Apoi, odată cu manifestarea în artele plastice a stilului neoromânesc, doamnele vor începe să afișeze portul popular românesc iar pe straiele de sărbătoare sa va așterne ornamentația venită din Bizanț odată cu creștinismul, figurile geometrice regulate, crucile și pătratele brodate cu fir de aur și argint. Doamnele și apoi reginele noastre au îmbrăcat constant aceste costume fastuoase și strălucitoare. Acest port va fi, însă o interpretare a costumului popular românesc, va fi mai mult o abordare cultă, totuși păstrând decorația de pe fotele și ciupagurile de borangic. Abgar Baltazar scria în articolul intitulat Bizantinii ca decoratori: „Toată această artă populară se va putea folosi în fond de inspirații pe care să se altoiască (...) noi forme, noi idei reunite laolaltă (...) prin regulile artei decorative moderne”.³ Un imbold îl va da atenția acordată acestora de către regina Elisabeta care va impune în protocolul curții princiare/regale ca îmbrăcăminte oficială –portul popular – și ca preocupare a tinerelor domnișoare de onoare broderia sau desenul de inspirație folclorică.

Devenind materie de studiu în școlile patronate de regina Elisabeta, apoi în nou înființatele școli de arte și meserii au oferit o posibilitate riguroasă de pregătire celor dotați către astfel de lucrări depășindu-se condiția meșterului/țaran. Iar

³ Abgar Baltazar, *Bizantinii ca decoratori*, în *Viața românească*, București, decembrie 1907.

interesul pentru un domeniu ce se profesionaliza tot mai mult determina pe tinerii artiști să-l urmărească astfel cum acesta se manifesta pe alte meridiane.

Ideile Semănătorismului, ale Poporanismului pătrund și în formele artei decorative românești apropiindu-le prin motive de unele soluții decorative specifice ale arhitecturii neoromânești. Multe dintre obiectele expuse în cadrul secțiilor de artă decorativă sunt de “artă românească”. Numeroase expoziții sunt în întregime consacrate artelor aplicate românești. La *Casa Școalelor*, la *Școala de Arte Frumoase* au loc expoziții de covoare și țesături românești. Descrierile de interioare urbane românești de la începutul sec. al XX-lea sesizează acest caracter expresiv și pitoresc care repetă sub forme diferite și alte momente de conglomerat cultural sau de civilizație materială, care au constituit interesante și rodnice etape în istoria poporului român în sec. al XVIII-lea și la începutul sec. al XIX-lea. Tocmai de aceea “*Ileana*”, cea mai reprezentativă și expresivă revistă românească de artă, înțelegea să teoretizeze existența caracterului național al artei arătând că și în această etapă gândirea artistică românească susținea anumite repere de viziune tradițională.

Cel mai categoric își mărturisește optica Abgar Baltazar marcând prin caracterizările sale un moment important în istoria gândirii asupra artei. Relevând valoarea artei bizantine și subliniind existența unor trăsături naționale diferențiate în interiorul ei, A. Baltazar găsește unele dintre meritele sale semnificative în caracterul decorativ al viziunii bizantine, simptom al integrității stilistice, dovedindu-se foarte actual în epocă în ceea ce privește interpretarea sensului și rolului artei decorative.

Posibilități de afirmare a specificului național în artele plastice, arhitectură sau artele aplicate a fost favorizat de prezența românească la expozițiile universale, prezență care impunea prezentarea unor obiecte care să aibă trăsături specifice distincte. Prezențele la Paris (1867), Viena(1873), Paris(1889), Bruxelles(1897), Paris(1900) au însemnat variațiuni pe tema recunoașterii identității naționale românești în cadrul general european de fondare și afirmare a ideologiilor naționale. Cunoscându-se gustul veacului al XIX-lea pentru reconstituirea istorică, opțiune științifică ideologizată, s-a adăugat și reluarea tradiției folclorice.

Un alt domeniu în care se remarcă o preocupare pentru renașterea specificului național este cel al artelor aplicate între acestea afirmându-se: arta lemnului în piesele de mobilier pentru interioare casnice sau oficiale, arta broderiei și țesutului în costume, țesături decorative pentru interior, arta decorării clădirilor în exterioare sau interioare cu elemente în stuc sau feronerie ca și arta decorării hârtiei ceea ce însemna ilustrația de carte, ilustrațiile decorative pe coperti sau în reviste.

Rezultatul concret este alcătuirea unor colecții de artă decorativă și populară așa cum întâlnim la începutul secolului al XX-lea în colecția pictorului Alpar (Al. Paraschivescu) dar și includerea artelor decorative și a scenografiei în preocupările unor pictori ca Abgar Baltazar și Ludovic Basarab, menționat printre cei care, împreună cu Ștefan Popescu “a încercat picturi decorative române”.

Preocupările acestea au determinat prezența unei secții de artă decorativă în marile expoziții colective încă din 1897, astfel că se ajunsese în 1912 să se poată afirma de către M. Burileanu în cronica expoziției *Tinerimea Artistică* că artei decorative i s-a dat mai multă importanță, fiind bine reprezentată de Pavel Popescu, Theodorescu-Sion, L.Basarab și Mihăilescu Alex. În acest caz, noțiunea de artă decorativă este folosită în legătură cu o pictură cu multiple valențe decorative.

Se ajunsese deci, ca spiritele superioare, cunoscători ai mișcărilor artistice contemporane lor, din Europa să aprecieze și să trateze pe un palier egal de valoare artele plastice și cele decorative. Reproșul este dat de lipsa integrării în acest tip de

prezentare și a arhitecturii astfel ca întreaga paletă a artelor vizuale să poată fi apreciată.

Artistul/arhitectul român dorind să schimbe sursa de inspirație a căutat modele în ceea ce constituia tradiția națională. Deci arhitectul, căci el este primul care a încercat să abandoneze sursele de inspirație occidentală, s-a întors către arta bizantină și arta din epoca medievală, respectiv creațiile secolelor al XIV-lea și al XV-lea, cele care în fond continuau stilul bizantin de abstractizare a decorației, apoi s-au apreciat și considerat de interes pentru a fi preluate motive ale artei din perioada post Ștefan cel Mare așa cum era arta din epoca lui Neagoe Basarab și Vasile Lupu. În plus s-au preluat elemente de limbaj din perioada de maximă înflorire artistică datorată domnitorului Constantin Brâncoveanu, etapă creatoare esențială, aceea în care diferitele genuri artistice au găsit în limbajul decorativ elemente comune de exprimare. De altfel în dezbaterea problemei creării stilului național chiar cei care se situau la extrema negării existenței unor creații specifice, acceptau prezența acestora în elementele decorative. Arhitectul Ștefan Ciocârlan afirma în *Analele arhitecturii și ale artelor cu care se leagă*: “în ce privește artele...niciodată nu am ajuns să ne fixăm asupra unui stil propriu caracteristic țării”, admițând “numai în elementele decorative - și acestea sunt multe -, numai în detaliu se pot observa caractere bine definite, caractere originale”.³ Altă poziție avea arhitectul George Mandrea ce vedea posibilitatea făuririi unui stil românesc dar recomanda, că trebuie să se înțeleagă sistemul constructiv și decorativ și să se continue, nu să se copieze.

Rezolvarea acestor tendințe de dezvoltare a artei decorativ-aplicate este influențată și de mișcările ruraliste, concepțiilor Semănătoriste și Poporaniste. Au existat în momentul respectiv personalități ca Ovid Densusșeanu în același timp pasionat cercetător al folclorului și promotor al modernismului în România și tot așa, o serie de manifestări artistice moderne în special cele ale artei decorative aplicate care se aliază cu problema folosirii motivelor populare românești.

Dar remarca Abgar Baltazar, spiritul acestor preluări este de multe ori incorect deoarece se recurge la maniera eclectică de preluare, manieră prin care ceea ce se folosește sunt elementele exterioare ale limbajului. Modul acesta de abordare spune artistul-critic de artă trebuie radical schimbat. Mult mai târziu criticul Ion Frunzetti observa că specificul artei populare ține însă de organicitatea formelor și de echilibrul perfect al ornamentului cu funcționalul.

Apariția curentului neoromânesc s-a produs în mod explicit, pentru început, în arhitectură odată cu primele creații ale lui Ion Mincu – Casa Lahovari 1885, Bufetul 1889/1892 – și a creat un șoc cultural pus imediat în discuție de profesioniști dar și de publicul/comanditar. Arhitectul s-a bizuit tot pe acest fond al tradiției constructive țărănești la care însă a adăugat și limbajul monumental existent în marile creații ale arhitecturii ecleziale.

Din epocă și mai târziu creația arhitectului Mincu a fost apreciată fiind sesizată modul în care acesta gândea suprafețele, volumele, spațiile. Tot arhitectul Ion Mincu a fost preocupat de dezvoltarea calităților și cunoștințelor tuturor celor care conlucrează la realizarea cadrului material al vieții – arhitect, zidar, tâmplar sau vopsitor – izvorâtă din conștiința că acest cadru alcătuiește un tot complex în care trebuie incluse alături de arhitectură și toate artele aplicate ca mobilier, decorație și obiecte de uz cotidian. Modul acesta de gândire, remarca istoricul arhitecturii arh. Mihail Caffé, îl apropie pe arhitect de teoriile propagate de continuatorii lui Morris ce înființase “*Arts and Crafts Exhibition Society*” fiind posibil ca Mincu să fie la curent cu ideile acelei mișcări.

În lumina acestei concepții arhitectul pe de o parte s-a implicat direct în perioada anilor 1891-1895 în formarea tâmplarilor de artă, a marchetarilor și sculptorilor în lemn din cadrul școlii de arte și meserii iar pe de altă parte și-a extins meseria proiectând mobilier desenat în spiritul artei decorative populare, a creștăturilor în lemn, prima încercare de a transpune inspirația populară în arta mobilierului modern.

Domeniul larg al artelor aplicate a permis creatorilor de diverse formațiuni artistice să-și manifeste talentul și să încerce să găsească limbajul adecvat pentru ca un obiect util să capete valențe artistice. Este cazul ilustrației revistelor sau ilustrației de carte la care este izbitor, pentru criteriile estetice ale momentului istoric, preferința acordată liniei ca element decorativ în dauna culorii. Ilustrațiile demonstrează de asemenea viziunea folclorică românească în pictura și arta decorativă românească. Artiștii sunt preocupați și de posibilitățile de modernitate ale ornamenticii românești, deseori figuri artistice a căror creație în ansamblu nu se situează pe primul plan al interesului, au totuși un rol important în vehicularea unor idei și tendințe fecunde - Kimon Loghi, Ipolit Strâmbu, N.Vermont, vor aduce o contribuție semnificativă prin concepția lor în problema raporturilor tradiție-inovație în arta românească.

Desenele, publicate în 1906 de arhitectul Nicolae Ghica-Budești sau piesele păstrate în colecția familiei ne dezvăluie o viziune raționalistă, echilibrată, căutând expresia modernă a unor structuri și elemente specific naționale, de data aceasta preponderent folclorică. Căutând sinteza într-un ansamblu stilistic coerent, Ghica-Budești a creat și în alte domenii ale artelor aplicate: textile, ceramică etc.

O orientare rațională, spre modernism și originalitate, fundamental opusă celei ce se limita la reproducerea de strane sau jilțuri bisericesti, a fost proprie și altor creatori de mobilier neoromânesc de la sfârșitul sec. al XIX-lea și începutului sec. al XX-lea: arh. Cristofi Cerchez, George Sterian sau arh. A. Clavel, precum și arhitecților Gh. Lupu și Hugo Storck sau pictorul Octav Roguschi.

O altă manifestare, a fost includerea artei decorative în compoziția tabloului de școală; fie în tablourile înfățișând interioare în care amestecul de obiecte de stiluri diferite este izbitor, fie în portrete sau naturi moarte în care interiorul este mobilat cu elemente decorative din sfera artei populare românești sau din repertoriul Artei 1900.

Toate lucrările realizate de reprezentanții stilului neoromânesc în domeniul artei aplicate justifică existența unei școli românești originale ilustrată, deasemeni în ceramică, cioplitorie, feronerie și argintărie, legătorie și artele tiparului, covoare și țesături de tot felul.

Arta de la cumpăna secolelor XIX-XX din România nu aparține nici *Art Nouveau*-ului, nici *Jugendstil*-ului, nici *Modern Style*-ului sau *Sezession*-ului, ci reprezintă o creație independentă, originală, proprie.

Costumul național devenise o piesă de vestimentație nelipsită din garderoba doamnelor și a tinerelor fete. Anuarul național al României pe anul 1903 indică patru adrese de unde se puteau achiziționa costume naționale. Firma cea mai renumită în comerțul de artă, Djaburov, nu considera că ar fi sub rangul ei comercializarea costumelor naționale. Ei i se adăugau atelierul Școlii profesionale de fete, Bazarul Societății Furnica aflată sub patronajul reginei Elisabeta. Marin Constantinescu, furnizor al Curții Regale, avea magazin de haine naționale intitulat pitoresc „La Surugiul Roșu”, oferind „costume de călărași”, costume care ajunseseră în mare vogă datorită faptului că regele și principesa moștenitoare obișnuiau să le poarte în anumite ocazii și fuseseră chiar portrețizați purtând costumul.

Pe lângă costumul național, în cadrul stilului național, la mare modă sunt obiectele de lemn. Firma Bucher & Durrer și-a numit fabrica „Industria română de articole de lemn” .

Meșterii țărani nu au putut face față acestei cerințe. Produsele lor răspundeau, datorită tradiției în execuție, simțului popular românesc, pe când cele din producția industrială erau de slabă calitate artistică, fiind realizate neglijent.

În majoritatea cazurilor comandarii aveau o cultură artistică scăzută și s-au orientat spre obiecte de artă decorativă, nu spre cele țărănești ci spre cele industriale, cu motive populare orășenizate.

Se va produce totuși olărie de artă românească cu un grad artistic ridicat, ca produse de serie. Este cazul întreprinzătorului Armand Naumescu care în 1922 realizează atelierul de olărie numit Troița, propunându-și să producă ceramică decorativă inspirată din cea populară. Și-a asigurat colaborarea mai multor pictori ai vremii, militanți pentru păstrarea artelor decorative tradiționale, dintre care cei mai cunoscuți fiind C. Ressu, I. Theodorescu-Sion, N. N. Tonitza, Șt. Dimitrescu, Tr. Cornescu, Ionescu Doru, Nora Steriadi ș. a. Dorind să reînvie ornamentele din tradiția națională într-o realizare modernă de mare valoare artistică, chiar și-au semnat obiectele produse de ei, cu sigla lor: vase cu flori, sfeșnice, farfurii, cești etc. Același scop a urmărit și fabrica de ceramică Cocioac a Domeniilor Coroanei Regale.

În 1923 Ștefan Dimitriu, care lucrase înainte la Troița, pune bazele unui atelier de ceramică și olărie bucureștean, care dorește îmbinarea între arta modernă ceramică și cea de tradiție populară. Nora Steriadi s-a remarcat și câștigă notorietate prin broderii artistice în expozițiile personale de la București 1919 și de la Paris 1920. Se va dedica ulterior ceramicii, cu intenția este să realizeze ceramică de inspirație populară, tratată într-un spirit modern, să aducă un suflu înnoitor în această ramură artistică. Va reuși la început un mare succes cu cahle, repertoriul motivelor reducându-se la o fantezist-naivă stilizare de cocoși, păuni, lalele.

Un alt domeniu al artei tradiționale românești a fost producția de covoare, țesături și broderii care, în această perioadă va înregistra un mare avânt, având sprijinul unor doamne din înalta societate, contribuind la revigorarea artei populare.

Dintre cele mai active și perseverente menționăm pe soțiile mareșalilor Averescu și Prezan și pe doamnele Cantacuzino, Bibescu, Pia Alimănișteanu care, prin intermediul unor societăți filantropice, fie prin ateliere proprii improvizate pe moșiile lor sau cu ajutorul țăranilor localnici, încearcă să revigoreze industria casnică populară adică a covoarelor și mai ales a blutelor țărănești (ii) pentru a păstra tradiția artei populare autohtone. Aceștia li s-au adăugat mai multe artiste decoratoare care și-au condus ateliere proprii: Elisabeta Cosco, Maria Fălcoianu, Viorica Steopoe, Maria Fărcășeanu. Succesul răsunător pe care l-au avut în anul 1920-1921 în această direcție s-a dovedit prin vânzarea în cantități mari de bluze din in, voaluri de mătase, prin magazinele deschise la Paris, Marsillia și New York, cu sprijin financiar al Băncii Blank. Concurența neloială însă, care le-a imitat și vândut mult mai ieftin, a făcut ca acest succes să nu fie de durată.

După 1919 producția fabricii Brumărescu, care înregistrase un succes răsunător în prima decadă a sec. XX, își găsește încă cumpărători. El a impus mobila rustică folosind în exces ca decorație de mobilier motive și creștături din arta tradițională, executată în pirografie și pe alocuri colorate cu lacuri lucitoare, pentru a da o tentă națională.

Constatăm că aceste inițiative cu mari perspective la începuturi, își pierd după o vreme interesul și sunt nevoite să-și reducă activitatea.

Fondul arhitectural-urbanistic neoromânesc existent în București, atât de bogat și care ne amintește în permanență de strămoși și originile românești ortodoxe ar putea fi în atenția turismului românesc dar și industria imobiliară încercându-se o revenire la acest stil sau măcar la decorație, dacă nu la funcționalitatea lui.

Petre Comarnescu spunea cândva despre particularitățile noastre românești: „Am adus artei occidentale, formelor noi, o sensibilitate precum și materiale, vibrații, nuanțe noi și proprii, dar ceea ce am adus major poartă pecetea particularității noastre românești. Cine nu se diferențiază prin aceste particularități, în funcție de mediul său spiritual, nu are individualitate, iar cine nu se ridică până la o expresie universal – valabilă nu are vocație și personalitate de artist”.

CONCLUZII

Rolul tradiției, important în orice domeniu, are în cel al științelor sociale și în cel al istoriei, îndeosebi un caracter creator. Experiența predecesorilor, mărturie a frământării epocii lor, ni se înfățișează ca o verigă la care nu putem să nu ne racordăm și a cărei substanță stă la temelie nu numai a gândirii, dar și a sensibilității noastre, a gustului nostru. Așadar, actul recunoașterii reprezintă finalitatea oricărei strategii identitare, fie că este vorba de recunoașterea apartenenței acestui subiect la un anumit mediu socio-cultural, fie că este vorba de afirmarea specificității sale.

Specificul național în artele plastice, tradiția ca formă a culturii naționale și ca măsură a valorii specificului național a fost un subiect dezbătut mai cu seamă din secolul al XIX-lea și continuă și în prezent. Subiectul a fost abordat de diverși specialiști, istorici, critici de artă, critici literari, teoreticieni și, pe lângă ei, de creatorii înșiși.

În timp, trebuie remarcată longevitatea stilului național, configurat în decursul secolului al XIX-lea și definit în ultimii ani ai veacului datorită lui Ion Mincu, apoi continuat și dezvoltat de generațiile următoare până la sfârșitul perioadei interbelice. În spațiu, stilul românesc s-a desfășurat nu numai în București, capitala incontestabilă a culturii autohtona, ci s-a distins prin diseminarea sa excepțională între cele două războaie mondiale pe întreg teritoriul României.

Față de studiile anterioare am încercat să privesc fenomenul global, ca un stil care cuprinde ansamblul imaginilor, cea a omului și cea a ambientului său alcătuit nu numai din construcțiile arhitecturale dar și din pictură, sculptură, mobilier, poterie, costum (cu toate componentele sale) căutând să realizez legăturile stilistice dintre artele majore și cele minore.

Am urmărit, de asemenea, integrarea efectivă a stilului românesc în istoria artelor europene, nu numai prezentarea paralelismului acestuia cu căutările contemporane moderne apusene.

Ajungerea la soluții plastice similare, dar venind pe alte drumuri a fost fenomenul cel mai special care a asigurat artei românești de început de secol XX și celei interbelice originalitatea și, în același timp, comunicarea pe plan internațional, pentru care dialogul Pallady – Matisse rămâne emblematic.

Asistăm, deci, în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea și începutul secolului XX pe plan european, la manifestarea unui curent de eliberare de sub tutela academismului, în special a celui promovat de Ecole de Beaux-Arts din Paris. Țările doresc să-și găsească identitatea atât în planul politic și social cât și în cel al sentimentelor și tradițiilor naționale. Sub acest impuls apare căutarea și promovarea specificului național în artă.

În același moment, la Paris, Brâncuși înțelegea că Europa nu are nevoie să apeleze la tradițiile culturale extra-continentale și se poate adresa tradițiilor de pe teritoriul ei.

Cultura românească a secolului al XIX-lea a asimilat tendințele europene atât de repede încât în perioada dintre cele două războaie, adică în deceniile III și IV ale secolului XX cultura spirituală românească putea sta, sub raport literar și artistic la nivel european. Odată cu modernizarea tuturor sectoarelor materiale și spirituale ale societății românești s-a făcut un uriaș efort de schiumbare la față a unei lumi românești patriarhale, a acestui „Bysance après Bysance” cum spunea Iorga.

Momentul crucial când în istoria artei naționale se manifestă stilul neoromânesc în artele plastice, la sfârșitul secolului al XIX-lea a fost, o consecință firească a parcursului străbătut de artele vizuale în acel veac. În Țările Române și București în special veacul al XIX-lea a însemnat, din punct de vedere artistic, racordarea lor la curentele vehiculate în țările Europei vestice. Stilurile care s-au manifestat în București în secolul al XIX-lea s-au încadrat în puternica tendință de modernizare a orașului, adică de europenizare.

Geniul lui Mincu va contribui în mod esențial la nașterea unui stil românesc, denumit în cecle din urmă neoromânesc, stil pe care-l va promova prin creațiile proprii și prin formarea tinerilor în cadrul învățământului instituționalizat de arhitectură. Valoarea incontestabilă a lecției stilistice a lui Ion Mincu a fost constat forța ei de sugestie pentru arhitecții epocii care i-au recunoscut meritele. În paralel arhitectul Ion N.Socolescu încearcă să găsească propria formulă stilistică

La pictorul Ștefan Luchian această deschidere de drumuri noi s-a realizat printr-o temeinică legătură cu acel sentiment românesc al formei, cu acea tradiție de forme ce părea adormită și pierdută de secole, căci Luchian e un artist modern, într-adevăr, însă un artist modern român așa cum este și Brâncuși.

În sculptură opera lui Fritz Storck, face o sinteză între legile artei bizantine, proprii bisericii ortodoxe, și cele ale artei clasice dar cel care a contribuit hotărâtor la regenerarea artistică a sculpturii românești, a fost Dimitrie Paciurea. Receptiv la compoziția simbolistă, la modelajul impresionist, sensibil la jocul decorativ al curbilor și contra curbilor caracteristice stilului Art Nouveau, le folosește pentru a-și exprima propria structură afectivă și spirituală.

Arhitectura perioadei interbelice continuă curentul neoromânesc. Se ridică o a doua generație de arhitecți, adepți ai curentului: Toma T. Socolescu, Constantin Iotzu, Paul Smărăndescu, Stănișteanu Ciortan, I.D.Trajanescu, Gheorghe Simotta. De la începutul sec. al XX-lea se manifestă și tendința de a încorpora curentul de arhitectură națională în domeniul culturii oficiale promovate de stat.

În paralel s-a manifestat o arhitectură „neoromânească” cu caracter arhaizant, caracterizată prin imagini supraîncărcate cu elemente decorative, care frânează rezolvarea corectă a funcțiunilor și a structurii, și tot atunci, ca urmare a talentului, o seamă de arhitecți realizează opere valoroase. Petre Antonescu, Nicolae Ghica-Budești, Grigore Cerchez, Cristofy Cerchez, Paul Smărăndescu, C.Iotzu și I.D. Trajanescu aduc un suflu nou viziunii artistice românești asupra creației arhitecturale, individualizat în creațiile lor dar și teoretizat.

În aceeași epocă cunoașterea fenomenului artistic mondial și inovărilor datorate concepțiilor moderne asupra modului de exprimare a arhitecturii vor fi preluate și materializate în creațiile arhitecților Marcel Iancu și Horia Creangă

Arhitectura interbelică, înscriindu-se în dezvoltarea arhitecturii moderne. A constituit o altă fațetă a creației naționale față de aceea deja consacrată sub denumirea de neoromânesc. Orientarea *tradiționalistă* ca și cea *modernistă* au ca așezământ absolutizarea uneia dintre componentele raportului între tradiție și inovație.

Bucureștii interbelici cunoaște, ca urmare a celor prezentate, o înflorire din punct de vedere arhitectural, artistic și al artelor decorative.

În aceeași perioadă ideile legate de căutarea unui limbaj artistic de sorginte națională, s-au manifestat în toate domeniile artelor, atât în pictură, sculptură sau grafică cât și în artele aplicate. Se consideră că funcția ornamentului nu constă în a decora ci în a construi; ornamentația trebuie să pară că determină forma.

În ultimele decenii ale sec. al XIX-lea se afirmă un interes deschis către creația țaranului exprimată în obiectele sale cotidiene, în arhitectură sau în **costum**.

Un imbold important îl va da atenția acordată acestora de către regina Elisabeta care va impune în protocolul curții princiare/regale ca îmbrăcăminte oficială –portul popular – și ca preocupare a tinerelor domnișoare de onoare broderia sau desenul de inspirație folclorică.

Descrierile de interioare urbane românești de la începutul sec. al XX-lea sesizează acest caracter expresiv și pitoresc care repetă sub forme diferite și alte momente de conglomerat cultural sau de civilizație materială.

Posibilități de afirmare a specificului național în artele plastice, arhitectură sau artele aplicate a fost favorizat de prezența românească la expozițiile universale, prezență care impunea prezentarea unor obiecte care să aibă trăsături specifice distincte. Deci un alt domeniu în care se remarcă o preocupare pentru renașterea specificului național este acum, la sfârșitul secolului al XIX-lea cel al artelor aplicate, ajungându-se la alcătuirea unei colecții de artă decorativă și populară, de prezentarea ei în secțiuni speciale ale expozițiilor naționale sau de comercializarea prin magazinele prestigioase de artă.

Tocmai datorită acestui interes un arhitect ca G.Mandrea vedea posibilitatea făuririi unui stil românesc în artele decorative dar recomanda să se înțeleagă sistemul constructiv și decorativ, să se continue, nu să se copieze.

La acestea s-a adăugat selectarea unor elemente specifice artei țărănești, în special din arta construcțiilor și a decorării lemnului.

Lucrările realizate de reprezentanții stilului neoromânesc în domeniul artei aplicate justifică existența unei școli românești originale. Aprecierea care s-a acordat în epocă acestor categorii artistice a schimbat viziunea asupra artelor în general și a determinat o atenție deosebită către obiectul folosit în viața curentă, către interioare și către costume, atenție care a determinat ambianța caselor acelei epoci.

Transformările care s-au produs la sfârșit de secol XX și început de secol XXI și noile viziuni asupra expresiei arhitecturale au îndepărtat arhitectii de la concepțiile legate de arhitectura cu specific național. A fost abandonat acest tip de arhitectură, de origine românească și au fost preluate din alte arhitecturi (cum este cea de tip elvețian, chalet) forme care nu au nimic specific românesc și care nu și-au regăsit drumul și funcționalitatea cum au făcut înaintașii. Asistăm chiar la o lipsă de stil care deranjează privirile trecătorului fiind evident că unii comandanți nici măcar nu mai apelează la serviciile unui arhitect atunci când își clădesc o locuință. Asemeni este în lumea artelor decorative.

Dar fără a se cunoaște ceea ce ne-a caracterizat, a fost valoros și apreciat nu ne vom putea găsi identitatea, existența unui popor, unei nații, mai ales în epoca globalizării, fiind definită numai prin cultura sa.

BIBLIOGRAFIE

Colecțiile de artă decorativă – Muzeul Național de artă, Muzeul Municipiului București, Colecția Minovici, Colecția Storck, Colecția prof.dr. Adina Nanu
Arta românească - lămuriri privitoare la problemele specificului românesc.
Interviuri luate de P.Comarnescu. În : *Politica*, II, 1927, nr.249, 25 mart.
Caffé, Mihail „*Ion Mincu*” București, Ed. Meridiane, 1984, p. 80.

Ciocârlan, Ștefan *Stilul românesc*. În: *Analele arhitecturii și ale artelor cu care se leagă*, an I, 1890, nr.12, p.206

Comarnescu, Petru *Kalokagathon*, București, Ed. Eminescu, 1972.

Constantin, Paul *Arta 1900 în România*, București, Ed. Meridiane, 1972.

Din gândirea românească despre artă. Antologie de Amelia Pavel, București, Ed. Meridiane, 1980

Ene Camelia *Arhitecți ai stilului neoromânesc bucureștean*. În: București. M.I.M.. XVIII. București, MMB, 2004, p.266

Ene Camelia *Starea artelor în Europa ultimelor decenii ale secolului al XIX-lea*. În: București. M.I.M.. XXI. București, MMB, 2007, p.39

Ene Camelia *Stilul neoromânesc în artele aplicate – perioada până la anul 1900*. În: București. M.I.M.. XIX. București, MMB, 2005, p.74

Gândirea estetică în arhitectura românească. A doua jumătate a secolului XIX și prima jumătate a secolului XX, București, Ed. Meridiane, 1983.

Giurescu, Constantin, C., *Istoria Bucureștilor*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Ed. Sport-Turism, București, 1979.

Greceanu, Olga, *Specificul național în pictură*. București, Ed. Cartea Românească, f.a.

Grozdea, Mircea, *Sculptori români contemporani*, București, ed. Meridiane, 1980.

Ionescu, Grigore *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, ed. II-a, Academiei RSR, București, 1982

Iorga, Nicolae, *Scrisori despre artă*, București, Ed. Meridiane, 1968

Ispir, Mihai, *Clasicismul în arta românească*” București, Ed. Meridiane, 1984.

Ișfănoni, Doina, Popoiu Paula, *Costumul Românesc de Patrimoniu*, Ed. S.C. ALCOR EDIMPEX S.R.L., București, decembrie 2007.

Joja, Constantin, *Arhitectura românească în context european*, București, Ed. Tehnică, 1989

Lapadat, Marcu Marius, *Fețele ornamentului-Arhitectura bucureșteană în sec.20*”, București, Ed. Univers enciclopedic, 2003.

Lupu, Mircea, *Școli naționale în arhitectură*, București, Ed. Tehnică, 1977

Michelis, P.A., *Estetica arhitecturii*, București, Ed. Meridiane, 1982

Mucenic, Cezara *București. Un veac de arhitectură civilă. Secolul XIX*, București, Silex, 1997

Nanu, Adina, *Artă, stil, costum*, București, Ed. Meridiane, 1976

Oprea, Petre, *Incursiuni în sculptura românească*, București, Ed. Litera, 1974

Pavel, Amelia, *Din gândirea românească despre artă*. Antologie de București, Ed. Meridiane, 1980.

Pavel, Amelia, *Ideii estetice în Europa și arta românească la răscruce de veac*, Cluj, Ed. Dacia, 1972

Șorban, Raoul *Theodor Pallady*, București, ed. Meridiane, 1968

Șorban, Raoul *Tonitza*, București, ed. Meridiane, 1973

Tzigara-Samurçaș, Alexandru, *Scrisori despre arta românească*, București, Ed. Meridiane, 1987

Vitry, Paul: *“La Renaissance des Arts Décoratifs à la fin du XIX-e siècle et au débuts du XX-e siècle”*: În: Michel, A. *“Histoire de l’Art”* vol. VIII, partea a III, Paris, 1905.

·
·