# Estetica arhitecturii moderne si productia artistica

The period that has begun after the last quarter of the 19th century brings an open conflict between the 'historical' aspect of modernity and the 'aesthetical' one. The situation raises a question about the modern architectural shape's dependency on architectonic function. *Utility*, *production*, *profit* become the keywords of the ideology; new social utopias and their reflection on the architecture-for-the masses projects emerge. This leads to the urban alienation of the modern man, in spite of the well-intended architectural functionalism and mechanistic comfort, both of them ideologically uphold in order to ensure an easy livelihood for the proletariat. Thus, the late modernity is constrained to retrieve though eclecticism the very values that has denied itself, the mixing of codes that it 'performs' nowadays standing for a new ideology, one of "the ending of ideologies".

**CIPRIAN LUPSE**

**MA in Philosophy, Babes-Bolyai University, Cluj, Romania.**

În prima jumatate a secolului XIX, modernitatea, care se dorea a fi, înca de la Renasterea italiana, o vestitoare a viitorului luminos al umanitatii[1], se confrunta cu o ruptura radicala în urma careia se va regasi scindata într-o „modernitate" înteleasa ca etapa istorica a civilizatiei Occidentului – la baza careia putem situa revolutia industriala ce aducea cu sine avîntul tehnologic si progresul stiintei, precum si mutatiile socio-economice, apanaje ale capitalismului – si un „modernism" – circumscris drept un concept estetic.

**KEY WORDS:**

**aesthetics, decorativism, figurative, industrial design, industrial revolution, modernity, neoplastic architecture, non-figurative, postmodernism, social utopia, urban alienation, utilitarianism**

Conflictul genetic care a stat la baza acestei sciziuni se va perpetua în timp, tensionînd în mod consecvent relatiile dintre cele doua modernitati[2]. Contestarea modernitatii istorice de catre orientarea estetica viza în principal spiritul mercantil, pragmatic al modernitatii burgheze care tinde neîncetat sa anihileze modelul estetic printr-o practica sustinuta – aproape întotdeauna încununata de succes – de a-l subordona legilor pietei, de a-i transforma creatiile artistice în produse destinate schimbului economic. În replica modernitatea estetica va amenda sistematic ideea de modernitate burgheza, înclinatiile ei de a cuantifica financiar timpul, primatul marfii, orientarea spre un cult al ratiunii etc., actiunile ei neramînînd întotdeauna fara rezultat.

Intentionînd o reala întelegere a raporturilor dintre cele doua modernitati, modul în care s-au influentat reciproc, ne vom opri asupra unui caz specific, acela al arhitecturii. Domeniu al artei, de multe ori contestat sub aspectul finalitatii sale estetice, în pofida legaturilor complexe cu artizanatul, arhitectura ramîne totusi "cea mai deschisa publicului dintre artele vizuale"[3], constituind din acest motiv exemplul cel mai adecvat, materialul propice unui studiu de caz ce urmareste sa releve interactiunile sociale la nivelul civilizatiei occidentale, pe fondul confruntarilor dintre cele doua modernitati.

Similitudinile artei libere moderne cu arhitectura ne poarta asupra paralelismului între procesele care marcheaza, la trecerea spre secolul XX, evolutia artei si cea a arhitecturii: daca, în pictura, modernismul, culminînd cu avangardele, opunea figurativului arta abstracta, *non-figurativul*, iar în literatura textul dadaist se dorea revolutionar, în arhitectura înregistram opozitia fata de decorativism, fata de înfrumusetarea redundanta si lipsita de gust estetic a cladirilor de tip "clasic", similara distantarii în raport cu ceea ce prezentul desemneaza prin notiunea de *kitsch*. În opozitie, modernismul vine cu o arhitectura "ascetica, utopica, rationalista"[4]. El opune arhitecturii clasice formaliste, decorativiste, ideea ca functia contine în sine frumosul estetic, fapt ce consista în a afirma *identitatea utilului cu frumosul*. Pastrînd totusi ideea de *forma*, modernismul arhitectural al începutului de secol XX a afirmat pe baza principiului sau fundamental dependenta formei arhitecturale de functia arhitectonica[5]. La concurenta nu se poate ignora însa si teza contrara asimilarii frumosului cu utilul: opunîndu-se conceptiei kantiene ce privea arta drept "finalitate fara scop" (propunînd o perspectiva asupra artei ca dezinteresare ideala), Téophile Gautier, partizan al ideii de "arta pentru arta" – sustinerea vehementa a gratuitatii totale a artei – afirma în prefata la *Domnisoara de Maupin* (1835) "Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir a rien; tout ce qui est utile est laid", înscriindu-se în traditia formulei "épater le bourgeois" a ideii de arta pentru arta[6].

Introducerea primatului functiei traseaza – genetic – calea pe care o va urma arhitectura. Un André Hermant se simte dator sa faca în acest sens distinctia între formele construite (forme industriale si arhitecturale) si formele libere (artele majore). Forma

industriala este riguroasa, în strînsa dependenta ("constrînsa") de particularitatile sistemului tehnic, de structura, material, de functia sistemului, tehnologie si mod de functionare etc.[7] Consecvent cu sine, desi teoretizeaza problema functiei în cadrul esteticii industriale (*Industrial Design*), Hermant deplînge si critica transformarea progresiva a esteticului si frumosului în obiecte de afaceri pe care le percepe ca "simple instrumente publicitare pentru a vinde lucruri de proasta calitate si urîte"[8]. Concordanta formei, functiei si structurii este necesara pentru a conferi produsului autenticitate[9]. În arhitectura moderna, mai evident decît în artele libere, se poate observa tendinta generala a modernitatii istorice, exprimata în ecuatia care pune semnul egalitatii între eficienta economica si utilitate industriala pe de o parte, si frumos, estetic pe de alta.

Arta moderna se va lasa sedusa de mirajul utilitatii, profitului, tocmai ea, al carei obiectiv era critica artei si societatii burgheze. Aceasta utilitate se vadeste în facilitatea *producerii* obiectului de arta, vizata de procedeele implicate în crearea (a se citi producerea) acestuia; ne referim la preluarea si refolosirea directa, cu minime modificari a unor obiecte pe care artistul le încarca cu noi semnificatii, în contextul în care *produsul* artistic e unul de piata. Asa sunt celebrele *ready-mades*, dar sub rezerva faptului obiectiv ca dadaistul Duchamp pe cînd semna la Paris în anii 1913 si 1914 acel porte-bouteilles si roata de bicicleta de pe taburet[10], care i-au conferit un prestigiu ceva mai redus decît "Fîntîna" din 1917 de la Salonul Independentilor din New York, o facea constient fiind ca îndeplineste un act de revolta împotriva mercantilismului pietei artistice[11]. Ne îndoim însa serios ca, odata îndeplinit acest gest decisiv si irevocabil, care de-semneaza actul de deces al artei, mai poate exista sau aparea vreun curent artistic care sa-si pastreze autenticitatea; pîna si proiectul unei *Arte povera* va esua lamentabil, orice încercare de a face arta – inclusiv cea de tip *ready-mades* – este inautentica. Nimic nou nu mai poate fi inventat. Sa nu fim întelesi gresit: probabil în acest proces de re-"valorificare" si resemnificare în care sunt implicate *ready-mades* artistii chiar "experimenteaza" un "fior", un sentiment artistic[12] (sau mai curînd o senzatie artistica), nu ne îndoim ca "Fîntîna" lui Duchamp îi ilustreaza[13] geniul artistic novator, însa manifestam rezerve în ceea ce îi priveste pe discipolii sai epigonici – care s-au straduit sa depaseasca si aceasta noutate totala, punct final al artei – ca posedau geniul necesar unei astfel de întreprinderi majore, ci cel mult erau încercati de "sentimente" – mai mult sau mai putin clare – generate în procesul crearii (producerii, al prelucrarii mai precis) obiectului artistic. De altfel ei nu mai depaseau nimic, nu mai creau[14] nimic, eventual puneau bazele unei traditii[15] în care s-au înscris "cu brio" în bunul obicei economist al claselor parvenite, anulînd distinctia între arta elitara si cea de mase, banalizînd-o pe prima si supunînd-o mecanismului pietei[16].

Cît priveste cazul special al modului dadaist de a compune (asambla!) poezii, se poate spune ca reprezentantii acestei miscari se înscriu în curentul gen-

eral al gîndirii occidentale inaugurat odata cu "cotitura semiologica" din secolul XIX[17], care introduce un travaliu *combinatoric* si *interpretativ* aparte, conform caruia semnul îsi cîstiga semnificatia din context, din structura discursului. Însa dadaistii nu lucreaza – în chiar travaliul lor creator – numai la nivel interpretativ ci si la nivelul *reprezentarii*: poezia rezultata are semnificatie întrucît i se atribuie una – ea este "semn" arbitrar; la fel, urinoarul lui Duchamp supus travaliului interpretativ semnificant devine "Fîntîna".

O situatie similara întîlnim si în arhitectura, însa aici nu avem de a face cu re-interpretari la nivelul limbajului plastic precum în cazul lui Duchamp, si nici cu o combinatorica lexicala aleatoare de felul celei dadaiste[18]. Exploatînd aceleasi structuri ale imaginarului, arhitectura va introduce ceva nou: modulul prefabricat[19]. Prefabricatele si-au dobîndit si pastrat în timp un prestigiu legat de utilitatea lor materiala imediata, dublat de avantajele clare pe care le aduc în ceea ce priveste fabricarea lor, transportul si asamblarea. Înainte de inventarea jocului, modernitatea – incluzînd aici si strapungerile postmoderniste – era deja, sub aspect arhitectonic, o modernitate de tip "Lego". Prefabricatul se extinde si în alte domenii decît cel arhitectural, gasindu-si largi aplicatii industriale, de la industria alimentara a semi-preparatelor la industria aerospatiala[20].

În fapt, ceea ce s-ar putea numi "epoca prefabricatelor" se refera în mod specific, într-un sens tare, la perioada moderna propriu-zisa – contrapusa de obicei ulterioarei modernitati tîrzii[21] – mai degraba decît postmodernismului, cu rezerva ca formele sale arhitecturale sunt preluate de contemporaneitatea modernitatii tîrzii ca forme istorice posibil de utilizat, la fel ca toate celelalte forme apartinînd traditiei[22]. Elementele intersanjabile si multifunctionale pot fi combinate liber, dupa dorinta si necesitati, si stau la baza unor cladiri cu forma flexibila, functionale si economice – dar lipsite de ideal tipologic intrinsec[23] – care implica finalitati economice evidente. Totusi, daca în cazul artistului-întreprinzator al lui Duchamp, obiectele fabricate de el nu au "functionalitate sau valoare de folosinta", iar pe piata, în ceea ce le priveste, "cererea nu precede oferta"[24], dimpotriva, în cazul arhitecturii lucrurile vor lua o alta turnura: cladirile tind spre un functionalism riguros, strict. Dar ceea ce intereseaza e ca atît avangarda artistica cît si arhitectura începutului de secol XX vor fi circumscrise acelorasi structuri de gîndire (si imaginative) fata de care, însa, vor lua atitudini complet diferite cu toate ca propun solutii similare: ambele valorifica prefabricate, module, artefacte, *ready-mades* etc. Schimbîndu-le utilitatea (în cazul artei) sau, similar, îmbogatindu-le-o pîna la a deveni de nerecunoscut prin integrarea într-un sistem arhitectonic "organic" (arhitectura moderna modulara). Analogia poate fi adîncita de însusi modul în care concepea Duchamp raporturile dintre arta, art-ist si piata artistica. Într-o lume dominata de tehnica, Duchamp transforma artistul într-un mestesugar, lipsindu-l de aura sa geniala, mostenire romantica de care nici majoritatea suprarealistilor nu au putut sa nu se prevaleze[25]. Mic întreprinzator, artistul îsi plaseaza

productiile pe o piata unde oferta precede cererea, colectionarul decizînd asupra valorii estetice a operei. Similar, din punct de vedere economic arhitectura democratizata (ieftina, confortabila, utila, functionala) va încuraja – într-o prima faza – prin facilitatile practice oferite, cresterea „masei proletare", atît de necesara pentru sporirea productiei, consumului si implicit profiturilor ce vor servi celor care au capacitatea de a manevra aceasta multime.

Precum artele libere, arhitectura s-a cramponat, la rîndul sau, de problema noului, a inovatiei. Primul pas în acest sens modernitatea arhitecturala îl face debarasîndu-se de ornament. Compromisuri între "functie" si "idee estetica", "cladirea" si "decoratia" clasica sunt indezirabile deoarece nu alcatuiesc un întreg organic[26], care sa permita purificarea reciproca a utilului si frumosului[27]. Ca o consecinta a aparitiei noilor materiale de constructie si aplicarii noilor tehnici de constructie, arhitectura moderna îsi permite sa puna în practica forme mai îndraznete, mai "flexibile", inaccesibile clasicismului constrîns la monumental de folosirea materialelor traditionale. De alta parte, odata arhitectura angajata pe aceasta cale, apare "goana" dupa materiale de constructie tot mai "revolutionare", de ultima ora, usor de manevrat, ieftine, care sa permita arhitecturii sa se departeze de modelele greoaie, "monolitice" ale clasicismului. Apetenta pentru nou din arhitectura este similara celei din artele libere si se înscrie în acelasi curs "diacronic" al gîndirii si imaginarului modern. În acest sens, noile materiale si tehnici de constructie încearca depasirea novatoare – spre forme inedite de expresie arhitecturala – a acelora considerate atunci înca "la moda". De exemplu componentele celulare proiectate de un H. Coanda constituie alternative pentru deja – la acea vreme – "perimatul" beton armat[28]. Se inaugureaza epoca materialelor compozite[29]. Apare astfel în arhitectura o *deschidere* a posibilitatilor de realizare, de transpunere în practica a oricarui proiect, plan virtual pe hîrtie, de obiectivare, "reificare", a oricarui produs al imaginatiei umane[30]. Omul, animat de reveria sa demiurgica – pe care acum este capabil sa si-o asume – era pe cale (credea el) sa cucereasca o alta treapta în supunerea si transformarea mediului natural înconjurator[31]; înca o obiectivare a visului sau demiurgic, pe care tehnica[32] – aceasta jucarie a oamenilor maturi – parea sa o faca posibila. Utopia patrundea, din nou, realitatea. Proiectele de organizari sociale ideale, si reflectarile acestora în organizarea edilitar-arhitecturala, care au înflacarat imaginatia vizionarilor, din antichitate înca, si pe care multi le credeau clasate, deveneau dintr-o data verosimile si realizabile în mod concret[33].

Aceasta ideologie moderna, aceasta superstitie a noului, cum o numea Valery[34], fundamentata pe conceptia timpului liniar si ireversibil[35], se afirma dupa primul razboi mondial si revolutia rusa ca urmare a visului de reconstructie europeana pe baze sociale si politico-ideologice noi. Scopul sau principal era integrarea arhitecturii si urbanismului planului de transformare sociala. Animata de idealul luminat al arhitecturii moderne, utopia modernista urmarea realizarea unei societati nationale bazîndu-se în acest

scop pe refuzul trecutului si pe mitul modernizarii[36]. Dar asa cum observa Piet Mondrian prin 1922, arhitectura e înca privata de libertate, aceasta fiind disponibila fie doar la nivelul individului, fie la cel al grupurilor posesoare ale puterii materiale, Mondrian fiind însa, la vremea aceea, destul de optimist în ceea ce priveste realizarea proiectului sau de arhitectura neoplastica ca eliberare a vietii de utilitarism si de "fizic"[37]. Odata cu ideea reconstructiei urbane a societatii apare si interesul pentru nevoile de locuit ale populatiei citadine, în speta proletariatul. Forta de munca indispensabila productiei de bunuri si totodata consumator si platitor de taxe si impozite, proletariatul, acest zeu-erou modern, beneficiaza acum de atentia deosebita a celor care conduc sistemul social. Locuintele ieftine destinate de edilii Parisului[38] maselor proletare, vor reduce, conform criteriului functionalist, frumosul artistic, esteticul arhitectural, la confortabil; cerintele de frumos sunt înlocuite cu necesitati de confort. În societatea industriala desacralizata se impun metafore de genul casa-masina de locuit, idee împrumutata din lumea mecanica creata de om[39]. Aceasta masina de locuit are scopul principal "sa le permita oamenilor sa munceasca si sa se odihneasca pentru ca apoi sa poata din nou munci"[40]. Implicatiile socio-economice ale unui atare mod de organizare a societatii sunt evidente: calul de bataie al ideologiilor populiste, proletariatul este acum mai mult decît oricînd un motiv pentru a produce ieftin si un pretext pentru a consuma excesiv. În acest context arta devine evadare, oamenii cauta împlinirea spirituala în arta deoarece ea lipseste din viata curenta[41]. Însa si distractia – care înlocuieste contemplarea frumosului si sentimentul estetic ce decurge din ea – este supusa acelorasi legi ale pietei, este o marfa: orice are valoare de schimb.

Toate acestea vor contribui la esecul arhitecturii moderne. Ch. Lalo în 1957 critica limitele functionaliste ale acestei arhitecturi, aratînd ca "adaptarea exacta unei anumite functii nu este suficienta pentru a da nastere sentimentului frumosului"[42]. Esecul arhitecturii moderne este evident din momentul în care tehnica devine totalitara, consecinta a supunerii fata de putere, astfel încît dupa 1945 arhitectura nu mai este interesata de proiecte sociale; prin standardizare renunta la calitatea sa critica si de negare caracteristica miscarii moderniste. Arhitectura moderna va fi acuzata de alienare si dezumanizare, urbanismul grotesc al oraselor-dormitoare si al blocurilor lama este denuntat de postmodernismul social ca inadecvat emanciparii omului modern si raspunzator de alienarea urbana a acestuia[43]. Ca o caracteristica a modernismului (incluzînd aici si avangardele istorice ale începutului de secol XX), ce ar putea da seama de esecul proiectului social promovat de acesta, este de amintit faptul ca religia artei, sustinuta de modernism începînd înca din secolul XIX, elitism care justifica ruperea artei de realitatea cotidiana, sfîrseste prin a contamina avangarda însasi care viza democratizarea artei elitiste, unirea artei autonome cu cea pentru mase. Esecul nu s-a lasat asteptat: legitimînd cultura prin inovatie

avangardei i-a reusit performanta individualizarii mai accentuate a artei[44]. Desi intentia avangardelor era nobila, arta lor facuta *pentru mase* era o arta *de elita*.

Modernitatea tîrzie aduce cu sine contestarea dogmei moderne puriste si absolutiste concomitent cu valorificarea altor traditii arhitecturale (baroc, manierism), neocolind nici solutiile modernismului devenit acum o forma istorica accesibila prelucrarilor contemporane[45]. Arhitectura contemporana se prezinta în conceptia lui Charles Jencks ca fiind schizofrena[46], amalgameaza codurile si valorifica traditii vernaculare. Este o arhitectura duala, sincrona, care se opune puritatii, coerentei, echilibrului modern ceea ce duce la o pluralitate si o coexistenta a stilurilor. Dezideratul arhitecturii postmoderne este unificarea formelor istorice cu mitul noutatii[47]. Postmodernismul se împaca foarte bine cu traditionalismul, situatie dovedita de organizarea în 1980 a Bienalei de la Venetia, expozitie organizata de Paolo Portoghesi, cu tema purtînd titlul sugestiv "Prezenta trecutului"[48].

*

Permisiv si îngaduitor, mercantil si ipocrit[49], postmodernismul se pare ca pretinde sa fie o "ideologie a sfîrsitului ideologiilor"[50]. Dar aceasta libertate nelimitata ce cuprinde o infinitate de potentialitati nu incumba ea, oare, conformismul absolut[51], ce se manifesta atît la nivelul artelor plastice devenite obiect central pentru Bursa de valori si pentru turismul snobist si prozaic, cît si la nivelul *kitsch*-ului arhitectural pe care nici un "neo-" sau un "post-" nu-l mai pot salva din compromisul eclectic al prostului gust?

**Note:**

1 Calinescu, Matei, *Cinci fete ale modernitatii*, Univers, Bucuresti, 1995, pp. 29-30.

2 Ibidem, p.46.

3 Ibidem, p. 238.

4 Ibidem, p. 235.

5 Cf. Pacurariu, Dan, *Arhitectura contemporana si celelalte arte*, Meridiane, Bucuresti, 1995, p. 15, principiul fundamental al modernismului în arhitectura: "forma arhitecturala este o rezultanta directa a functiunii (structurale sau de exploatare)".

6 Cf. Matei Calinescu, op. cit., p. 49.

7 André Hermant, *Formes utiles*, s.l., s.a., apud Achim Ionel, *Introducere în estetica industriala*, Editura Stiintifica, Bucuresti, 1968, pp. 70-73.

8 A. Hermant, op. cit., p. 115, loc. cit., p. 72.

9 Ibidem.

10 De Micheli, Mario, *Avangarda artistica a secolului XX, Meridiane*, Bucuresti, 1968, p. 148.

11 Compagnon, Antoine, *Cele cinci paradoxuri ale modernitatii*, Echinox, Cluj-Napoca, 1998, p. 126.

12 Sentiment carentat, lipsit de finalitatea demiurgica.

13 În pofida non-esteticului declarat al *ready-mades*.

14 Folosim termenul *a crea* în sensul sau avangardist: *a realiza noul*.

15 O traditie împotriva careia avangardele, Dada, luptasera si se pare ca au învins: murind arta, mercantilismul cîstiga numai mijloacele acesteia, neputînd-o lipsi de spiritul sau.

16 Antoin Compagnon, op. cit., p. 108.

17 Codoban, Aurel, *Structura semiologica a structuralismului. Critica unei semiologii pure si practice*, Dacia, Cluj-Napoca, 1989, pp. 195-197.

18 Nici un arhitect nu a dezvoltat arhitectura pîna la ultimele sale consecinte cum au facut avangardele artistice si literare de la începtul secolului XX. Nu cunoastem sa existe vreo cladire nefunctionala, vreo casa de nelocuit, construita în mod deliberat astfel.

19 Un exemplu în acest sens îl constituie preocuparile din anii 1928-1929 ale lui Henri Coanda de a pune în practica inventia sa a unui "element celular" metalic, modul de baza în realizarea unei macroconstructii de orice forma si dimensiune (pereti, plansee, terase, acoperisuri, etc.). În colaborare cu arhitectul J. Dupré participa la concursul initiat de primaria Parisului cu tema "Locuinte ieftine" luînd marele premiu. Cei doi vor crea "Societatea de Constructii Multicelulare", falimentata în criza economica din 1929-1930. (Cf. Dinu Moraru: *Un fapt aproape necunoscut: Henri Coanda - constructor*, în rev. "Astra", 7/1970, p. 4).

20 Cum altfel, decît din punct de vedere economic, s-ar putea explica faptul ca civilizatia occidentala tehnicizata a gasit de cuviinta sa surmonteze dificultatile financiare legate de domeniul explorarilor spatiului cosmic, atunci cînd s-a pus problema alegerii între un zbor unic sau a unora repetate pentru plasarea pe orbita a unei statii spatiale? Pîna si "arhitectura" unei astfel de constructii a fost conditionata în mod prioritar de imperative financiare, legate de profit mai degraba decît de cerintele de siguranta si confort ale cosmonautilor. Pentru primatul aspectelor economice si tehnice în arhitectura v. si Ascanio Damian, *Quo vadis, architectura?*, în "Arta viitorului", Meridiane, Bucuresti, 1979, p. 85. De asemenea, în privinta folosirii si raspîndirii pe scara larga a prefabricatelor, ibidem, pp. 88-89.

21 Karnoouh, Claude, *Adio diferentei. Eseu asupra modernitatii tîrzii*, Dacia, Cluj-Napoca, 1994, p. 162. Termenul alternativ, "postmodernism", este susceptibil de confuzii sau nelamuriri privitoare la raporturile între modernitate si post-modernitate.

22 A. Compagnon, op. cit., p. 149.

23 Cf. arhitectul Theo van Doesburg, *Spre o arhitectura plastica*, în "Functiune si forma", Meridiane, Bucuresti, 1989, p. 239.

24 A. Compagnon, op. cit., p. 122.

25 Ibidem.

26 Cf. Piet Mondrian, *Înfaptuirea neoplasticismului în viitorul îndepartat si în arhitectura de astazi*, 1922, în "Functiune si forma", ed. cit., p.218.

27 Ibidem.

28 Nu atît perimat, cît uzat din punct de vedere economic. Orice alternativa care reducea costurile de productie era considerata preferabila.

29 Nu se poate vorbi înca de materiale compozite propriu-zise, eventual de cladiri "compozite", dar ideea de "material nou", "inovator", care sa permita *depasirea* performantelor materialelor clasice si cele ale începutului de secol XX, prinsese contur.

30 Suntem martorii eliberarii imaginatiei de sub "imperialismul" materialului de constructie clasic, forma, functia si structura unui edificiu ne mai fiind conditionata riguros de limitele naturale ale acestuia.

31 Mesajul lui Antonio Sant'Elia din 1914 exprima cu claritate acest obiectiv; în "Functiune si forma", ed. cit., p. 146.

32 Cf. Piet Mondrian, op. cit., loc. cit., p. 221.

33 A se vedea în acest sens analiza pe care o face Dan Pacurariu, op. cit., pp. 221-228. Modernitatea s-a vindecat, deocamdata, de scenarita utopismului arhitectonic, în prezent abordîndu-si temele de interes dintr-o perspectiva mai curînd conservatoare, limitîndu-se la renovare si asanare urbana, mentinînd organizarea, alcatuirea si structura urbana "clasica". Cel putin în viitorul previzibil.(Cf. Ascanio Damian, loc. cit., p. 95. Realitatea prezentului îi da înca dreptate lui Ascanio la un sfert de secol de la editarea prezentei antologii). Dar, precum în

cazul bolilor copilariei, pe lînga o imunitate durabila, modernitatea a dobîndit (si a pastrat) cîteva sechele, între care *reveriile eficientei* par sa-i fi marcat cel mai intens devenirea.

34 Cf. A. Compagnon, op. cit., p.7.

35 Cf. M. Calinescu, op. cit., p. 89.

36 Cf. A Compagnon, op. cit., p. 142.

37 Piet Mondrian, op. cit, loc. cit., pp. 214-215, 217-218.

38 Cf. nota 19.

39 Cf. Le Corbusier, în "Functiune si forma", ed. cit., p. 230.

40 Eliade, Mircea, *Sacrul si Profanul*, Humanitas, Bucuresti, 1995, p. 47.

41 Piet Mondrian, op.cit., loc. cit., p.214.

42 Lalo, Ch., *Les structures maîtreses de la beauté industrielle*, PUF, Paris, 1957, p. 36, apud Ionel Achim, op. cit., p. 73.

43 A. Compagnon, op. cit., pp. 142-143.

44 Ibidem., p.156.

45 Ibidem., pp. 143-144.

46 Jencks, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*, 1977, în A. Compagnon, op. cit., p.144.

47 Idem. A se vedea cazul cladirii AT&Building de la New York a arhitectului Philip Johnson.

48 Ibidem, p. 146.

49 Cf. Claude Karnoouh, op. cit., în special pp.162-164.

50 A. Compagnon, op. cit., p. 151.

51 Cf. Claude Karnoouh, op. cit., p. 176.