George Matei Cantacuzino şi modernismul mediteraneean

[*Di suo' maniera e di suo' aria. Studii în onoarea Ancăi Oroveanu*, Ruxandra Demetrescu, Irina Cărăbaş şi Ioana Măgureanu (eds.), Editura UnARTE, Bucureşti, 2012, pp. 118-129]

> Mărginind cuvântul tradiţie în câmpul imaginilor îl fac să crească în acel al spiritului. Universul este un tot organizat. Lumea se mişcă după anumite legi; în acelaşi ritm se mişcă şi stelele şi inima oamenilor. Nici tradiţia nu este o stea nemişcătoare. Întocmai cum ritmul naşte armonia, conştiinţa dă naştere tradiţiei, dar nu în chip imperios, căci 'fiecare din noi a moştenit un lot de eroare' (Catul), iar spiritul se împiedică prea uşor de lucruri, pe care din lipsă de experienţă, le crede statornice şi câteodată esenţiale. Timpul este pentru întâmplări ceea ce noaptea este pentru monumente. El le reduce trăsăturile lor esenţiale, aşa cum noaptea desenează monumentele în masele lor principale, întunecând particularităţile epocilor, ca să le rânduiască sub aceeaşi lege a proporţiei. 'Tradiţie' nu înseamnă 'reacţiune'. Tradiţie înseamnă echilibru critic[1].

Introducere

G. M. Cantacuzino, Josep Coderch, Aris Konstantinidis, Adalberto Libera, Dimitris Pikionis, Sedad Eldem sau Josep Lluis Sert au fost studiaţi în general din perspectiva unei modernităţi monolitice definită in exclusivitate în termeni de repudiere a trecutului. Opera lor este puţin cunoscută în afara ţărilor din care provin, iar raportul lor cu tradiţia a fost privit fie ca o lipsă de coerenţă, ca o permanentă oscilare între tradiţie şi modernitate, fie ca o „sinteză" între tradiţie şi modernitate relevantă doar pentru contextul local, el însuşi „insuficient modern", ambivalent. Istoriografia arhitecturii secolului al XX-lea tinde să plaseze în opoziţie eclectismul, istorismul, stilurile naţionale şi regionale, pe de o parte, respectiv mişcările de avangardă şi

[1] G. M. Cantacuzino, Introducere la studiul arhitecturii, Bucureşti, Editura Socec, 1926, p. 1.

modernismul interbelic, pe de altă parte[2]. Însă tot mai frecvent, poate şi drept consecinţă a tensiunilor contemporane dintre fenomenele de globalizare şi renaşterea naţionalismelor şi regionalismelor[3], această abordare dihotomică este pusă în discuţie, stilurile „retrograde" sunt reevaluate, considerându-se că reprezintă o altă faţă a modernităţii, iar raportul modernismului cu tradiţia este reinvestigat[4].

Literatura despre G. M. Cantacuzino abordează în general producţia arhitectului ca îmbinând modernismul cu un filon clasicist şi cu interesul pentru arhitectura vernaculară, considerându-se uneori că această îmbinare ar opune teoria şi practica lui Cantacuzino (şi a altor arhitecţi ca Octav Doicescu sau Henrietta Delavrancea) perspectivei „europene" asupra modernismului[5]. Însă nu este vorba despre o îmbinare, ci despre faptul că G. M. Cantacuzino, la fel ca mulţi dintre contemporanii săi din întreaga Europă, practică un modernism ce nu exclude tradiţia, fie ea clasică sau a vernacularului. De asemenea, nu cred că poate fi vorba despre faptul că G. M. Cantacuzino ar premerge regionalismul critic al lui Kenneth Frampton[6], sau nu într-o măsură mai mare decât o fac şi alţi arhitecţi europeni contemporani lui. Mai relevantă poate fi plasarea lui în contextul epocii şi al curentelor regionaliste europene.

O subtilă şi temeinic documentată reconsiderare a rolului pe care l-a putut juca tradiţia în modernismul românesc este oferită de recenta carte editată de Carmen Popescu, *(Dis)continuităţi. Fragmente de modernitate românească în prima jumătate a secolului al 20*-lea[7]; aceeaşi autoare sugerează în alte două ocazii ca plauzibilă abordarea lui G. M. Cantacuzino

---

[2] Adecvarea periodizărilor tradiţionale utilizate în istoriografie este chestionată de Laurent Baridon în articolul „L'historiographie de l'architecture du XIXe siècle: périodiser l'historicisme?", Perspective, nr. 4, 2008, pp. 715-732 şi 793-797; pentru problematizarea periodizării în general, vezi Thomas DaCosta Kaufmann, „Malaise dans la périodisation", Perspective, nr. 4, 2008, pp. 597-601 sau actele colocviului *Repenser les limites: l'architecture à travers l'espace, le* temps et les disciplines, Paris, INHA, 2005, URL: http://inha.revues.org/1312, consultat la 09.06.2012.

[3] Vezi Berry Bergdoll, „Foreword", Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular Dialogues and Contested Identities, Jean-François Lejeune, Michelangelo Sabatino (eds.), Londra, New York, Routledge, 2010, pp. xv-xix.

[4] De exemplu, Jean-Louis Cohen, The Future of Architecture since 1889, Londra, Phaidon Press, 2012; Stanislaus von Moos, Le Corbusier. Elements of a Synthesis, Rotterdam, 010 Publishers, 2009; Anthony Vidler, Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2008.

[5] Vezi monografia Mirelei Duculescu, George Matei Cantacuzino (1899-*1960). Arhitectura ca temă a gândirii*, Bucureşti, Simetria, 2010.

[6] Vezo, de exemplu, M. Duculescu, George Matei Cantacuzino, p. 30, sau Augustin Ioan, „Despre o estetică a reconstrucţiei", Atelier LiterNet, 28.06.2006, URL: http://atelier.liternet.ro/articol/3543/Augustin-Ioan/Despre-o-estetica-a-reconstructiei.html, consultat la 12.06.2012.

[7] Carmen Popescu, „Modernitatea în context", Carmen Popescu, Ruxandra Demetrescu, Irina Cărăbaş, *(Dis)continuităţi. Fragmente de modernitate românească în prima jumătate a secolului al 20*-lea, Bucureşti, Simetria, 2010, pp. 11-100.

în relaţie cu modalităţile de apropriere a arhitecturii vernaculare de către arhitecţii asociaţi de curând unui „modernism mediteranean”[8]. Din această perspectivă, raportarea lui G. M. Cantacuzino la teoria elaborată de profesorul său de la Paris, Gustave Umbdenstock, pe de o parte, şi la „modernismul vernacular” al lui Le Corbusier, pe de altă parte, se dovedeşte mai utilă pentru înţelegerea activităţii sale decât abordările tradiţionale.

Vilele de mici dimensiuni pe care Cantacuzino le ridică între 1929 şi 1933 pe faleza de la Eforie Nord (Vila Aviana, cele trei vile-culă, Vila Turn şi celelalte construcţii identificate de Dan Teodorovici ca fiind proiectate de G. M. Cantacuzino[9]) pot oferi un punct de plecare în analiza raportul elastic dintre tradiţie şi modernitate pe care îl concepe arhitectul. Aceste vile permit apropierea lui Cantacuzino de ceea ce s-a numit modernism mediteranean pe baza caracteristicilor lor formale: vilele-cule, de exemplu, pot fi comparate cu proiectul nerealizat al lui Adolf Loos pentru vila Moissi (1923), care a inspirat mai mulţi arhitecţi asociaţi modernismului mediteranean; înşirarea clădirilor pe faleza de la Eforie poate fi apropiată de casele ridicate de Rafael Bergamin în Colonia El Viso, Madrid, sau de Vila Oro construită de Luigi Cosenza la Napoli. Comun este, în primul rând, apelul de o manieră anti-pitorească la o arhitectură vernaculară apreciată pentru calităţi abstracte în care sunt recunoscute valorile modernismului: scara umană, compoziţiile asimetrice, volumele simple lipsite de elemente decorative, care se folosesc de forţa expresivă a peretelui gol, ferestrele orizontale, coerenţa dintre funcţie şi tehnică, funcţionalitatea „naturală”, verificată în timp.

În imaginea pe care această arhitectură vernaculară o are în perioada interbelică se amestecă vernacularul cu arhitectura clasică greacă şi romană, imaginându-se uneori o continuitate între antichitate şi prezent axată în jurul existenţei unor armonii ancestrale[10]. Această

[8] Carmen Popescu, „Rurality as a locus of modernity. Romanian inter-war architecture”, Rural and Urban. Architecture Beween Two Cultures, Andrew Ballantyne (ed.), Londra, Routledge, 2010, pp. 145-159 şi „Henrietta Delavrancea: la modernité roumaine de l’entre-deux-guerres”, *Histoire de l’art*, nr. 63, octombrie 2008, pp. 89-99. În primul articol, Carmen Popescu pune în legătură „reevaluarea casei balcanice [...] cu un interes crescând pe plan internaţional pentru arhitectura mediteraneană tradiţională”. În cel de-al doilea articol, vorbind despre vilele Henriettei Delavrancea de la Balchik care se inspira din arhitectura vernaculară locală, autoarea atrage atenţia asupra faptului că „vernacularul balcanic este o cale de acces către spiritul mediteranean care îi bântuie şi pe intelectualii români ai epocii”.

[9] Vilele X, Y, Violeta, Flora, Tilea, pavilionul farmaciei şi pavilionul frizeriei. Dan Teodorovici, G. M. Cantacuzino (1889-1960). Dialogik zwischen Tradition und Moderne, Teză de doctorat susţinută în iulie 2010 la Städtebau-Institut der Universität Stuttgart, URL : http://elib.uni-stuttgart.de/opus/volltexte/2010/5813/pdf/teodorovici_dissertation_2010_16_mb.pdf, consultată la data de 09.06.2012.

[10] Pentru „mitul Mediteranei”, vezi Benedetto Gravagnuolo, „From Schinkel to Le Corbusier. The Myth of the Mediterranean in Modern Architecture”, Modern Architecture and the Mediterranean, J.-F. Lejeune, M. Sabatino

continuitate imaginată îi oferă lui Cantacuzino justificarea să găsească similitudini între arhitectura vernaculară pe care o descoperă în călătoriile sale în Orient şi cea a culelor olteneşti. De asemenea, important este şi faptul că, deşi uneori instrumentalizat ca romanità[11], modernismul mediteranean evită în general asocierile naţionale sau regionale: „moştenirea comună a arhitecturii vernaculare i-a ajutat pe moderniştii mediteraneeni să se identifice cu un etos colectiv fără să impună identităţi naţionale sau pan-regionale”[12]. Însă în interiorul acestui modernism mediteranean care îşi propune să „tempereze modernitatea cu tradiţia, opunându-se în acelaşi timp tuturor formelor de istorism”[13], modalităţile de raportare la vernacular prezintă importante diferenţe. În cazul lui G. M. Cantacuzino, cred că punerea în legătură a scrierilor sale cu teoria elaborată de Gustave Umbdenstock poate fi relevantă pentru nuanţarea modernismului său „hibrid”.

Gustave Umbdenstock şi critica „esteticii maşinii”

Investigând relaţiile dintre regionalismul politic şi cel cultural, Geert Palmaerts menţionează un articol publicat de arhitectul Jean Favier în La Construction Moderne din 1938, în care printre principalii promotori ai arhitecturii regionaliste se numără Gustave Umbdenstock[14]. Elev al lui Julien Guadet şi profesor al lui G. M. Cantacuzino, Gustave Umbdenstock susţine o abordare eclectică a arhitecturii bazată pe o cunoaştere cosmopolită ce include şi diversitatea regională. Această idee, general împărtăşită de teoriile eclectice, îşi găseşte ecoul şi la G. M. Cantacuzino: în Introducere la studiul arhitecturii, Cantacuzino critică respingerea clasicismului de către contemporanii săi printr-un argument devenit loc comun al teoriilor eclectice[15] şi anume că arhitectul este dator să cunoască întreaga istorie a arhitecturii

(eds.), pp. 15-40. Autori ca Paul Valery şi Matila Ghyka sau arhitecţii italieni ai Gruppo 7 consideră că indiferent de epoca în care este creată, în arhitectura din jurul Mediteranei s-ar putea identifica o anumită înclinare către simplitate şi armonie, către „o relaxată simetrie a volumelor”, după cum o numeşte Carlo Enrico Rava.

[11] Pentru raportul complex dintre arhitectura colonială italiană şi arhitectura vernaculară mediteraneeană, vezi Mia Fuller, Moderns Abroad. Architecture, Cities and Italian Imperialism, Londra şi New York, Routledge, 2007.

[12] J.-F. Lejeune, M. Sabatino, „Introduction”, Modern Architecture and the Mediterranean, J.-F. Lejeune, M. Sabatino (eds.), p. 4.

[13] Michelangelo Sabatino, Pride in Modesty. Modernist Architecture and the Vernacular Tradition in Italy, Toronto, University of Toronto Press, 2010, p. 23.

[14] Geert Palmaerts, „Nineteenth-Century Regionalism and the Idea of Descentralisation in the Arts”, Sources of Regionalism in the Nineteenth Century, Linda Van Santvoort, Jan De Maeyer, Tom Verschafel (eds.), Leuven, Leuven University Press, 2008, pp. 48-57.

[15] Încă de la mijlocul secolului al XIX-lea, César Daly, care conduce între 1840 şi 1888 Revue Générale de *l'Architecture et des Travaux Publics*, probabil cea mai influentă revistă franceză de arhitectură din vremea respectivă, considera că arhitecţii sunt datori să se familiarizeze nu numai cu toate epocile istorice, ci şi cu arhitectura vernaculară. Pentru o discuţie a raporturilor care se pot stabili între programul revistei condusă de Daly şi ideile regionaliste, vezi Yves Schoonjans, „Regional Architecture as an Element of Cosmopolitanism in César

(„să atingi toate subiectele, covârşitor de grele, asupra cărora a îmbătrânit înţelepciunea”[16]), de la antichitatea romană la arta populară. Însă maniera prin care arhitectul trebuie să apeleze la acestă cunoaştere este teoretizată de Cantacuzino în mod diferit: „Cunoaşterea trecutului trebuie să îmbogăţească posibilităţile noastre critice, fără a ne întuneca viziunea viitorului”[17].

Într-un capitol dedicat monumentalului *Cours d'architecture* publicat de Gustave Umbdenstock în 1930[18], Estelle Thibault analizează modul în care eclectismul şi regionalismul se articulează în discursul acestuia[19]. Pornind de la perspectiva lui Poincaré asupra unei ştiinţe deschisă către intuiţie şi împrumutând retorica medicinei experimentale, Umbdenstock elaborează o teorie sofisticată care propune o metodă cvasi-ştiinţifică de determinare a legilor artei şi arhitecturii. Astfel, aşa cum omul de ştiinţă izolează în natură elemente ale căror caracteristici se pot generaliza prin analogii şi extrapolări, arhitectul transpune în practica sa, văzută ca experiment activ, principii naturale ce funcţionează drept „directive comode”. Umbdenstock împrumută din psihologia experimentală „efectele de sugestie”, prin care desemnează maniera în care formele vizuale sugestionează oamenii la nivel cerebral, considerând arhitectura ca o modalitate de a influenţa „psihologia maselor”, ca pe un mijloc de stimulare a dezvoltării unui „popor sănătos, bine construit”[20]. Arhitectul ar fi dator deci să fie conştient de forţa de disciplinare a corpului social pe care o posedă arhitectura şi să aibă o atitudine etică, folosind-o numai în scopuri „nobile”. G. M. Cantacuzino exprimă convingeri similare atunci când critică arhitectura sovietică din Tiraspol, ale cărui faţade neoclasice le interpretează ca exprimând „puterea şi prezenţa statului”[21].

După Umbdenstock, forma abstractă a unei opere de artă sau de arhitectură face să rezoneze aparatul psihologic, o viziune mecanicistă asupra fiziologiei percepţiei pe care o împărtăşesc în general arhitecţii asociaţi tuturor mişcărilor şi tendinţelor, inclusiv Le Corbusier. Însă fiindcă sugestia implică obligatoriu memoria privitorului, înţeleasă ca fiind determinată de

---

Daly's Vision of Eclecticism", Sources of Regionalism, L. Van Santvoort, J. De Maeyer, T. Verschafel (eds.), pp. 32-47.

[16] G. M. Cantacuzino, Introducere, p. 1.

[17] G. M. Cantacuzino şi Octav Doicescu, „Orient-Occident”, Simetria, nr. VII, 1946, pp. 13-17.

[18] Gustave Umbdenstock publică cele patru volume de curs în 1930, însă textul este elaborat începând din anul 1910 conform articolului lui Jean-Claude Vigato, „Gustave Umbdenstock, professeur d'architecture”, Bulletin de la Sabix, nr. 16, 1996, pp. 29-50.

[19] Estelle Thibault, „Analogies et suggestion: Le Cours d'architecture de Gustave Umbdenstock”, La géométrie des *émotions. Les esthétiques scientifiques de l'architecture en France, 1860*-1950, Paris, Mardaga, 2010, pp. 115-154.

[20] G. Umbdenstock, Cours, apud E. Thibault, „Analogies et suggestion”, pp. 130-147.

[21] G. M. Cantacuzino, „Note despre Basarabia şi Transnistria”, Simeria, nr. IV, 1942, pp. 179-188.

diferenţe de natură rasială, naţională şi regională, elementele concrete ale operei, cele care au forţă sugestivă, trebuie să fie „expresive sau estetice”. Făcând un inventar al efectelor sugestive produse de elementele care compun o operă, Umbdenstock ajunge la concluzia că verticalele şi curbele evocă lumea vie, iar ortogonalitatea şi suprafeţele nude sunt artificiale, deprimante, ceea ce justifică menţinerea elementelor decorative şi descalifică estetica maşinii, ameninţată de pericolul de a nu evoca decât angoase. Drept consecinţă, arhitectura modernistă riscă să fie inumană, lipsită de identitate, pe când arhitectura regionalistă este vie şi încarnează libertatea individuală. Cu toate acestea, şi deşi limitează pertinenţa noii estetici la vulg[22], Umbdenstock se entuziasmează în faţa vapoarelor, a automobilelor şi a locomotivelor, ceea ce nuanţează portretul pe care i-l face Le Corbusier în Croisade ou le crepuscule des Académies[23].

Din teoria lui Umbdenstock se poate ca G. M. Cantacuzino să fi preluat convingerea că în arhitectură există nişte „mari legi tradiţionale” în afara cărora arhitectul nu poate opera decât dacă renunţă la valoarea artistică a acesteia. Existenţa acestor reguli abstracte, atemporale îi oferă arhitectului justificarea să abordeze arhitectura clasică şi pe cea vernaculară dintr-o perspectivă contemporană, fără ca acest lucru să pară forţat. În virtutea faptului că, pe modelul pe care îl aplică şi Umbdenstock, în analiza arhitecturii se pot izola forme şi calităţi abstracte a căror generalizare dă naştere unor legi, atât arhitectura clasică, cât şi cea vernaculară pot fi considerate prin prisma intereselor contemporane pentru simplitate şi funcţionalism şi pot fi valorificate din aceeaşi perspectivă.

G. M. Cantacuzino manifestă o neîncredere similară în „estetica maşinii”, criticându-i caracterul inuman cu acelaşi tip de argumente: standardizarea duce la monotonie, iar monotonia sugerează inanimatul. De asemenea, chiar dacă producţiile industriale pot fi considerate frumoase, valoarea lor estetică este marcată strict de funcţionalitate şi de aceea inferioară frumuseţii spiritualizate de care arhitectul este dator să se preocupe:

> Maşina e azi în luptă cu omul. Frumuseţea logicei sale materialiste ne-a uluit, iar puterea ei evoluează după legi proprii cari nu se mai găsesc sub controlul spiritului. [...] Maşina cere o producţie standard [...] monotonie. Pentru a încadra viaţa în acea disciplină economică ne uzăm spiritualiceşte, căci încercăm totuşi să ne împotrivim unei totale abdicări a fanteziei, a personalului, a sensibilului. [...] Un avion, un vapor, o locomotivă,

[22] E. Thibault, „Analogies et suggestion”, pp. 147-154.
[23] J.-C. Vigato, „Gustave Umbdenstock”, p. 31.

un automobil pot avea o 'linie frumoasă', această linie nu rămâne decât grafic al vitezei, deci utilitară, neintegrându-se în ceea ce numim FORMĂ [...]. Interiorul caselor se face după economia spaţială a vagoanelor şi a vapoarelor. [...] Astfel, se ajunge la distrugerea noţiunii de valori durabile şi a simţului de continuitate, de siguranţă sufletească[24].

Dar, mai ales, estetica maşinii este lipsită de etică fiindcă, preocupându-se doar de latura utilitară a arhitecturii, de eficienţă în termeni economici, ignoră efectul pe care îl produce asupra psihicului celor care locuiesc această arhitectură:

Ceva din estetica automobilelor de lux, a marilor steamere transoceanice, a locomotivelor şi a rapidelor, a intrat în arhitectura noastră. Toate elementele vitezei par a se fi introdus în statica arhitecturii, toate elementele neliniştei par a se introduce în adăpostul oamenilor, de parcă omenirea plictisită caută iluzia călătoriei chiar şi în decorul vieţii de toate zilele. Intimitatea se reduce la un neo-lux de cabină de vapor, iar căminul se identifică adesea cu o cameră de hotel"[25].

Funcţionalismul strict are ca rezultat o arhitectură internaţională într-un sens greşit înţeles, adică lipsită de individualitate „valabilă şi la Ecuator şi la Polul Nord"[26]. Reacţia la acest internaţionalism nu este însă un stil naţional, iar din acest punct de vedere discursul lui Cantacuzino se desparte de cel al lui Umbdenstock:

O reacţiune sănătoasă, în contra maniei ornamentale, o hotărâtă adaptare a capitalei la necesitatea vieţii moderne şi o părăsire cât mai grabnică a vanităţii unui stil 'naţional' (deja această apelaţiune e ridicolă) ar putea salva estetica noastră balcanizată în prezent. [...] Sau ne vom pune în armonie cu civilizaţia vremurilor prezente, sau vom dispare, pierzând poate pentru totdeauna frumoasa şi discreta zestre a trecutului nostru dureros. Căci a face ţărănism sau a face naţionalism, a fugi după specificul românesc sau a elabora eu ştiu care altă formulă oficială născută în atmosfera fetidă a cluburilor politice ar însemna o apropiată sinucidere... din prostie. [...] Regionalismul a fost întotdeauna o reacţiune cu marile mişcări şi cu marile epoci intelectuale. Regionalismul poate colora o

[24] G. M. Cantacuzino şi Octav Doicescu, „Contra maşinismului", Simetria, nr. II, 1940, pp. 15-16.
[25] G. M. Cantacuzino, „Tradiţionalism şi modernism", *Izvoare şi popasuri*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1977, pp. 69-72.
[26] G. M. Cantacuzino, „Declaraţie", Simetria, nr. I, 1939, pp. 11-13.

artă cu discreţie, poate aduce leit-motivul specific al unei ţări în orchestraţia generală, dar nu poate fi în nici un caz baza de compunere şi principiul creator [27].

Modernism şi vernacular

În general, istoria modernismului de secol XX apare mai degrabă ca un fenomen complex, divers, în care periodizarea vernacularism antebelic – Stil Internaţional pur abstract în anii ’20 – un nou vernacularism în anii ’30 nu mai pare funcţională. Reevaluarea rolului teoriilor despre vernacular vehiculate de antropologia de început de secol[28] a determinat o nouă înţelegere a locului pe care vernacularul îl ocupă atât în arhitectura antebelică, cât şi în cea interbelică.

Interesul pentru arhitectura vernaculară apare în Anglia secolului al XIX-lea, ca mijloc de subminare a dihotomiei dintre arta „cultă” şi cea „spontană”, în contextul în care industrializarea provocase tendinţa reîntoarcerii către „natură”. La sfârşitul secolului, arhitectura vernaculară este considerată ca autogenerându-se natural, organic, în directă legătură cu locul în care apare, cu clima, geografia şi obiceiurile oamenilor care o locuiesc şi, de aceea, este expresia cea mai autentică a genius loci. Din această perspectivă, arhitectura vernaculară este adesea implicată în crearea diverselor stiluri naţionale sau regionale. Însă există şi o arhitectură modernistă intim legată de vernacular. Pentru Ludwig Hevesi, arhitectura ţărănească este deja secesionistă, fiindcă e în afara teoriei academiste. Făcând distincţie între „arhitectura ca stil” şi „arta de a construi”, Hermann Muthesius scrie în 1902:

> Şi în Anglia arhitectura vernaculară a fost dispreţuită şi batjocorită, la fel cum bisericile gotice fuseseră dispreţuite în perioada dominaţiei italiene. Dar şarmul artistic inerent al acestor clădiri este acum recunoscut şi odată cu el şi calităţile pe care le au de oferit ca prototip pentru casa modernă de mici dimensiuni. Ele au tot ceea ce se caută şi se doreşte: simplitatea sentimentului, adecvare structurală, forme naturale în locul adaptărilor unor forme arhitecturale din trecut, design raţional şi practic, încăperi cu forme agreabile, culoare şi efectul armonios care în timpurile trecute rezultase spontan dintr-o dezvoltare organică bazată pe condiţiile locale[29].

[27] G. M. Cantacuzino, scrisoare adresată lui Marcel Iancu, Contimporanul, an X, nr. 96-98, 1931, pp. 9-10.
[28] Pentru o trecere în revistă a acestor teorii şi a relevanţei lor pentru discursurile centrate pe ideea de Volksgeist, vezi Eric Storm, „Regionalism in History, 1890-1945: The Cultural Approach”, European History Quarterly, vol. 33, nr. 2, 2003, pp. 251-267.
[29] Hermann Muthesius, The English House, Denis Sharp (ed.), New York, Rizzoli, 1987 [Das englische Haus: Entwiklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Inneraum, Berlin, E. Wasmuth, 1904-1905], pp. 15-16.

Francesco Passanti demonstrează faptul că vernacularul este esenţial pentru modernism nu doar atunci când e luat ca model explicit, dar şi atunci când, deşi se resping orice referinţe formale tradiţionale, acesta este luat drept model conceptual pentru o relaţie „naturală" între societate şi artefactele ei. Autorul analizează modul în care se raportează Le Corbusier la vernacular în excursia lui în Balcani şi cel în care arhitectul se raportează la produse standardizate strict funcţionale (cabine de vapor, vagoane de dormit). Le Corbusier pleacă iniţial de la ideile vehiculate de William Ritter, conform cărora identitatea nu se construieşte ci se moşteneşte şi conexiunea arhitecturii cu identitatea unei societăţi trebuie găsită şi nu inventată. Contactul cu Balcanii i-ar fi demonstrat lui Le Corbusier că modernitatea accidentală industrială este inevitabilă, ceea ce l-ar fi condus spre convingerea că vernaculară, „naturală" este şi realitatea urbană occidentală exprimată în modul cel mai eficient de noii creatori anonimi, de ingineri. Astfel, societatea industrială ar fi reprezentată de un vernacular modern, ce răsare natural din sânul ei în acelaşi mod în care răsare vernacularul tradiţional în sânul altor societăţi[30].

O astfel de abordare a ideii de vernacular sugerează o continuitate şi nu o opoziţie conceptuală între „estetica maşinii" din anii '20 şi cea „brutalistă" a deceniului următor, ce părea o reîntoarcere la referinţele rurale. Dacă importanţa arhitecturii vernaculare din Anglia şi Germania pentru arhitectura modernistă produsă în aceste ţări a fost reevaluată în ultimele două decenii, rolul arhitecturii vernaculare mediteraneene şi modernismul mediteranean în general a fost pus în discuţie într-o carte dedicată în întregime acestui subiect abia în 2010[31]. În Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular Dialogues and Contested Identities editată de Jean-François Lejeune şi Michelangelo Sabatino, modernismul mediteranean este definit ca arhitectura modernistă ce implică referinţe la arhitectura vernaculară mediteraneeană în aşa fel încât să îmbine preocupările legate de spaţiu şi materiale cu cele pentru context şi cultură. Unele dintre realizările arhitecţilor asociaţi modernismului mediteranean sunt bine cunoscute (Vila Mandrot a lui Le Corbusier, 1931, Vila Malaparte, ridicată de Adalberto Libera şi Curzio Malaparte la Capri între 1938-1942, sau Hotelul Nord-Sud construit de André Lurçat în 1931 în

[30] Francesco Passanti, „The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier", Vernacular Modernism. Heimat, Globalization and the Built Environment, Maiken Umbach, Bernd Hüppauf (eds.), Stanford, Stanford University Press, 2005, pp. 141-156.
[31] Modern Architecture and the Mediterranean, J.-F. Lejeune, M. Sabatino (eds.).

Calvi, Corsica[32]); alţi arhitecţi precum Sedad Eldem sau Dimitris Pikionis sunt însă mai puţin studiaţi în afara graniţelor ţărilor din care provin[33].

Atât pentru arhitecţii lucrând în nordul Europei, cât şi pentru arhitecţii activi în sud, caracterul anonim al arhitecturii pe care o numesc vernaculară, ţărănească, rurală, populară sau spontană reprezintă un model de urmat. Pentru James Maude Richards, eroarea majoră a arhitecţilor ultimelor secole constă în perpetuarea idealului renascentist al arhitectului-autor şi transformarea arhitecturii într-o „afacere personală": „doar când inovaţiile personale sunt asimilate într-o tradiţie regionalistă arhitectura poate fi considerată validă din punct de vedere cultural"[34]. În 1934, Josep Lluís Sert scria:

> Fiecare ţară are o arhitectură atemporală care se numeşte de obicei vernaculară, dar nu în sensul înţeles în şcolile de arhitectură, unde înseamnă regională, ci mai degrabă vernacularul celei mai de jos clase. [...] Funcţionalismul pur al 'machine à habiter' a murit. [...] Arhitecţii şi teoreticienii, mai ales cei germani, au dus experimentele funcţionaliste până la extreme absurde[35].

Michelangelo Sabatino identifică o strategie asemănătoare de apropriere a arhitecturii vernaculare în cazul unor arhitecţi italieni interbelici pentru care atemporalitatea şi anonimatul arhitecturii rurale reprezintă o modalitate de evitare a istoricismului, considerând că „arhitectura primitivă invită la speculaţii anti-ierarhice şi comparaţii sincronice"[36]. Generaţia de arhitecţi care lucrează în timpul fascismului, încercând însă să evite grandilocvenţa clasicismului instrumentalizat ca stil naţional, este lăudată de Lionello Venturi pentru ceea ce el numeşte *l'orgoglio della modestia*. Şi pentru G. M. Cantacuzino, „e bine ca un arhitect să aibă curajul să fie banal. Banalitatea născută din renunţarea unor manii ornamentale şi ţâfneli temperamentale se

[32] Benedetto Gravangnuolo, „From Schinkel to Le Corbusier", Modern Architecture and the Mediterranean, J.-F. Lejeune, M. Sabatino, eds., pp. 15-40.
[33] Vezi Sibel Bozdogan, „The Legacy of an Istanbul Architect. Type, Context and Urban Identity in the Work of Sedad Eldem", pp. 131-146, respectiv Ioanna Theocharpoulou, „Nature and The People. The Vernacular and the Search for a True Greek Architecture", pp. 111-130, Modern Architecture and the Mediterranean, J.-F. Lejeune, M. Sabatino (eds.).
[34] James Maude Richards, „The Condition of Architecture and the Principle od Antinomy", 1937, apud Michelangelo Sabatino, „Norden versus Süden: Das andere Bauhaus", p 163, Bauhaus global: Gesammelte Beiträge der Konferenz Bauhaus Global vom September 2009, Annika, Strupkus (ed.), Berlin, Mann, 2010, pp. 159-172.
[35] Josep Lluís Sert, „Arquitectura sense estil i sense arquitecte", *D'Ací i d'Allá*, 179, decembrie 1934, apud J.-F. Lejeune, M. Sabatino, „North versus South", Modern Architecture and the Mediterranean, J.-F. Lejeune, M. Sabatino (eds.), p. 5.
[36] M. Sabatino, Pride in Modesty, pp. 25-57.

poate astfel ridica la rangul de virtute”[37], iar scriind despre călătoria în Persia admiră faptul că „arta arhitectului este adesea una şi aceeaşi cu arta olarului”[38].

Însă asemeni lui Umbdenstock, Cantacuzino nu renunţă la ierarhii şi preţuieşte distincţia dintre artă şi meşteşug, iar pentru el adevărata tradiţie este cea a Arhitecturii. Renunţarea la decoraţie este, din perspectiva sa, una dintre erorile esteticii maşinii ce are drept consecinţă nu numai uniformizarea arhitecturii, dar şi repoziţionarea meseriei arhitectului pe o treaptă inferioară:

> În locul ornamentului, arhitectura modernă se reduce adesea la studiul maselor şi la adaptarea cât mai adecvată a utilităţii construcţiilor. De aceea titlul ei este funcţional. Dar aceste însuşiri nu înseamnă un stil, ci cum am mai spus o metodă de construcţie[39].

În eseul său despre Palladio, Cantacuzino sugerează care este abordarea adecvată a arhitectului creator de forme şi nu doar constructor, iar această abordare este una care continuă teoria eclectică promovată de profesorul său de la Paris, potrivit căreia limbajul arhitecturii nu se inventează ci este dat, iar arhitectul nu poate decât să opereze în interiorul său, fără ca acest lucru să-i afecteze originalitatea:

> [Palladio] se exprimă în felul de a potrivi, de a întrebuinţa, de a alege, de a compune, adică tot ceea ce reprezintă suprema expresie a artei. Căci a crea forme nu înseamnă a inventa forme[40]. [Palladio poate] să aleagă din trecut acele rigori şi legi ce se potrivesc cu armonia sa interioară. [...] Arhitectura lui pare să purceadă în întregime din el, deşi nici unul dintre elemente n-a fost creaţie a lui originală. Kepler spunea că a vrăjit stelele, după ce a formulat mecanica lor cerească. După cum astronomul n-a inventat stelele, tot aşa arhitectul nu şi-a inventat elementele.

Astfel, dacă arhitectura vernaculară poate constitui un model pentru arhitect, aceasta nu este pentru că arhitectul ar trebui să tindă să coboare în anonimat, ci pentru că arhitectura vernaculară posedă calităţi subtile legate de noţiunile de ritm, simetrie şi armonie care o fac să funcţioneze după aceleaşi legi universale ca arhitectura cultă şi care o pot înălţa la nivelul acesteia. Viziunea lui Cantacuzino este mai lucidă şi mai puţin utopică decât cea a arhitecţilor care exaltă anonimatul şi care, deşi îşi propun ca producţiile proprii să se insereze în societate în

[37] G. M. Cantacuzino, „Palladio”, Izvoare, p. 44.
[38] G. M. Cantacuzino, *Pătrar de veghe*, Bucureşti, Cartea Românească, 1938, p. 36.
[39] G. M. Cantacuzino, „Consideraţiuni asupra arhitecturii funcţionale”, *Revista Fundaţiilor Regale*, anul II, ianuarie 1935, pp. 192-194.
[40] G. M. Cantacuzino, „Palladio” p. 72.

acelaşi mod în care o face arhitectura vernaculară, se referă la arhitectura contemporană ca fiind una de autor. În perspectiva lui Cantacuzino, arhitectul modern are acces la arhitectura vernaculară tocmai datorită educaţiei sale, care îl distinge de meşterul ce lucrează inconştient în interiorul unei tradiţii. Arhitectura vernaculară este utilizabilă pentru că arhitectul poate, în mod conştient, să-i descompună calităţile formale, să le reducă la esenţă, abstractizându-le, să descopere armoniile, proporţiile, ritmurile după care funcţionează această arhitectură vernaculară şi să folosească apoi aceste legi interne în mod original şi totuşi ancorat în tradiţie în modul cel mai profund. Fără acest travaliu conceptual prin care tradiţia este asimilată de modernitate, arhitectura riscă să se depersonalizeze şi să moară: ea devine un proces mecanic prin care fie se produc copii ale trecutului – „cavourile arhitectului Mincu”[41] –, fie se produc „maşini de locuit”, inanimate.

Concluzie

În România interbelică, ideea că spiritul locului poate fi exprimat prin încorporarea unor aluzii formale la trecutul medieval sau la lumea rurală este privită cu tot mai mare suspiciune. Într-o conferinţă radiofonică din 1932, G. M. Cantacuzino afirmă eşecul stilului naţional în a manifesta specificitatea:

> Nu sunt pentru atitudinile retrospective, dar cred că priveliştile punctate de operele trecutului sunt locuri prielnice în care gândul se simte în securitate pentru a visa viitorul. Această securitate, fecundă pentru imaginaţie, mi-a părut întotdeauna a fi elementul cel mai bogat al operelor din trecut, care au mai mult valoarea unui îndemn decât a unui exemplu pur. Căci noi credem că a fi Român nu înseamnă numai a ne identifica cu statul de astăzi, ci a accepta în totalitatea ei şi evoluţia trecută cu suferinţele şi reuşitele ei inerente. Nu eşti Român de astăzi încolo, ci produs al acestui trecut, oricare ţi-ar fi râvnele de viitor. A pune arta, sub pretext de internaţionalism, pe un plan pur abstract şi intelectual, tăind orice rădăcină cu sentimentalismul local, e un joc pe cât de inutil pe atât de periculos. A preconiza un stil autohton care să se mulţumească cu elementele scoase din arta trecutului şi adaptate, cu mai mult sau mai puţin succes, nevoilor de azi, ne duce

[41] G. M. Cantacuzino, Octav Doicescu, „Declaraţie”, Simetria, nr. I, 1939, p. 11.

la un impas, căci aceasta ar însemna epuizarea prea de vreme a unor forme evoluate din trecut şi condamnarea oricărei posibilităţi de evoluare în viitor[42].

Interesul pentru arhitectura vernaculară, vizibil la Ion Mincu, este puţin prezent la generaţiile de arhitecţi următoare lui, până în anii ’20 ai secolului al XX-lea manifestându-se doar la nivelul superficial al folosirii unor detalii pitoreşti ca elemente decorative. Considerând că tradiţia de care trebuie să ţină cont ar fi caracterizată de elemente mai subtile decât cele formale, pentru elaborarea unei arhitecturi în acelaşi timp „modernă”, „funcţională” şi „specifică”, arhitecţi ca G. M. Cantacuzino, Octav Doicescu sau Henrietta Delavrancea caută o „inspiraţie spirituală”. În acest sens, reorientarea către arhitectura vernaculară se înscrie într-un fenomen pan-european, însă diversele strategii de apropriere a vernacularului necesită atente nuanţări.

[42] Textul conferinţei radiofonice din 23 iulie 1932 este publicat ulterior în G. M. Cantacuzino, Izvoare, pp. 13-19.