

Bogdan-Mihai Ioniță

**Premise ale designului de mobilier
în România
– către o istorie critică –
(1841-1939)**

Editura universitară "Ion Mincu"
București, 2023

Volum publicat în cadrul proiectului

ExcelDR – „Promovarea excelenței în cercetarea doctorală de arhitectură și urbanism”

Proiect finanțat prin Fondul pentru Finanțarea Cercetării
Științifice Universitare – FFCSU UAUIM 2023

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

IONIȚĂ, BOGDAN-MIHAI

Premise ale designului de mobilier în România - către o istorie critică: (1841-1939) / Bogdan-Mihai Ioniță. - București : Editura

Universitară "Ion Mincu", 2023

ISBN 978-606-638-315-8

749

69

Lucrarea de față reprezintă strict punctul de vedere al autorului. Responsabilitatea lucrării îi revine în întregime autorului, atât în ceea ce privește conținutul, cât și forma.

Toate drepturile rezervate. Nicio parte din această publicație nu poate fi reprodusă, stocată sau transmisă prin orice mijloace de natură electronică, mecanice, de copiere, înregistrare sau alte forme fără permisiunea scrisă a autorului și a editurii.

© 2023, Editura Universitară „Ion Mincu”, Strada Academiei, nr.18-20, sector 1, București, cod 010014, tel. 40.21.30.77.193

Publicația pornește de la teza de doctorat a autorului și reprezintă o versiune actualizată a acesteia.

Teză de doctorat:

Premise ale designului de mobilier în România – către o istorie critică (1841-1939)

Autor: asist.dr.dsg. Bogdan-Mihai Ioniță

Conducător științific: prof. dr. arh. Ana-Maria Zahariade

DTP and cover: asist.dr.dsg. Bogdan-Mihai Ioniță

CUPRINS

1. CAP. I – ÎNCEPUTURILE DESIGNULUI DE MOBILIER ÎN EUROPA – ÎNTRE SECOLELE XVIII ȘI XX	19
1.1. Introducere	19
1.2. Decorateur și designer/ stil și funcțiune – Franța	21
1.3. Designer și meșteșugar – Anglia	24
1.4. De la client la utilizator și de la meseriaș la designer – Germania și Austria	27
1.1. Europa către modernism - între secolele XIX-XX	31
2. CAP. II. PREMISELE DESIGNULUI DE MOBILIER ÎN ROMÂNIA: BRESLELE ROMÂNEȘTI ÎNTRE SECOLELE XVIII ȘI XX	38
2.1. Breslele de meserii – factor de transformare al meseriașului în lucrător industrial	38
2.1.1. Contextul formării breslelor în spațiul extracarpatic	38
2.1.2. Originile breslelor din spațiul românesc extracarpatic	40
2.1.3. Tipul de organizare al breslelor și modelul lor de funcționare	41
2.1.4. Monopolul și situația străinilor	44
2.1.5. Componența breslelor	46
2.1.6. Reforma lui Alexandru Ipsilanti	49
2.1.7. Decăderea breslelor	50
2.2. Meseriaș vs. Lucrător industrial	55
2.2.1. Proiectul de lege al lui P. P. Carp – Legea meseriilor - (1881-1888)	56
2.2.2. Proiectul de lege al lui Nicolae Filipescu (1900)	59
2.2.3. Prima lege a meseriilor - Legea Missir – 1902	60
2.2.4. Efectele Legii Missir – 1908	64
2.2.5. A doua lege a meseriilor - Legea Nenițescu 1912	65
2.3. Concluzii	69
3. CAP. III. ÎNCEPUTURILE INDUSTRIEI DE MOBILIER ÎN ROMÂNIA (ÎNTRE SEC. AL XVIII-LEA ȘI SEC. AL XX-LEA)	71
3.1. Evoluția industriei de mobilier în Vechiul Regat până în 1918 - Premise	71
3.1. Evoluția industriei de mobilier în Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș până în 1918 - Premise	83
3.2. Evoluția industriei de mobilier în România după 1918 - Premise	88
3.3. Meseriașii în noul context industrial	92
3.4. Fabrica Mundus-Borlova-Armeniș din Caransebeș (studiu de caz)	96
3.5. Fabrica de mobilă „Libertatea” din Cluj (Studiu de caz)	104
3.6. Concluzii	110

4. CAP. IV. SISTEMUL DE ÎNVĂȚĂMÂNT DE MESERII CA FACTOR AL DEZVOLTĂRII DESIGNULUI DE MOBILIER	111
4.1. Învățământul de meserii între secolele al XIX-lea și al XX-lea - Țara Românească și Moldova	111
4.2. Învățământul de meserii între secolele al XIX-lea și al XX-lea - Bucovina (Cernăuți și Câmpulung Moldovenesc)	116
4.3. Învățământul de meserii între secolele al XIX-lea și al XX-lea - Transilvania	133
4.4. Concluzii	134
 5. CAP.V. MOBILIERUL ROMÂNESC ȘI EXPOZIȚIILE INTERNAȚIONALE ȘI NAȚIONALE (1851-1939)	144
5.1. Introducere	144
5.2. Expozițiile Internaționale și Universale din Paris din 1889 și 1900	145
5.3. Expoziția Generală Română, 1906	152
5.4. Expozițiile universale din Barcelona (1929) și New York (1939)	161
5.5. Concluzii	176
 6. CAP.VI. ARHITECT ȘI DESIGNER DE MOBILIER, ÎN ROMÂNIA, ÎNTRE SECOLELE XIX-XX	177
6.1. Spațiul românesc – prin ochii arhitecților	177
6.2. ION MINCU (1851-1912)	183
6.2.1. Școala Superioară de Arte și Meserii din București	186
6.2.2. Mobilier instituțional	189
6.2.3. Mobilier bisericesc	194
6.3. N.Ghika-Budești (1869-1943)	200
6.3.1. Mobilier de locuință	201
6.3.2. Mobilier pentru lăcașuri de cult	205
6.3.3. Mobilier Instituțional - Sala Românească a Universității din Pittsburgh	208
6.4. Alexandru Clavel (1877-1916)	214
6.4.1. Mobilier Bisericesc	215
6.4.2. Mobilier administrativ	220
6.5. Marcel Iancu (1895-1984)	225
6.5.1. Contextul arhitecturii interbelice	225
6.5.2. Implicarea în amenajările interioare și proiectarea de mobilier	227
6.6. Concluzii	237
 7. ANEXE	242
7.1. ANEXA 1 – Publicații tipărite din Germania sec. al XIX-lea și al XX-lea	242
7.2. ANEXA 2 – Lista fabricilor de mobilier active în 1929	242
 8. BIBLIOGRAFIE	245

INTRODUCERE

Design și Istoria design-ului

Victor Margolin¹, istoric și teoretician contemporan al designului, în articolul *Design history or design studies: subject matter and methods* publicat în revista *Design Studies* în 1992, încearcă o nouă abordare în definirea designului printr-o analiză profundă a conceptului de istorie a designului. La sfârșitul anilor 1970, John Blake, reprezentant al British Design Council, propune ca în Marea Britanie, istoria designului să devină „un corp de cunoștințe specifice, tratat ca un domeniu de sine stătător, și nu ca un appendice al istoriei artei, arhitecturii, tehnologiei sau al oricărui alt domeniu -prezentat totuși prin conexiuni evidente cu toate aceste direcții.”² Acest moment este prezentat în articol ca o consecință a sistemului de învățământ care impune susținerea materiilor practice predate în universitățile britanice prin cursuri teoretice de istorie. Printre artele aplicate, cinematografie, fotografie este și cazul designului care intră într-o perioadă de definire, din punct de vedere istoric.

Dezvoltarea ce urmează acestui moment, este pusă de Margolin sub influența singurelor materiale scrise și disponibile la acea dată, în special referindu-se la *Pionierii mișcării moderne*, al lui Nikolaus Pevsner din 1936 (ulterior republicată sub titlul: *Pionieri ai designului modern de la William Morris la Walter Gropius*). Publicația ridică multe critici din partea lui Margolin, care urmărește mai departe contribuția studiului istoric asupra înțelegerii designului. Nicolaus Pevsner, istoric de artă instruit în Germania, caută, în cartea sa, identificarea aspectelor distinctive ale modernității în artă, arhitectură și în obiectele înconjurătoare, coagulate în jurul conceptului de discriminare estetică. Moralitatea la care face apel în analizele sale, pune în prim plan o estetică specifică timpului pe care obiectul sau edificiul o reprezintă.

„... energia creativă a acestei lumi în care trăim și lucrăm și pe care vrem să o stăpânim, o lume a științei și tehnologiei, a vitezei și a pericolului, a luptelor grele și a lipsei securității personale, care este glorificată în arhitectura lui Gropius și atâta timp cât

¹ Victor Margolin (1941-2019) este designer, cercetător al istoriei designului și Profesor Emeritus la Universitatea din Illinois, Chicago la catedra Istoria Designului;

² BLAKE, John, *The Context for Design History, Design History: Fad or Function Design Council*, Londra, 1978, p. 56

aceasta este lumea și acestea sunt ambițiile și problemele ei, stilul lui Gropius și al celorlalți pionieri va fi valid”³

Astfel, pentru Pevsner, opera lui Gropius și a celorlalți pionieri este exponentul virtuții, poziționând la polul opus esteticii și obiectele ornamentate expuse la Expoziție Universală din Marea Britanie din 1851.

„Liberalismul a condus necontrolat în filosofie ca și în industrie și a implicat libertatea deplină pentru producător de a produce orice lucruri ticăloase și hidoase, atât timp cât poate să le vândă. și a putut cu ușurință, deoarece consumatorul nu avea nici o tradiție, nici educație și nici un timp liber și era, ca și producătorul, o victimă a acestui cerc vicios.”⁴

Margolin definește abordarea lui Pevsner ca fiind tradițională și specifică filosofiei germane de început de secol XX. După ce Pevsner stabilește o categorie prin care definește sublimul, egală cu stilul Mișcării Moderne, parcursul cercetării sale urmează firul unei căutări artificiale a sublimului care inevitabil atinge aceleași premise. Punctul de final reprezentat de opera lui Gropius și a celorlalți pionieri întruchipează, drept urmare, adevăratele principii ale designului, restul fiind lăsată de Pevsner într-o zonă gri a lipsei de semnificație ori a lipsei de moralitate. Obiectele luate în calcul fac parte dintr-o arie geografică strict determinată, Europa de Vest și Marea Britanie, iar reprezentarea lor ține cont de „întruchiparea unei calități extraordinare”, obiectele obișnuite, de zi cu zi, fiind eliminate din studiul său.

Viziunea restrictivă a lui Pevsner permite, după publicarea cărții sale, dezvoltarea diferitelor inițiative de lărgire a câmpului de obiecte supuse istoriei designului. În Anglia, Reyner Banham este unul dintre primii critici ai designului care extinde această limită, introducând în analiza sa istorică multe obiecte comune, în special de origine Americană însă nu furnizează niciun principiu pentru definirea designului ca subiect cu limite clar definite. John Heskett, într-un alt studiu ce urmează deschiderilor oferite de Banham, tratează producția de avioane militare, tancuri și vehicule blindate într-o istorie a designului industrial, definind la rândul său un nou set de principii care pot fi atribuite designului. Dacă până acum granița designului apare ca fiind trasată între obiectele de serie și cele unicat, Cheryl Buckley susține în 1986 că a exclude meșteșugul din istoria designului înseamnă, de

³ PEVSNER, Nikolaus, *Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius* Penguin, Harmondsworth, UK, 1960, p. 217

⁴ PEVSNER, op cit, p.46

fapt, a exclude o mare parte din produsele realizate de femei. Margolin susține această teorie, considerând că pentru multe femei, modurile de producție meșteșugărească erau singurele mijloace de producție disponibile, neavând acces la fabricile noului sistem industrial, nici la formarea oferită de noile școli de design.

În primul capitol al cărții sale *Disegno Industriale: Un Riesame* – Designul Industrial: O reexaminare, Tomas Maldonado ⁵ definește designul industrial, ca „proiectarea obiectelor fabricate industrial, prin mașină și în serie”⁶ dar totodată observă faptul că definiția nu reușește să facă distincția între activitatea designerului industrial și cea care a aparținut în mod tradițional inginerului. Maldonado găsește, de asemenea, limitate încercările din trecut de a produce o singură istorie a designului modern și concluzionează că „nu este vorba de o singură istorie a designului, ci de mai multe”⁷. Margolin aderă la rândul său la aceasta idee specificând faptul ca designul este un fenomen în continuă schimbare și dezvoltare, drept urmare clasificarea obiectelor care ar putea fi integrate într-o istorie a designului, suferă constant modificări și adaptări. Dilema între a trata, istoria designului, exclusiv prin prisma obiectului industrial sau a lărgi orizontul studiului cuprinzând și obiectul pre-industrial/meșteșugăresc, este oarecum împărțită de Margolin. Acesta înclină spre extinderea domeniului cercetării, motivând prin faptul că profesia designerului nu este clădită pe un „*set de principii și reguli care să limiteze sfera activității, ci mai degrabă natura profesiei a fost inventată pe măsură ce a înaintat în timp.*”

În încheierea articolului său, Margolin oferă o definiție a designului, care nu numai că depășește limitele dilemei industriale, ci prezintă un orizont cu mult mai vast.

Design-ul este conceptualizarea și proiectarea artificialului, ca domeniu larg al produselor create de om, care include: obiecte materiale, comunicări vizuale și verbale, activități și servicii organizate precum și sisteme și medii complexe care susțin traiul și activitatea (munca, joaca, învățatul)

⁵ MALDONADO, Tomas, *Design Industriale: Un Riesame*, Feltrinelli Economica, Milano, 1991, p.9

⁶ MALDONADO, op. cit, p. 16

⁷ MALDONADO, op. cit., p. 17

Plecând astfel de la multitudinea sensurilor pe care le are termenul „design” în definiția oferită de Margolin și considerând că studiul de față se concentrează pe o perioadă de timp (1841-1939) în care termenul *design* nu este încă definit și consacrat în spațiul românesc, utilizarea termenului „istoria designului” va defini analiza proiectării și realizării obiectelor de mobilier din această perioadă, folosind mijloacele de producție ale atelierelor, manufacturilor și primelor fabrici de mobilier din spațiul românesc. Decizia de a folosi acest termen, constă și în dorința de a crea o legătură directă între studiul de față și practica de design din prezent și totodată de a propune noi baze de definire a fenomenului în spațiul românesc. Tot în linia definiției date de Margolin, studiul de față propune o abordare a istoriei designului românesc, prin prisma obiectului de mobilier, urmărind, prin folosirea împrumuturilor din practica de arhitectură, o extindere a câmpului de semnificație a designului în spațiul românesc.

Delimitare spațială și temporală

Studiul se va concentra pe mai multe zone teritoriale în funcție de etapele expunerii:

În cap. *Începuturile designului în Europa – între sec. al XVIII-lea și sec. al XIX-lea*, teritoriul studiat va fi împărțit în trei zone europene de influență, semnificative pentru comerțul Principatelor – spațiul englez (Anglia), spațiul german (Germania-Austria) și spațiul francez (Franța). Acești trei poli de influență sunt evidențiați în relatările perioadei, ca principalele zone de proveniență ale obiectelor de mobilier din comerțul românesc. În cap. *Breslele românești între secolele XVIII și XX*, teritoriul studiat se concentrează pe spațiul românesc extracarpatic, Țara Românească și Moldova, adăugând scurte referințe tangențiale cu zona Ardealului. Motivul principal este de a concentra cercetarea pe exemple de bresle definite prin caracterul specific românesc. În restul studiului, spațiul studiat se va axa pe limitele teritoriale ale României de astăzi.

Cercetarea își propune să acopere perioade diferite, determinate în funcție de specificul domeniului studiat. Însă ca un tipar general, fiecare direcție cuprinsă în cercetare se va referi, cu foarte mici abateri, unei perioade cuprinse între 1841 (înființarea primei școli de artă și meserii în spațiul românesc extracarpatic) și 1939 (începutul celui de-al doilea Război Mondial). Așa cum apare exemplificat în Schema delimitărilor temporale, fiecare axă, este definită printr-o perioadă caracteristică. Prezentarea contextului European, are loc de la începutul sec. XVIII-lea și până-n secolul al XX-lea, surprinzând începuturile și dezvoltarea designului de

mobilier în Europa. Perioada vizată urmărește setarea termenului de comparație pentru studiul general al spațiului românesc.

Perioada studiului breslelor în spațiul românesc extracarpatic, începe din secolul al XV-lea, de la prima atestare documentară și se încheie în 1912 cu ultima lege a meseriilor, activă până după cel de-al doilea Război Mondial. Perioada astfel definită urmărește dezvoltarea breslelor, decăderea acestora precum și soluțiile ulterioare ce susțin meșteșugurile și meseriașii. Explorarea sistemului de învățământ de arte și meserii, începe cu prima școală de arte și meserii din Iași din 1841 și se încheie cu perioada decăderii sistemului de învățământ profesional și începutul celui de-al doilea Război Mondial. Perioada aleasă urmărește estompat începutul și finalul, concentrându-se în special pe perioada de ascensiune a acestui fenomen, ce corespunde cu sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul Primului Război Mondial. Participările românești la Expozițiile Internaționale și Naționale sunt studiate începând cu 1851, cu prima Expoziție Universală, din Londra, încheindu-se cu expoziția din New York din 1939. Analiza perioadei expozițiilor ca mediu al epatării își propune să evidențieze atât aspectul reprezentativ al societății românești din perioada respectivă, cât și tehnicile și nivelul producției de mobilier implicat în acest tip de evenimente. Industria mobilierului este studiată luând în considerare perioada conținută între începutul secolului XIX și începutul celui de-al doilea Război Mondial urmărind transformarea manufacturilor în fabrici de mobilier și evidențiind etapele de dezvoltare până la finalul perioadei interbelice.

Finalul studiului, aferent cercetării practicii de arhitectură, se concentrează pe intervalul cuprins între momentul înființării primei Școli de Arhitectură, în București, în 1893 și se estompează către finalul perioadei interbelice.

Motivație

Istoria universală a designului începe acum 2.6 milioane⁸ de ani în urmă, în momentul în care omul, cu scopul de a realiza unelte, transformă materia primă printr-un proces tehnologic. Cercetarea materialului, înțelegerea proprietăților acestuia precum și o elaborare a unei acțiuni de transformare a rocii într-o unealtă de mână⁹ sunt etape semnificative care imprimă în final caracteristicile obiectului rezultat. Calitatea procesului este validată, astfel, în obiectele ce își îndeplinesc cel mai bine funcțiunea, iar evoluția uneltelor de piatră demonstrează că odată ce o rețetă constructivă este definitivată ea

⁸ FIELL, Charlotte and Peter, *The story of design*, Goodman Fiell, London, 2013, p.15 – această istorie a designului propune o viziune similară cu cea a lui Margolin, unde definiția designului este extinsă și generală.

⁹ Unealtă ce e definită printr-o funcțiune strictă.

începe să fie reprodusă. Frumusețea obiectului, în acest moment este în strânsă legătură cu funcțiunea, orice abatere de la o formă consacrată aduce o performanță redusă, în consecință o reprezentare a urâtului.

drept urmare Evoluția designului ține cont în general de trei sisteme determinante și interconectate, primul reprezentat de nevoie, care determină efortul de răspuns, cel de-al doilea fiind ideea care răspunde nevoii sub forma unei soluții conceptuale și cel de-al treilea, producția, care susține materializarea conceptului (fie că e vorba de prototip, unicat, serie mică sau mare). Acest șablon reiese din parcursul istoriei designului, care prin evoluția societății și a tehnicii marchează diferite perioade semnificative. Proiectarea și producția de obiecte, fiind, în ultimul secol, dezvoltate în principal în jurul marilor puteri economice, determină, în țări precum România, un parcurs specific. În consecință această cercetare își propune să scoată la lumină acest fenomen prezentat sub forma unei istorii a designului. Studiul propune ca loc, spațiul românesc, iar ca punct de plecare, începutul secolului al XIX-lea, (cu scurte momente de privire în urmă), ca perioadă de început a progreselor industriale, încheind în perioada interbelică, moment de ascensiune a industriei românești. Perioada de după, este studiată și prezentată exemplar de Mirela Duculescu în teza „*Designul românesc - între problematica designului democratic și practica socialistă*”, lucrare ce printre multe altele motivează nevoia de cunoaștere a trăsăturilor specifice ale istoriei designului românesc.

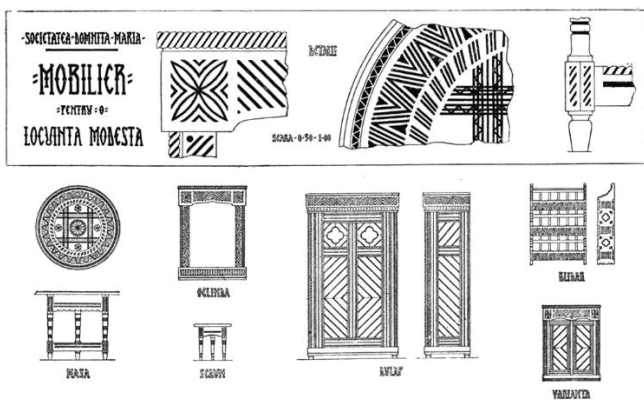
Criza căutării formelor specifice designului românesc, reprezintă unul din punctele principale de interes în această lucrare, iar vehiculul folosit este activitatea de arhitectură, care prin manifestarea susținută de care are parte la începutul secolului al XX-lea, dezvoltă mediul care permite cristalizarea profesiei de designer.

În încercarea de a justifica începutul de drum al acestui studiu, stă descoperirea rezultatelor unui concurs de proiecte, realizat la începutul secolului XX, care prezintă arhitectul implicat cu tot setul de unelte specifice în proiectarea de obiecte de serie. În plină manifestare sămănătoristă, reprezentarea specificului național devine o preocupare tot mai activă, fapt ce creează o nevoie de ordin socio-politic care cere găsirea unei forme de reprezentare. Printre alte organizații care iau ființă în această perioadă, având ca scop promovarea specificului național românesc, Societatea „Domnița Maria” preia același tip de inițiativă în domeniul artelor decorative. Concursurile pe care le organizează, la început de olărit apoi de țesături și de mobilier, au ca scop crearea unei tendințe generale, atât urbane cât și rurale, de introducere a valorilor estetice tradiționale în viața modernă - „Chiar și obiectele uzuale încep să se naționalizeze, după ce atâta vreme nu am cunoscut decât pe cele aduse de peste graniță.”

Poate mai mult în spiritul curentului „Arta 1900”, inițiativele din acest început de secol urmează transformarea obiectului artistic, din pur estetic într-un produs funcțional. Transportul de elemente decorative este masiv și de multe ori, apelându-se la simbolurile folclorice, sursa, originea și specificul acestora tinde să nu mai conteze. Din preocuparea de a combate acest fenomen al înstrăinării motivelor și pentru a oferi românilor posibilitatea de a deține obiecte cu semnificație autentică, noua societate „Domnița Maria” înființează în București un atelier care are ca scop producția și vânzarea modelelor de covoare inspirate din cele mai frumoase exponate ale Muzeului Național. Totodată acest atelier are ca scop și producerea de mobilier pentru gospodării, motiv pentru care în 1908 este organizat un concurs pentru proiectarea unui set de obiecte de mobilier compus dintr-un dulap, o masă, 6 scaune, o poliță sau blidar și o ramă cu oglindă. Tema propune ca obiectele proiectate să fie solide și simple, să reprezinte gospodăria modestă din care ar face parte fiind caracterizate de o estetică potrivită atât funcțiunii, cât și spiritului artei românești pe care fiecare obiect în parte îl va întruchipa. O proprietate aparte a acestor proiecte de a se diferenția de „produsele străine” de atunci, sugerează rolul real al concursului și anume acela de a crea modele pentru producția internă de mobilier, industrie aflată sub dominația marilor puteri economice europene. Detaliile referitoare la cost și material accentuează aplicabilitatea proiectelor care trebuie să fie realizate din esențe de stejar sau rășinos cu un cost de producție ce nu trebuie să depășească patru sute de lei. Din 11 proiecte participante sunt desemnate câștigătoare trei dintre ele. Primul premiu, în valoare de 300 lei se acordă arhitectului Gh. Lupu, al 2-lea, de 200 lei desenatorului Octav Roguski, iar cel de-al 3-lea premiu, de 100 lei, arhitectului Hugo Storck.¹⁰ Participările se aseamănă prin simplitatea formelor abordate și totodată printr-o ornamentare abundentă a tuturor suprafețelor folosind motive românești crestate sau traforate în lemn. Cu alte cuvinte această ipostază în care arhitectul susține industria prin implicarea sa în domeniul mobilierului (poate ramura de industrie casnică cu cele mai multe puncte comune cu arhitectura) reprezintă figura care guvernează întreg conținutul lucrării. Denumirile de „arhitect de mobilă”, „arhitect decorator” sau „arhitect de decorațiuni interne”, sunt modul societății de a defini noua profesie, a căror rădăcini sunt evidente și pe care industria și influențele externe o vor prezenta mai târziu sub forma designerului – creatorul de obiecte (titlatură sub care apar în America

¹⁰ Comitetul Societății acorda și un al patrulea premiu în valoare de 100 lei, maestrului Ștefan Halciu, absolvent al Școlii Superioare de Arte și Meserii din București (patronul unui atelier de tâmplărie din Caracal) și o simplă mențiune lui I. Rășcanu, elev al Școlii de Arte și Meserii din Iași.

arhitecții N. Ghika Budești, Balș și G. M. Cantacuzino).



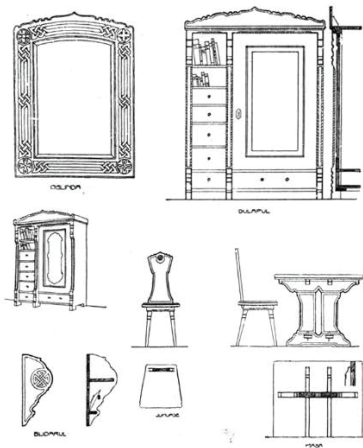
Mobilă românească

Conv. Literare No. 9, An. XLII.

Premial I, Gheorghe Lapa.

Mobilă Românească
Premial II, O. Roguski

Conv. Literare No. 9, An. XLII.



Premial III, Hugo Ștork.

Figură A – Proiectele câștigătoare ale Concursului de mobilier pentru o locuință modestă, susținut de Asociația Domnița Maria în 1908

Obiective

Acest studiu își propune o analiză a perioadei de început a secolului al XIX-lea și până la finalul perioadei interbelice, cu scopul de a depista momentele în care arhitectura și industria se întâlnesc în jurul obiectelor de mobilier. Decizia alegerii industriei lemnului și în special pe cea a mobilierului reprezintă zona în care istoria universală a designului surprinde trecerea de la obiect unicat la obiect de serie, având ca protagonist principal arhitectul.

Manfredo Tafuri definește istoria arhitecturii ca fiind ”nu despre obiecte, ci despre oameni și despre civilizația umană”. Cu atât mai mult, intrând în semnificația istoriei designului, obiectele pot fi tratate ca fresce veritabile ale vremii, ce odată descifrate pot îmbogăți substanțial domeniul designului. Urmând linia acestui tip de descifrare, Kenneth Frampton, în "Towards a critical-regional" (1983) și mai apoi în „ Arhitectura modernă - O istorie critică ” definește și aplică ceea ce denumește regionalism critic. Un soi de critică de arhitectură în care obiectul nu este tratat izolat, ci holistic, ancorat în contextul în care a fost creat. Cu alte cuvinte critica se concentrează, după cum afirma Frampton, pe relațiile cu clima, lumina, raportul topografic, condițiile geografice și istorice etc. mutând accentul din direcția strict vizuală, aspect pe care Frampton îl consideră că ar oferi un rezultat aspațial și drept urmare nefondat, fără semnificație. Urmând acest exemplu, studiul se concentrează pe evidențierea aspectelor ce țin de societate, de politica internă și externă a regiunilor istorice ale României și, mai apoi, a României mari. Corelarea acestora cu practica de arhitectura în industria mobilierului precum și cu aspectele ce țin de procesul de industrializare a spațiului românesc, constituie elementele ce completează obiectivul unui studiu care doar vizează o istorie critică, nu o pretinde, reprezentând mai mult un pas ce va fundamenta o inițiativă viitoare.

Metoda și structura lucrării

Având în vedere că subiectul abordat în această cercetare nu se regăsește într-o bibliografie actuală, sursele principale sunt de ordin primar, urmărind în același timp autenticitatea informației și corelarea acesteia cu date actuale.

Cercetarea, în special a arhivelor de proiecte, a fondurilor de arhivă ale arhitecților cât și ale documentelor aflate în colecții private au scopul de a îmbogăți studiul și de a reda veridicitate informației. Cazurile în care documentul de arhivă prezentat este bogat în imagini, studiul oferă descrieri detaliate care propun cititorului o analiză mai profundă, corelând imaginile cu date concrete. Informațiile astfel adunate sunt procesate printr-un parcurs

de identificare a caracterului general, independent, local, „al cărui scop primar (este) de a reflecta și de a servi teritoriile de unde provin”¹¹.

Reprezentarea caracterului definit prin valențe proprii culturale, politice și economice, într-un cuvânt un „gen de consens anti centrist”¹², reprezintă încercarea studiului de a se apropia de conceptul unei istorii critice și poate mai mult de a reda și aspectul regional, în toată această expunere.

Din toată aria complexă definită în ziua de azi de termenul *design*, lucrarea își propune să ia în calcul doar zona referitoare la domeniul industriei mobilierului, unde este testată premisa generală a studiului. Restrângerea la o singură direcție are rolul de a concentra informația și de a permite crearea conexiunilor între nivelurile informației prezentate.

În **primul capitol**, accentul este pus pe definirea contextului european la nivel istoric, social și politic, cuprins între secolele al XVIII-lea și al XX-lea, urmărind povestea evoluției designului prin trei studii de caz: Franța, Germania-Austria (paralelă cu Imperiul Austro Ungar) și Anglia. Alegerea e justificată atât prin prisma influențelor culturale exercitate între marile puteri economice ale Europei și Principate, cât și prin schimburile comerciale care determină direct evoluția designului românesc. Includerea acestui studiu nu are ca scop trecerea în revistă a aspectelor deja cunoscute, ci mai degrabă, expunerea unui set de informații filtrate prin perspectiva momentelor în care industria mobilierului se intersectează cu practica de arhitectură.

În **capitolul al doilea**, mergând pe drumul influențelor orientale și apusene, este urmărită evoluția meșteșugului în Principate (în general, apoi în particular - meșteșugul tâmplăriei), moment considerat unul dintre premisele esențiale ale dezvoltării designului autohton de mobilier. Tipul de organizare al meseriilor în bresle, impactul negustorilor străini, desființarea breslelor, criza meseriilor, sunt momente definitorii care întârzie o dezvoltare firească a meșteșugurilor către design.

În **capitolul al treilea**, cadrul teritorial al studiului se extinde către spațiul românesc general, surprinzând evoluția industriei mobilierului de la începutul perioadei fanariote până la finalul perioadei interbelice. Influențele puternice din Orient și Occident, modelează specificul evoluției mobilierului românesc, întârziindu-i manifestările. Astfel, momentul de vârf al expresiei românești în designul de mobilier, coincide cu cristalizarea „stilului național”, care prin Marea Unire, se validează ca model economic de succes. Industria astfel consolidată și încurajată prin inițiative legislative, își pierde, prin evoluția tehnologică

¹¹ FRAMPTON, Kenneth, *Arhitectură modernă, O istorie critică*, București, Ed. Universitară „Ion Mincu”, 2016, p.15

¹² FRAMPTON, op. cit., p.15

treptată, modelul fundamental. „Stilul românesc” în mobilier, ca un adolescent lipsit de copilărie, își trăiește brusc maturitatea într-un cadru conflictual, în care industria se pronunță tot mai vocal în favoarea Modernismului. Începutul celui de-al doilea război mondial și implicit evenimentele politice anterioare, dictează o serie de schimbări în cadrul fabricilor de mobilier, care, revenind cu greu de pe urma primei conflagrații mondiale, sunt acum puse în fața adaptării producției către nevoile militare.

Capitolul al patrulea urmărește firul dezvoltării designului de mobilier în cadrul sistemului de învățământ de arte și meserii. Poate cea mai interesantă nuanță redată aici este întâlnirea dintre arhitecți și meșteri, în jurul conceperii și construcției de mobilier. Această intersecție are loc în fața elevilor ucenici a căror formare se întâmplă în jurul vocabularului stilistic al „stilului românesc”. Cu toate ca acest exemplu este urmat mai mult în Vechiul Regat, după 1918, apar dovezi ale influenței tradiției românești și în estetica școlilor de arte și meserii din Transilvania. Ion Mincu, Florea Stănculescu, State Baloșin, Toma T. Socolescu sunt printre arhitecții implicați în acest schimb constant și reciproc de experiență cu învățământul profesional. Mobilierul se realizează după „desen”, iar autorul acestuia devine din arhitect, un „creator de modele” sau mai concret un „arhitect de mobile”.

Cum „ce era mai greu, se realizează la școlile de arte și meserii”, rolul învățământului profesional participă prin practica de arhitectură, la definirea spațiilor de expoziție, la evenimentele care au loc atât în țară, cât și peste granițe. **Capitolul al cincilea** își propune să evidențieze acele momente semnificative, ale prezențelor României la expoziții universale sau naționale, prin prisma obiectelor de mobilier folosite și expuse. Aceste evenimente sunt alese în așa fel încât să surprindă momente de început ale studiului - prin Expozițiile Universale din Paris din 1889 și 1900, de mijloc - prin Expoziția Jubiliară din București 1906 și Expoziția și Târgul de Mostre a Industriei Românești 1921, și de final - prin Expoziția din Barcelona din 1929 și Cea din New York din 1939. Activitatea de arhitectură care vizează proiectarea mobilierului de expoziție, este bogat exemplificată prin desene, fotografii și studii de caz, pentru a surprinde cât mai bine conturarea premiselor designului de mobilier.

Ultimul nod al expunerii, prezentat prin **ultimul capitol**, se concentrează pe activitatea arhitectului în cadrul industriei de mobilier. Geneva¹³ designerului român are loc în jurul articulării decorative a spațiului interior, sau a arhitecturii de interior, atât laice, cât și sacre, având ca principal determinant „stilul

¹³ Aici fac referire la un proces al devenirii, nefinalizat încă.

românească”. Ion Mincu este printre primii arhitecți români care înțeleg importanța meșteșugului în desăvârșirea creației arhitecturii interiorului, și într-un fel susținut și de politicile naționale favorabile renașterii meseriilor, sprijină procesul evoluției mobilierului în România. La început ca arhitect, apoi ca profesor al Școlii de Arhitectură (1893) și, foarte interesant, al Școlii de Arte și Meserii din București (1895), unde predă noțiuni de tehnologia lemnului, elemente de ornament și reprezentare. Motivul concurenței străine, atât de profund în viața breslelor din Țara Românească și Moldova, este și acum prezent și reprezintă un factor important în răspândirea popularității stilului național. Industria mobilierului, a cărei evoluție este întârziată de importurile masive din străinătate, este pusă acum în fața unui fenomen național, care oferă garanția unicității obiectului în piața de consum.

Ion Mincu, creatorul acestui fenomen, exprimă noile direcții ale stilului, atât în proiectarea mobilierului clădirilor civile, cât și a celor administrative și de cult. Influențele perioadei petrecute de Mincu la EBA sunt vizibile în mobilierul creat de arhitect. Acesta propune o ordine a decorativismului pe care îl reinterpretează în maniera spiritului tradiției. În funcție de ponderea caracterului reprezentativ, Mincu încarcă obiectul cu semnificație vizuală. Din spațiul sacru, unde mobilierul proiectat de arhitect își exprimă volumul numai prin ornament, pătrunde în zona administrativă (palatul Administrativ Galați și Școala Centrală de fete) sau de expoziție, unde lemnul își transmite materialitatea prin suprafețe libere și prin ornamente moderate.

N. Ghyka-Budești, și el absolvent de EBA, în 1901, revine în țară în plină manifestare europeană a curentului 1900 și, sprijinind direcțiile stilului național, se implică în dezvoltarea industriei mobilierului prin proiectarea de piese pentru restaurări de biserici, expoziții și arhitectură civilă. Specificul mobilierului proiectat de Ghyka-Budești constă în exprimarea ornamentului cioplit, traforat și pirogravat (cu alte cuvinte nedevelopat în exteriorul piesei) punând astfel în valoare structura obiectului, mai degrabă decât să o acopere. Stilul, care foarte curând devine o specialitate a școlilor de arte și meserii, poate fi o consecință firească a specificului ornamental popular, cu precădere bucovinean. Așa cum, în Scandinavia, dezvoltarea minimalismului în arhitectură și design poate fi pusă într-o relație de cauzalitate cu rigorile religiei protestante, la fel și în Bucovina, metoda de îmbinare a motivului bidimensional (pictat) cu cel tridimensional (cioplit) poate fi un efect firesc al dogmelor ortodoxe, care, prin neacceptare ca manifestare artistică a sculpturii, lasă pictura și cioplitura ca singure metode validate de ornamentație.

Alexandru Clavel reprezintă arhitectul autodidact, care se perfecționează prin activitatea susținută alături de alți arhitecți și în lipsa

studiilor de specialitate, este modelat de practica și spiritul vremii. Modelul lui cel mai de preț, rămâne arhitectul Ion Mincu, a cărui interpretare, în arhitectura de interior, o duce mai departe prin proiectare de mobilier bisericesc, de instituții și de arhitectură civilă.

Marcel Iancu, arhitectul care se opune stilului românesc tradițional, recompune regulile locuirii, oferind un nou mediu de dezvoltare a mobilierului. Particularitatea arhitectului în proiectarea interiorului constă în transformarea obiectului de mobilier într-unul fix, parte și întreg a spațiului construit, element ce descătușează viața omului modern de „mobilierul stupid al dezorientării ultimilor 30 de ani.”

În finalul studiului sunt prezentate sub forma **anexelor**, trei tipuri de informație, utile pentru aprofundarea informațiilor descrise în studiu. Prima anexă reprezintă lista de început a studiului, care inventariază pe categorii de stil, arhitecții din spațiul românesc și preocupările acestora cu privire la arhitectura spațiului interior. A doua anexă reprezintă o listă a publicațiilor care participă la popularizarea domeniului și denumirii de decorațiuni interioare în Germania secolelor al XIX-XX. Această listă contribuie la documentarea unor părți din primul capitol al studiului, și reprezintă rodul unei căutări susținute. Ultima anexă prezintă o listă a fabricilor de mobilier active în 1929, și reprezintă punctul de plecare în căutarea informațiilor ce alcătuiesc capitolul V.

1. Cap. I – Începuturile designului de mobilier în Europa – între secolele XVIII și XX

1.1. Introducere

Europa în pragul revoluției industriale este marcată de renunțarea la ornamentul specific Barocului și Rococo-ului în favoarea întoarcerii către proporția, semnificația și estetica stilului clasic. Descoperirea, în urma unor ample operațiuni arheologice, a orașelor romane, Herculenum și Pompei în 1748, precum și a intensificării cercetărilor din siturile Siciliei și Greciei, oferă premisele apariției curentului neoclasic. Arhitectura sfârșitului de secol XVIII și ea marcată de criza abundenței caracteristice Barocului, devine tot mai expusă exemplelor de bună practică specifice clasicismului. Principiile clasice vitruviene, acum răspândite prin ediții traduse în toate limbile de circulație europeană. – (în 1673 Claude Perrault publică cea mai elaborată traducere în franceză a tuturor celor 10 cărți ale lui Marcus Vitruvius Pollio (80–70 IC – aprox c. 15 DC) devin din ce în ce mai cunoscute și accesibile interpretărilor. Acest curent se manifestă destul de

izolat în arhitectura teritoriul românesc al sec XVIII-lea, zona aflată acum la limita influențelor dintre Imperiul Habsburgic și cel Otoman.

Primul mediu de manifestare al neoclasicismului este decorația, unde motivele organice sunt înlocuite cu elemente transpuse din arhitectura sacră, ceramica și mobilierul grec și roman. În 1706, Abatele de Cordemoy, ca răspuns al acestei admirații tot mai arzătoare a europenilor în fața clasicului, adaptează teoria arhitecturii înlocuind triada *firmitas, utilitas și venustas* la *ordonance, distribution și bienséance* unde termenul din urmă definește adecvarea, cel care la Vitruviu intră sub termenul *decor*. Tratatul lui Cordemoy vine în susținerea austerității ornamentației, sau a adecvării acesteia, fiind preocupat de puritatea geometrică, considerând coloana templelor grecești ca element principal al arhitecturii. Păstrarea ornamentelor, de data aceasta sub alt patronaj stilistic, începe deja să nască teoriile purități formale.

În mobilier, Hugh Honor observă faptul ca designerii¹⁴ și meșteșugarii renunță cu ușurință la motivele specifice stilului rococo în favoarea simplității sobrietății și solidității specifice obiectelor de inspirație greacă sau romană, însă adaugă el, aceștia nu păstrează coerența în actul de interpretare, ci importă elemente de la un stil la altul, uitând semnificațiile, utilitățile elementelor împrumutate cât și destinațiile obiectelor interpretate. Spre exemplu aceștia reinterpretează obiecte grecești precum *kylix-ul* sau *kantharos-ul* - amândouă cupe de diferite proporții destinate consumului de vin- transformând-le în obiecte decorative, îmbogățite cu ornamente romane. Un alt exemplu este fabrica Wedgewood, (o fabrică de porțelanuri fondată în 1752 în Marea Britanie) care preia forma simplă a urnei grecești transformând-o într-un bol de supă sau cabinetele lui David Roentgen¹⁵, care par niște temple eclectice în miniatură.¹⁶

Drept urmare, în ceea ce privește designul, în perioada neo-clasică europeană, nu putem să ne referim la obiecte reproduse în masă, cum nu ne putem referi nici la o profesie cristalizată (a designerului) în jurul unui proces determinant. Singurul aspect pe care însă îl regăsim atât astăzi în profesia de designer cât și în munca creatorilor de obiecte din această perioadă este activitatea de proiectare, comună atât cu arhitectura cât și cu ingineria. Renata de Lorenzo, în „*A fi inginer și a fi arhitect în Italia secolului al XVIII-lea: identitatea profesională ca o reflecție a fragmentării*

¹⁴ Termenul de designer este definit aici ca acea entitate care proiectează obiectul ce va urma a fi construit.

¹⁵ David Roentgen, tâmplar german (1743-1807)

¹⁶ HONOUR, Hugh, *Neo-classicism*, 1977, Penguin

politice” subliniază diferența care crește, în perioada în cauză, a două profesii, până acum strâns legate, și construirea a două identități separate - una pentru ingineri și una pentru arhitecți. Arhitectul după 1762, odată cu „*Avizul legal al reformelor privind studiul, examinarea și practicarea profesiilor de topograf, inspector, civil și arhitecți hidraulici*”, începe să fie admis între tehnicienii civili din Italia. Ca urmare, arhitecții au în subordine atât construirea de biserici și monumente, cât și, clar opus inginerilor, decorarea interioară a palatelor aristocratice și burgheze¹⁷. Cu alte cuvinte, pe fondul apariției libertăților individuale și cererii tot mai mari, arhitectura începe să se manifeste cu mai multă substanță și în spațiul interior, atât în cel construit, cât și în mediul obiectelor ce-l populează.

1.2. Decorateur și designer/ stil și funcțiune – Franța

În Franța evoluția obiectului de mobilier de-a lungul secolelor al XVIII-XIX străbate mai multe etape caracteristice, fiecare din ele purtând numele monarhului. După Leora Auslander, fabricarea de mobilier în Franța era „determinată politic”, iar fiecare piesă de mobilier are semnificații profunde în determinarea relațiilor sociale. La fel ca arhitectura, impactul acestor obiecte marchează locul statului în societate, definește puterea monarhului și determină limite clare dintre public și privat - „... dacă clădirile nu ar fi fost de o splendoare suficientă, puterea regelui ar fi fost diminuată”.¹⁸

Pentru „un rege transcendent”¹⁹, singurul stil potrivit era clasicul. Aici, clasicismul nu a fost înțeles ca fiind istoricist - pentru că aceasta a fost o nouă eră istorică - ci mai degrabă a fost o însușire a principiilor estetice. În mod semnificativ, spune Auslander, exemplele a ceea ce a ajuns să fie cunoscut sub numele de „Stilul Louis”, cum ar fi acele lucrări produse de Andre Boule, au fost intenționat gândite să fie scumpe, de noutate și cu un nivel ridicat de unicatitate pentru a fi greu copiate. În timpul domniei lui Ludovic al XV-lea, susține Auslander, stilul și existența mobilierului curtenesc au generat noi înțelegeri ale relațiilor de putere. Pentru a-și finanța propria versiune a stilului absolutist – stilul Rococo - acesta vinde o mare parte din mobilierul aparținând anteriorului Louis. Prin urmare, această nouă domnie este marcată de tranziția în statutul mobilierului de la obiect la marfă și presupune că schimbarea stilurilor menționată anterior servește doar pentru a valida această

¹⁷ DE LORENZO, Renata, *A fi inginer și a fi arhitect în Italia secolului al XVIII-lea: identitatea profesională ca o reflecție a fragmentării politice*, p.177-178

¹⁸ AUSLANDER, Leora, *Taste and Power. Furnishing Modern France*, University of California Press, Berkeley and London, 1996, p.119

¹⁹ AUSLANDER, op. cit, p.120

nouă epocă și o nouă versiune a monarhului și a puterii sale absolutiste.

Jakob Falke în „Kunst im Hause”²⁰ descrie încă din 1790 o imagine destul de clară a Franței secolului XVIII eliberată prin iluminism și împinsă către schimbările revoluției:

*„Am schimbat totul! Libertatea, acum consolidată în Franța, a restabilit gustul pur al anticului! Adio marchetăriei și Boule-ului, panglicilor, festonelor și rozetelor de bronz aurit; a sosit ceasul când obiectele trebuie făcute să se armonizeze cu circumstanțele.”*²¹

Cu alte cuvinte, clasicismul conturat în perioada lui Ludovic al XVI-lea, care cu toate că reușește să întruchipeze totuși un specific național francez, nu reușește să reziste sub conducerea lui Napoleon care, prin politica sa, impune o nouă abordare artistică, specifică primului imperiu francez - stilul Empire.

Totodată un aspect foarte interesant pe care îl generează Revoluția Franceză este disoluția breslelor, în special a breslei Tâmplarilor și a Dulgherilor desființate în 1791.²² Acest lucru permite existența atelierelor care pot cuprinde mai multe specialități laolaltă. Atelierele din vechiul regim sunt prezente și după Revoluție, căutând o clientelă mai largă, deseori de clasă mijlocie, mai puțin exigentă. Cu toate acestea, calitatea mobilierului francez nu scade, piesele realizate pentru împărat și cercul său dezvăluie aceeași tehnică ca toate articolele produse în secolul anterior. Mulți dintre ebeniști care lucrează pentru Ludovic al XVI-lea, (Bellanger, Beneman, Georges Jacob, Molitor și Weisweiler²³) își reiau activitatea și după revoluție.

Stilurile care își iau numele din aceste aranjamente politice sunt dificil de distins și reprezintă o tranziție între stilul aristocratic Ludovic al XVI-lea și maniera imperioasă a stilului Empire de la începutul secolului al XIX-lea. Cu toate acestea, stilul *Directoire*²⁴ arată efectul Revoluției asupra stilului lui Ludovic al XVI-lea, în timp ce stilul *Consulat* pune bazele stilului *Empire*. Acesta din urmă recurge la reproducerea formelor grecești și

²⁰ în cartea sa publicată la Viena, J.F. prezintă câteva studii istorice și critic-estetice privind decorarea și mobilarea locuinței.

²¹ FALKE, Jakob, *Die Kunst im Hause: geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung*, Viena, 1873

²² MILLER, Judith, *Furniture World Styles from Classical to Contemporary*, Londra, Dorling Kindersley Publishing, 2010, p.200

²³ MILLER, op.cit, p. 200

²⁴ MILLER, op.cit, p.198

romane antice, atât pentru mobilierul de șezut (scaune, bănci, canapele), cât și pentru mesele de lucru care sunt modelate după desenele vechi ale altarelor de sacrificiu sprijinite de multe ori pe trepiede (trei montanți) - suport preferat în această vreme. Motive compuse din fascii, trofee de lăncii, figuri înaripate, capete antice de războinici ornamează suprafețele libere ale oricărui tip de mobilier.

Industria obiectelor care populează interiorul este în continuă creștere, fapt care generează nevoia fabricanților de a deosebi produsele lor de cele ale altor producători de pe piață. Singurii deja instruiți în arta proiectării²⁵ ideilor sunt artiștii și arhitecții, însă cei din urma fac pasul cel mai semnificativ în industrie. Arhitecții Charles Percier (1764-1838) și Pierre Françoise Fontaine (1762-1853) devin cei mai importanți designeri de mobilier ai perioadei stilului Empire. Cei doi documentează artefactele găsite din muzeele acelor vremuri și pun la punct o culegere de ornamente clasice. În baza acestei cercetări, publică în 1809 *Recueil de decorations interieures*, considerată o lucrare de referință prin faptul că fiecare proiect publicat este realizat, nefiind un exercițiu neprobat, cum este cazul multor astfel de cărți din această perioadă. Încep să apară foarte multe publicații de proiecte de mobilier, multe dintre ele migrează dintr-o țară în alta, mai repede decât mobilierul în sine, reprezentând o reală sursă de inspirație pentru toate țările europene. Stilului Empire, creează o modă a decorației care transcende arhitectura de fațadă ajungând să îngreuneze pereții interioarelor și a suprafețelor mobilierului.²⁶ Se poate menționa aici că, pentru a răspunde cererilor venite din New York, dar și într-o oarecare măsură în Anglia, pentru cel mai bun mobilier „Empire”, meșterii francezi au cumpărat o parte din vechile piese de mobilier nedecorate din perioada *Directoire* și, ornamentându-le cu elemente de bronz aurit, turnate în matrițele modelelor vechi, le-au vândut ca exemple originale ale mobilelor de lux ale perioadei.²⁷ Metoda nu era una inedită, însă denotă cererea crescută pentru mobilier, a cărei funcțiune principală este acum una estetică, de reprezentare a rangului social.

Cu trecerea timpului, formele Empire încep să piardă din popularitate și lasă treptat locul multor reveniri. Franța trece prin multe schimbări de ordin politic, Ludovic al XVIII-lea devine rege în 1815, anul în care Napoleon este exilat, fiind urmat de Carol al X-lea în 1824, care abdică în 1830 în favoarea ultimului rege al Franței - Louis Philippe. Scurta perioadă marcată

²⁵ Așa cum se poate observa și în cazul Angliei în sec. al XVIII-lea

²⁶ LITCHFIELD Frederick, *Illustrated History of furniture*, Londra, 1893, p. 240

²⁷ LITCHFIELD, op. cit, p. 242

de frecvențele schimbări de conducere poartă numele de perioadă *Restaurației*, perioadă ce se încheie cu apariția stilului *Louis Philippe*.

Ca până acum, mobilierul rămâne în acord cu valorile politice pe care, sub fiecare domnie, le reprezintă. Cu toate că stilul e considerat unul simplificat, ornamentul nu dispăre, ci doar își schimbă sursele de inspirație, fiind totuși greu de deosebit.

Venirea lui Napoleon al III-lea marchează o nouă schimbare stilistică în mobilierul epocii. În contrast cu poziția de reconciliere adoptată de Louis-Philippe, Napoleon al III-lea a căutat să se alinieze ferm cu trecutul clasic al Franței, ca parte a consolidării puterii sale. Drept urmare sunt refolosite elemente de stil, forme și motive decorative din timpul domniei lui Ludovic al XIV-lea, Ludovic al XV-lea și Ludovic al XVI-lea. Napoleon al III-lea, promisese Franței glorie, iar această promisiune vorbește în primul rând prin mobilierul epocii, care revine la stilul epocii de aur.

În Franța, la sfârșitul secolului XIX-lea, proiectantul de mobilier are o profesie conturată, strâns legată cu domeniul arhitecturii, de unde își extrage denumirea de „decorateur”. Activitatea sa implică munca de proiectare, desenele fiind la mare căutare printre puținele manufacturi care își mențin locul în competiția comercială prin caracterul diferit al pieselor de mobilier fabricate. Drept urmare, importanța decoratorului pentru bunul mers al unei afaceri cu mobilier devine din ce în ce mai semnificativă, fapt care permite profesiei să se dezvolte. Parcursul către perioada industrializării, sub care forma începe să fie epurată de ornament, aduce cu sine înlocuirea denumirii de decorator (care devine inutilă) cu cea de designer, al cărui domeniu general rămâne neschimbat.

1.3. Designer și meșteșugar – Anglia

Anglia începutului de secol al XVIII-lea trece deja prin câteva perioade determinante pentru dezvoltarea gândirii artistice. Epoca elisabetană numită și Epoca de Aur a permis o mare dezvoltare artistică, atribuită în întregime influenței Renașterii Italiene (același lucru se poate spune și despre Franța, prima țară europeană care îmbrățișează Renașterea Italiană). Interiorul caselor feudale marcate de abundența tapetului și a altor elemente de decor își schimbă aspectul, apar lambriurile de stejar²⁸, frizele și ecranele care împart pereții, iar mobilierul începe să își depășească caracterul strict funcțional, uimind prin sculpturi elaborate și ornamente abundente.

²⁸ WARD-JACKSON, Peter, *English Furniture Designs of the Eighteenth Century*, 1959, p. 1

Restaurația Stuarzilor aduce Anglia în strânsă legătura cu continentul²⁹, fapt demonstrat de interioarele englezești a căror identitate începe să fie amenințată de apariția mobilierului din țări precum Flandra, Olanda, Franța și Spania³⁰.

La Începutul secolului al XVIII-lea, în Marea Britanie producția de mobilier precum și de alte obiecte de uz casnic este sub autoritatea breslelor. Obiectele de mobilier sunt realizate de meșteri care trec prin perioada de ucenicie, unde sunt deprinși cu arta reprezentării, cunosc geometrie și aritmetică și respectă rigorile proiectării obiectelor de mobilier. În atelierele de mobilă, cel care proiectează, numit designer, cel care pune în aplicare desenele, meșteșugarul și cel care vinde produsul final, vânzătorul, este una și aceeași persoană. În ceea ce privește utilajele folosite în ateliere, principala evoluție se manifestă în metodele de debitare a lemnului, înainte ca acesta să ajungă la producătorul de mobilă. Doriința generală este de a reduce și eficientiza costurile tuturor procedurilor. În felul acesta în ultimul sfert al secolului al XVIII-lea este introdus fierăstrăul circular³¹, care e îmbunătățit în a doua decadă a secolului al XIX-lea prin aplicarea puterii motorului cu abur. Figurile care se afirmă în această perioadă sunt Sir Samuel Bentham, arhitect și inginer naval (1757-1831) care patentează o mașină de tăiat lemn cu ferăstrău cu acțiune reciprocă și în 1793 înființează primul atelier pentru producerea utilajelor de tăiere a lemnului³² și Sir Marc Isambard Brunel, inginer civil (1769-1849), care brevetează un ferăstrău circular în 1805, o nouă metodă de tăiere a furnirului în 1806 și, în 1812 și 1813, găsește și patentează noi metode de tăiere a lemnului și furnirelor cu ajutorul motorului cu abur Richards³³.

Până la mijlocul secolului al XIX-lea, tăierea manuală a furnirului, un proces complicat și adesea finalizat prin multe încercări și pierderi de material, fusese înlocuită în totalitate de utilaje, „ne mai existând nici un tâmplar care să taie de mână furnirul în toată Londra”.³⁴

²⁹ KIRKHAM, Patricia Anne, *Furniture-making in London c.1700-1870: craft, design, business and labour*, 1982, p.12

³⁰ LEESON, Robert Arthur, *United We Stand: an illustrated account of British Trade Union emblems*, Bath, 1971, p. 26

³¹ YAPP, George Wagstaffe, *Art industry; furniture, upholstery, and house-decoration, illustrative of the arts of the carpenter, joiner, cabinet-maker, painter, decorator, and upholsterer*, Londra, J.S. Virtue & Co, 1879. p. 6

³² RICHARDS, John, *A Treatise on the construction and operation of wood-working machines*, 1872, p. 8

³³ RICHARDS, op. cit., p. 3

³⁴ KIRKHAM, op. cit., p. 48

În 1870, firmele producătoare de mobilă din Londra se află deci sub semnul automatizărilor, urmând un proces de modernizare prin achiziționarea de mașini cu motoare de aburi pentru tăiat, rindeluit, îmbinat, strunjit și sculptat. Aceste mașini au fost întotdeauna sub semnul competiției cu producția manuală.³⁵ Totodată, multe din mașini aveau nevoie de un manipulant iscusit, neînlocuind nici munca de finisare a produsului brut al automatizării, unde este nevoie în continuare de manualitate. În concluzie mașinile erau puțin utilizate în comerțul de mobilă din Londra, dar cu toate acestea, acele mașini utilizate marchează începutul mecanizării mijloacelor de producție în industria mobilierului în Londra.³⁶

Pevsner descrie acest moment ca o scădere drastică a calității produselor, el punând acest aspect în seama faptului că designerii recunoscuți încă nu fac pasul către industrie, iar proiectarea obiectului e de multe ori lăsată pe mâna tehnologului.³⁷

Avansul mecanizării creează în Anglia problema unui standard scăzut al produselor, problemă a cărei rezolvare se crede a fi înființarea în 1837 a Școlii Guvernamentale de Design, condusă de arhitectul Papworth. Școala are un profil artistic și urmărește formarea studenților pentru a putea face față cerințelor noii piețe mecanizate și în principal a crea bazele competiției reale pentru produsele franceze.³⁸

Din cauza faptului că școala de design nu oferă rezultatele așteptate la acea vreme, ca designeri de mobilier se remarcă personaje din profesiile cu domenii conexe, cum ar fi artiștii plastici și cei mai numeroși, arhitecții. Începând cu anul 1850, arhitecții sunt cei mai favorizați în a primi posturile de designeri în cele mai renumite companii producătoare de mobila din Marea Britanie.³⁹

Compania *Holland and Sons* este consemnată ca prima firmă care angajează pe postul de designer de mobilier pe arhitectul Bruce James Talbert (1838–1881). Un moment important pentru istoria profesiei de designer apare prin separarea definitivă între meșteșugar și designer, aspect remarcat la Expoziția Internațională din Paris, de data acesta în 1872, când un obiect de mobilier, Vitrina Pericle, realizat de firma *Holland and Sons* și proiectat de arh. B. J. Talbert, este desemnat câștigător și premiat cu două medalii de

³⁵ KIRKHAM, op. cit., p. 34

³⁶ KIRKHAM, op. cit., p. 235

³⁷ PEVSNER, op. cit., p. 45

³⁸ BELL, Quentin, *The Schools of Design*, 1963, p. 211-223

³⁹ KIRKHAM, op. cit., p. 181

argint (acordate de Marele Juriu pentru „proiectare și fabricație”), una pentru compania producătoare și cealaltă pentru meșterul tâmplar. Nicio altă medalie nu este oferită și designerului acestei piese. Scandalul născut (chiar de arhitect) în jurul faptului ca noua profesie, cea de designer, nu primește aprecierea meritată, creează un precedent. Această situație va deschide discuția, atât în cadrul juriului de atunci, cât și a presei, în jurul valorii date de conceptualizarea și proiectarea unui obiect. Concluzia va stabili premisele profesiei de designer și totodată va face ca medalia pentru design, după un drum de câțiva ani, să ajungă în sfârșit în mâinile arhitectului designer Talbert⁴⁰.

La finalul secolului XIX, Anglia face clar diferența dintre meșter și designer (în special de mobilier), cel din urmă fiind în fruntea ierarhiei, atât din punct de vedere al remunerației, cât și al importanței pe care începe să o joace în economie.

1.4. De la client la utilizator și de la meseriaș la designer – Germania și Austria

În secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, arhitectura de interior în lumea germană este guvernată de cuvântul cheie „*Dekoration*”⁴¹ (decorațiune). Designerul și designul, în măsura în care acești termeni se aplică coordonării întregului, sunt termenii specifici procesului de decorare. Atât lipsa unui discurs semnificativ relativ la arta proiectării interiorului, cât și lipsa interesului din partea publicului în fața scrierilor tehnice, face ca ideea designului interior să caute mijloace de propagare spectaculoase. Descoperirea și dezvoltarea mijloacelor de reproducere a imaginilor prin procesul de cromolitografie, cât și creșterea bruscă a nivelului economic al Germaniei, face posibilă răspândirea pe scară largă a publicațiilor atractive, incluzând aici printre multe altele și albume cu interioare, mobilier și decorațiuni.⁴² Dimensiunea fenomenului depășește cu mult numărul publicațiilor de același tip din Marea Britanie și Franța.

Cert este că meșteșugarii germani, în mod tradițional, nu au nevoie de

⁴⁰ *The Cabinet Maker and Art Furnisher*, revistă, 1881, p. 4-5

⁴¹ MUTHESIUS, Stefan, *The "Altdeutsche" Zimmer, "or Cosiness in Plain Pine: An 1870s Munich Contribution to the Definition of Interior Design"*, *Journal of Design History*, vol. 16, nr. 4, 2003, p. 269-290.

⁴² În mare parte acestea conțin foarte puțin text, iar imaginile afișează interioare scăldate în semiîntuneric, procedeu care are ca scop redarea dramatică a materialității elementelor decorative.

comunicare tipărită în dezvoltarea lor profesională, cunoștințele lor fiind transmise direct prin contactul dintre maestru și ucenic. Relația cu clientul fiind una directă, este evident că efectul publicațiilor tipărite este decisiv în conturarea unor direcții generale de stil. Cum mijlocitor între dorința clientului și posibilitățile constructive ale meșterului se află de multe ori desenul (dacă nu era vorba de un prototip sau model deja dimensionat), acum acel desen cunoaște rivalitatea spectaculoasă a imaginilor tipărite. Majoritatea ilustrațiilor de mobilier reprezintă piese unicate, în stil imperial puternic ornamentat. În anii 1820 și 1830, publicații precum *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, au tendința de a ridica arta mobilierului în rândul celorlalte deja consacrate. Aceste publicații prezintă atât ilustrații de mobilier, cât și interioare complete, majoritatea pieselor fiind realizate și vândute de fabrica Danhauser.⁴³ (Vezi Anexa 1.1)

Sfârșitul războiului austriac de succesiune și consolidarea politicii externe și interne reprezintă un important moment de cotitură în politica economică austriacă. După urcarea Mariei Tereza pe tron și sfârșitul războiului din anii 1740, au fost inițiate unele reforme de stat, care determină o perioadă fără precedent, de dezvoltare a industriei și comerțului în ținuturile austriece. Aceste reforme au încurajat înființarea fabricilor, în special în rândul nobilimii și antreprenorilor străini. Au fost luate măsuri de infrastructură pentru dezvoltarea comerțului și au fost stabilite un sistem de taxare și zone vamale. Diferențierea comerțului cu producătorii tradiționali locali, organizațiile de bresle, și așa-numitul comerț liber, care depășea nevoile locale, are și sarcina de a înființa și promova noi industrii pentru a accelera dezvoltarea întregii economii. Pentru expansiunea rapidă a sectorului industrial, eliberarea sectorului comercial de restricțiile breslei are o importanță decisivă.

Iosif al II-lea continuă politica Mariei Tereza, liberalizând piața internă, însă pe plan extern, stabilește un sistem protecționist, din care toți comercianții externi sunt excluși. Dezvoltarea internă nu beneficiază doar de protectorat, ci sunt stabilite și finanțări pentru marii producători, măsura de care se bucură, în special „*companiile a căror producție vizează bunuri artistice*”.⁴⁴ În ciuda creșterii intense a comerțului și industriei din Viena și în ciuda dezvoltării neașteptate a luxului în jurul secolului al XVIII-lea și al XIX-

⁴³ Fabrica este fondată în 1804 de Joseph Ulrich Danhauser (1780–1829) și preluată după moartea sa de fiul său Josef Franz Danhauser (1805–1845), un pictor și grafician de succes. Acesta din urmă obișnuia să picteze ilustrațiile revistei mai sus menționate. Acestea erau interioare mobilate sau piese de mobilier ale fabricii.

⁴⁴ DEUTSCH, Helene, *Entwicklung der Seidenindustrie*, Viena, 1909, p. 115

lea, rupturile sociale sunt din ce în ce mai vizibile. Controlul politic al economiei are efecte vizibile în sectorul comercial și industrial, unde reglementările stricte variază de la interdicțiile sau îngreunarea procesului de obținere a unei licențe de fabricare, la eliminarea subvențiilor sau facilităților de stat la oprirea completă (1802) a construirii oricăror fabrici pe teritoriul Vienei⁴⁵. Cu toate acestea, expansiunea industrială a Vienei nu pare să fi fost împiedicată semnificativ, exemplul fiind, în industria de prelucrare a lemnului - fabrica de mobilier Josef Danhauser, care reușește să prospere în ciuda perioadei nefaste. Danhauser, reușește să se impună într-o piață dominată de bresle prin, „*extinderea liniilor de fabricație pentru toate tipurile de mobilier*” și „*prin activitatea extraordinară a antreprenorului care dirijează și produce totul, până în cele mai mici detalii, conform propriilor invenții și desene*”⁴⁶. Cu alte cuvinte, produsul oferit nu mai este unicat, iar stilul acestuia se regăsește în toată familia de forme a setului de mobilier.

După victoria asupra lui Napoleon, abdicarea sa și pacea de la Paris din mai 1814, este convocat Congresul de la Viena cu scopul de a reglementa organizarea politică a teritoriilor cucerite de Napoleon. Simbolul și rezultatul acestei politici care se dovedește una de natură dinastică, a fost înființarea „Sfintei Alianțe” în septembrie 1815. Odată cu restabilirea hegemoniei tradiționale, era firesc pentru gazdele conferinței, împăratul Franz I și cel mai important om de stat al său, Metternich, ca Austria să devină puterea prezidențială a nou-înființatei Confederație Germană și să recâștige controlul asupra statelor germane. Termenul care acum definește un stil, Biedermeier⁴⁷, se conturează rapid și se referă la perioada 1815-1848, de la Congresul de la Viena până la începutul revoluțiilor politice și sociale din 1848 și este asimilat post factum în perioada industrializării cu ideea de trecut ordonat, în care obiectele aveau capacitatea de a încânta vizual atât prin ornamente cât și prin manifestările mai simple ale stilurilor anilor 1820. Biedermeier este stilul mobilierului național german care se naște ca reacție la decorativismul Francez și la gustul unei aristocrații

⁴⁵ SLOKAR, Johann, *Geschichte der österreichischen Industrie und ihrer Förderung unter Kaiser Franz I.*, Viena, 1914, p. 29

⁴⁶ Von KEES, Stephan, *Darstellung des Fabriks- & Gewerbewesens im österreichischen Kaiserstaate, 2. Theil: Beschreibung der Fabricate, welche in den Fabriken, Manufacturen und Gewerben des österreichischen Kaiserstaates erzeugt werden*, Viena, 1820, p. 94-95

⁴⁷ inventat retrospectiv în anii 1850, este inițial menit atât ironic, nostalgic, cât și critic la adresa burgheziei (Dostoievski a satirizat aceeași mentalitate germană în nuvela intitulată Jucătorul). Ocazia a fost o figură fictivă din revista satirică săptămânală „*Fliegende Blätter*”, și care prezenta o serie de varietăți umoristice al căror principal personaj este inspectorul școlar burghez Weiland Gottlieb Biedermaier.

influențate de acesta. Opoziția care stă la baza expresiei Biedermeier (care transcende mobilierul) oglindește virtuțile germane - grijă, modestie și măiestrie - și este o expresie a spiritului burgheziei germane și al fabricanților de mobilier a acelor timpuri.

Viena înflorește, concentrând întreaga clasă socială consumatoare de lux a cărei dezvoltare o favorizează. Printr-o multitudine de elemente surogat, masa populației urbane mimează consumul de lux al celor bogați la o scară adecvată nivelului de trai specific. Din punct de vedere social, dinamica epocii absolutiste a fost modelată de clasele superioare, al căror comportament de consum a fost imitat de clasele inferioare cu mijloace modeste. Din punct de vedere al evoluției economice, însă, tocmai această democratizare a luxului are o importanță elementară făcând posibilă creșterea ramurilor noi, mai mari ale industriei.

Începutul mișcărilor dezvoltării conștiinței naționale de la începutul secolului XIX, cât și unificarea în noul Imperiu German, în 1871 (Bavaria devine teritoriu german în timp ce Austria acum formează un imperiu separat) reușește să creeze contextul unei reveniri în materie de stil . Mișcarea din München din anii 1870 și 1880, sau mișcarea Altdeutsche ⁴⁸ prezintă paralele cu modelele europene de revival. Totuși, spre deosebire de Viena, regulile de stil sunt stabilite prin studii ale istoriei artei universale, interesul istoric al protagoniștilor din München a fost centrat pe Germania. Revenirea bazată pe modele vechi germane capătă o formă vernaculară (inspirată din arta populară bavareză - de unde și caracteristica regională a mișcării) însă câștigă susținerea societății Kunstgewerbeverein ⁴⁹ și reușește prin adepții deja numeroși să dea o semnificație profundă întregii mișcări. Primul mare succes al acestui grup vine în 1876, când este organizată prima expoziție de artă și arte aplicate din toată Germania. O contribuție importantă în devenirea profesiei este faptul că obiectele de mobilier expuse aici poartă eticheta ⁵⁰ ”proiectat de/designed by...”, în felul acesta arhitecții-designeri fiind asimilați unui soi de grup artistic special. Nume precum tatăl și fiul Seitzes, Lorenz Gedon, arhitectul Gabriel von Seidl (1848-1913), devin cunoscute pentru industria interioarelor. Un alt element foarte important de adăugat este părerea teoreticianului Georg Hirth (1841 – 1916) care pune aceasta expoziție ca element determinant în transformarea clientului în utilizator și implicit a meseriașului în designer.

⁴⁸ MUTHESIUS, op. cit., p. 272

⁴⁹ Corporația germană de arta aplicata din care făceau parte meșteri, artiști și arhitecți

⁵⁰ MUTHESIUS, op. cit., p. 273

Referitor la interior acesta imaginează situația în care clientul educat ar fi întrebat despre alegerile sale în ceea ce privește mobilierul, ornamentele interioare și obiectele ce-l înconjoară. Acesta nu va răspunde că alegerea i-a fost motivată de rigorile stilului în care, din punct de vedere istoric, se află, (renașterea germană sau Altdeutsch) ci va răspunde „pentru că așa mă încântă, pentru că obiectele se asortează, pentru că este frumos, plăcut, confortabil și vesel”.⁵¹ Cu alte cuvinte, utilizatorul este incoruptibil în căutarea sa către frumos și confortabil, dorințe care nu își găsesc răspuns în stilul vremii care promovează cu atât patos „căldura”, lemnului de pin lipsit de orice tapițerie moale”. Cu toate hibeale acestui stil care nu a rezistat în fața celei de-a treia reveniri a Rococo-ului, Altdeutsch-ul sau simplificarea adusă de pinul „dezbrăcat” creează noi noțiuni în piață cum ar fi falsul și kitsch-ul,⁵² în mare parte referitor la elementele de artă decorativă sau de copii ale unor obiecte de mobilier autentice care încep să fie considerate antichități și are meritul de a poziționa la un nivel mai înalt creațiile designerilor.

Creșterea numărului populației noului imperiu austriac aduce automat o cerere mult mai mare către producători locali. Astfel că, după anii 1880, comerțul cu decorațiuni interioare, din ce în ce mai dinamic și cerut, depășește limitele Handwerk-ului și intră într-o perioadă de puternică industrializare, justificând dezvoltarea profesiei de designer.

1.1. Europa către modernism - între secolele XIX-XX

Perioada decadentă a industrializării în Marea Britanie, creează loc atât revenirilor cât și a reformelor sociale a căror elemente determinante devin obiectele interioare.⁵³ Henry Cole (1802 - 1888), coordonator al Expoziției „Palatului de Cristal”, al complexului muzeal South Kensington și al școlilor naționale de design, devine un important promotor al reformei sociale în design. Un exemplul dat în această privință reprezintă designul unui serviciu de ceai, foarte criticat la vremea respectivă. Unicitatea acestui set constă în cele trei feluri alternative în care acesta e produs: din porțelan, din lut ars fără glazură și un lut ars neglazurat de culoare albă care reprezenta varianta cea mai ieftină, accesibilă omului de rând.

⁵¹ HIRTH, Georg, *Das deutsche Zimmer der Renaissance*, Munchen, 1880, p. 45

⁵² MUTHESIUS, op. cit., p. 285

⁵³ Ezra Shales *Journal of Design History*, vol. 22, nr. 1, *Toying with Design Reform: Henry Cole and Instructive Play for Children*, Oxford University Press

„lutul roșu care nu este glazurat [...] calculat pentru a expune formele ceainicului, bazinului pentru zahăr și vasului pentru lapte în cel mai mare avantaj”⁵⁴

Totodată creează și primul obiect de mobilier „open source”⁵⁵, realizat pentru muzeul South Kensington pe care îl și conduce. Acesta constă într-o vitrină de expunere, a căror planuri sunt dispuse precum paginile unei cărți, permițând vizitatorului un contact cu un volum mult mai mare de informație. Totodată este luată în calcul și economia de spațiu, o problema stringentă a muzeelor epocii, sufocate de expozate.

Chiar înainte de Marea Expoziție din 1851 încep să apară semnele unui tip de reformă care străbate mediile artistice și pătrunde în miezul noii industrializări. Arhitectul englez Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852), personaj marcant al mișcării Gothic Revival, este cel care recurge la readucerea modelului arhitecturii medievale englezești și reinterpretarea acestuia în tot ceea ce ține de spațiul interior și obiectele care îl populează. Acesta, prin primele sale publicații,⁵⁶ critică descompunerea gustului pentru frumos a societății britanice și îndeamnă la reconsiderarea activității designerilor și arhitecților a căror muncă trebuie să fie influențată de trei atribute esențiale: reprezentarea sinceră a scopului, a materialului și mijloacelor constructive, cu alte cuvinte trage un semnal de alarmă pentru o societate dominată de efectele rapide ale industrializării. Decizia lui critică e mai mult de natură religioasă (influențat și de mișcarea High Church Oxford Movement) decât estetică; Pugin detestă barocul (în unele texte acesta pune laolaltă barocul cu clasicismul, amândouă fiind considerate de proveniență păgână) sau formele împrumutate ale vremii, considerând goticul singura sursă prin care religia catolică își poate transmite valorile și etica socială. Pentru el, Goticul este mult mai mult decât un stil decorativ: ci mai mult etapa premergătoare nașterii unui stil național britanic cu adevărat autentic.⁵⁷

Pugin, instruit de tatăl său, își începe activitatea la vârsta de cincisprezece ani, proiectând piese de mobilier în stil gotic pentru George al IV-lea, piese

⁵⁴ COLE Henry, *Fifty Years*, p. 178

⁵⁵ „*Orice fabricant de mobilier este liber să le fabrice*”, a declarat el.

⁵⁶ *Contrasts or a Parallel between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries and Similar Buildings of the Present Day* (1836) și *True Principles of Pointed or Christian Architecture* (1841)

⁵⁷ FIELL, op. cit., p. 135

realizate de Morel și Seddon și destinate castelului Windsor. B.Ferrey scrie despre Pugin nu numai că proiectează și urmărește lucrările sale, ci și că obișnuiește să se implice personal, definind forme, ornamente și învățând pe meșteri tehnici de prelucrare.⁵⁸ Înclinația arhitectului către meșteșug îl ține departe de mijloacele de producție industrială, ale căror posibilități nu se ridică la nivelul abilităților meșteșugărești oferite de daltă și ciocan. Piese de mobilier proiectate și realizate de el conțin elemente de împrumut din fațade gotice, cu arce trilobate, alungite, de multe ori folosite ca element traforat al tăbliilor laterale, spătarelor sau frizelor ce dublează lonjeroanele și traversele. Totodată, Pugin nu rămâne complet străin de industrie, creând modele pentru producătorul de ceramică Minton & Co.

La polul opus lui Pugin, se află arhitectul-designer englez William Burges, care printr-o serie de prelegeri susținute la Society of Arts intitulată „*Arta aplicată industriei*”, promovează ideea că nu există absolut niciun motiv pentru care articolele ieftine, de zi cu zi, să fie un compromis al esteticii, luând în considerare faptul că „*o matrită a unui design bun nu costă mai mult decât cea a unui rău*”⁵⁹. Burges consideră că cea mai bună aplicare a artei în industrie are loc în momentul în care „se fac foarte multe copii ale unui design considerat bun”⁶⁰ și avansează ideea construirii profesiei de designer susținând că cei care proiectează obiecte pentru producția de masă ar trebui să fie designeri special instruiți mai degrabă decât artiști sau arhitecți. În viziunea lui, această măsură ar oferi o pregătire atât de ordin estetic, cât și de ordin tehnic, asociere care ar valida profesioniști în producția industrială.

O mișcare în aparență cu un mai mare substrat religios decât anti industrial, gothic revival-ul practicat de Pugin se diseminează rapid în ochii gânditorilor vremii, constituind baza teoriilor ce pun în prim plan meseriașul. Unul dintre acești teoreticieni este John Ruskin care, în *Unto this Last*⁶¹, susține că societatea industrială britanică e degenerată din punct de vedere moral și periculoasă, în sensul că împinge clasa muncitoare în sărăcie culturală și materială. Scrierile lui Ruskin sunt, în esență, un apel

⁵⁸ FERREY, Benjamin, *Records in Recollections of A.N Welby Pugin, and his father, Augustus Pugin*, Londra, 1861, p.251

⁵⁹ BURGES, William, *Art applied to industry: A series of lectures*, J.H. and J.P., Londra, 1893, p.1

⁶⁰ BURGES, op. cit., p. 1

⁶¹ Publicarea acestui eseu este întâmpinată de un val de proteste, nemulțumirea venind din partea cititorilor pe care Ruskin reușește să îi câștige cu primele sale publicații și care acum nu se mai aliniază la convingerile și etica lui. Dezinteresul societății astfel provocat dispare la începutul secolului XIX când teoriile lui Ruskin sunt readuse în lumina de William Morris.

către marii actori industriali ai momentului, cărora încearcă sa le imprime o manieră socială responsabilă care va determina, în viziunea sa, societatea britanică să își recapete ordinea. În „*Lampa vieții*” din *The Seven Lamps of Architecture* (1849), Ruskin începe să dezvolte o nouă înțelegere a naturii și semnificației muncii. Susținând faptul că munca poate duce la împlinirea omului. Cu toate acestea, munca are și o semnificație creativă, care să se bazeze pe puterile intelectuale și morale ale lucrătorului, la fel de puternice ca puterile sale fizice. Astfel de idei sunt dezvoltate în continuare în *Stones of Venice* (3 volume, 1851-53), unde sunt prezentate în capitolele intitulate „*Natura goticului*”. Aici Ruskin își expune convingerea că arhitectura și arta unei anumite societăți exprimă valorile întregii sale culturi. Potrivit lui Ruskin, arhitectura și artele sale însoțitoare ar trebui judecate în funcție de cantitatea de libertate de exprimare permisă individual muncitorului. El pune în contrast artele și meșteșugurile din Evul Mediu și relațiile cu societatea industrială din secolul al XIX-lea, care i se pare că pune mai multe restricții muncitorului decât alte epoci anterioare. Societatea modernă este astfel acuzată că a înstrăinat și dezumanizat muncitorii, forțându-i să îndeplinească sarcini monotone și nedemne. Deși acceptă pe deplin nevoia unei societăți ierarhizate, guvernată de o elită educată, încurajează comerțanții și producătorii să adopte un sistem de valori care vizează mai degrabă armonia socială decât profitul individual.

Spre deosebire de eforturile lui Ruskin în restaurarea monumentelor istorice britanice, care cer păstrarea fidelă a istoriei clădirilor antice, un nou și mult mai puternic reprezentat al epocii, Viollet-le-Duc susține o abordare de altă natură, (ex. Catedralei Notre-Dame din Paris) care readuce edificiul într-un stadiu „care poate nu a existat niciodată”⁶². Viollet-le-Duc este cel care oferă principiile epocii moderne valabile atât în arhitectură și în designul obiectului de mobilier. El susține ideea că planul unei clădiri ar trebui să fie conceput bazându-se pe funcția sa (nu dedus din construcția fațadelor), iar aceasta funcțiune ar trebui îndeplinită direct și cât mai economic posibil. Totodată, făcând apel la constructorii de altădată, el susține că arhitecții moderni ar trebui să se deschidă în fața noilor materiale și tehnologii prin intermediul cărora să gândească forma ca expresie a unei cerințe practice. La fel ca Pugin, Viollet-le-Duc subliniază că orice ornament ar trebui să facă parte integrantă din construcție și, dacă este posibil, să aibă un rol funcțional suplimentar. Trecutul reprezintă pentru el o lecție importantă, dar, pe care arhitectul nu trebuie să-l copieze, ci să-l interpreteze și să îl folosească pentru a aplica

⁶² VIOLET-LE-DUC, Eugene, *The Architectural Theory of Viollet-le-Duc Readings and Commentary*, The Mit Press, Cambridge, 1990, p.6

principiile relevante în prezent. Viollet-le-Duc are, fără îndoială, un impact mai mare asupra arhitecturii și practicilor de proiectare decât orice alt reformator la sfârșitul de secolului al XIX-lea.

William Morris, în a cărui muncă Herman Muthesius observa tranziția către modernism⁶³, se lasă pătruns de semnificația, în primul rând politică, a scrierilor lui Ruskin, de la care împrumută două principii fundamentale: credința sa în importanța artelor decorative și opiniile sale despre moralitatea muncii și a schimburilor comerciale. Răspunsul lui Morris la aceste idei a fost relativ neobișnuit pentru sfârșitul anilor 1850 și începutul anilor 1860, constând în efortul susținut pentru a oferi acestor idei o materializare practică și semnificativă. Vehiculul acestei expresii este firma Morris - înființată în 1861 sub numele de Morris, Marshall, Faulkner & Co. (MMF & Co.) și reconstituită sub numele de Morris & Co., în proprietatea sa unică, în 1875.

Cu toate că izvorăsc din același *gothic revival*, cele două mișcări importante ale Angliei sfârșitului de secol XIX, Arts and Crafts și Mișcarea Estetică, sunt opuse în definirea conceptului general care stă la baza obiectului. Dacă W. Morris sădește rădăcina mișcării în modele estetice istorice și pune accentul pe meșteșug, Mișcarea Estetică, influențată de aparițiile de artă japoneză expuse la Expoziția Internațională din 1862, îndreaptă gândirea vremii către un stil de împrumut. Astfel Edward William Godwin, designer de mobilier pentru fabrica William Watt Artistic face cunoscut, în 1878, la Paris, prima serie de mobilier anglo-japonez. Momentul descrie începutul unei perioade în care diverse stiluri decorative își fac simțită prezența în industria mobilierului. Expozițiile internaționale, de-acum evenimente de neratat pentru industriași și public, sunt un prilej foarte bun de afișare a unor realizări estetice noi care, prin aprobarea publicului, devin curente sau stiluri.

Începuturile secolului XX creează contextul apariției unui nou limbaj stilistic expresiv, interpretat diferit în fiecare zonă geografică, de unde împrumută și un caracter specific național. Această tendință, denumită Arta 1900, se opune academismului istoricist și capătă valențele unei mișcări moderne⁶⁴. Definită în Anglia ca Modern Style, în Franța ca Art Nouveau, în Germania Jugendstil și Austria Seccession, această nouă expresie a stabilității și înfloririi economiei capitaliste urmărește, ca și mișcarea Arts

⁶³ HARRIES, John, *Pugin: An illustrated life of A.W.N.Pugin*, Shire publications, Aylesbury, 1973, p.12

⁶⁴ CONSTANTIN, Paul, *Arta 1900 în România*. București, Meridiane, 1972, p.8

and Crafts, integrarea artei în viața socială.⁶⁵ Acest concept teoretizat de W. Morris și susținut și de alți arhitecți precum Walter Gropius, Henry van de Velde și Le Corbusier, redeschide prin Arta 1900 o cale către o artă pentru toți, către obiecte de larg consum, „frumoase și ieftine”⁶⁶. În ciuda premiselor moderne, mișcarea se transformă încet într-un „epifenomen al culturii burgheze”, într-un exponent al folosirii ornamentului sau cum o definește Paul Constantin „o artă de salon”. Cu toate acestea, cumulul de căutări formale devine, prin epuizarea surselor, o justificare către o nouă etapă a modernismului.

În spațiul proiectării, noul curent împinge evoluția către fuziunea ornamentului cu forma, o structură complexă care până acum este definită printr-un binom. Această simbioză aduce modernismul către regândirea ornamentului, care dintr-un volum aplicat devine o proprietate intrinsecă (a materialului, a procesului constructiv etc.). Adolf Loos contribuie semnificativ la această etapă, considerând ornamentul ca un element artistic care nu ar trebui integrat în nimic ce servește unui scop precis (oferind exemplul monumentului și mormântului ca situații acceptabile). Mobilierul în viziunea lui Loos „anonimizat”⁶⁷, fără urme ale provenienței, rădăcinilor istorice sau discursului artistic, pune astfel accentul pe aspectul lui funcțional.

La fel ca varianta simplificată a lui Loos, Arta 1900 se manifestă cu o încărcătură diferită în fiecare țară europeană, aspect care îl determină pe P. Constantin să considere această perioadă ca una plină de opoziții. Geometrismului și motivelor vegetale sau zoomorfe, ce caracterizează o mare parte a manifestărilor în zona construcției de mobilier, li se opun simplitatea liniei și formei (conceptul „Linie und Form”)⁶⁸. Astfel prin expoziția de la Dresda - Deutsche Kunstgewerbe- Ausstellung (a treia expoziție germană de arte aplicate) din 1906, Richard Riemerschmid, marchează o etapă importantă în istoria mișcării moderne – și anume introducerea Maschinenmöbel (mobilierul creat de mașină). Piese sunt construite din componente simple și standardizate, cu detalii ornamentale derivate din modul în care elementele au fost conectate, cum ar fi butoane pronunțate din lemn care subliniază modul de fixare al elementelor. Deși mobilierul este realizat integral din lemn, aceste nituri supradimensionate

⁶⁵ CONSTANTIN, op. cit., p.11

⁶⁶ CONSTANTIN, op. cit., p.12

⁶⁷ FRAMPTON, op. cit., p. 99

⁶⁸ HARROD, Owen, *The Deutsche Werkstätten and the Dissemination of Mainstream Modernity*, University of Chicago Press, 2003, p.24

amintesc de construcția navelor și locomotivelor cu aburi.⁶⁹ Cu toate acestea, creația lui Riemerschmid nu aduce o îmbunătățire procedeeelor de standardizare, deja cunoscute și răspândite pe întreg continentul datorită produselor de pionierat în domeniu (scaunele Sussex ale lui Morris și omniprezentele scaune din lemn curbat Thonet). Inovația prezentată de Maschinenmöbel constă mai mult în declarația sinceră a metodei de producție în masă, aspect popularizat în expoziție ca un beneficiu reflectat în prețul produsului⁷⁰. Această nouă deschidere, acceptată destul de repede în piața de consum, oferă posibilitatea evoluției obiectelor de industrie casnică, în special mobilierul, în direcția industrializării (*ex Typenmöbel 1908, Josef Hoffmann – Dormitorul nr. 76 – 1913, wachsende Wohnug - 1927 etc.*)⁷¹. Reacția astfel creată de Maschinenmöbel, descrisă de Nikolaus Pevsner ca un imens pas revoluționar⁷², participă activ în determinarea curentului modern dezvoltat mai departe prin Deutscher Werkbund (1907) și mai apoi prin școala și mișcarea Bauhaus (1919-1933). În mobilier, referințele istorice și naționale, la fel ca și cele vegetale, zoomorfe etc. care dau semnificație ornamentului artei începutului de secol XX, se estompează către dispariție, lăsând loc unui modernism epurat. Mișcările revoluționare ale începutului de secol XX și preocuparea generală de a eficientiza procesele tehnologice industriale, justifică drumul către produsul de mobilier „anonimizat” al lui Loos și creează contextul favorabil dezvoltării noului tip de modernism.

⁶⁹ același motiv pe care Otto Wagner îl folosește pe fațadele Băncii de Economii poștale din Viena (Postal Savings Bank), finalizat tot în 1906

⁷⁰ HARROD, op. cit., p. 27

⁷¹ Vezi *Studies in the Decorative Arts*, vol. 10, nr. 2, 2003, p. 21-41

⁷² FIELL, op. cit., p.284

2. Cap. II. Premisele designului de mobilier în România: Breslele românești între secolele XVIII și XX

2.1. Breslele de meserii – factor de transformare al meseriașului în lucrător industrial

2.1.1. Contextul formării breslelor în spațiul extracarpatic

În Țările Române dinaintea secolului al XVII-lea, atât structura socială, cât și instabilitatea politică creează un mediu ostil dezvoltării meseriilor și drept urmare, împiedică necesitatea și apariția unui tip de organizare a acestora. Traiul simplu al populației rurale generează o nevoie de producție ușor de satisfăcut prin mijloace personale ce țin de gospodăria proprie. Rareori când vine vorba de construcția unui edificiu sau a unei biserici sunt căutați meșteri cu adevărat specializați în meșteșug. Populația urbană, foarte nesemnificativă ca număr, nu se diferențiază cu mult de nivelul de trai al populației rurale. Negustoria, agricultura și creșterea animalelor reprezintă principalele activități de subzistență la oraș, activități ce încă nu permit o dezvoltare organizațională.

Clasa superioară boierească își satisface nevoile de producție prin meșteșugarii sclavi aflați împrejurul curții boierești. A.D. Xenopol⁷³ aduce aminte de un astfel de sălaș, anexă a „*Casei Dudescului*”⁷⁴, format din sclavi de etnie romă, pe care boierul îi folosește pentru a-și procura tot ce îi este necesar traiului⁷⁵. Acest tip de sclavie, caracteristic perioadei cuprinse între secolul al XVII-lea și secolul al XIX-lea, creează un tip de forță de muncă gratuită, eliminând din contextul autohton al vremii scopul lucrativ al vreunei meserii. Boierii obișnuiesc să își împrumute meseriașii între ei, care astfel se mută din când în când la oraș la „*o gazdă*”⁷⁶ pentru a onora diverse comenzi. Singura problemă constă în calitatea lucrărilor întreprinse, care de multe ori lasă de dorit, în special pentru boierii care călătoresc și, în

⁷³ Alexandru Dimitrie Xenopol (1847-1920)

⁷⁴ Casa aparținând boierului Constantin Dudescu 1760/69 - 1831

⁷⁵ IOANIȚESCU, R. Dimitrie, *Renașterea Meseriilor*, Tipografia Reforma Socială, București, 1931, p.50

⁷⁶ XENOPOL A.D., *Istoria românilor din Dacia traiana*, vol. IV, cap.8, p.161

felul acesta, dobândind un termen de comparație. Ca urmare, în Moldova și Țara Românească, boierii obțin de la domnitor dreptul de a tocmi meșteri străini care, pe toată perioada angajamentului și a deplasării, sunt scutiți de orice fel de taxe. Cu toate aceste avantaje, Jean-Louis Carra descrie, în Istoria Moldovei și a Țării Românești, faptul că „*nu sunt alții meșteșugari străini în principate decât acei pe care foamea ori puținul talent i-a aruncat în această țară*”.

Pentru toate celelalte obiecte de folosință, boierii se aprovizionează din târguri, unde mărfurile sunt, în majoritate, de proveniență străină. Referindu-se la perioada primei jumătăți a secolului al XVI-lea, Wachmann⁷⁷, afirmă că este imposibil ca pe teritoriile românești să existe manifestări ale breslelor de meșteșugari⁷⁸, după cum nici măcar cele ale negustorilor nu erau prezente, ceea ce se datorează faptului că întreg comerțul aparține străinilor, care se află într-un tranzit continuu pe teritoriul țării. Acest aspect este atestat și de către ambasadorul francez la Constantinopol, Des Alleurs, care, dezamăgit de eșecul mărfurilor franceze pe piața românească, notează în rapoartele sale de la 1754 faptul că tot comerțul Munteniei este monopolizat de negustori de origine germană, venețiană și raguzană. Istoricul de origine greacă, Dionisio Fotino adaugă: „*În genere vorbind, comerțul în Țara Românească totdeauna a stat adormit, căci românii niciodată n-au arătat spiritul acela de dibăcie de străduință și muncă care este baza comerțului*”⁷⁹, susținând apoi și că localnicii nu practică meseriile folositoare „*cu toate că au spirit natural și dibăcie pentru a imita, însă nu au aplicare să se ocupe de lucruri care cer muncă grijă și reflexiune*”⁸⁰.

Curtea domnească a secolului al XVIII-lea susține existența acestui tip de organizație, în principal datorită sistemului de taxare, unul sigur la acea vreme, denumit „*cislă*” (taxă calculată în funcție de profit), dar și prin faptul că în cazul unui conflict armat, domnitorii se pot baza pe breslași educați și disciplinați pentru oaste.

⁷⁷ WACHMANN, C. Ed., *Despre corporațiuni (bresle)*, Tipografia de Litere Thoma Basilescu, București, 1902

⁷⁸ Aspect susținut și de A.D. Xenopol în *Istoria romanilor din Dacia traiana*, vol. IV, cap.8

⁷⁹ FOTINO Dionisie, *Istoria generală a Daciei sau a Transilvaniei, Țării Muntenesti și a Moldovei*, Editura Valahia, București, 2008

⁸⁰ IOANIȚESCU, op. cit., p.34

2.1.2. Originile breslelor din spațiul românesc extracarpatic

Cea mai veche consemnare a unei bresle este descoperită de Virgil Madgearu într-o zapisă din 1610, în care se vorbește despre un negustor pe nume Maxim Soltuz, aflat prezent cu întreaga breaslă în Botoșani, la un schimb de mărfuri. Această mențiune nu atestă însă existența unei culturi organizaționale, ci doar o manifestare locală a unui tip de întovărire negustorească.

Referitor la începuturile breslelor pe teritoriile românești extracarpatică, există diverse teorii lansate în secolul al XIX-lea. În această perioadă, pe fondul unor mișcări de protest ale meseriașilor împotriva lipsei politicilor de sprijin din partea statului, interesul guvernului începe să se manifeste în direcția rezolvării acestei „chestiuni a breslelor”. Istoricii A.D. Xenopol, Nicolae Iorga, profesorul Grigore Tocilescu, Virgil Madgearu, precum și figuri politice precum P.P. Carp, D. Ioanițescu realizează importanța industriei mici în stabilizarea economică a țării, și prin activitatea publicistică și politică, se alătură cauzei meseriașilor.

Istoricul A.D. Xenopol își dezvoltă teoria asupra originii breslelor, punând în prim plan originea termenului de „*breaslă*” ca derivat al cuvântului slavon „*bratswo*” și continuă apoi cu cercetarea caracterului religios, atât de dezvoltat în acest tip de organizație, nu doar prin structura organizatorică, cât și prin împrumutul la nivelul ceremonialului. Istoricul are ca referință catastiful breslei blănarilor și cojocarilor din Suceava din anul 1673, unde apare de mai multe ori termenul „*bratswo*” ca înlocuitor al cuvântului „*breaslă*”.⁸¹ Din perspectiva religioasă, Xenopol vorbește de prezența activă a breslelor în viața monahală și sugerează prin diverse exemple împrumutul de obiceiuri dintre tipul de organizare monahal și cel al meseriașilor. Astfel, în Roman, breslele funcționează sub hramul sfinților arhangheli Mihail și Gavriil, breslele pânzarilor din București poartă hramul sfinților apostoli Petru și Pavel, iar breasla Bărbierilor, tot din București, deține sub administrație o biserică purtătoare a hramului sfintei Paraschiva.⁸²

Dintr-o cu totul altă perspectivă, teza profesorului și arheologului Grigore Tocilescu setează ca orizont istoric perioada clasică și, bazându-se pe asemănarea cu o formă de organizare specifică colegiilor romane, tratează ca punct de plecare similitudinile dintre cele două modele. Conducătorul, „*magister*” la romani, și „*staroste*” la breslele românești, conduce peste

⁸¹ XENOPOL A.D., *Istoria românilor din Dacia traiana*, vol. IV, cap.8, p.158-159, nota 19

⁸² XENOPOL A.D., op. cit., p.161

„frăție” (amândouă modelele împărtășesc același tip de relaționare între „frați”) și împreună cu un comitet ales, are drept de judecător suprem. Implicarea religiei în acest tip de organizare este un alt element important, amândouă modelele având rădăcini importante în forma cultului. Dacă la romani colegiile împărtășesc protectoratul unei anumite divinități pe care o sărbătoresc prin ospete, același lucru se întâmplă și în modelul breslelor, care poartă hramul unui sfânt pe care-l cinstesc prin praznice.

Teoria profesorului Nicolae Iorga pune, pe de altă parte, începutul breslelor sub semnul influențelor, transferate în Ardeal prin Galiția polonă.⁸³ Ce aduce nou teoria sa este conceptul de necesitate socială care dictează apariția breslelor. Cu alte cuvinte, Iorga stabilește necesitatea și nevoile locale drept element generator al unui tip de organizare, care să țină cont de îndeletnicirile membrilor pe care, prin umbrela astfel creată, să-i protejeze și să le susțină dezvoltarea, răspunzând astfel cererii pieței. Modelul austro-ungar fiind singura manifestare activă în acest sens aflată în aria de influență a Principatelor române, devine astfel un exemplu demn de urmat.

2.1.3. Tipul de organizare al breslelor și modelul lor de funcționare

Breslele, denumite pe teritoriul Principatelor Române și „*starostii*”, „*tagme*”, „*isnafuri*” sau „*rufeturi*”, sunt organizații cu personalitate juridică, ceea ce le oferă posibilitatea să dețină avere proprie, provenită din cotizații, taxe și amenzi.⁸⁴ Acestea posedă un sistem ierarhic de organizare bazat pe un conducător suprem denumit *staroste*, ajutat în luarea hotărârilor de sfatul breslei, format din *epitropi* și *proestoși*. Diferența dintre cei doi termeni nu este foarte clară, amândouă substantivele fiind folosite atât pentru a defini grade bisericești, cât și pentru exprimarea unor funcții de conducere locale. Știm totuși că *epitropii* puteau fi trași la răspundere de către *staroste*, uneori chiar amendați pentru greșelile membrilor asupra cărora ei veghează. *Proestoșii*, în schimb, participă alături de *staroste* în judecata breslașilor, unde se fixează taxele și cotizațiile, se aplică amenzi și se organizează monopolul. Comitetul de conducere inspirat astfel din exemplele de organizare ale vremii, are în subordine frați sau membri ai breslei împărțiți pe mai multe categorii. Breslașii sau meșterii patroni sunt principala ramură a organizației și sunt cei al căror statut le permite să dețină monopolul de producție și de vânzare. Ramura secundară este formată din *calfe* și *ucenici*, statut subordonat direct patronilor și, indirect,

⁸³ IORGA, Nicolae - *Istoria industriilor la români*, București, 1927, p.118

⁸⁴ IOANIȚESCU, op. cit., p.60

starostelui, și nu permite acestora nici să acceadă în conducere și nici să voteze.

Statutul unei bresle se numește „*catastih*” sau „*nizam*” și constă într-un document recunoscut prin care se atestă recunoaștere din partea bisericii sau din partea domnitorului.⁸⁵ În același timp, cuprinde atât drepturile breslașilor, cât și normele de producție aferente fiecăruia. Faptul că acest tip de organizare se concentrează pe producție și mai puțin pe membrii care participă activ la îndeplinirea acesteia, face ca breasla să aibă un caracter patronal, asigurând prin eforturi masive monopolul meșterilor patroni, a căror singură preocupare este să producă.

La început breslele sunt împărțite pe tipuri de meserii asemănătoare. De exemplu, din catastiful breslei din Roman aflăm că aceasta cuprinde la un loc *blănari, cojocari, bărbieri, abagieri* (vanzători sau fabricanți de aba – o țesătură de lână, folosită pentru articole vestimentare) și croitori. Acestea purtau numele de „*vătășii*” și reprezintă un tip de organizare de rang inferior comparativ cu bresle mari numite și „*starostii*”.⁸⁶ Vătășiile aveau dreptul de a fi reprezentate printr-un număr de epitropi în sfatul breslei, mai târziu de un vătaf, asigurându-se astfel că interesele părților erau întrunite în întreg.

În schimb, în Ardealul secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea, fiul de iobag român „*abia se putea furișa și învăța vreo meserie*”⁸⁷. Românii de aici, care într-adevăr voiau să practice o meserie, erau forțați să renunțe la naționalitate sau, așa cum e practica vremii în breslele de negustori, să pretindă că sunt de naționalitate greacă. Mai există consemnată și practica în urma căreia românii își puteau încredința fiul drept ucenic unor meșteri sași sau unguri, însă există riscul deplâns de mulți români la acea vreme, ca aceștia să fie exploatați timp de 3 - 4 ani, fiind folosiți la treburi casnice, ținându-i astfel departe de a deprinde îndeletniciri profesionale. Cu alte cuvinte, caracterul național prin care se definesc breslele în Ardeal este definitoriu și, în consecință, împiedică dezvoltarea unei piețe libere și cu atât mai mult, manifestarea culturii românești. Aceste aspecte discriminante răspândesc nemulțumiri în rândul românilor din Ardeal, care reușesc să se organizeze și să înainteze o plângere Curții din Viena. În 1820 Curtea recunoaște că este ilegal a-i opri „*pe români să ... învețe meșteșuguri*” și le oferă posibilitatea ca „*dacă dovedesc pricepere*

⁸⁵ IORGA, op. cit., p. 136

⁸⁶ IOANIȚESCU, op. cit., p. 42

⁸⁷ CHIRILĂ Traian, *Reuniunea culturală Națională a Meseriașilor Români din Sibiu*, Tiparul Tipografiei Arhidiecezane, Sibiu, 1946, p. 36

și hărnicie pot fi primiți și făcuți Ghezeli”. Drept urmare, li se permite formal să ia parte în breslele sașilor, să devină calfe, pentru ca mai apoi să poată accede la funcția de maestru. Măsura se aplică abia după 1851, când, odată cu rededeptarea națională, are loc o liberalizare a meseriilor, o reducere a privilegiilor breslelor și se introduce principiul liberei concurențe în orice fel de industrie și tip de comerț. Foarte interesant este cazul meseriașului Moise Albu din Apoldul de Jos, județul Sibiu care, abia în 1860, după „*petițiuni și apelațiuni*” ajunge până la Locotenența Curtii Regești din Sibiu, reușește să obțină dreptul de a-și practica meseria de pantofar.

Răspândirea meșteșugurilor și îmbrățișarea lor de un număr mai mare din populație creează așa numita „*spargere*” a nucleelor în bresle specializate. Atât tipul de organizare care îl imită pe cel al conducerii unui oraș, cât și faptul că fiecare breaslă funcționează sub patronajul unui Sfânt, (acreditând în acest fel originea religioasă a organizației), arată nivelul de implicare al acestor grupuri în viața politică. „*Ei cer binecuvântarea de la biserică, iar de la domnie asigurarea monopolului*”⁸⁸.

Activitatea breslelor devine din ce în ce mai prezentă în spațiul public. Dumitru Ioanițescu vorbește chiar de funcții publice precum cea de „*soltuz*”, un fel de cârmuitor medieval al unui teritoriu restrâns, dispărut din cauza împrumutului de atribuții care acum revin starostelui. Grație acestui aspect, pe lângă avantaje și privilegii, breslele încep să dețină drepturi municipale și politice atât privitoare la comerț, cât și la producție. Dacă statutele breslei ciubotarilor din Iași sunt întărite la 1814 prin autoritatea bisericii prin mitropolii Gabriel și Veniamin, în 1821 cel care semnează noul statut al acestei bresle este domnitorul Ion Sandu Sturza.⁸⁹

Procesul de evoluție al breslelor durează până în secolul al XVIII-lea, când organizațiile de acest tip obțin dreptul de a-și alege biserica de hram, ziua solemnă pentru ospăț și își pot desemna starostele fără implicarea domnitorilor și, conform unor înțelegeri cu conducătorii statului, breslele obțin asigurarea monopolului.⁹⁰

Atât dezvoltarea meseriilor printre locuitorii orașelor, cât și apariția negustorilor străini în târguri și bâlciuri determină un răspuns prompt din partea meseriașilor locali care, grupați în funcție de meserii, caută soluții pentru a asigura cererea pe piața internă. În felul acesta apare ideea de monopol al breslei, un concept foarte sănătos pentru economia statelor mici, prin faptul că oferă prin imaginea breslelor un personaj colectiv

⁸⁸ XENOPOL, op. cit., p. 32

⁸⁹ IORGA, op. cit., p. 138

⁹⁰ IOANIȚESCU, op. cit., p. 38

răspunzător, de încredere și statornic. Activitățile sunt astfel desfășurate într-un cadru controlat, iar statul are siguranța colectării unei taxe periodice. Sistemul își demonstrează eficiența prin faptul că, mai bine de două secole, țările române se află sub monopolul breslelor.

2.1.4. Monopolul și situația străinilor

Motivul principal pentru care un meseriaș acceptă să facă parte dintr-o breaslă îl reprezintă asigurarea pe care acest tip de organizare o oferă fiecărui membru. Această asigurare ia forma monopolului de producție și de comerț a produselor realizate de un anume tip de meserie, iar faptul că nimeni nu poate să exercite o meserie dacă nu face parte din breaslă și bineînțeles, dacă nu achită taxa de intrare denumită *bărbânța*, delimitează foarte clar zona de manifestare a meșteșugului, stabilește categoria de oameni care îl practică și oferă siguranța unei continuități:

„Așijderea și cei care ar cuteza lucra fără știrea starostelui nedându-și bărbânța, acela să nu fie vrednic a lucra, iar care n-ar înțelege să fie sub blestemul ce scrie în catastih...”⁹¹

Catastihurile breslelor prevăd în amănunt particularitatea produselor unei bresle, stabilind exact ca un patent modern, limitele pe care exercitarea profesiei nu le poate depăși. De exemplu, statutul breslei le interzice ciubotarilor să lucreze obiecte de cizmărie sau opinci, fiindu-le acceptat numai lucrul ciubotelor împreună cu „*tălpăria*”⁹². Breasla, totodată, veghează asupra teritoriilor arondate, nepermițând unui membru dintr-un oraș să activeze în același tip de breaslă a altui oraș fără acceptul starostelui. Măsurile de acest tip au ca scop crearea unui climat lipsit de competiție, previzibil și sigur, care să permită nu dezvoltarea, ci asigurarea mijloacelor de trai pentru membri.

Inovația este privită cu foarte multă rezervă, fiind considerată un element necontrolabil care „*va duce prea mult de lucru la unii și-ar fi lăsat muritori de foame pe alții*”⁹³, iar pentru că fiecare trebuie „*să se hrănească din munca lui*”⁹⁴, diferențierea dată prin invenții și inovații

⁹¹ PAVELESCU, Eugen, *Economia breslelor în Moldova*, București, 1939, p.61

⁹² Vezi ALEXANDRESCU, Vasile, *Urechia Istoria românilor*, vol. II, p.192 - Anexa hrisovul ciubotarilor

⁹³ IOANÎȚESCU op. cit., p. 90

⁹⁴ Ibidem

este sancționată cu amenzi și chiar cu violență, „*globire sau certare*”⁹⁵. Egalitatea între ateliere primează, iar lucrul se săvârșește exclusiv cu materialul avizat și prin metodele avizate de statutele de breaslă.

Grija pentru membri creează politici îndreptate și împotriva străinilor, căroră nu le este permis lucrul decât prin acceptul breslei. În cazul negustorilor străini, vânzarea de produse este realizată numai prin acceptul starostelui care hotărăște volumul de unități date spre vânzare, împărțind în mod egal acest număr la atelierele breslei. În caz contrar, pedepsele aduc amenzi, urmate de confiscarea mărfii și interdicții. De exemplu, *Catastihul* ciubotarilor din Iași și Botoșani spune:

*„Negustorii străini ce vor vrea să cumpere ciubote la care meșter vor merge acela meșter să meargă să arate starostelui și starostele să orânduiască la toți câte puțintel să vândă [...] iar de va face vreun meșter ca să vândă numai el și să arate starostelui și celorlalți breslași acela meșter să fie de certare și să dea cinci oca ceară la paznic.”*⁹⁶ –

Totuși, situația străinilor este destul de neclară, având în vedere datele care atestă existența lor atât în funcțiile înalte de staroste, cât și ca meșteri patroni, dar și mai ciudat, ca lucrători independenți neapartenând nici uneia dintre breslele existente. Astfel, la 1793, ca „*giuvaergi bașa*”, starostele breslei giuvaergiilor, este numit musulmanul Elaizar, iar în 1800, armeanul Iorgangi-bașa este atestat în fruntea breslei săpunarilor. În ceea ce privește funcțiile de meșteri patroni, hrisovul din 1784 al breslei astarașiilor din București arată că, din 60 de membri, 16 sunt armeni. Alte statute de breaslă sunt mai flexibile, cum este breasla șelarilor din București, care prevede că pot lua parte la activitățile breslei atât meșteri pământeni, cât și străini, atât timp cât aceștia dau ascultare starostelui. În breasla zidarilor oricine este primit să exercite meseria, cu condiția să „*intre și la orânduiala breslei și la dăjdii*”⁹⁷. Așa cum apare prezentat pe parcurs, caracterul religios al breslelor este cel care face diferența mult mai clară între statutele străinilor dintr-o breaslă. Având în vedere că breslașul trebuie să depună jurământul și să participe atât la slujbele bisericești, cât și la cinstirea hramului breslei prin praznic, reiese că acesta nu putea fi decât creștin. Astfel, naționalități precum grecii, sârbii sau bulgari sunt cele mai des întâlnite printre breslași români. Totodată, este acceptată, ca metoda de împământenire și căsătoria,

⁹⁵ Ibidem

⁹⁶ PAVELESCU, op. cit., p.419

⁹⁷ IOANIȚESCU, op. cit., p.102

așa cum menționează Eugen Pavelescu în cartea sa: „*Panait Grecul este primit în breasla lucrătorilor pentru că s-a însurat cu o româncă*”⁹⁸.

După reforma domnitorul C.A. Ipsilante, apare o altă formă prin care străinii pot să se încadreze regulamentar în statutul unei bresle locale. „*Pitacul*” reprezintă un act prin care domnitorul, sub îndrumarea consulatelor străine, acordă unui nepământean dreptul de a-și exercita meseria pe teritoriul principatelor, iar conform plângerilor adresate domnitorului de către breslașii români, reiese că lucrătorii străini nu activau sub breaslă, ci independent de aceasta și de regulile ei⁹⁹.

2.1.5. Componenta breslelor

Starostele

Starostele, căpetenia breslei, este o funcție care se obține prin votul membrilor care posedă acest drept. Odată ales, starostele este binecuvântat de biserică și în cele din urmă confirmat de domnitor, încheind astfel o „*carte de staroste*”, adică actul de numire. Această practică este în general urmată în epocă, dar există domnitori care încearcă, fără succes, să nu numească starostele, în ciuda regulamentelor foarte stricte ale breslelor. Astfel, în aprilie 1812, în timpul ocupației rusești, s-a impus croitorilor din București un staroste:

*„nu ales de croitori, ci unul necunoscut lor, un tânăr fără de pricepere, anume Ioniță Craioveanu. Toți croitorii protestează și cer respectarea statutelor breslei, ca pe staroste să-l aleagă ei, un bătrân, cel mai priceput. Marele logofăt găsi justă reclamația lor, iar divanul confirmă pe vechiul staroste.”*¹⁰⁰

Față de acest context general, dinamica breslei constructorilor din București este foarte asemănătoare. În 1795, domnitorul Alexandru Moruzzi decide să unifice *rufeturile* dulgherilor, zidarilor, nisiparilor și cărămidarilor din București, cerându-le episcopilor acestora să găsească un staroste pe care

⁹⁸ PAVELESCU, op. cit., p.390 - Aici este vorba despre bucătarul domnesc față de care în 1793 se face o excepție pentru a fi primit în breasla bucătarilor.

⁹⁹ Exemplu fiind plângerea meșterilor croitori în fața domnitorului Ipsilante în 1804 când aceștia deplâng nerespectarea regulilor de către lucrătorii ‘sudiți și ovrei. Croitorii erau nemulțumiți că meșterii străini își deschid prăvălii neținând cont de rânduiala breslei și cel mai important - nu participă la beilic, un tip de taxă care se plătește Porții și constă în produse executate după specificul fiecărei bresle în parte.

¹⁰⁰ WACHMANN, C. Ed., *Despre corporațiuni (bresle)*, Tip. de Litere Thoma Basilescu, București, 1902, p.98

domnitorul promite să-l „îmbrace în Caftan”, adică să-i ofere titlul de boier, iar pentru funcția pe care o va deține toată viața va fi remunerat cu 50 de taleri pe lună¹⁰¹. După ce breasla se unifică sub un staroste denumit „*mai mar bașa*”, în 1811, ocupația rusească impune breslei o altă competență. În urma protestelor breslașilor, în 1812, sunt recunoscute vechile *nizamuri* și se revine la vechea conducere, urmând ca, în 1819, sub Alexandru Șutu, să reîmpartă breasla în trei *vătășii*: a zidarilor, a dulgherilor și a tâmplarilor, fiecare cu câte trei epitropi reprezentanți în conducerea generală, sub un singur staroste „*mai mar bașa*”, ales regulamentar. Se poate afirma, ca urmare, că regulile după care se ghidează breslele sunt respectate nu numai de membrii organizației, ci odată recunoscute de biserică și de domnitor, nizamurile capătă statut de lege. În funcție de breaslă, starostele primește și o denumire specifică, în majoritate de origine turcească. Starostele breslei cojocarilor poartă denumirea de „*chiurciu bașa*”, conducătorul Breslei croitorilor – „*târzi bașa*”, iar cel mai priceput dintre zugravi poartă denumirea de „*cacașu bașa*”. Lucrul sau comenzile sunt împărțite de către staroste fiecărui membru patron, în funcție de priceperea și mărimea atelierului acestuia, pentru care semnează actul de angajare, atât pentru ucenici, cât și pentru calfe. Poate una dintre cele mai interesante atribuții ale starostelui este cea de ordin juridic. Acesta are dreptul de a judeca atât conflicte ce se nasc între membrii breslei, cât și între un breslaș și un civil. Toate cazurile care intră în jurisdicția starostelui sunt de ordin comercial sau civil și privesc activitățile ce intră în statutul breslei. În ceea ce privește aceste fapte, hotărârea starostelui se suprapune oricărei legi în vigoare.¹⁰² În judecată, starostele este ajutat de patru sau șase membri, aleși dintre cei mai bătrâni și mai însemnați dintre epitropi sau *proestoși*, comisie ce poartă numele de „*longea*”¹⁰³.

Meșterii-patroni

Meșterii-patroni sunt numiți și breslași și reprezintă acele calfe care promovează „*examenul de capacitate*” în fața unui juriu format din sfatul breslei. Scopul material al probei îl presupune realizarea unui obiect în specialitatea respectivă, prin care, conform jurizării, sunt atestate capacitățile calfei, ceea ce îl recomandă pentru noul statut. Promovarea

¹⁰¹ IOANIȚESCU, op. cit., p.63

¹⁰² Vezi ALEXANDRESCU, Vasile, *Urechia Istoria românilor*, din 1819, Pitești - Hrisovul Papugiilor și cel al Cizmarilor, din 1793 Hrisovul Giuvaergiilor, Hrisoavele Breslei Croitorilor, Lemnarilor și cel al Zidarilor

¹⁰³ IOANIȚESCU, op. cit., p.89

examenului permite ascensiunea în rang și obținerea brevetului de meșter denumit „*teșcherea*”¹⁰⁴.

Statutul de meșter patron se transmite atât fiilor, cărora li se permite obținerea atestatului fără examen și înjumătățirea taxei de breaslă, cât și fiicelor care, după căsătorie, pot transmite soțului, titlul de meșter patron, dacă acesta este meseriaș. Vădulele meșterilor pot, la rândul lor, oferi această titulatură următorului soț. Odată obținut, brevetul de maestru îi permite meșterului să dețină un atelier, iar prin semnătura starostelui poate angaja lucrători ucenici și calfe. Tot meșterii sunt cei care aleg atât căpeteniile, cât și epitropii și proestoșii, asigurându-se astfel că interesele personale sunt reprezentate.

Un lucru foarte interesant îl reprezintă poziția meșterilor față de inovație, aspect pe care breasla nu numai că îl privește cu rezerve, dar îl și interzice pe motivul că ar crea diferențe între ateliere, generând un dezechilibru al profitului. Această măsură este conformă statutului frăției, care descurajează orice competiție între meșteri, interzice asocierea lor și înțelegerile ascunse cu negustorii. Breasla, în acest context, apare ca un organism conservator, care nu sprijină evoluția meșteșugului, ci doar exercitarea acestuia după niște norme foarte stricte, reprezentând binele unei comunități foarte exclusiviste. Totodată, procesul prin care un meseriaș primește permisiunea de a-și exercita meșteșugul este foarte subiectiv, constituind o adevărată barieră pentru mulți lucrători.

Ucenicii

Vârsta la care un tânăr începe să învețe o meserie variază între 10 și 18 ani, contând foarte mult buna reputație a părinților. Aceștia, alături de meșteri, sunt cei care semnează contractul de ucenicie, contract pe care îl avizează starostele în urma primirii unui „*polcon*”¹⁰⁵. Nerespectarea procedurii este pedepsită aspru la acea vreme și duce până la excluderea meșterului din breaslă. Perioada de ucenicie începe de la trei ani și poate dura până la șapte ani, perioadă în care patronul are obligația de a-l învăța pe ucenic meșteșugul și de a-i oferi educație creștină, devenind un substitut al părinților. „*El trebuie să vegheze ca mâna ucenicului să se deprindă meșteșugului, iar sufletul să fie crescut în cinste și în frică de Dumnezeu*”¹⁰⁶. Ucenicul primește, în schimb, hrană și este primit în gazdă, iar breasla se angajează în a se asigura că el nu va fi exploatat, angajament care nu se subordonează nici unei legi scrise, ci doar moralei creștine care

¹⁰⁴ IOANIȚESCU, op. cit., p.45

¹⁰⁵ IOANIȚESCU, op. cit., p. 56

¹⁰⁶ IOANIȚESCU, op. cit., p.73

se presupune a ghida bunul mers al acestui tip de organizație. Există cazuri unde meseria fiind mai rară și mai bine cotate, ucenicia presupune plata de către părinții ucenicului a unei taxe pentru primirea fiului lor în ucenicie.

În concluzie, meșterul are autoritate absolută față de ucenic, iar contractul cu acesta se termină prin expirarea termenului și prin absolvirea examenului de capacitate. Tot obligația meșterului este de a îi oferi unelte și mijloacele necesare ucenicului absolvent, pe care uneori îl mai păstrează încă un an cu simbrie.

Calfele

Statutul care urmează după îndeplinirea anilor de ucenicie și stagiul de simbriaș se numește calfă. Acesta permite lucrătorului să fie angajat cu luna sau cu anul, să primească un salariu fix, uneori hrană și chiar o locuință, iar duminicile și zilele de sărbătoare să fie considerate zile libere. Deciziile unei calfe erau foarte limitate, acest statut nepermițând lucrul direct cu clientul, ci numai prin meșterul patron față de care este într-un raport de subordonare totală. Dacă în timpul unui contract, calfa decide să-și părăsească patronul, acest acord se hotărăște prin adunarea starostelui și a proestoșilor care, în funcție de gravitatea faptelor, pot să anuleze validitatea unui contract de muncă. Unui patron nu îi este permis să primească la lucru o calfă fugară și totodată nu are dreptul de a încheia niciun fel de înțelegere cu o calfă aflată sub contract, această faptă fiind denumită „*smomeală*”, o practică aspru pedepsită de către conducerea breslei. În cazul unor calamități sau a unor accidente suferite în urma activității depuse, calfa este cea care poate beneficia de pe urma fondurilor strânse în „*cutia milelor*”, unde fiecare patron e obligat să contribuie lunar cu o sumă de bani, susținând astfel un fond de întrajutorare.

2.1.6. Reforma lui Alexandru Ipsilanti

O referință importantă în existența breslelor o reprezintă reforma de la 1776 a lui Alexandru Ipsilanti care, printre multe altele, urmărește și scopul de a reorganiza breslele după modelul bizantin și vine ca răspuns al dezechilibrului economic creat de domniile fanariote. În baza deciziilor unei comisii formate din opt boieri, Ipsilanti își propune ca principal scop descoperirea acelor ramuri economice care, încurajate, ar putea crea o reală competiție importurilor. El schimbă denumirea din „*breaslă*” în „*rufet*”¹⁰⁷, un termen de origine turcească, iar starostele, care până atunci reprezintă

¹⁰⁷ OLTEANU, St., Șerban, C., *Meșteșugurile din Țara Românească*, cap. Meșteșugurile în epoca destrămării feudalismului, p. 307-454

alegerea breslei, este numit din acest moment de domn, devenind astfel o funcție controlată de stat. Firește că măsura prevăzută de domnitor are ca scop diminuarea autonomiei breslelor, însă sprijină o politică protecționistă, interzicând negustorilor străini să mai vândă produsele lor în principate¹⁰⁸, participând astfel la creșterea cererii pe piața de consum. Totodată, noua lege prevede și aspecte ce țin de protejarea consumatorului, prin pedepsirea celor care se folosesc de diverse metode pentru a obține produse de slabă calitate, pe care apoi să le vândă pe post de produse de înaltă calitate. Membrii breslei lumânărilor sunt astfel pedepsiți dacă amesteca ceara cu alte substanțe, zidarii sunt opriți din a mai lăsa lucrurile neterminate, iar brutarilor li se fixează prețul produsului finit în funcție de prețul grâului¹⁰⁹. Acest tip de măsuri, care au în vedere protejarea consumatorului, poartă denumirea de „nart” și reprezintă o măsură specifică perioadei lui Ipsilanti și a celor ce urmează. Un exemplu în acest sens îl reprezintă nartul lemnelor, atât pentru foc, cât și a cherestelei unde, din cauza speculei, sunt numiți patru dintre epitropii breslei care, așezați la cele patru poduri ale Bucureștiului, sunt obligați să marcheze fiecare car de lemne cu prețul aferent acestuia.

*„Slujitorii spătăriei să meargă pe la marginea Bucureștiului pentru că s-au aflat că unii iesu afară din București înaintea carelor și luând cu felurite chipuri pe țărani încoace și încolo, ne urmând a cumpăra din târg de unde se cuvine fieș-carele să cumpere și cu acestea fac ca mulți să ducă lipsă.”*¹¹⁰

2.1.7. Decăderea breslelor

Rapida evoluție istorică de după 1821 duce, printr-o lipsă de inițiative legislative, la fenomenul de decădere a acestui tip de organizare care, în pragul noii ere a industrializării și liberalizării, pare tot mai depășită. Înainte de 1821, conform unui document cu titlul „O statistică a țării românești din 1820”, transmis de V. A. Ureche în ședința Academiei din 17 martie 1887, este prezentată importanța, din punct de vedere economic, a acestui tip de organizare, care susține ieșirea țărilor române de sub conducerea fanariotă și

¹⁰⁸ Dionisie Eclesiarhul, *Hronograf, (1764-1815, București*, Ed. Acad. Republicii Socialiste România, 1987.p.19

¹⁰⁹ IOANIȚESCU op. cit., p. 106

¹¹⁰ ALEXANDRESCU, Vasile, op. cit. p.391

care apare, în al doilea deceniu al secolului al XIX-lea, a fi “ cu totul pe mâinile românilor”.¹¹¹

În urma Tratatului de la Adrianopol din 1829, în principate se reglementează deschiderea breslelor către „sudii”- cei a căror activitate se desfășoară în afara legii breslelor pămâtenene - fiind vorba, în mare parte, de meseriașii și negustorii străini. Sudii reprezintă o categorie socială importantă pentru principatele Țării Românești și Moldovei, îndeletnicindu-se în special cu comerțul și a căror activitate este reglementată prin „isnafuri”. Aceste acte sunt recunoscute de către Imperiul Habsburgic oferindu-le protecție față de legile Porții, domnitorilor sau ale breslelor.¹¹² Pentru ca această măsură să nu pară un avantaj exclusiv acordat Imperiului Habsburgic, posibilități similare de înfrățire sunt oferite și Rusiei și Franței, deschizând astfel tuturor acestora posibilitatea de a beneficia de aceleași drepturi cu breslașii pămâteneni. Această măsură practic destabilizează monopolul breslelor și contravine principiului fundamental în baza căruia acestea funcționează – un principiu evident naționalist. După execuția lui Tudor Vladimirescu, tot un sudit și, implicit, prin finalul revoluției de la 1821 și instaurarea ocupației turcești, breslele primesc astfel ordinul de a se purta cu sudii “*cu liniște și dreptate, păzind între dânsii datornica Unire*”¹¹³, tocmai “*ca să fie supuși și ei la rânduielile isnafurilor, la obiceiurile pământului, la nizamurile ce se dau de către stăpânire și la toate câte sunt datori a păzi cei ce se află în isnafuri, cum și la pricinile de judecăți ce se întâmplă de ale meșteșugului lor*”¹¹⁴.

Acest moment marchează declinul breslelor care, în pofida tuturor dificultăților întâmpinate în perioada fanariotă, reușesc ca, până în 1821, să susțină economia națională a Țărilor Române și, cel mai important, reușesc să își păstreze sistemul și principiile de funcționare. Această largă deschidere a porților breslelor nu are ca scop un schimb de experiență, de metode sau de unelte, ci mai degrabă introducerea în competiția pieței a unui element străin, cu mijloace de producție net superioare celor autohtone.

O altă perioadă marcată de schimbări în ceea ce privește statutul meseriașilor, e reprezentată de perioada cuprinsă între anii 1831 și 1858, interval reprezentativ prin implementarea în principate a Regulamentului

¹¹¹ IOANIȚESCU op. cit., p. 122

¹¹² DJUVARA, Neagu, *Între Orient și Occident*, Editura Humanitas, București, 1995, p.184-187

¹¹³ IOANIȚESCU op. cit., p. 130

¹¹⁴ Despre statutul meseriașilor străini - IOANIȚESCU op. cit., p. 127

Organic. Începând cu 1831 în Muntenia și 1832 în Moldova, prin Regulamentul Organic apare, pentru prima oară în plan legislativ, înlocuirea cuvântului breaslă cu termenul *corporație* (termen care apare în aceeași formă și în limba rusă), prevăzându-se, prin noile forme de uniune, dreptul meseriașilor de a se organiza în corporații conduse de un staroste, ales din doi în doi ani. Aparent, exercitarea meseriei este condiționată prin apartenența meseriașilor la corporații. Cu toate că modelul vechilor bresle pare preluat și reprezentat sub alt nume, de fapt, articolul 90 din Regulamentul Organic precizează clar că meseriașul are posibilitatea de a lucra și fără o corporație, în cazul în care acesta plătește “o patenta” specială. Acest tip de taxă oferă dreptul oricui de “*a unelti slobod a sa meserie peste toată întinderea Prințipatului*”¹¹⁵. Cu alte cuvinte, privilegiile și monopolul din trecut dispar treptat, lăsând loc unei piețe libere, în care meseriașii străini pătrund tot mai ușor și mai numeros în detrimentul meșterilor pământeni .

Finalul aplicării Regulamentului Organic are loc la 1858, prin Convenția de la Paris, documentul înlocuitor care reglementează uniunea principatelor Dunărene. Acesta, referitor la comerț, interzice constituirea oricărui tip de monopol. Singura protecție semnificativă a breslelor dispare, astfel, în mod oficial, lăsând statutul meseriașilor într-o situație de continuă degradare. Codul civil care urmează, în anul 1863, reglementează plata acestor *patente*, împărțind meseriașii în clase, stabilindu-se, astfel, taxe individuale pentru fiecare clasă în parte. În acest fel, implicația statului în activitatea meseriașului devine tot mai accentuată, iar dorința generală este cea de centralizare nemijlocită a tuturor taxelor și a puterii de decizie. În același timp, este desființată și instituția *vornicie*, sistem creat încă din 1784, cu rolul de a controla mersul breslelor și de a încasa taxele în numele domnitorului. Odată cu aceste măsuri, rolul breslei devine din ce în ce mai nesemnificativ, atât din punct de vedere al meseriașului, inadapdat și depășit, cât și din perspectiva controlului taxelor, care nu reușesc să adune cifre semnificative. Ca urmare a lipsei impactului economic, corporațiile nu sunt încă desființate, în schimb, sunt arundate primăriilor de municipii.

O încercare demnă de luat în calcul vizând readucerea la normalul consacrat de două secole, are loc 1873, printr-un proiect de lege înaintat de Ioan. V. Socec ¹¹⁶ (1830-1896), membru al Camerei de Comerț, la presiunea

¹¹⁵ *Regulamentele organice ale Valahiei și Moldovei*, Întreprinderea Eminescu S.A., București, 1944, p.24

¹¹⁶ Ioan. V. Socec, proprietarul editurii și tipografiei Socec, devine între anii 1887-1890 președintele Camerei de Comerț

reprezentanților ultimelor 34 de bresle. Acesta întocmește inspirat după modelul legislativ habsburgic din 1859, proiectul de lege asupra meseriilor. Această inițiativă vine ca răspuns la “*Jelania celor 34 de starostii*”, plângerea înaintată guvernului, în care ultimele bresle descriu contextul impropriu în care acest tip de organizație muncitorească este forțat să funcționeze; se vorbește despre competiția nejustă și despre imposibilitatea de a concura cu mărfurile venite nedrept de ușor din străinătate. *Jelania* prevede șase articole pe care semnatarii le propun a fi consemnate și în transcrierea legii, toate făcând apel la aspecte ce țin de stilul de organizare al breslelor în trecut și propun, în linii mari, o reîntoarcere la vechea rânduială, la monopol, la reclădirea atribuțiilor starostelui și cer excluderea mărfurilor străine din competiția pieței. Proiectul de lege, comandat de câțiva membrii ai guvernului, ține cont de aceste puncte, însă, din lipsa susținătorilor, nu este aplicat, perpetuând starea degradantă a breslelor.

Pe 27 iunie 1873, prin jurnalul Consiliului de Miniștri numărul 9473, se ia decizia desființării breslelor, moment ce simbolizează trecerea țărilor române în lumea libertăților industriale. Prin decizia semnatărilor, printre care amintesc pe Lascăr Catargiu și Cristian Tell, breslele sunt desființate, urmând ca meseriașii să-și continue activitatea sub nou-înființatele Camere de Comerț.

Considerată o manevră care ar ascunde implicarea imperiului Austro-Ungar în liberalizarea pieței din țările române (la 1875 se semnează Convenția comercială de liber schimb dintre Imperiul Austro-Ungar și România, convenție valabilă zece ani de la semnare), decizia luată de guvern vine și sub pretextul unui conflict civil. În același an, breasla Bivolarilor din Giurgiu, dând dovadă de organizare și implicare activă, se răscoală împotriva unor măsuri fiscale abuzive, dar aplicate de primărie. Amploarea acestui eveniment crește prin modul sângeros prin care conducerea rezolvă această situație conflictuală. Pentru aplanarea încăleștării dintre grupul organizat și membrii primăriei, este chemat maiorul Ion Carp (1842-1892), cel care dă ordinul de tragere¹¹⁷, lăsând fără viață șase bivolari răsculați. Maiorul scapă cu viață de furia mulțimii, fiind însă grav rănit. Teama autorităților ca acest conflict să nu se repete și în alte regiuni, cauza principală fiind opoziția care mediatizează evenimentul în presa vremii, determină finalul acestui tip de organizare, formulă ce dăinuie de mai bine de 250 de ani. Doar prin răscoala Bivolarilor din Giurgiu, guvernul înțelege că un stat nu se poate consolida permițând autonomia unor organizații. În

¹¹⁷ RUSU, Doina, *Istoria Academiei Române în date*, Editura Academiei Române, p. 113-114

urma acestei decizii, arhivele fiecărei starostii, împreună cu drapelul acestora, sunt depuse în primăriile municipiilor de județ, fapt ce permite realizarea unei statistici relevante ale acelei perioade. Urmând firul de interes al studiului de față, singurele zone unde încă se mai păstrează la 1873 bresle ale tâmplarilor sunt în județul Buzău (breasla ce reunește dulgherii, zidarii, sobarii, strungarii, zugravii și tâmplarii). În tot restul țării, judecând după documentul conceput de prefectii fiecărui județ, meseriașii tâmplari nu mai corespund nici unui tip de organizare muncitorească.

Din 1873 până în 1888, statutul meseriașilor români este lăsat în afara preocupărilor guvernelor țării. Această perioadă caracterizată de desființarea breslelor și încheiată prin proiectul de lege al lui Petre Carp, marchează o zbatere continuă a meseriașilor români, lipsa lor lasă loc mărfurilor de import, care încă de la Regulamentul Organic, încep să satureze piața autohtonă. În timp ce meseriașii destrămați rămân încă uniți și își cer vechile drepturi prin congrese și mișcări, în Imperiul Austro-Ungar, prin inițiativa Partidului Conservator din 1883, se reglementează statutul meseriilor și al meseriașilor, ca părți componente ale corporațiilor. Această nouă formă de organizare împrumută sistemul de funcționare din vechile bresle, însă elimină tocmai elementele care creează ruptura de instituția statului. Meseriașii sunt înscriși obligatoriu în aceste corporații, a căror activitate se desfășoară într-un cadru legal și determinat prin voința unei autorități administrative, reprezentate acum de prefect sau de Ministerul de Interne. Acest exemplu, aplicat în general în întreaga Europă, întâmpină peste tot conflicte și reticență, fiind nevoie de câțiva zeci de ani și încercări repetate pentru a determina breslele să accepte noile prevederi. Teama principală a breslașilor din întreaga Europa este teama de industrializare care, inevitabil, ia locul cererii pentru mărfurile micii industrii de meserii. Această frică nu este neapărat frica de necunoscut, ci survine din multiplele incompatibilități între modelul meseriașului și cel al muncitorului industrial. Practic, meseriașii înțeleg că viitorul descris de noile legi nu le rezervă nimic, iar orice acceptare a implicării statului înseamnă o depărtare de tradiție - singurul element care le mai justifică existența.

În Ardeal și Bucovina se alcătuiește în 1884, după modelul austro-ungar, codul industrial maghiar (legea XVII/ 1884). Aceasta, pe lângă altele, reglementează normele de funcționare atât a fabricilor, a atelierelor, precum și a raporturilor dintre patron și calfe sau ucenici. Tot aici apare și denumirea de *corporație industrială*, definiție continuată și în anul 1912, prin inițiativa legislativă a ministrului de atunci, Basile M. Missir (1843 - 1929), cunoscută și sub numele de *Legea Missir*. Specificitatea codului

legislativ de la 1884 continuă spiritul legii austro-ungare din 1859 cu privire la obligativitatea asocierii meseriașilor în corporații și, în ciuda desființării breslelor, în Ardeal și Bucovina, articolele 65 și 68 permit încă, în mod paradoxal, existența acestora.

În Basarabia, teritoriu aflat sub directă influență a Imperiului Rus, se aplică “Statutul muncii industriale” din 1883 precum și „Legea întreprinderilor industriale” din 1893, ambele implementate direct după modelul rusesc. Fiind vorba de un teritoriu cunoscut mai mult pentru activitatea agricolă, aplicarea legii nu suferă schimbări specifice până în 1923, când sunt schimbate de aplicarea legii Nenîțescu (aplicată în principate începând cu 1912) – lege care constituie prima încercare de unificare legislativă a comerțului și a industriilor de pe teritoriile românești.

2.2. Meseriaș vs. Lucrător industrial

Într-o cuvântare ținută în 1941, la 20 de ani de la înființarea *Uniunii Micilor Industriași și Meseriași Patroni*, profesorul Nicolae Ghiulea încadrează meseriașul în clasa socială de mijloc, fiind o entitate împământenită în tradiția orașului și o parte activă în viața socială. *Meseria* este considerată de acesta drept orice meșteșug sau profesie care face referire la o activitate industrială, în special manuală, în ateliere industriale, prin scule manuale sau mașini acționate de forțe motrice relativ mici, iar cel care o exercită poartă numele de *meseriaș*. Meseriașul, adaugă el, nu poate fi la fel ca un doctor sau profesor, prin faptul că pe lângă activitatea intelectuală, acesta practică și o acțiune preponderent fizică. Aceeași incompatibilitate între termeni este și între un meseriaș și un muncitor din industrie, diferențele aici constând în dimensiunea locului de desfășurare al activității, preponderența mecanizării prin mijloace de automatizare cu forțe motrice mari și apartenența unei clase sociale diferite. Cu alte cuvinte, entitatea meseriașului se interpune industriei casnice și fabricii ca o formă economică intermediară, care domină întreaga activitate de tip industrial până în secolul al 19-lea.

Meseriașul este astfel un factor producător, independent din punct de vedere economic (voința, metoda, sculele și materia primă îi aparțin), în opoziție cu situația lucrătorului industrial salariat. Cu toate că ambele entități sunt definite prin caracterul industrial al muncii, la scări diferite și prin implicare a activității fizice în realizarea unui lucru, fie un ansamblu sau subansamblu, meseriașul își guvernează activitatea manuală printr-o muncă

intelectuală de invenție, de direcție și de întreprindere¹¹⁸, pe când muncitorul industrial rămâne la o muncă slab activă din punct de vedere intelectual și cu răspundere limitată, care se concentrează pe execuție, fiind încurajat să se perfecționeze unilateral. Meseriașul, la fel ca salariatul dintr-un atelier de meserii, este într-un proces de dezvoltare multivalent, fiind cunoscător al meșteșugului și al pașilor procedurilor pe care îl implică procesul de transformare al materiei prime într-un produs industrial. Din punct de vedere politic, meseriașul sfârșitului de secol XIX și începutului de secol XX, este mic capitalist, deține o proprietate și veghează asupra acesteia și, prin mijloace proprii, încearcă să o sporească. Spre deosebire de muncitor, meseriașul nu e proletar, el deține sculele de care se folosește, iar produsul lui este foarte ancorat în realitatea apropiată înconjurătoare. Teritoriul, obiceiurile, limba și tradițiile îi definesc lucrul, iar lucrul îl definește, la rândul său, pe acesta. Conservator, religios și tradiționalist prin firea și tipul organizației de muncă, naționalist prin legătura strânsă cu locul, meseriașul are toate valorile care dispar în noua eră a industrializării. Cu alte cuvinte, între meseriaș și muncitor, relațiile sunt diferite până la contrare. Prin valorile specifice unei clase de mijloc, clasa meseriașilor face, de-a lungul istoriei¹¹⁹, legătura dintre păturile sociale. Fii țăranilor așezați la oraș pe post de ucenici au acces la statutul de meseriași patron, permițând astfel generațiilor viitoare ca, folosindu-se de averea agonisită de aceștia și beneficiind de o educație mai bună, să aibă posibilitatea de a pătrunde în clasa intelectuală sau a marii burghezii. Parcursul istoriei arată faptul că, odată ce clasa de mijloc a meseriașilor este suprimată, apar dezechilibre sociale semnificative. În contextul în care țăranimea nu mai are posibilitatea de a avansa decât într-o clasă muncitoare, iar transformarea clasei superioare se oprește, vidul, care inevitabil își face loc, este astfel umplut de reprezentanți străini ai aceluiași tip de clasă.

2.2.1. Proiectul de lege al lui P. P. Carp – Legea meseriilor - (1881-1888)

După decizia de desființare a breslelor din 1873, soarta meseriașilor din principate devine incertă și la mâna inițiativelor legislative ale guvernelor. Miza principală constă în reorganizarea activității meseriașilor și re poziționarea acestora în noul context al industrializării. În 1881, în cadrul programului politic intitulat „*Era Nouă*” și, folosind modelul legislației germane, Petre. P. Carp alcătuiește proiectul de lege al meseriilor. Această

¹¹⁸ *Probleme meșteșugărești*, Imprimeriile frăția românească, București, 1941, p.45

¹¹⁹ *Probleme meșteșugărești*, p.27

încercare, înscrisă într-un program legislativ vast, urmărește atât sprijinirea claselor inferioare, cât și restructurarea clasei de mijloc, ambele mijloace fiind văzute ca principali factori în emanciparea națională. Publicat târziu, în 1888, în Monitorul Oficial, proiectul nu ajunge niciodată să fie adoptat. Însă importanța acestei inițiative constă mai mult în acuratețea cu care întruchipează situația întreprinderilor economice lăsate fără apărare în lupta concurențială cu marile state europene. Carp, în justificarea acestei inițiative, prezintă transformările teritoriilor românești într-o piață de desfacere a marilor puteri, spațiu în care meseriile sunt cu totul “în afara activității naționale” și în care “străinul ne face bucatele, [...] îmbrăcămintea, [...] locuințele, uneltele[...] într-un cuvânt, [...]străinul produce și românul consumă”¹²⁰. D. Z. Furnică, în lucrarea sa *Industria și dezvoltarea ei în țările române*¹²¹, prezintă schimbările micii Români de după Războiul de independență. Aici, “ișlicăriile, zăbunăriile, găitănăriile”¹²² și restul micilor întreprinderi care se îndeletnicesc cu producția elementelor ce țin de vestimentația orientală dispar, hainele fiind considerate demodate în fața noilor veșminte apusene. „*Cojocăriile groase, abagieriile și salvaragiile*”, care își bazează existența pe cererea mahalalei, dispar și ele, costumele de aba albă sau cenușie “frumos găitănate”¹²³, precum și cojoacele albe, devin haine “mitocănești” și sunt înlocuite cu “costume ieftine dar urâte, adoptate de la bulgari”¹²⁴. Hainele și căciulile „de-a gata” din Germania și Rusia, înlocuiesc cererea cojocăriilor subțiri, care încă mai rezistă datorită fețelor bisericești, care doar își mai câptușesc aici cu blană “fermenele, scuticele și gubelele”¹²⁵ - portul caracteristic, obiecte făcute de croitorii orientali. Aceștia, prin uneltele lor performante, întrec comenzile croitorilor pământeni și sunt preferați atât pentru straiile episcopale, cât și pentru uniforme și șepcile militare, până atunci realizate în perioade lungi de timp și cu prețuri mari. Aceeași soartă o au și papucarii, această breaslă dispărând cu desăvârșire¹²⁶, papucii fiind înlocuiți de încălțările realizate de breslele de pantofari și cavafi austrieci. Cu alte cuvinte antirul lasă loc fracului, ișlicul jobenului și meșterul român celui străin, mult mai performant și mai bine pregătit.

¹²⁰ GANE, Constantin, *P.P. Carp și locul său în istoria politica a țării*, vol. 1, Ed. Ziarul Universul, București, 1936, p.386

¹²¹ FURNICĂ, D.Z., *Industria și dezvoltarea ei în Țările Românești*, Tiparul Romanesc, București, 1926, p.198

¹²² FURNICĂ, op. cit., p. 201

¹²³ FURNICĂ, op. cit., p. 202

¹²⁴ FURNICĂ, op. cit., p. 201

¹²⁵ FURNICĂ, op. cit., p. 202

¹²⁶ Ibidem

Inițiativa lui P.P. Carp propune ca factor de relansare a economiei naționale atât renașterea breslelor ca organizații obligatorii (pentru români, dar și pentru străini), cât și întemeierea Școlilor de meserii în care elevii români să fie majoritari și să poată deprinde meseriile atât de la meseriași români, cât și de la cei străini, pentru ca mai departe să poată practica cele învățate în cadrul acelorași bresle. Înființarea breslelor e propusă numai pentru 25 de meserii și numai în cele 11 mari orașe ale principatelor. Spre deosebire de vechile naraturi, breslele acceptă acum și străini, însă măsura este o investiție în pregătirea viitorilor meseriași. Fiecare breaslă are obligația de a crea școli-ateliere pentru ca în felul acesta meseriașii străini să fie obligați a educa ucenicii români.

*„A sili meseriașul străin să transmită meșteșugul său unui ucenic pământean era cu neputință înființând breasla și impunându-i obligația de a crea școli de meserii, în care numărul străinilor nu va putea depăși în niciun caz numărul pământenilor, obținem de la colectivitatea meseriașilor, ceea ce cu anevoie am fi putut obține de la fiecare în parte. Astfel înțeleasă, școala de meserii ce avem în vedere diferă de școalele din străinătate. Acolo meșteșugurile se învață acasă, iar școala de meserii este un așezământ superior, unde se învață partea artistică a meseriei. Școlile înființate de bresle vor fi un soi de Școli Atelier unde se vor învăța toate meseriile. Prin mijlocul lor se va podi abisul ce desparte astăzi pe meșteșugarul străin de ucenicul pământean.”*¹²⁷

Totuși, prin faptul că întreaga cheltuială a clădirii, întemeierii și administrării acestor școli cade în obligația exclusivă a breslelor, care din aceleași mijloace proprii trebuie să susțină și fondul de întraajutorare și propria activitate administrativă, aplicabilitatea acestor măsuri este îndoielnică. O altă propunere importantă este cea de organizare a caselor de ajutor mutual, un fel de asigurări sociale care vor permite meseriașilor bătrâni sau celor aflați în nevoie să beneficieze de pensie sau de un ajutor financiar strâns din cotizațiile anuale ale fiecărui membru. Un aspect care merită detaliat de Carp este diferența dintre meseria practică în atelier și cea din mediu industrial. El face abstracție de diferențele dintre cele două forme de muncă și le tratează ca un tot numindu-le „meserii la domiciliu”. Acest aspect demonstrează mai degrabă faptul că fabricile existente atunci nu aparțin meseriașilor români, drept urmare inițiativa ce urmărește interesul acestora trece cu vederea acest aspect, concentrându-se pe elemente ce țin de realitatea atelierelor. Totodată, el adaugă în jurisdicția

¹²⁷ GANE, op. cit., p. 390

meseriilor și profesiile doctorilor, dentiștilor, veterinarilor și moșilor, adâncind caracterul neaplicabil al inițiativei. În ciuda lipsurilor și amestecului de termeni, inițiativa lui P. P. Carp prezintă un moment de zbatere a industriei naționale, care, lipsită de mijloace, continuă totuși să existe, justificând idealuri precum naționalizarea meseriilor. Scăparea meseriașului român, precum Carp o definește, constă în două acțiuni esențiale. Prima reprezintă simplificarea mecanismului administrativ și birocratic, iar a doua face referire la găsirea metodelor optime care pot determina meseriașul străin să accepte ucenici români.

2.2.2. Proiectul de lege al lui Nicolae Filipescu (1900)

Proiectul legislativ al lui N. Filipescu (1862-1916) vine în contextul crizei financiare din 1899-1901, moment ce adâncește situația critică a meseriașilor români. Totodată, cea mai semnificativă criză financiară suferită de România scoate în evidență dependența statului de industria agricolă (unul dintre motivele crizei este seceta din 1899), lipsa solidarității între păturile sociale și slaba industrializare a întreprinderilor, care sunt forțate într-o proporție covârșitoare la faliment.

Inspirat din legea ungară și cea austriacă, proiectul are puncte comune cu cele ale lui P. P. Carp, însă înaintează căutarea de măsuri și sporește aplicabilitatea propunerilor. Pe lângă prevederile ce susțin restructurarea obligativității breslelor, înființarea de școli-ateliere prin cotizațiile fiecărui meșter și calfă și înființarea caselor de ajutor pentru asigurări de muncă ale meșterilor, noul proiect mai prevede și alte aspecte importante luate în considerare pentru prima dată.

Meseriile pentru început sunt împărțite în trei categorii, meserii autorizate, reglementate și libere. Cele autorizate au în vedere aspecte ce țin de ordinea publică și presupun o capacitate de răspundere foarte mare, ce trebuie atestată prin mijloace reglementate. Printre acestea, în proiectul de lege, se numără atât profesia inginerilor, cât și a arhitecților. În ceea ce privește meseriile reglementate, acestea presupun o oarecare îndemânare demonstrată prin absolvirea ori a unui stagiului de ucenic, ori a unei școli de ucenici și, în plus, este necesară o perioadă de doi ani îndeplinită sub statutul de calfă. Spre deosebire de proiectul lui P. P. Carp, cel al lui N. Filipescu propune aplicarea prevederilor în mod general, pe tot cuprinsul teritoriului, fiind vorba atât de zona urbană, cât și de cea rurală. Se discută instituirea unor “comisii de arbitraj” care se ocupă de soluționarea relațiilor ucenicilor și calfelor cu meșterii patroni

și totodată aceeași comisie veghează asupra îndeplinirii normelor de muncă. Acestea din urmă sunt foarte clar prezentate și propun fixarea vârstei minime pentru ucenicie la 12 ani, se interzice activitatea întreprinsă pe timp de noapte și se introduce o “perioadă de încercare”¹²⁸, timp în care atât meșterul patron, cât și ucenicul sau calfa pot reveni asupra deciziei de angajare. Statutul de calfă este și el reglementat printr-un livret: *“orice calfă trebuie să aibă un livret pentru că nu orice om nepregătit și azvârlit de soartă în această țară să dispute pâinea băștinașilor specializați”*¹²⁹, iar meșterul are dreptul de a exercita meseria numai după ce obține brevetul de maestru, pentru că *“nu sunt priviți ca meșteri decât acei care fac, pe propria lor socoteală, din exercițiul unei meserii, principala lor ocupație sau întrebuințază calfe și ucenici.”*¹³⁰ Uniunea breslei, prin propunerea lui N. Filipescu, poate avea loc în orice oraș din țară, cu condiția ca aceasta să fie formată din minim 50 de membri. Aceștia, la rândul lor, pot împărtăși aceeași meserie reglementată sau meserii asemănătoare și chiar diferite. Fiecare breaslă e condusă de o direcțiune formată din cinci membri, cu mandate de trei ani și aleși de *adunarea generală* formată din toți membrii organizației. Pe lângă *direcțiune*, în lege apare și *delegatul Guvernului*, funcție care reprezintă interesul puterii executive și, totodată, o măsură de control în autonomia organizației. Nici proiectul lui N. Filipescu, precum nici cel al lui P. P. Carp, nu vorbesc de subvenții sau sprijin economic din partea statului, transformând această inițiativă mai mult într-o intervenție a statului la disputarea profitului și în reglementarea activității acestor organizații greu încercate.

2.2.3. Prima lege a meseriilor - Legea Missir – 1902

Pe fondul crizei financiare de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea și evidența neputinței economiei țărilor române de a face față secetei și destabilizării industriei agricole astfel afectată, inițiativele legislative ale perioadei caută rezolvări în redefinirea și sprijinirea altor industrii. Dependenta economică de producția agricolă devine astfel cauza principală ce pune în prim plan inițiative de explorare a potențialului pe care-l oferă alte medii industriale. În continuarea seriilor de reforme, printre care amintim și legea care privește organizarea învățământului profesional din 1901, se realizează prin inițiativa Partidului Liberal, Legea de organizare a meseriilor. Cu toate

¹²⁸ IOANIȚESCU, op. cit., p. 162

¹²⁹ Ibidem

¹³⁰ Ibidem

că sunt neglijați și uitați de noile guverne, meseriașii se organizează, și prin proteste de stradă, cer atenția pe care astfel o primesc în 1902 prin adoptarea acestei legi. Important de amintit este protestul meseriașilor din fața Camerei de Comerț din anul 1901, moment expus de generalul Lahovary, în unul dintre discursurile sale din Senat. Această nouă luptă se soldează cu 20 de jandarmi răniți și 200 de protestatari arestați.¹³¹ Cu toate că presa vremii vorbește și de meseriașii martiri ai acestor proteste, generalul Lahovary nu amintește nimic despre victime. Atât ciocnirile violente, cât și starea precară în care se află societatea românească după 1901, fac ca rezolvările să se caute sub presiunea străzii și astfel soluțiile sunt încropite destul de repede. Din punct de vedere politic, taberele se împart în trei, conservatorii - care susțin aplicarea proiectului Filipescu, junimiștii care firește susțin proiectul lui Carp și liberalii, a căror viziune corespunde cu liberalizarea economică, drept urmare aceștia se pronunță împotriva reformei corporațiilor obligatorii. Statistica¹³² comandată de guvern și întocmită ca bază a acestei inițiative legislative capătă o mare importanță având în vedere că este unul dintre cele mai semnificative și complete studii de până acum, realizate de Ministerul Agriculturii Industriei Comerțului și Domeniilor. Acesta prezintă pentru perioada cuprinsă între anii 1900 și 1901, existența a 170.000 de meseriași din toate principatele (Țara Românească și Moldova) dintre care 70 % figurează ca fiind de origine română . Relevanța economică a acestui studiu constă în împărțirea meseriilor din punct de vedere al naționalității celor care le exercită, cât și diferențierea zonelor rurale de cele urbane ca spații specifice ale exercitării meseriilor. Concluziile arată că în ciuda procentajului și preponderenței meseriașilor de naționalitate română, zonele urbane sunt încă sub majoritatea funcțiunii meseriașilor străini, iar în ceea ce privește tipul meseriilor se observă că specificul meseriilor ocupate de pământeni este unul ce ține mai mult de crearea materiilor prime, de o primă fasonare a acestora cât și de transportul ei. Astfel, ca meserii principale ale românilor apar căruțașii, lemnarii, puțarii și hamalii, pe când meserii ce țin de o înțelegere mai profundă a meșteșugului, precum croitoria, tâmplăria de mobile și cizmăria, sunt în majoritate îndeletniciri ale meșterilor străini. Totodată, din analiza statisticii se mai poate observa și faptul că meseriașul român se găsește preponderent în spațiul rural unde cererea pentru produsul muncii sale încă este nealterată de occidentalizarea orașelor. Foarte relevant, în acest context, este discursul lui Alexandru G.

¹³¹ IOANIȚESCU, op. cit., p. 170

¹³² TEODOR, Lazăr, DERESCU F.R., *Starea și statistica meseriașilor*, Publicațiile Ministerului Agriculturii Industriei Comerțului și Domeniilor, 1901

Radovici ¹³³(1860-1918) care face referire la situația meseriașului român descriind-ul așa cum reiese din studiul statistic realizat în 1901. Din acest discurs prezint un fragment edificator:

„În realitate meseriașul român suferă de îndoită concurență. Pe deoparte concurența meșterilor străini care, deși lucrează mai scump decât românul, sunt preferați lui fiindcă sunt mai bine pregătiți decât el . În această categorie intră cei mai mulți meșteri italieni, germani, austrieci, care au educație profesională superioară românilor. Pe de altă parte, meseriașii români suferă din pricina celor străini care le fac concurență dezastruoasă, lucrând prost dar mai ieftin. În această a doua categorie intră cei mai mulți meseriași unguri, bulgari, sârbi, armeni, care nu au sarcinile familiale și cetățenești ale meseriașilor români și duc o viață mai căznită decât a românilor . Problema consistă deci a pregăti cât mai bine pe meseriașul român și a-l pune printr-o stavilă legală la adăpost, de concurența celor străini, care, îngreunează viața meseriașului lui nostru.” ¹³⁴

Concluziile acestui studiu sunt transpuse în patru puncte generale, prin Raportul de Cameră întocmit de către Dinu Brătianu (1866-1950). Acesta prezintă ca prioritară, ocrotirea meseriașilor care își exercita meseria într-un punct de lucru stabil (în defavoarea celor ambulanți), reglementarea meseriilor, stabilirea „condițiilor de capacitate” și, în final, organizarea meseriașilor în corporații.

Ca urmare, motivul uniunii, acum adoptat și de liberali, devine o soluție firească prin care meșterul român, mai slab pregătit și perdant al procesului de selecție economică, va putea face față atât concurenței, cât și noilor forme ale industrializării producției. O altă idee care urmează a fi avansată prin noua lege este conceptul de formare a „condițiilor de capacitate” și definitivarea căilor prin care meseriașul o poate obține. Pregătirea meseriașului, căci la ea se referă, este până acum adusă în discuție doar de bresle și e folosită în cadrul acestui tip de organizație, ca element criteriu al atestării calității meseriașului. Acum aceasta capătă o importanță sporită având în vedere că face diferența clară între meseriașii noii economii liberale a căror cerere se câștigă prin competiție directă.

¹³³ Alexandru G. Radovici (1860-1918) este un politician cunoscut al vremii, simpatizant al ideologiei socialiste, devine în 1893 președinte al Partidului Social Democrat al Muncitorilor din România și în cadrul guvernului Brătianu (1914 - 1916) ocupă funcția de ministru al Industriei și Comerțului.

¹³⁴ IOANIȚESCU, op. cit., p. 171

Semnificația noii legi a meseriilor se conturează în jurul conceptului corporației, care este unul inspirat din legile europene în vigoare la această dată, dar și din cele două inițiative autohtone importante în studiul de față și amintite în subcapitolele precedente. Corporația devine astfel o organizație cu caracter obligatoriu și, în același timp, opțional, formându-se în urma deciziei libere a unui grup format din minimum 50 de meseriași (aspect preluat din inițiativă legislativă a lui Filipescu) în orașe cu minim 20000 de locuitori (aspect preluat din inițiativă legislativă a lui Carp). Practic, Missir, împacă cele două curente de opinie din jurul chestiunii meseriașilor, prin ocolirea intervenționismului, dar păstrarea obligativității breslei reorganizată într-un spirit liberal. „Să creăm corporațiile sub o fizionomie modernă, liberală și să luăm măsuri de a nu degenera în abuzuri.”¹³⁵

Terminologia este cu totul schimbată dând o aparentă impresie de modernizare. Meșterul devine patron, calfa - lucrător, ucenicul - elev iar vechea organizație de tip breaslă devine acum un alt tip de corporație. „Cuvintele mor ca și instituțiile care le-au dat naștere”.¹³⁶ Cu toate că, urmărind publicațiile de specialitate și articolele de presă ce urmează legii meseriilor, se poate constata faptul că noii termeni nu au capacitatea de a înlocui pe cei vechi, care, cu toate transformările de ordin administrativ, își păstrează neschimbată forma.

Cu excepția meseriilor practicate la sat, toate celelalte se încadrează în statutul noii legi. Meșterul își atestă statutul de patron în urma eliberării unui brevet și în funcție de tipul răspunderii pe care și-o asumă, statutul său se împarte între maestru patron (deține brevet și poate angaja lucrători sau elevi) și maestru conducător (deține brevet, însă nu își exercită meseria în atelierul propriu, ci conduce activitatea din atelierul maestrului patron). Brevetul se eliberează după doi ani petrecuți ca lucrător și în urma unui examen de capacitate. Statutul de lucrător este și el atestat printr-un „carnet” care îi permite posesorului să-și exercite activitatea în cadrul unui atelier alături de elevi și sub conducerea maestrului. Elevul poate deveni lucrător numai după o perioadă de 5 ani petrecută atât într-un atelier sau fabrică și după absolvirea unui examen de capacitate. Cu toate că legea din 1902 nu ține cont de legea învățământului din 1901, pentru a îndeplini măsura ce prevede pregătirea tehnică elevilor, aceasta propune întemeierea atât a „școlilor speciale”, cât și reglementarea stagiilor de ucenicie, însă, la fel ca

¹³⁵ Extras din discursul lui Missir din prezentarea legii IOANIȚESCU, R. Dimitrie, *Renașterea Meseriilor*, Tip. Reforma Socială, București, 1931, p.175

¹³⁶ IOANIȚESCU, op. cit., p. 173

și proiectele legislative precedente, nu prevede sisteme de finanțare speciale. În ceea ce privește raporturile de muncă între patron și lucrători sau elevi, și aici legea aduce elemente noi. Rezilierea înțelegerilor contractuale se poate face în termen de 15 zile și este astfel introdusă „săptămâna de încercare”.

Conform noii legi, neînțelegerile sunt adresate „Comisiei de arbitraj” formată din doi membri aleși de către maeștri patron, doi aleși de lucrători și unul, președintele Comisiei, desemnat de Guvern. Caracterul Comisiei este obligatoriu, fiind instanța premergătoare celei civile, însă funcționarea și aplicabilitatea hotărârilor ține de acceptul ambelor părți de a fi astfel judecată. Practic, rolul acestui tip de instanță este de a aplană conflictuale minore care se nasc între membrii corporațiilor. Se păstrează ca organe de conducere „Adunarea generală” unde toți membrii au drepturi egale și „Comitetul”, format din șase membri aleși și un președinte desemnat de guvern. Pentru asigurarea aplicării legii se organizează „Camerale de meserii”, cu membrii comuni din Camera de comerț. Acest organism devine foarte important și reprezintă până în 1912, când este desființat, prima instanță de reglementare a activității meseriașilor.

Avantajele oferite de stat prin noua lege nu sunt deloc numeroase și se concentrează pe aspectele ce țin de diferențierea statutului meseriașului străin de cel de naționalitate română. Drept urmare, aceștia din urmă vor fi preferați la licitațiile de stat fiind acceptată situația ca ei să depună jumătate din suma cerută drept garanție. Totodată, accesul cetățenilor străini la licitații este în continuare permis, însă numai dacă aceștia pot face dovada unui drept de reciprocitate pentru cetățenii români.

2.2.4. Efectele Legii Missir – 1908

Aplicarea legii nu produce efectele așteptate, fapt demonstrat de Statistica meseriașilor realizată în 1908, care, având ca scop recensământul profesional, prezintă existența în principatele române a unui număr de 128.000 de meseriași înscrși în corporații (patroni, conducătorii lucrători și elevi), cu 170 000 mai puțin decât cei consemnați cu ocazia statisticii din 1901. Această inițiativă îl are în prim-plan pe ministrul Lahovary care, pe lângă recensământ, cere și o anchetă a felului în care legea este aplicată începând cu anul 1902. S-a constatat faptul că pe lângă taxele care reprezintă o piedică între meseriași și corporații, o altă problemă a legii este crearea unei rupturi dintre meseriași din ateliere mici și cei din mediul atelierelor mari și ale fabricilor - sisteme industriale în care funcționează la această dată un număr însemnat de meseriași. Aceștia nefiind incluși în

lege, își practică meseria la granița acesteia, constatându-se faptul că există o tendință ca pentru a evita plata taxelor, meseriașii își transferă munca în atelierele mari sau în fabrici. Astfel corporațiile sunt depopulate și, în consecință, diluate din punct de vedere al reprezentării intereselor unei anumite meserii. Din nevoia de a atinge numărul legal de 50 de membri, meseriile se regăsesc amestecate în corporații, ajungând-se la situații în care „croitorul sa dea brevet tâmplarului”.¹³⁷ În gazeta breslelor din 1911 este consemnat un pasaj care merită redat aici pentru o mai bună ilustrare a situației create de aplicarea noii legi.

“... toți nepregătiții care s-au învățat vreme de doi ani prin atelierul unuia sau altui patron, știau sau nu știau meșteșugul, li s-au dat brevet de meșteri, sub motiv ca are vechime de doi ani ca lucrător . Mai erau trimiși din când în când la comisia de examinare cei care cereau brevete de meșteri, dar vai de examenul acela, căci dacă dădea candidatul un bacșiș membrilor din comisie, căpăta brevetul . Dacă nu, aștepta mult și bine.[...], alții dădeau brevete pe câte o țuică . Eliberarea de brevete ajunsese o șicană de nesuferit, ori o curată bătaie de joc.” Gazeta Breslelor, 20 noiembrie 1911

În concluzie, soluția găsită de guvern pentru a rezolva criza meseriașilor și pe care o prezintă sub forma corporațiilor, nu își găsește răspuns la nevoile și firescul desfășurării activității meseriilor, însă marchează începuturile unui proces legislativ de durată.

2.2.5. A doua lege a meseriilor - Legea Nenițescu 1912¹³⁸

Perioada cuprinsă între 1902 și 1912 este destul de slab încărcată politic în ceea ce privește inițiativele îndreptate în direcția rezolvării situației meseriilor. Exceptând legea lui Lahovari din 1909 care reglementează regimul de lucru al copiilor și femeilor, inițiativele sunt cu totul îndreptate în direcția aplanării conflictelor nou izbucnite prin revoluția agrară 1907 și începuturile mișcărilor muncitorești 1909.

Legea lui Dimitrie S. Nenițescu (1861-1930)¹³⁹ vine acum din zona politică conservatoare și, în baza analizei neajunsurilor legii din 1902, caută

¹³⁷ IOANIȚESCU, op. cit., p. 178

¹³⁸ „Legea din 27 ianuarie 1912 pentru organizarea meseriilor, creditului și asigurărilor muncitorești” publicată în M.O. nr.236/ 27.01.1912

¹³⁹ Dimitrie S. Nenițescu ocupă în 1912 funcția de ministru al Industriei și Comerțului din partea Partidului Conservator

rezolvări care să țină cont atât de aspectul național al meseriilor - invocat în toate legile de până acum, însă fără aplicare reală, și caracterul social. În sprijinul concurenței pe piața internă a produsului românesc, legea se concentrează pe instructajul, educația și pregătirea meseriașilor pentru a obține calitatea competitivă necesară creării valorii adăugate. În plan social, se încearcă organizarea asigurărilor muncitorești care să poată menține interesul populației în practicarea meseriilor și să ofere garanția unei vieți liniștite. Luând în calcul una din criticile importante aduse Legii lui Missir din 1912, noua lege a meseriilor prevede că:

*“Toți meseriașii, fie urbani, fie rural, fie lucrători în fabrici, fie în ateliere, fie simpli muncitori cu brațele, vor cădea în privegherea legii”*¹⁴⁰. Cu alte cuvinte, toate formele prin care un meseriaș își va exercita activitatea sunt acum prevăzute în noua lege.

Foarte interesant este felul prin care se urmărește îmbunătățirea calității produsului industrial, prin asumarea implicării meseriașilor în ateliere mari și fabrici. Dacă până acum circula percepția cum că „lucrătorul industrial este o simplă anexă a mașinii”, prin noua lege acesta capătă identitatea de meseriaș al cărui acces la muncă se face în cadrul noului tip de organizare. Guvernul conservator dă dovadă, la 1912, că înțelege implicarea instructajului meșteșugăresc în creșterea calității producției și, drept urmare, impune stagiul de practică și cel de studiu și în mediul marii industrii.

Metoda nouă de organizare creează două tipuri de asociații profesionale - breasla și corporația. Amândouă lucrează pentru binele meseriașului ale cărui interese profesionale sunt acum susținute de *breaslă*, în timp ce *corporația* devine sistemul care are în vedere asigurările sociale. Contrar legii din 1902, breasla este acum constituită din minim 25 de persoane care practică aceeași meserie, în felul acesta răspunzând vechilor nemulțumiri referitoare la amestecul meseriilor în cadrul aceluiași corporații. Noua corporație, în schimb, acum organismul răspunzător de asigurările sociale, este compusă din 1000 de membri, provenind din zone profesionale diverse. Din această primă descriere este evident că organizarea are printre scopurile urmărite și separarea principiului cantității de cel al calității. Astfel folosește numărul și diversitatea pentru a stabili o nouă formă de ajutor mutual care funcționează în baza cotizăției și calitatea în a da caracterul unitar al unei structuri de organizare profesionale. “Înființând breasla prin proiectul de față, pentru satisfacerea și coordonarea intereselor pur profesionale, am

¹⁴⁰ *Dezbateri Parlamentare Camera Deputaților*, 18 decembrie 1911, p.211

păstrat totuși corporația, spre a avea numărul necesar de membri și a putea organiza cu mai multă economie asigurarea contra primejdiiilor vieții de meșteșugar.”¹⁴¹

Datoria principală a breslei, conform noii legi, revine în a oferi instructaj de specialitate ucenicilor *călfîțelor* și *calfelor* (a căror școală primară este de-acum atelierul patronului), în a veghea asupra relațiilor dintre membrii acesteia și, cel mai important, în a organiza puncte comune de desfășurare (denumite cooperative) și de producerea și procurarea în comun a materiei prime. Corporația susține munca meseriașului asigurându-l din punct de vedere financiar în cazul accidentelor sau a invalidității, totodată oferind acestuia o pensie la bătrânețe și ajutor familiei pentru înmormântare. Școlile de ucenici și calfe sunt susținute tot de corporație, care acum funcționează și ca organ de plasare în câmpul muncii a acestora, dar și a meseriașilor rămași fără loc de muncă. Un alt scop pe care corporația îl urmărește în definitivarea unei pregătiri superioare a meseriașilor este cultivarea spiritului religios și artistic al membrilor prin organizarea vizitelor la muzeu, prin organizarea expozițiilor și prin implicarea bisericii în diverse activități specifice. Tipul de conducere al fiecărei organizații se inspiră și el din vechile legi, numind un comitet de conducere pentru bresle format din trei membri: un patron, un meșter și un ucenic, iar pentru corporație, comitetele tuturor breslelor unite realizează un consiliu decizional. O nouă metodă de întovărire este prevăzută acum prin formarea federațiilor, organizație compusă din mai multe corporații, cu scop precis cum ar fi consolidarea sau construcția școlilor, bisericilor sau spitalelor. Centralizarea întregii activități se face prin Casa Centrală a Meseriilor Creditului și Asigurărilor Muncitorești, care funcționează ca organ superior cu autoritate administrativă și cu atribuții judecătorești. *„Am înființat deci casa centrală pentru a priveghea viața profesională a meseriașului, pentru a priveghea ca el să fie îngrijit în caz de boală, ocrotit în caz de accident și sprijinit la bătrânețe și în caz de invaliditate.”*¹⁴²

În ceea ce privește meseriașii de altă naționalitate, legea păstrează aceleași prevederi din 1902, permițând astfel acestora să își poată exercita meseria în cadrul breslelor și corporațiilor, numai dacă acest drept este reciproc acceptat și de țara de proveniență. Și de data aceasta legea sprijină liberalizarea economiei, păstrând în acest fel relațiile avantajoase cu țările vecine. Structura organizatorică a atelierelor este în general neschimbată,

¹⁴¹ *Dezbateri Parlamentare Camera Deputaților*, 18 decembrie 1911, p.218

¹⁴² *Idem*, p. 215

meseriașul patron redevine în titulatură meșter patron, cu aceleași atribuții și situare în plan ierarhic față de meșterii conducători, de calfe (lucrătorii), de *călfite* și de ucenici (elevii). Termenul de „*călfită*” definește acum o nouă treaptă în structura breslei, cea care în trecut e denumită „simbriaș” – un fel de practicant, care a terminat stagiul de ucenicie de 3 sau 5 ani, urmând un nou stagiul de 1 sau 2 ani în baza căruia poate deveni calfă.

Intervențiile statului pentru a favoriza meseriașul sunt similare legii din 1902 și propun reducerea cu 50 % a garanției cerute la licitațiile publice, Totodată, aceștia primesc și reducere la transportul personal cu trenul sau vaporul însă nu intră în discuție și transportul de marfă unde aceștia nu beneficiază de nicio subvenție . Cu toate că statutul meseriașului român este departe de a fi salvat fiind încă sub amenințarea atât a industriei cât și a concurenței, guvernul nu implică niciun regim vamal sau fiscal special.

Aplicarea legii demonstrează că în toți cei 12 ani până la următoarea inițiativă legislativă, breslele și corporațiile sunt slab reprezentate (despre federale, Ioanițescu¹⁴³ amintește că acest sistem nu este adoptat de nici o corporație) și locul lor este luat de diverse tipuri de uniuni sau asociații (exemplu Uniunea Generală a micilor industriași și meseriași patroni) cu filiale în orașele importante ale țării. Această alternativă este permisă prin legea asociațiilor profesionale și prin legea asigurărilor sociale care desființează practic breslele și corporațiile¹⁴⁴. Tot ce mai rămâne neînlocuit în atribuțiile vechilor sisteme este procedura de eliberare a atestatelor (carnetele pentru calfe și brevetele pentru meșteri) sarcina ce e preluată pe parcurs prin sistemul de învățământ profesional (existent și ne luat în calcul de nicio inițiativă legislativă cu privire al meserii).

Izbucnirea Primului Război Mondial, la numai doi ani de la promulgarea legii meseriilor, contribuie firesc la ineficiența măsurilor gândite de Nenițescu. Măsurile, oricum depășite, după finalul conflagrației, devin imposibil de aplicat pe noul teritoriu întregit al României. Fiecare provincie intră în noua formă statală cu propriile legislații și instituții atât profesionale cât și asiguratorii, aducând țelul unirii și în lupta meseriașilor. Cu alte cuvinte după 1918, societatea românească asistă în sfera producției la un cumul de sisteme organizaționale care coexistă și conlucrează într-un adevărat „mozaic haotic”¹⁴⁵. Vechiul Regat contribuie cu inertele Corporații

¹⁴³ IOANIȚESCU, op. cit., p. 200

¹⁴⁴ Articolul „*Corporațiile*”, semnat de N. K. Dulca din Gazeta Meseriilor, septembrie 1930

¹⁴⁵ Cuvântarea lui Ioan Nenițescu, *Probleme meșteșugărești*, Imprimeriile frăția românească, București, 1941, p.6

și Bresle, Ardealul cu *Casele Cercuale* și *Corporațiile Industriale*, Basarabia cu *Zemstvele Comunale* iar Bucovina participă cu *Camerele de Bolnavi* și *Corporațiile* construite după sistemul legislativ austriac. Prin activitatea lui Alexandru Samoil și a altor nume care participă activ, se încearcă o unificare a acestor sisteme diverse într-o singură asociație cu o singură doctrină meșteșugărească care să răspundă nevoilor tuturor membrilor. Drumul este unul anevoios, iar cel puțin până la finalul perioadei studiate, nu produce nicio schimbare legislativă semnificativă. Meseriașii rămân într-un con de umbră creat de marea industrie, iar activitatea lor, organizată după legile liberei asocieri, dispare treptat, începând cu cel de-al doilea război mondial și terminând cu instaurarea regimului comunist.

2.3. Concluzii

Dezvoltarea meșteșugurilor în spațiul extracarpatic, este un proces de lungă durată care trece prin diverse etape unde caracterul românesc este diferit exprimat. Prima etapă corespunzătoare producției populare este zona unde expresia românească este cel mai profund reprezentată. A doua perioadă ce ține până în secolul XVI, marcată de nevoi mai elevate decât cele primite ce privesc hrana, îmbrăcăminte și adăpostul, reprezintă și momentul în care producția este îndreptată și către primele instituții statale – Curțile domnești, boierești și mănăstirile. A treia perioadă, începând cu secolul al XVI-lea și până în secolul al XIX-lea, reprezintă producția meșteșugărească specializată, unde caracterul românesc este cel mai puțin reprezentat, iar producția se concentrează exclusiv în jurul breslelor.

Capitolul de mai sus expune această etapă prin situația meșterului și a organizației meșteșugărești de tip breaslă și surprinse începutul și finalul acestui fenomen, ce deține în spațiul extracarpatic un caracter profund specific. Amestecul de naționalități și confesiuni, active în zona comercială a Țării Românești și Moldovei, transformă exemplul occidental al breslei exclusiviste (activ în Transilvania) într-unul cu caracter contradictoriu, al cărui principiu de funcționare se împotrivesc evoluției economice a principatelor. La o distanță de 13 ani de momentul desființării breslelor din Franța, în principate rolul economic al acestora începe să fie conștientizat prin reformele lui Alexandru Ipsilanti în 1776. Acesta reorganizează sistemul breslelor, sub forma *rufeturilor*, sprijină comerțul local prin politici protecționiste și caută noi căi de evoluție a producției locale.

Din punct de vedere al breslelor de tâmplari de mobilier, până în 1873 (momentul desființării breslelor în principate), datele nu prezintă nici un caz particular, ceea ce poate demonstra că mobilierul este un domeniu în care sistemele de producție ale principatelor încă nu pot face concurență mărfurilor din import, turcești și austriece.

Începuturile industrializării în principate, cperioadă care corespunde cu ce-a de-a patra etapă a dezvoltării meșteșugurilor – etapa producției mecanizate, creează un nou context pentru Bresle. Caracterul conservator al acestui tip de organizare, precum și politicile acestora împotriva inovației și a concurenței, transformă însă breasla într-un obstacol în calea industrializării. Acest fapt, precum și multe exemple de corupție în cadrul examenelor pentru certificate de meșter, duc inevitabil la dispariția acestui sistem și determină începutul modernizării organizațiilor de meșteșugari. Nicolae Iorga vorbește de perioada mijlocului de secol XIX ca o perioadă de schimbare a polului de influență a principatelor, schimbare care are loc atât în comerț, cât și în industria de la acea dată. Modelul oriental începe să se estompeze în fața celui german/austriac care pătrunde în Moldova prin comunitățile de germani stabiliți aici. Aceștia, profitând de scutirile de taxe și de politicile protecționiste austriece, devin din ce în ce mai prezenți în comerț și în industrie prin practicarea meseriilor.

‘Negustorii cei mai avuți și mai cotați sunt nemții, cei mai dibaci lăcătuși și stoleri sunt tot nemți. O vorbă destul de răspândită adeverește spusa noastră: < Dă la neamț să dregă trăsura >, < Să se cheme un neamț să puie încuietoearea ori să facă o mobilă >’
” 146

Reînvierea breslelor sau a unui sistem similar eșuează în România prin toate inițiativele legislative, demonstrând incapacitatea acestui tipar organizațional conservator de a se adapta noilor vremuri. Preferate de meseriași rămân asociațiile, prin care funcționează sisteme de asigurare, întrajutorare și cooperare. Cu toate avantajele existente, o majoritate covârșitoare din meseriașii români rămân solitari, lipsind ce putea deveni o mișcare meșteșugărească națională, de unitatea de care dăduse dovadă la început de secol XIX. Drept urmare, dezbinați și izolați, meșteșugarii ce odată dețineau monopolul întregului comerț, acum dispar sub dezvoltarea rapidă a industriei și, odată cu ei, și pătura de mijloc a societății românești.

¹⁴⁶ IORGA, Nicolae, *Istoria românilor prin călători*, ed. Scriptorium, București, 2017, p.568

3. Cap. III. Începuturile industriei de mobilier în România (între sec. al XVIII-lea și sec. al XX-lea)

Introducere

Odată ce nevoile societății spațiului românesc depășesc nivelul producției populare, curtea domnească și instituția bisericii reprezintă principalul factor care impune un nou tip de producție. Mijloacele locale nefiind pregătite pentru un răspuns adecvat, permit orientarea pieței către schimburi comerciale masive cu țările străine. Valul de importuri aduce cu el și forță de muncă străină, care, împământenită până în secolul al XVI-lea, domină economic, sub forma breslelor, toată perioada următoare de producție meșteșugărească specializată (cuprinsă între secolul al XVI-lea și al XIX-lea). Industria mobilierului se dezvoltă astfel prin diverse influențe, urmând calea meșterilor constructori și împrumutând de la principii constructive la tipuri de ornamente. Capitolul următor propune depistarea momentelor care marchează dezvoltarea construcției de mobilier, prezentându-le într-un context politic, social, cultural. Spațiul ales pentru această expunere cuprinde teritorii românești actual, împărțit la început între Vechiul Regat și Transilvania, urmând ca spre finalul capitolului acesta să fie tratat ca România Mare.

Un alt punct important al acestui capitol îl reprezintă efortul de a concentra informația în jurul unor meșteri-personalități. Prezentarea acestor referințe contribuie la caracterul social al studiului și totodată evidențiază gradul de asimilare al fenomenului (construcția de mobilier) în societatea românească.

Finalul capitolului surprinde evoluția a două fabrici de mobilier, a căror proces evolutiv este marcat de momente istorice esențiale. Caracterul istoric este prezentat sub aspectul relației cu industria mobilierului și aduce astfel un plus de informație, mult mai detaliată și aplicată, față de primele capitole, care propun o imagine mai estompată.

3.1. Evoluția industriei de mobilier în Vechiul Regat până în 1918 - Premise

„De circa două secole, Europa, înțeleasă în dimensiunea ei de arhetip al Occidentului dezvoltat, a fost elementul principal de referință pentru societatea românească, obiect al unor atitudini

complexe, mergând de la admirație și dorința de imitație până la teamă și respingere.”¹⁴⁷

Sfârșitul domniei lui Șerban Cantacuzino și venirea pe tron al lui Constantin Brâncoveanu 1688-1714 reprezintă în arhitectura românească începutul dezvoltării unui nou stil bogat în decorație, în care fusuri cu caneluri spiralate primesc capitelluri corintice bogat ornamentate, baze înflorate și balustrade sculptate în piatră cu motive zoomorfe și vegetale - manieră recunoscută astăzi ca stilul brâncovenesc. Astfel că în 1692, sub ctitoria lui Brâncoveanu prin iscusința meșterilor Istrate Lemnaru, Fugașin pietrarul și Manea zidarul (vătaf de zidari)¹⁴⁸ se ridică mănăstirea Hurez din jud. Vâlcea primul exemplu semnificativ al materializării stilului brâncovenesc. Tot din Hurez, în aceeași perioadă este consemnat tâmplarul Drăgoi¹⁴⁹ (autor de cahle) și Filip tâmplarul¹⁵⁰, nume care se păstrează din obiceiul meșterilor de a-și semna lucrările.

Conform unei legende autohtone¹⁵¹, Nefărtatul (diavolul) unul din cei doi demiurghi ai tradiției folclorice, personaj mitologic tradițional românesc, începe să clădească o casă, însă nu știe cum să-i creeze ferestrele. Din nevoia de a alunga întunericul din casă, el începe să care lumina din afară în interior, folosindu-se de un sac. Ostenit de zadarnicul efort, Nefărtatul, decide să-i dea toată lumina strânsă Fărtatului (Dumnezeu) care la rândul lui îi oferă în schimb ferestre, prin care astfel lumina îi pătrunde în încăpere. Miturile, potrivit lui Mircea Eliade, „povestesc o istorie sacră care s-a petrecut în trecut” și astfel oferă indicii în baza cărora putem înțelege evenimente trecute. Cert este că în „*stilul brâncovenesc*”, datinile, obiceiurile și credințele justifică întreaga energie creatoare și oferă profunzime rezultatului. Golurile din zidăria bisericilor (mai apoi și a caselor domnești - în 1702 se încheie lucrările de construire a palatului Mogoșoaia, reședința domnitorului Constantin Brâncoveanu), puține și mici (comparate cu o fațadă de secol XIX), capătă o atenție deosebită din partea meșterilor, care prin volumetrie și ornamentație celebrează primirea luminii înăuntru ca pe un dar. Interioarele totuși rămân destul de întunecoase, ventilația nu se face în mod eficient, motiv pentru care fumul lumînărilor folosite fie pentru procesiuni religioase fie pur și simplu pentru a lumina

¹⁴⁷ MURGESCU, Bogdan, *România și Europa. Acumularea decalajelor economice*, Polirom, 2010, București, p. 15-16

¹⁴⁸ IONESCU, Grigore, *Istoria arhitecturii românești din cele mai vechi timpuri până la 1900*, tiparul cartea românească, București, 1937

¹⁴⁹ PĂNOIU, Andrei, *Mobilierul vechi românesc*, editura Meridiane, București, 1975, p.11

¹⁵¹ ELIADE, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1978

interiorul pe timp de noapte, înnegresc atât pereții, picturile, icoanele, tablourile cât și mobilierul – aspect care astăzi constă în patina unui artefact datând din perioada aceasta.

Cu toate că arhitectura și procedeele de decorare a cadrelor de uși și de ferestre cu cioplituri în piatră este ceva cunoscut în Muntenia, (sursa constantă de inspirație fiind monumentul bisericii Episcopale din Curtea de Argeș¹⁵²), totuși, ornamentul brâncovenesc este “mai larg, mai dezlegat și cu o căldură care-l apropie de ciopliturile bizantine.”¹⁵³. Totodată, în plastica acestui stil se recunoaște intervenția meșterilor armeni, a noilor meșteri de școală bizantină italienească și a motivelor orientale, influențe atât de prezente în epoca acelor vremuri.

Spre deosebire de Transilvania, în Țara Românească și Moldova este menținută influența Porții sub forma domniilor fanariote: 1711-1821 în Moldova și 1715-1821 în Țara Românească. Domnitorii fanarioți sunt de origine greacă, proveniți din cartierul constantinopolitan Fanar și îndeplinesc funcția de guvernator, menținându-se astfel o autonomie internă a țărilor ocupate. Începutul epocii fanariote contribuie la cunoașterea unor noi influențe aduse de legăturile puternice ale grecilor cu apusul și în special cu Italia, atât prin schimbul de meșteri, cât și prin turismul care începe să se dezvolte în această perioadă.¹⁵⁴

Domnia lui Nicolae Mavrocordat (1680 -1730), mai întâi în Moldova (1709-1711 și 1711-1715), apoi în Țara Românească (1715/1716 și 1719-1730), marchează începutul epocii Mavrocordaților - ultima fază de dezvoltare a stilului brâncovenesc și începutul ocupației fanariote. O materializare a influențelor fanariote în arhitectură o constă începerea lucrărilor de construire a mănăstirii Văcărești (1716- finalizată în 1736) și ridicarea bisericii Stavropoleos (1724) de către domnitorul fanariot N. Mavrocordat și arhimandritul Ioanichie Stratonikeas. Arhitectura urmează cursul firesc al dezvoltării, pornind cu principala sursă de inspirație a ctitoriilor lui Brâncoveanu și Basarab. Fațadele sunt îmbogățite cu brâuri cu împletituri vegetale și capiteli realizate din stuc de meșterul “Iordan Stocatorul”¹⁵⁵, cu arcade oarbe și rame de piatră sculptate după stilurile desăvârșite în vremea celor doi conducători. Același meșter oferă un

¹⁵² IONESCU, Grigore, *Istoria arhitecturii românești din cele mai vechi timpuri până la 1900*, tiparul cartea românească, București 1937, p.201

¹⁵³ IONESCU, op. cit., p. 203

¹⁵⁴ CĂLINESCU, George, *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, București, 1988, p.61

¹⁵⁵ IONESCU, op. cit., p. 216

specific ornamentației interiorului, folosind ca sursă principală de inspirație vița de vie, frunza, floarea și fructul ei, iar ca elemente secundare frunza cu patru petale (cruciferul), crinul și clopoțelul.¹⁵⁶

Stranele, iconostasul și analogul, elemente care alcătuiesc mobilierul bisericesc, împrumută din elementele ornamentale folosite de meșter, interpretate însă după rigorile sculpturii în lemn. Un element aparte îl constituie tronul (jițul) domnesc, care a aparținut lui Nicolae Mavrocordat și Tronul arhieresc al ctitorului Ioanichie. Cei patru montanți ai tronului, cei înalți, care susțin spătarul și cei scunzi care susțin brațele, sprijină pe trupurile unor lei cu gurile deschise. Spătarul este înalt și decorat cu două frize despărțite de un rând de colonete. Frontonul tronului care este susținut pe friza superioară este și el bogat ornat și conține stemele celor două regiuni Țara Românească și Moldova, unde Nicolae Mavrocordat a domnit. Stemele sunt flancate de doi vulturi care parcă apără coroana ce sprijină între ei. Lateralele tronului sunt încheiate cu tăblii ornamentate prin cioplire, folosindu-se motive vegetale geometrice. Tronul arhieresc precum și stranele împrumută același tip de volumetrie și ornamentație atât pentru fronton cât și pentru tăblii, cu toate că stranele, în ordinea importanței, primesc un ornament simplificat sau în unele zone, cum ar fi tăbliile laterale, acesta lipsește. Unitatea întregului ansamblu și împrumutul de geometrie și ornamentație de la un suport la altul fac din biserica Stavropoleos, numită în vreme “o mireasă împodobită”¹⁵⁷, un monument al artei totale parcă ieșită din mintea și mâna unui singur om.

Finalizarea de către meșterii creșcuți în „școala brâncovenească”, a bisericii Stavropoleos reprezintă, după Grigore Ionescu, definitivarea stilului și punctul de unde va începe parcursul decadenței. Stilul brâncovenesc care astfel devine predominant în Țara Românească și Moldova, e acum caracterizat „prin acele arcaturi poli lobate frânte și prin panourile circulare, intrate în raport cu fața zidului, cari decorează cele două registre ale fațadelor bisericii.”¹⁵⁸

Arhitectura în Moldova, până în secolul al XVIII-lea, se dezvoltă aproape liniar cu influențe ale renașterii italiene simțite încă pe vremea lui Petru Rareș și, în general, construită pe modelul monumentului din vremea lui Ștefan cel Mare.¹⁵⁹ Influența bizantină își face simțită prezența prin împrumuturile

¹⁵⁶ *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, Ianuarie-Martie, Institutul de Arte Grafice, Craiova, 1927, p.32

¹⁵⁷ IONESCU, op. cit., p. 217

¹⁵⁸ IONESCU, op. cit., p. 327

¹⁵⁹ IONESCU, op. cit., p. 328

arhitecturale din Muntenia vecină, cu care de-acum împarte atât numele domnitorilor cât și influențele orientale. Goticul și Renașterea specifice fațadelor de biserici sunt înlocuite acum de arcuri trilobate în acoladă - Sfinții Teodori (Iași), “sculpturi decadente” interioare “stângace și neîngrijite”¹⁶⁰ sau cum putem vedea la mănăstirea Golia (Iași) elemente de baroc. Sfârșitul de secol marchează un alt tip de influență pentru arhitectura bisericească, care prezintă împrumuturi de elemente de artă neoclasică italienească venită în Moldova prin intermediul Rusiei¹⁶¹ - biserica rotundă din Lețcani jud. Iași (restaurată de Gherghe Balș) și biserica sfântul Spiridon din Iași.¹⁶²

În ceea ce privește arhitectura acestei perioade ea nu este caracterizată numai prin construcția lăcașurilor de cult. În Țara Românească și Moldova apar curțile domnești “măndre și mărețe”, casele boierești care încep să dezvolte planuri pe mai multe niveluri, unite prin scări interioare, balcoane închise care depășesc streășina, iar învelitorile sunt înnobilate cu țiglă în loc de șită. Totodată, apar și case orășenești sau de târgoveț, cum este casa Mellik din București (1760). Acestea sunt construcții mai modeste decât cele ale boierilor „sunt clădite din garduri de nuiele lipite cu pământ galben și cu bălegar de vacă, bine amestecate împreună, iar pe dinăuntru și pe dinafară sunt tencuite cu un fel de humă cenușie albă”¹⁶³. La marginea orașelor sau în zonele rurale, casele țărănești (care își păstrează forma modestă până la începutul secolului al XIX-lea) sunt în majoritate bordeie - locuințe săpate în pământ sau colibe - locuințe construite pe pământ, alături de dependințe pentru animale și materiale. În Oltenia se găsește o formă particulară de casă folosită și ca mijloc de apărare denumită culă, fiind prevăzută cu ziduri foarte groase și un balcon de observație. Odată cu începutul secolului al XVIII-lea, creșterea populației, a producției și dezvoltarea comerțului, apar hanurile. Acestea sunt construcții masive care serveau atât pentru a găzdui călătorii, cât și pentru a depozita mărfurile ce urmau a fi vândute de către târgoveți și negustori.

Obiectul de mobilier cel mai important, atât în curțile domnești sau casele boierești, în perioada domniilor fanariote, este reprezentat de *divan*. Acesta este un „*pat de scânduri înfundate, larg și puțin ridicat, care nu lipsea din nicio cameră și ținea loc de pat, canapea, fotoliu, scaune - toate pe atunci aproape necunoscute.*”¹⁶⁴ Alături de divan, în interioarele epocii, apar mese,

¹⁶⁰ IONESCU, op. cit., p. 358

¹⁶¹ Pr. Nicolae Dascălu, Prof. Sorin Ifimi - "Pelerin în Iași" (Ed. Trinitas, Iași, 2000), p. 119

¹⁶² Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacurile XVII și XVIII (București, 1933), p. 281

¹⁶³ *Călători străini*, București, 1983, p. 351

¹⁶⁴ ȘĂINEANU, Lazăr, *Influența orientală asupra Limbei și Culturei Române*, Ed. Lib. Socec, București, 1900, p. CLV

așezate în colțurile camerei, completate de-a lungul pereților cu *lavițe*, destinate exclusiv musafirilor.

*„Divanul, acoperit cu saltele căptușite cu postav și înconjurat cu perne de cit, peste cari erau întinse macaturi sau chilimuri de lână, cu ciucuri pe margine, ocupa trei părți din cameră și oferea în toate părțile un loc de ședere, vast și comod.”*¹⁶⁵

Scaunul nu reprezintă un obiect prea utilizat în perioada secolului al XVIII -lea, lipsind cu desăvârșire din interiorul caselor țărănești „... în casa țăranului nu se află scaune ; musafirii șed pe paturi și lavițe”¹⁶⁶, iar la curțile domnești, scaunul fiind mai mult o formă de afișare a statutului „boierii cât și jupâneșele lor, când mergeau să salute pe Domn, aveau scaune mai înalte sau mai joase, după rangul ce-locupau”.¹⁶⁷

O caracteristică generală a mobilierului românesc din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, constă în tehnica de execuție a fixării elementelor. Meșterii nu folosesc cleiuri sau adezivi¹⁶⁸ (cleiul de oase este foarte des folosit în aplicarea elementelor decorative de către meșterii barocului și neoclasicului european), ci toate părțile componente ale mobilierului se solidarizează folosindu-se încheieri în dibluri de lemn (cuie de lemn), pene (tehnica străpungerii reciprocă a elementelor care urmau a fi fixate, prin folosirea unei piese triunghiulare - cep străpuns și scobitură), sau „opritori” (cep cu umeri și scobitură). Aspecte ale rânduielii acestor tipuri de îmbinare se pot vedea în special la procedeul de îmbinare a tăbliei laterale cu șezutul și montantul la tronurile voievodale sau episcopale. Arhitectul Pănoiu observă aici o „adevărată stereotomie a tăierii”¹⁶⁹ și pregătirii îmbinării, care presupune suprapunerea a trei noduri caracteristice, fiecare aflat într-o axă diferită. Piese de mobilier urmează în paralel (dacă e vorba de creștere), sau la final (dacă e vorba de pictură), un procedeu de ornare a suprafețelor, în general prin folosirea elementelor geometrice.¹⁷⁰ Compozițiile sunt complexe, axele diferă, se folosesc dispuneri înclonate sau înșiruite, simetrii față de diverse axe (verticală, orizontală și diagonală), rigori și reguli în care se integrează cercuri, triunghiuri, torsade, linii drepte, linii curbe, curbe compuse sau puncte. Se folosește atât aplicarea ornamentului

¹⁶⁵ ȘĂINEANU, op. cit., p.CLV

¹⁶⁶ ȘĂINEANU, op. cit., p.CCXXVIII

¹⁶⁷ ȘĂINEANU, op. cit., p.CLXXVII

¹⁶⁸ PĂNOIU, op. cit., p.14

¹⁶⁹ Ibidem

¹⁷⁰ PETREANU, Coriolan, *Monumente istorice ale județului Bihor*, Tiparul Tipografiei Krafft & Drotleff, Sibiu, 1931, p.15

pe elementele structurale, cât și intervenția ornamentală asupra formei spătarului (de exemplu la scaune, tronuri și strane), a brațelor și, foarte rar, a montanților. Un exemplu specific de formă ornamentală foarte des folosită este rozeta geometrică, steaua sau soarele, o formă generală care este compusă din mai multe elemente tributare formei dălților folosite de meșteri. Cu alte cuvinte, legătura meșterului cu unealta este sincer exprimată, atât prin fasonare (unde se mai pot vedea urmele lăsate de „broască” - rindea sau bardă), cât și prin ornamentare (formele lăsate de creștătura dălților cu secțiune dreaptă, triunghiulară și curbă). Puterea reprezentativă a acestui element este dovedită de preluarea lui de-a lungul timpului, atât în „*stilul brâncovenesc*”, în „*stilul românesc*”, cât și în arhitectura modernă sau socialistă.

Secolul industrializării găsește industria meșteșugărească din principate într-o stare slab dezvoltată și bazată, în principal, pe propriile eforturi ale țăranilor de a construi - mulți erau lemnari, dulgheri, șindrilari sau tâmplari și, în funcție de nevoile satului, lucrau la ridicarea caselor, a ctitoriilor și la construcția mobilierului și a uneltelor. Aceștia din urmă excelează în arta tâmplărilor, motiv pentru care se popularizează, în secolul al XVII-lea, termenul de *tâmplar*¹⁷¹.

Din scrierile arhitectului Andrei Pănoiu, reiese că meșteșugul mobilelor se diferențiază de celelalte meșteșuguri în jurul acestei perioade când, odată cu dezvoltarea uneltelor de lucru (exemplul fusului, în sec. XVII), acesta prezintă o serie de meșteri a căror titulatură variază în funcție de specificul activității. Astfel apar tâmplari, mesări (cei care confecționează în general mese și obiecte similare), strungari (plocari, ex. Mircea și Dinga, plocari din Condrătești și blidari, ex. Giurea blidarul), fusari (o variantă de strungari care folosesc un strung mobil, în felul acesta putând să lucreze lângă pădure, sau la ctitorii din alte sate sau regiuni) și cruceri (ex. Drăghici crucerul de la începutul sec. al XIX-lea, Radu crucerul ctitorul și meșterul bisericii din Mălăeșu, etc.). Cea din urmă specializare pare să aibă parte de o dezvoltare substanțială, crucerul fiind cel care se ocupă cu proiectarea și realizarea mobilierului bisericesc. (pangare, strane, tetrapode, sfeșnice, candelabre, etc.). Crucerul, pe lângă meșteșugul cioplitirii și debitării lemnului, întrunește și calitățile zugravului, zidarului, dar și ale arhitectului. Un exemplu îl reprezintă cazul Bisericii din Valea lui Pătru, unde tâmpla poartă semnătura meșterului Marin „*zugrav și dulgher*”¹⁷².

¹⁷¹ PĂNOIU, op. cit., p.11

¹⁷² PĂNOIU, op. cit., p.12

În ceea ce privește meșteșugurile, cea mai însemnată schimbare a perioadei marcată de secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, reprezintă organizarea producției. Creșterea populației determină nevoia de dezvoltare a producției, care face ca atelierele meșteșugărești să fie treptat transformate în ateliere manufacturiere precum atelierele manufacturiere nobiliare și boierești (aici lucrau iobagi sau robi în contul robotei sau clăcii), manufacturi de stat sau domnești (aici lucrau țărani șerbi sau iobagi în contul obligațiilor de muncă, remunerați) și manufacturi negustorești (aici forța de muncă era reprezentată de meșteșugari săraciți, iar contribuția lor era remunerată prin salariu) . Ca principală deosebire, manufacturile erau ateliere mult mai mari decât cele meșteșugărești, cu un număr mai mare de muncitori care funcționau în baza unei diviziuni a muncii. Astfel că, în secolul al XVIII-lea, pe teritoriul Țării Românești, Moldovei și Transilvaniei apar manufacturi de postav, de lână, de hârtie, de sticlă și de prelucrare a minereurilor, manufacturi, în general, de materie primă. Produsul fie era exportat ca taxe către imperiile guvernante, fie era vândut intern sau între cele trei țări românești prin târguri, iarmaroace și bâlciuri, (zone comerciale sufocate cu mărfuri de proveniența imperială.)

Către sfârșitul secolului al XIX-lea, conform recensământului comercial realizat între anii 1877 și 1878, în București, industria este încă foarte slab reprezentată, motorul cu abur fiind prezent în doar 12 mori din cele 110 înregistrate, restul folosind în continuare forța animală pentru măcinarea cerealelor. În ceea ce privește mobilierul, în București sunt consemnate 21¹⁷³ de magazine care se ocupă cu vânzarea obiectelor de mobilier, însă nu este prezentat și un număr de ateliere care le deservește. Mobilierul se importă masiv la această dată, în special din Viena, Germania sau Franța, iar cel care se fabrică în atelierele locale, în general destinat gospodăriilor modeste, cârciumilor sau prăvăliilor, este realizat pe comandă. Cu alte cuvinte, între cele 21 de magazine de mobilier ale Bucureștiului de sfârșit de secol al XIX-lea, sunt atât ateliere, cât și prăvălii ale negustorilor de mobilier străin. În 1884 apare fabrica *Bucher și Dürer* ¹⁷⁴ (*Bucher și Durrer*) care, beneficiind de politica de încurajare a industriei naționale, după 1892 își menține activitatea, în special în producția tâmplăriei din lemn, tâmplărie de binale și rechizite școlare. În 1894, lângă aceasta, se înființează fabrica de mobile și sobe *Horenstein et.comp.*, refăcută ca turnătorie de fontă în 1910, responsabilă cu fabricarea saboților trenurilor și

¹⁷³ MARINESCU, Beatrice, DUȚU, Aurel, RĂDULESCU-ZONER, Șerban, *Bucureștiul și epopeea independenței : 1877-1878*, Ed. ARSR, București, 1978

¹⁷⁴ VASILESCU, Gheorghe, articol, *Începuturile industriei Bucureștene - Materiale de Istorie și Muzeografie*; vol. VIII, București, 1971

tramvaielor, a sobelor și a mașinilor de gătit. Consemnată în anul 1895 în Anuarul Bucurescilor, fabrica pentru confecționarea lemnului și tâmplărie *E. Lessel* (care aparent activează încă din 1872) are în dotare 48 de unelte mecanizate performante de debitare și fasonare, deține iluminare artificială și e dotată cu un uscător automat pentru cherestea. Fabrica, după ce rezistă parțial bombardamentului din 1944, continuă să funcționeze până în 1948, când se transformă în „*Baza de desfacere a produselor finite din lemn a Ministerului Industriei Forestiere*”. Toate cele trei fabrici fac parte din grupa a VIII-a în Legea pentru încurajarea industriei naționale, beneficiind astfel de scutirea plății taxelor către stat și scutirea taxelor vamale care privesc importul de mașini, părți și accesorii de mașini industriale necesare în producție.¹⁷⁵ Astfel că, spre începutul primului război mondial, în 1915, sunt prezentate într-un raport al Camerei de Comerț și Industrie al României, 12 fabrici de mobilier - 10 în București, una în Iași și ultima în Azuga (înființată în 1898)¹⁷⁶. Dintre ele merită amintite cele două fabrici care încă rezistă *Bucher și Durrer* și *E. Lessel*, alături de *Fabrica I. Schmidinger*, ale cărei produse încep să fie prezente pe piața românească.

Într-o altă ordine de idei, la începutul secolului al XX-lea, în România, industria mobilierului evoluează într-un ritm lent față de nevoile marilor proiecte arhitecturale locale, care sunt duse la bun sfârșit prin efortul comun al atelierelor, al fabricilor locale, al școlilor de meserii și al distribuitorilor de mobilier din străinătate (Viena în principal). Analiza unui proces verbal întocmit în 1912, la finalizarea lucrărilor Palatului Camerei de Comerț și Industrie (Palatul Bursei) din București, proiect realizat de arhitectul Ștefan Burcuș, relevă acest aspect și scoate în evidență toți actorii industriali locali și externi implicați în realizarea mobilierului pentru noua clădire.

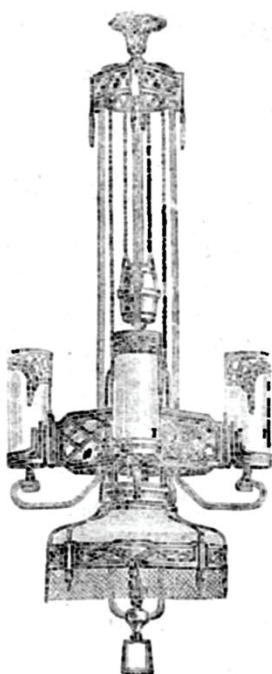
- *Firma Bernh. Ludwig din Viena prin Casa O. & H. Muller - mobilier și lambriuri executate în sala de ședințe și sala de arbitrii;*
- *Firma Maple & Co. din Paris prin Casa Hans Herzog and Co. - mobilier (nu se specifică ce mobilier);*
- *Domnului I. Schmidinger - pentru lucrări de tâmplărie, dulapuri la arhivă, bibliotecă, muzeul de documente și la arhiva Bursei;*
- *Domnilor Bucher & Durrer pentru mobilier;*
- *Școlii de Arte și Meserii din București pentru 2 mese de stejar, 12 scaune, 2 canapele, 8 scaune de stejar tapisate cu piele pentru bibliotecă, 2 cuiere de stejar și 2 dulapuri pentru paltoane;*
- *Domnului I. Eckert - lambriuri executate în galeria de tablouri;*
- *Marin Ganea. lucrări de tâmplărie;*

¹⁷⁵ Monitorul Oficial al României, nr. 247, 1892, p.6602

¹⁷⁶ La acestea se mai adaugă 70 de ateliere pentru mobila obișnuită (mese, scaune, dulapuri);

- Firma O. and H. Muller - biroul Bibliotecarului;
- S. Albert - pentru reparațiile aduse mobilierului vechi;
- Iancu Teodorescu - dulap la biroul de informațiuni, mănere de stejar la corbeii Bursei;
- Grigore N. Ionescu - lucrarea dulapurilor de la arhiva din mansardă;¹⁷⁷

1913



O. & H. Müller

BUCUREȘTI  GALEA VICTORIEI, 55

FONDAT ÎN 1855

ARTICOLE DE ARTĂ ȘI DE GALANTERIE

- PIELERIE FINĂ -
- PARFUMERIE -
- BASTOANE ELEGANTE -

GARNITURI ÎN TOATE STILURILE

DECORAȚIUNI ȘI ÎNSTALAȚIUNI COMPLETE DIN RENUMITA FABRICA
BERHN LUDWIG, VIENĂ
FURNIZORUL CURȚII IMPERIALE DIN VIENĂ ȘI FURNIZORUL N. S. REGEȘII CAROL I

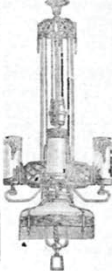
MOBILE ENGLEZEȘTI - FOTOLII DE PIELE
FURNITURI COMPLETE PENTRU CLUBURI ȘI HOTELURI

PATURI, LAVABOURI, NOPTIERE MODERNE DE BRONZ

CEL MAI MARE DEPOSIT:
LĂMPI
pentru
GAZ ȘI ELECTRICITATE
CRISTALLERIES
BACAARAT

Toate articolele de
JUCĂRII
CĂRUCIOARE ȘI MOBILE
pentru COPII

Apa de Colonia, Fricțiuni



CEL MAI MARE DEPOSIT
CHRISTOFLE!
PARFUMERIE
LIMOGES

MENAGIU ȘI
BUCATARIE

JUCĂRII
CĂRUCIOARE pentru
BOLNAVI

Săpun p. rufe. excelent

Figură 3-1 Reclama Magazinului O. & H. Muller din București, publicată în Anuarul Bucureștiului 1914 – Magazinul apare ca distribuitor principal al fabricii de mobilă Mapel & Co. din Paris, fiind o sursă importantă atât pentru proiectele mari de arhitectură din perioada interbelică, cât și furnizor principal al Familiei Regale.

¹⁷⁷ Buletinul Camerei de Comerț și Industrie din București, 1912

1891

MOBILE ARCHITECTONICE !

După desemnurile cele mai moderne din ultimele expozițiuni din străinătate precum: saloane, camere de dormit, săli de mâncare, biurouri complete, camere de lectură, mobilă de fantaisie, antreuri și lambriuri.

Se execută în ori-ce lemn, și în ori-ce stil în :

MARELE ATELIER DE MOBILE
I. SCHMIDINGER
Strada Bibescu-Vodă, No. 1

Cu precirile cele mai modeste. Doritorii pot vedea în atelier mobile gata ca modele.

1893

MOBILE ARCHITECTONICE !

După desemnurile cele mai moderne din ultimele expozițiuni din străinătate precum: saloane, camere de dormit, săli de mâncare, biurouri complete, camere de lectură, mobilă de fantaisie, antreuri și lambriuri.

Se execută în ori-ce lemn, și în ori-ce stil în :

MARELE ATELIER DE MOBILE
I. SCHMIDINGER
84, Calea Dorobanților, 84

Cu precirile cele mai modeste. Asemenea se găsește un mare asortiment de mobile gata.

1904

MOBILE DE ARTĂ

DUPĂ DESEMNURILE CELE MAI MODERNE DIN ULTIMELE EXPOZIȚIUNI DIN STRĂINĂTATE, PENTRU: SALOANE, CAMERE DE DORMIT, SĂLI DE MÂNCARE, BIUROURI COMPLETE, CAMERE DE LECTURĂ, MOBILĂ DE FANTESIE, ANTREURI ȘI LAMBRIURI.

SPECIALITATE
DE MOBILE BISERICESCI

PREȚURILE
CELE MAI MODERATE

FURNISORUL MONASTIRILOR DIN SINAIA ȘI TREIME DIN CRAIOVA, BISERICA EPISCOPALĂ DE LA CURTEA DE ARHIEPISCOPI, BISERICA CATEDRALĂ DIN ALEXANDRIA, BISERICA DIN VLAÇA LUGĂREȘCA, etc.

DE ASEMENEA AM CONFECTIONAT MOBILIERUL COMPLET AL HOTELULUI MINERVA DIN CRAIOVA

SE EXECUTĂ ÎN ORICE LEMN ȘI ÎN ORICE STIL, ÎN :

MARELE ATELIER DE MOBILE
J. SCHMIDINGER

FURNISORUL BĂNCEI NAȚIONALE, BĂNCEI GENERALE, BĂNCEI DE SCURT DIN BUCUREȘTI ȘI PALATUL UNIVERSITĂȚII DIN IAȘI

CALEA DOROBANȚILOR-NOVI, 22 Bis.
STRADA ÎNTRAREA BEREȘTRĂU, 3

ASEMENEA SE GĂSESC UN MARE ASORTIMENT DE MOBILE GATA

Figură 3-2 Reclamele Atelierului de mobilă I. Schmidinger, publicate în Anuarul Bucureșcilor din 1891, Buletinul Camerei de Comerț și Industrie din București din 1893, Anuarul Bucureștiului 1904.

[illegible]

EXPLOATAȚUR DE PADURI

DEPOSIT DE CHERESTEA

FABRICA PENTRU INDUSTRIA LEMNULUI

E. LESSEL

BUCUREȘTI

Calea Plevnei 193-195

SUCURSALA CASEA VICTORIEI 100

TELEFON

DEPOSITUL CEL MAI MARE

(la)

LEMNE DE CONSTRUCȚII SI DE TAMPLARIE, DUXEME DE MOLIFT
USCAT, LEMNE SPECIALE, LEMNE EXOTICE, ETC.

FABRICA DE MOBILE DE LUX

DORMITORE, COMPARTIMENTE COMPLETE, SUFRAGERII COMPLETE

LEMNE DE FOC

tăiat și despietat, adus la domiciliu : Cer, Fag,
Lemne cașite.

DEPOSIT DE USI : FERESTRE, PERVAZURI, POI DE TRAFORADIU,
CUTII DE ÎNCĂLZIRE, CUPRURI DE PLACAJ, PRHE DE TALASIDU
(HOLZWOLLM, LAZI, etc.

STĂLI DE SOSEA, DE FÂNTÂNİ ȘI DE LATIERE, DINĂRI, STĂVILAN, ULCI, etc.

MOBILE SIMPLE DE CAȘI ȘI DE BUCĂTĂRIE,
RUCITORI SISTEMATICI, SCĂRI, etc.

MAȘINE AGRICOLE

VENTURĂTORI PERFECȚI ȘI MASINI DE RASARE DE FER, PRESE DE
FEN DE MÂNA, PRESE DE VIN.

ROATE DE TRANSMISIUNE
DE LEHM (First American)

MOBILE

de la cele mai simple până la cele uși bogate

MOBILE masive, placate, tapi-
sate, de lux

Se găsesc în depozit și se execută după comandă :

Dormitoare, Sufragerii, Saloane,
Biurouri, etc.

UȘI ȘI FERESTRE

precum și toate articolele atingerabile de brama lemnului

RECITURI, Parchete Roate de transmisiune

LEMNE DE FOC

CARBOLINEUM—Avenarius patent excelent conservator
al lemnului

Fabrica E. LESSEL

București, 1963—1965, Calea Pivnei 393—1965
SALA DE EXPOZITIE ȘI LOCAL DE VANZARE
București, 109 Calea Victoriei 109, precum și la fabrici

82

3.1. Evoluția industriei de mobilier în Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș până în 1918 - Premise

Situația politică în zona celor patru regiuni istorice începe să se clarifice odată cu a doua jumătate a secolului al XVII-lea, prin Tratatul de la Blaj din 1687, în urma căruia Transilvania renunță la suzeranitatea porții, intrând sub influența Imperiului Habsburgic, fapt care permite în 1768 evoluția teritorială de mare principat. Din punct de vedere economic, această sferă de influență a fost benefică, diminuând decalajul față de Europa, aflată în plin avânt al revoluției industriale. În perioada de început a stăpânirii habsburgice, în Transilvania, idealurile populației împărțite între nobili și țărani erau privilegiile de ordin politic și comercial de partea celor dintâi și scutirile de dări și eliberări de sub iobăgie a celor din urmă. Din 1848, influențele germane încep să fie înlocuite de cele maghiare, fapt care aduce în prim plan politicile naționale. Școlile cu predare în limba maghiară exclud participarea altor naționalități (sârbi, români, turci, bulgari, etc.), populații păstrate în felul acesta în zonele rurale, unde îndeletnicirile de bază sunt cele agricole.

Din colecția de texte publicată în 1929, cu titlul „*Transilvania, Banatul, Crișana Maramureșul*”, reiese faptul că țăranul transilvănean se izolează complet în fața acestor fenomene politice, limitând contactele cu zona urbană, păstrând-și în felul acesta identitatea și autenticitatea. Acesta „*își face casa, își cioplește mobila, își fabrică uneltele, plugărește, toarce, țese cânepa, face lână ...*”¹⁷⁸ singurele contacte cu zona urbană fiind prin târguri și prin muncile sezoniere, pentru care populația rurală e nevoită să străbată distanțe considerabile. Provizoratul și lipsa unei legături culturale cu zona urbană, transformă felul în care populația rurală participă la activitatea de producție industrială, fabricile (în totalitate cu capital unguresc) neputând să se bazeze pe un personal local constant și calificat.

Coriolan Petranu¹⁷⁹ distinge în zona Transilvaniei două categorii de artă: cea populară și cea nobiliară. Prima menționată întruchipează arta manifestată în zona rurală, iar cea de-a doua este atât de factura habsburgică directă (cu referire aici la obiectele austriece importate în Transilvania), cât și prin impactul (cu efecte mimetice) pe care interioarele nobililor austro-ungari le au asupra burgheziei și a unei mici părți a țăranimii. Aceste influențe pătrund în zona rurală în special în mediul bisericesc, unde tot autorul ne

¹⁷⁸ *Transilvania, Banatul, Crișana Maramureșul*, vol .1, editura Cultura Națională, București, 1929, p.196

¹⁷⁹ Coriolan Petranu (1893-1945) a fost primul istoric de artă român din Transilvania.

vorbește de schimbarea la față a bisericii tradiționale prin importul de „*obiecte de artă industrială*”¹⁸⁰. Acest termen este destul de greu de definit în scrierile lui C.P., tocmai pentru că acesta nu stabilește o limită foarte clară între industrial și meșteșugăresc. Diferența principală poate consta mai mult în locul de fabricare al obiectului și mai puțin în metodele și uneltele folosite în producerea acestuia¹⁸¹. Produsul industrial este realizat „*de meșterii de la oraș*”¹⁸², dar și de sătenii care, prin meșteșugul lor, renunță parțial să mai urmeze tehnicile și stilurile locale ale artei țărănești și imită produsul venit din mediul urban. C.P. surprinde începuturile transformării atelierelor meșteșugărești în manufacturi, moment care marchează cantitativ piața cu o abundență de produse a căror stil, autor și semnificație este incertă. Impactul pe care obiectele acestea îl au în lumea tradițională a satului creează multă confuzie, fiind descoperite în interioarele bisericilor rurale de lemn, replici făcute de meșteri după produsele ieșite din fabrici. „*Policandrele de lemn zugrăvit din Gheghea, Lazuri, Fânațe, Petrileni, Ghighișeni, Borz, Poiana sunt cele mai însemnate, fiind executate de săteni*”¹⁸³.

Cu alte cuvinte, Transilvania este primul dintre principate care resimte efectele industrializării, atât datorită dezvoltării atelierelor nobiliare și episcopale, cât și prin adoptarea reglementării urbiale din 1772, care decide reducerea robotei și liberalizarea pieței muncii. Breasla, ca sistem de reglementare a producției în Transilvania la acea dată, începe să simtă primul impact dramatic prin dezvoltarea atelierelor în manufacturi, care, la rândul lor, încet-încet, evoluează în fabrici. Manufacturile nou apărute, în principal fierăriile, manufacturile de mătase, sticlă și bere¹⁸⁴, încep să își facă simțită prezența atât pe piața internă, cât și peste granițe. Interioarele bisericilor sunt și ele puse sub semnul „industrializării” prin prisma obiectelor liturgice de manufactură, care invadează spațiul tradițional al bisericii ortodoxe. Un indiciu în acest sens sunt policandrele sau candelabrele¹⁸⁵ de sticlă, „*compuse din globuri colorate de mărimea nucii,*

¹⁸⁰ PETREANU, op. cit., p.51

¹⁸¹ Este cunoscut faptul că și meșterii tradiționali foloseau unelte semi-automatizate. Ex. fusarii, meșteri lucrători în lemn, foloseau un strung a cărui rotație era dată de mișcarea manuală a unui instrument similar unui arc.

¹⁸² PETREANU, op. cit., 25

¹⁸³ ibidem

¹⁸⁴ COVACI, Veronica., *Manufactura de sticlă din Beliu în prima jumătate a secolului al XVIII-lea*, 1973, p.220-234

¹⁸⁵ Cuvântul policandru este de origine greacă din POLYKÁNDILON (mai multe lumânări) iar candelabru din cuvântul candelabrum, de origine latină (de la CANDEL-lumânări și

înșirate ca mărgелеle pe sârmă”¹⁸⁶, produse în secolul al XVIII-lea de primele manufacturi de sticlă Groșeni și Hășmaș, iar mai târziu, la Beliu (fabrici construite și dotate de nobili și episcopie). Alte tipuri de produse precum scaune, tetrapoade, chivoturi și candelabre sunt importate și ele masiv din piețele orășenești de desfacere.¹⁸⁷

În 1899, revista *Economica*¹⁸⁸ consemnează faptul că pe teritoriul Transilvaniei industria se manifesta totuși neclar și nesușținut prin câteva „*fabrici de bere și spirt*”¹⁸⁹, *una de zahăr, una de fer, una de sticlă, una de mobile și alta de tutun*”¹⁹⁰. Fabrica de mobilier amintită aici ca fiind probabil la început o manufactură, urmează să devină „prima fabrică de mobile”¹⁹¹ (prima fabrică de tâmplărie sau prima fabrică română de tâmplărie din Săliște).

LABRUM-un fel de recipient din metal sau piatra folosit aici pentru a strânge ceara picurată). Ambele semnifică același obiect de iluminat cu brațe.

¹⁸⁶ PETREANU, op. cit., p. 26

¹⁸⁷ PETREANU, op. cit., p. 51

¹⁸⁸ *Revista Economică Organ pentru societăți financiare și comerciale*, Anul I. Sibiu, 10 Octombrie 1899, nr. 10

¹⁸⁹ în 1923, fiind unificate sub fabrica de bere și spirt Marțian and Comp. din Nasaud

¹⁹⁰ *Revista Economică Organ pentru societăți financiare și comerciale*, op. cit., p.421

¹⁹¹ *Revista Economică*, număr jubiliar de 25 de ani, 1898-1923, Cluj, 1923

Atelierul lui WUNDER

din Timișoara-Cetate
Piața Losoncy-(Dom)-tér 12
 viz-a-vis de casa comitatului.

Trusouri complete
pentru mirese.

Producțiuni exclusiv
locale și ieftine.

Execuțiile cele mai
simple și elegante.

Mobile englezești în
toate culorile.

Garnituri din piele
de animale în culori.

Depozit permanent de
Ottomane și Divane
lucrate solid și ieftin.

Efectuăm orice mobilă
și lucrări aparținătoare
a societății brans.

Decorațiuni etnozo-
nale elegante și ieftine.

Cornise de aramă
à 5 cor.

Perini patente partelene
lipite de molii și de
grat cu prețuri ieftine.

Pînă pe cea mai de mare artă în stilul nostru
mănușă elegantă plăcută poziției și pot a-
duce la îndeplinire toate cererile cu public.

Telefon 126. — Atelier de primul rang. — Execuție modernă. — Telefon

«TRIBUNA» INSTITUT TIPOGRAFIC, NICOLIN ȘI CONS. — ARAD 1911.

1908

JOSEF RONBISCHEK, sculptor.

NAGYSZEBEN, BURGERGASSE NR. 36.

Cel mai mare și mai frumos atelier din Transilvania.

IȘI RECOMANDĂ:

Monumentele 300 de bucăți și pietrele de mormânt
din piatră compactă de nisip dela 10 până la 200 cor.

Din diferite specii de marmură, dela 60 până la 500 corane.

Asemenea din granit sur-albastru
de Silezia, granit negru închis de
Svedia, de Syenit de Saxonia și
Bohemia și Labrador de Norvegia
dela 180 până la 1800 cor. bucata.

Execuții curate și prețuri moderate.

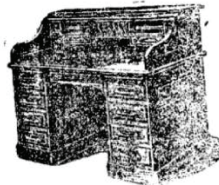
În depozit pietre ciselate prima calitate
în toate dimensiunile.



Gergely István,
 măsur de edificii și mobile de artă.
 Fabricea cu deseneuri patentate.
Kolozsvár, str. Monostor nr 70

Se recomandă publicului din loc și
 provincie: primește montarea edificilor
 a odăilor și bucătărilor, precum și ca-
 fenele, bioururi, și prăvălii mai departe
 lucrează portale după desenul dat sau
 după adesele proprii dela cele mai sim-
 ple până la cele mai complicate cu preț
 favorabil și executate cu punctualitate.

Lucrul bun și frumos nu e scump.



Mașă de desen patentată
 atât pentru școli cât și pentru
 scopuri particulare, potrivită
 pentru orice formațiune cor-
 porativă. — Primește aranjarea
 bisericilor, a școlilor și a
 locuințelor, a cafenelelor, bio-
 uralor etc. după modele date
 sau după desene proprii dela
 cea mai simplă execuție
 până la cea mai complicată.

Figură 3-4 Reclama Atelierul lui Wunder, publicată în ziarul Tribuna 1911

Figură 3-5 Reclama Josef Ronbischek și Gergely Istvan, publicate în ziarul Tribuna 1908

1911

Fabrica de tâmplărie

instalată cu putere de mașini

ERŐS VICTOR FIAI

Marosvásárhely, Régikorház-utca 3.

Pregătește **mobiliere complete** pentru locuințe, birouri, magazine, farmacii, biserici și școli după model în orice stil **Mobilier american** pentru birouri și săpete cu stropuri pentru acte se pregătesc la comandă

— și în diferite calități, precum se vede și din desene. —



1911

Magazin de mobile

KUNSCH ANTAL

tâmplar de edificii și mobile

NAGYENYED, Rozsa-utca.

(Vis-à-vis de casa comitatului.)






Primește orice lucrări de edificații. Are în depozit aranjamente complete pentru odăi, lucrate în atelierul propriu în cel mai modern stil, de la cele mai ieftine până la cele mai bune, după planuri proprii sau la comandă. — Pentru lucrările mele primesc garanția cea mai extremă. **Mare asortiment de mobile de alamă și fier, deasemenea și fotolii.**

Figură 3-6 Reclama fabrica de tâmplărie Eros Victor Fiai și Magazin de mobile Kunsch Antal, publicate în ziarul Tribuna 1911

3.2. Evoluția industriei de mobilier în România după 1918 - Premise

Până în Marea Unire, Industria de mobilier din Transilvania se află într-un proces de dezvoltare, susținută de un sistem de învățământ profesional bine organizat și concentrată în majoritatea producției pe export. Acest aspect se schimbă radical după 1918, când cererea vechilor și noilor fabrici și ateliere de mobilier se îndreaptă în totalitate către Vechiul Regat. Centrele transilvănene cele mai renumite pentru producția de mobilier sunt în Târgu Mureș, în Arad și în Cluj, locuri unde se fabrică mobilier în serie, folosind desene din Austria și Germania¹⁹². „...pe lângă mobile de locuință, se fabrică și mobile de birouri, numite americane, mese și dulapuri cu rulouri destul de solide și frumos executate.” Un exemplu este „Prima Fabrică de Mobilă Arad”, înființată în 1890 de L. E. Lengyel, fabrică care, în scurt timp, devine furnizor oficial de mobilier al Curții Austro-Ungare și al Curții Regale Române. Din studiul Anuarului pentru Comerț, Industrie și Finanțe din 1924, reies și alte inițiative de acest gen. Astfel, apare în Oradea - *Fabrica de mobilier și parchete Rimanoczy* (fabrică aparținând faimosul arhitect orădean Kalman Rimanoczy jr.), în Arad - *Fabrica de mobilier Leopold Bruckner*, în Turda - *Fabrica Jozsef Nemethy*, în Timișoara - *Fabrica de mobile Krauser Bela Fiai*, fondată în 1888 și *Uzinele „Babi” Werk - Josif Rapaport*, fondate în 1918.

În anii 1920-1923, în toată România Mare poate fi observată o tendință către o economie sprijinită de industrie, în special de înființarea fabricilor cu capital românesc. În Săliștea Sibiului această tendință este confirmată de deschiderea, în 1923¹⁹³, a fabricilor de mobilă, dintre care amintim: *Fabrica Gheorghe Ghenie*, *Fabrica Ioan Hanciu* și *Fabrica Ioan Zgură*, toate sprijinite de negustorul Ioan Bârsan și ”Casa de păstrare”. Aceste trei mici fabrici urmează în același an să fuzioneze, formând „*Prima fabrica română de tâmplărie din Săliște*”, consacrată prin activitatea „*celor mai buni trei meșteri tâmplari*”¹⁹⁴. Mai apar și alte fabrici românești de mobilă: „*Locuința Română*” în Baia Mare, fabrica lui *Măruță și Cotârlă* din Oravița Montană, *Fabrica de mobilă a băncii „Economia”* din Rupea (Colham). Date clare despre aceste fabrici lipsesc, dovezi ale existenței lor rămânând reclamele din publicațiile vremii. Un exemplu este anunțul de tip reclamă din 1921 al cotidianului *Renașterea* - „*Fabrica de mobile «Locuința română» cu instalații din cele mai moderne, execută prompt și în condiții avantajoase orice fel de comenzi, garnituri, dormitoare, saloane, bucătării,*

¹⁹² BRAUNER, H., *Comerțul și industria lemnului din România*, ed. Krafft und Drotleff, Sibiu, 1929, p.126

¹⁹³ *Revista economică*, nr. 52, 1923, p. R1

¹⁹⁴ *Idem*, p. R4

birouri etc”¹⁹⁵. Cu toate acestea, în 1929, mai sunt consemnate și alte fabrici de mobilă și tâmplărie cu capital străin¹⁹⁶, cea a lui *Zaharias Martin*, înființată în Brașov în anul 1922, fabrica *Weisz Albert* din Sibiu, înființată în anul 1923 și, poate cea mai importantă, Fabrica *Mundus-Borlova-Armeniş* din Caransebeș, care funcționează încă din 1900 sub diferite denumiri. Totodată, pentru a beneficia de noile deschideri comerciale pe care le oferă noul statut teritorial, multe dintre aceste fabrici recurg la a-și schimba sau adapta numele, astfel încât să pară atractive pe piața românească. Un exemplu este Fabrica de mobilă *Lengyel -Laurențiu*¹⁹⁷.

Istoria fabricii începe cu atelierul maestrului tâmplar Lajos Lengyel din Szeged, fondat în 1847, pe care, cu timpul, fiul său, Lorincz (Laurențiu), îl transformă într-o fabrică performantă înființată în anul 1876, în Seghedin, Ungaria¹⁹⁸. Echipamentul modern, bazat pe motoare cu aburi, permite fabricii să se facă repede cunoscută și, după ce primește din partea Regalității maghiare lucrările de amenajare ale Palatului Castelului Buda, cerul său de clienți se răspândește rapid, dincolo de granițele imperiului, unde este preferată de Familia Regală a României. Acest aspect, dar și deschiderea granițelor după 1918, face ca atât fabrica din Arad, înființată în 1891, cât și sucursala nou deschisă în București, să nu mai poarte numele de *Lorincz*, ci pe cea de *Laurențiu*. Poate și datorită acestui aspect, pe lângă lucrările pentru Palatul Buda, fabrica este responsabilă cu mobilarea Castelului Foișor din Sinaia, și cu o parte a vilelor nou construite în București. Între 1932-1937, fabrica „*Laurențiu Lengyel*” este din nou prezentă în România, fapt care demonstrează longevitate, când, în cadrul reconstrucției aripilor Crețulescu a Palatului Regal, aceasta se ocupă de lucrările de montare a lambriurilor și a tavanelor din lemn ale apartamentelor istorice din aripa Crețulescu: „*dormitorul și biblioteca reginei Elisabeta, biroul regelui Carol I, holul, biroul regelui Carol al II-lea, scara atelierului de pictură, tavan și lambriuri în biblioteca mare*”¹⁹⁹.

¹⁹⁵ Ziarul *Renașterea*, nr. 40, 1921, p. 4

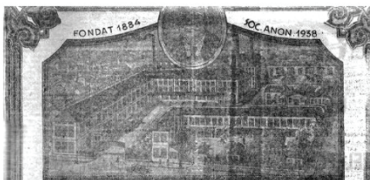
¹⁹⁶ *Transilvania, Banatul, Crișana Maramureșul*, vol .I., editura Cultura Națională, București, 1929, p.522

¹⁹⁷ Nume sub care apare în - Brauner H., *Comerțul și industria lemnului din România*, ed. Krafft und Drotleff, Sibiu, 1929, p.234

¹⁹⁸ PUSKEL, Petre, *Istorie locală și reportaje documentare*, Fundația Alma Mater, Arad, 1997, p.113

¹⁹⁹ PUSKEL, op. cit., p.113

1938



INTREPRINDERILE INDUSTRIALE ȘI COMERCIALE
MARIN V. GANEA SOCIETATE ANONIMĂ
 SOCIETATE ANONIMĂ ROMÂNĂ • ÎNEDUL ÎN BUCUREȘTI • STR. PICTOR OREDEANU 6
 BIROURILE: Soseaua Mihai Bravu No. 35 Telefon 1.09.25
 CEA MAI VECHIE ÎNTEPRINDERE DIN ROMÂNIA
 Execută în condiții ireproșabile, în urma reorganizării:
 Mobilă de orice fel: Dormitoare-Suflagerii-Birouri,
 cuier-Mobilier-pantufte-cinematografe-săli de
 spectacole-căminuri-săli de recepție-Juکاری-obole
 pentru copii-Parchete-Mobilă țărănească-Mobilier
 pentru grădini de vară, etc.

1920

Marea Fabrică de Mobilă
Marin V. Ganea
 No. 10, Strada Șerbănică, No. 10
 (PRIN STRADA VASELOI)



În întregul pe 6-ni ca-
 merelor de mobilă din Ca-
 pitale și practice și pe oar-
 sibile că la fabrică se găsește
 în felul d-unei gale, un mare
 asortiment de:

garderoabe, Sifoniere,
 dulapuri, Lavare, Măsuțe
 de noapte, Bufete, Tri-
 mouri, Servante, Mese
 de suflagerie, Mese de
 salon, Consoale, Rame
 de oglinzi, și alte dife-
 rite mobile mai și cu ius-
 tre, toate din lemn uscat
 și bun și bine lucrate.

Astăzi atenționăm po-
 zitivă D-ilor Regaliști, Re-
 gauratori, Cafeanelor și
 tuturor celor care sta-
 bilimentele în fabrica mea
 se află un mare depozit
 de mobilă pentru trebu-
 rințele D-ilor cu prețuri
 foarte moderate.

Apă convingere răg a vi-
 zita fab-ica. Căsuță poartă o
 carte poștală, omi l- nostru să
 evidențiez acest.

Cu toată stima
Marin V. Ganea
 10, Strada Șerbănică, 10
 (Prin „Belvedere” Ferdinand și Strada Vasilei)

1943

La fabrica Marin V. Ganea

Inspectoratul general al Muncii din București a intervenit la Inspectoratul general sanitar al Capitalei, cerând să se ia măsuri contra fabricii de mobile „Marin Ganea” s. a. r. din șos. Mihai Bravu 35. unde se lucrează în condiții cu totul neigienice pentru viața personalului.

Figură 3-7 Reclame din perioada interbelică a Atelierului de mobile Marin V. Ganea, publicate în Ziare din 1920 și 1938. Figură 3-8 Fragment din Gazeta Municipală unde Fabrica Marin v. Ganea apare precizat faptul că lucrul în cadrul acestei fabrici este întreprins în condiții igienice neconforme. Urmărind articolele din perioada respectivă, reiese faptul că încă din 1910, atelierul folosește forță de muncă nereglementată (minori sau ucenici neplătiți), iar condițiile de odihnă, somn și luat masa sunt considerate inumane.

1923

R 4

REVISTA ECONOMICĂ

No. 12 - 23 Decembrie 1923.

PRIMA FABRICĂ ROMÂNĂ DE TÂMLĂRIE DIN SĂLIȘTE

Prima Fabrică Română de Tâmplărie din Săliște
s'a înființat la începutul lunii Februarie 1923 de

CASSA DE PĂSTRARE

cu concursul și cointeresarea celor mai
buni trei măestri tâmplari din Săliște și
anume: **Gheorghe Ghenie, Ioan Hanciu,**
I. Zgură și a comerciantului **I. Bârsan.**

A început să funcționeze în 1 Iulie 1923.
Capitalul investit este de Lei 1.500.000.
De prezent sunt angajați 35 de lucrători.

Lucrează mobile, ferestre, uși, sierre, în cantități mai mari!

No. 12 - 23 Decembrie 1923.

REVISTA ECONOMICĂ

R 1

Intemeiată la 15 Ianuarie 1923 în Săliște de
Ilie Mărtin comerciant, **Ioan Manasiu** ca-
sier de bancă, **Nicolae N. Simian** fabricant
și exploatator de păduri și **Dumitru D. Comșa**
brigadier silvic, toți din Săliște, întreprinderea:

ILIE MĂRTIN & COMP
fabrică de Chereștea și Mobile, **Săliște** (lângă Gară).

Act. Căp. - Căpășău - Căpășău - Căpășău



Societate în nume colectiv. Capital social
Lei **1,500.000**, în unități à Lei **50.000**. S'a in-
ceput activitatea în luna **Noemvrie 1923**
♣ de prezent lucrează cu **20 angajați**. ♣

Figură 3-9 Reclama Primei fabrici Române de Tâmplărie din Săliște și a Fabricii de Mobile Ilie Martin & COMP din Săliște, publicate în Revista Economica din 1923.

3.3. Meseriașii în noul context industrial

Pentru a putea înțelege mai bine situația meșterilor români și adaptarea acestora în noul mers al fabricilor de după Marea Unire, consider că este importantă consemnarea câtorva nume care, prin activitatea lor, reușesc să aducă semnificație studiului. Important de știut este că, după desființarea breslelor, cea mai eficientă metodă de înfrățire a meseriașilor devine asociația. Beneficiind de asigurări de sănătate și de muncă, oferite prin Camerele de Muncă sau Minister, meseriașii folosesc politica de liberă asociere în favoarea creării unor organizații similare cu vechile bresle, dar limitate în atribuții. Un astfel de exemplu este *Reuniunea culturală națională a meseriașilor români din Sibiu*, înființată în 1923²⁰⁰, care, la 80 de ani de activitate, publică un album retrospectiv, în ale cărui pagini prezintă o serie de nume de meșteri, dintre care redau mai jos, cele mai semnificative nume pentru studiu.

Antoniu Buțiu, maestru tapițer de mobile și articole de lux, absolvent al Liceului industrial, specializat în București (unde realizează tapițeria mobilierului Ambasadei române în Ankara), își întemeiază un atelier în Sibiu, care se bucură de apreciere, fiindu-i încredințată execuția mobilierului cabinetului Președinției Consiliului de Miniștri și a altor ministere din București²⁰¹.

Ioan Bedeleian, maistru instalator de hidro-instalații și circuite electrice, lăcătuș, este primul meseriaș român angajat la Uzina electrică din Sibiu și primul meseriaș român inventator din Transilvania. Observând greutățile pe care le întâmpină elevii în utilizarea mobilierului școlar, Ioan Bedeleian inventează băncile școlare în sistem „Bedeleian”, proiect autorizat de *Casa Școalelor* din București și protejat prin Brevet Regal Român. Informații detaliate despre această invenție sunt greu de găsit, însă trebuie menționat faptul că perioada sfârșitului de secol XIX și începutului de secol XX coincide cu dezvoltarea sistemului de învățământ în Principate, moment în care se pune problema și adecvării mobilierului pentru activitățile elevilor. În 1887, D.A. Sturdza, Ministru al Instrucțiunii, notează faptul că școlile sunt încă pline de băncile vechi, pe care la asemuiește cu „*instrumente de*

²⁰⁰ Asociație redenumită prin modificarea statutelor *Reuniunii soldarilor romani din Sibiu*, asociație care activează încă din 1867

²⁰¹ CHIRILA, Adrian, *Reuniunea culturală națională a meseriașilor romani din Sibiu*, ed. Reuniunii Cul. Nat. a Meseriașilor Romani din Sibiu, Sibiu, 1946, p.76

tortură”²⁰². Acestea, pe lângă insuficiența numărului lor, nu erau adecvate antropometriei copiilor, nu erau prevăzute cu spătar, iar prin faptul că erau continue, distanța dintre șezut și masa de lucru nu putea fi stabilită pentru fiecare elev în parte. Într-un astfel de context, inovația adusă de sistemul Bedeleian ar putea însemna tipul mobilierului școlar popularizat în anii 1950-1990, al rândurilor de bănci, unde un modul este destinat unui număr de doi elevi și al cărui spătar îl reprezintă tăblia băncii din spate. Un astfel de model este prezentat la „*Târgul de mostre a Industriei din România Mare*”, în 1921, în Pavilionul de Industrie Casnică și Industrie Metalurgică și la „*Târgul de mostre din Sibiu*”, în 1934, de către fabrica de mobilă „*Czell & Seimen*”²⁰³ din Brașov. Exponatul poartă numele de „*Mobilă de bancă de școală patent*”.

Gheorghe Baci, maestru tâmplar, fabricant de mobile și binale, la vârsta de 13 ani intră ucenic la un maestru sas și, beneficiind de deschiderile acestuia, se specializează în Germania, Austria, Rusia și chiar America de Sud. Experiența și priceperea acestui maestru îl califică pentru comenzi importante. Gheorghe Baci creează astfel mobilier pentru Muzeul „Astra” din Sibiu, Muzeul național din Alba-Iulia, Muzeul Avram Iancu din Vidra de sus, Muzeul Academiei teologice din Sibiu, tot mobilierul Centrului de Instrucție al Cavaleriei din Sibiu, al Școlii de ofițeri de Infanterie, stratele bisericilor din Sibiu: din strada Lungă, din Șelimbăr și Vestem. *Emil Petrușiu*, maestru tâmplar, născut la 1870 în comuna Tăuni, se specializează în ateliere din diverse orașe europene - Budapesta, Viena (unde lucrează la fabrica *Seifert*), Munchen, Zurich și Paris, de unde se întoarce înapoi în Sibiu, călătorind pe bicicletă. În 1896 i se încredințează lucrările de tâmplărie ale clădirii Administrației Financiare din Sibiu. În 1900 președintele „Astrei” de atunci, Gh. Barișiu, îi oferă proiectul întregului mobilier al bibliotecii Asociației, iar în 1903 preia lucrările din interior ale Catedralei și pe cele ale hotelului „Bulevard”. Faima acestui meșter se răspândește până la inspectorul industrial (austro-ungar), care îi oferă un joagăr special drept recompensă, pentru meritele deosebite.

Un alt nume important implicat în producția de mobilier este și Dumitru Tache Brumărescu (1872-1937), de origine prahovean, cunoscut ca aviator și inventator a numeroase aparate și sisteme din domeniul tehnicii ingineriei aerodinamice. Deși se bucură de o carieră remarcată în domeniul aviatic,

²⁰² „*Ancheta învățământului secundar*”, Institutul de Arte Grafice și Editură „Minerva”, București, 1907, p.4

²⁰³ Firma Czell și Seimen este, la început, o fabrică de confecții din fier care, mai apoi se specializează pe mobilier școlar patentat.

eforturile sale în menținerea unei cercetări continue implică și un efort financiar semnificativ, având nevoie de o susținere permanentă în acest sens. Un suport de finanțare îl reprezintă chiar pasiunea sa pentru realizarea de mobilier din lemn, care îi dă ocazia producerii și vânzării unor piese valoroase atât din punct de vedere estetic, cât și al tehnicilor de lucru. Mobilierul său a rămas întipărit în contextul fuziunii de stiluri a perioadei interbelice. Printre piesele cunoscute se numără o banchetă de tip ladă, cu brațe și spătar și o piesă de cuier cu oglindă, 6 agățători metalice duble, blat și două suporturi de umbrele cu tavă, iar pe lângă acestea, măturii ale deținătorilor de astfel de obiecte vorbesc și despre mese din lemn de dimensiuni mici, de inspirație brâncovenească, scaune și jilțuri tapisate cu blană, suporturi de flori și biblioteci masive²⁰⁴. Tratarea simetrică conturează monumentalul pieselor, iar nuanța închisă a lemnului accentuează sobrietatea lor.

Specificitatea acestora constă în tratarea lemnului cu un baît colorat negru, lăsând ca mai apoi, sculptarea elementelor florale și geometrice să creeze un contrast cu nuanța inițială, peste care aplică un strat protector uniform (de ulei sau ceară). Bogat ornamentate, piesele sunt compuse printr-o suprapunere de planuri ale tăbliilor, care înrămează diferite scene – tablourile pirogravate înfățișând femei și bărbați în fragmente tradiționale din viața la țară.

Implicarea lui Tache Brumărescu și în arta decorativă românească este surprinsă în revista *Albina*²⁰⁵ a anului 1914, care informează asupra unui eveniment cultural, o expoziție găzduită de redacția ziarului *L'Indépendance Roumaine*, cu lucrări ale acestuia, aflate sub egida Reginei.

²⁰⁴ <https://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/casele-bucurestilor-liii-interiorul-mobilierul-de-dr-alexandru-popescu-15556868>

²⁰⁵ *Întâmplările săptămânii*, Revista *Albina*, nr.11, 14 decembrie 1914, p.431



Figură 3-10 Cuier și banchetă lucrate de Dumitru Tache Brumărescu, de influență tradițională, sculptate în lemn, cu tăblii

3.4. Fabrica Mundus-Borlova-Armeniș din Caransebeș (studiu de caz)

Începând cu jumătatea secolului al XIX-lea, în Transilvania pătrunde în fabrici, pe filiera austro-ungară, o nouă metodă industrială de încovoiere a lemnului, descoperită și patentată de faimosul Michael Thonet din Rhenania. Justificată de căutarea unei tehnologii eficiente care să imprime lemnului forma rotundă utilizată la exteriorul roților de trăsură, metoda austriacului implică procesul de utilizare a aburilor, care face posibilă îndoirea pieselor de lemn după diverse raze și forme. Tehnica este popularizată în întreaga Europa, prin concernul Thonet Mundus A.G. Holding, companie din Zurich, concern care în 1929 deține, prin fuziuni consecutive, 80% din producția de lemn curbat din Europa²⁰⁶.

După ce în 1850, Jacob Kohn și fiul său, Josef, deschid o fabrică de cherestea în Cehia, compania crește rapid și, ca puținii concurenții la acea dată, se bazează exclusiv pe producția de lemn curbat. Cum patentele lui Michael Thonet guvernează această piață, urmează o lungă bătălie legislativă între producători. În cele din urmă, toate aceste evenimente îl determină pe Thonet ca la sfârșitul anului 1869 să renunțe la brevetul pentru producerea de mobilier din lemn masiv curbat, permițând, astfel, tuturor fabricilor de mobilier, să folosească tehnologia de curbare a lemnului. Până în 1900, *J. & J. Kohn*, cu sediul în Viena, se numără printre cei mai mari producători de mobilă din Europa, cu numeroase unități de producție în Polonia, Cehia și România (lângă Caransebeș, în Borlova). Spiritul inventiv al familiei Kohn și, totodată, competiția acerbă, îi determină pe aceștia să angajeze arhitecți²⁰⁷, care să se implice în proiectarea mobilierului. Începând cu 1900, printre proiectanții firmei se numără Gustav Siegel (care proiectează mobilierul și cabina de expoziție a standului firmei de la Expoziția Universală de la Paris), Josef Hoffmann²⁰⁸, Koloman Moser, Otto Wagner și Adolf Loos. În 1914, *J. & J. Kohn* fuzionează cu grupul de producție Mundus²⁰⁹, pentru a forma *Mundus-Kohn*, iar în 1922, Gebrüder Thonet fuzionează cu *Mundus-Kohn*, pentru a deveni *Thonet-Mundus*.

Importanța acestei noi metode de fabricare se reflectă în procesul tehnologic care folosește matrițe standardizate pentru a da forma finală a

²⁰⁶ *Transilvania, Banatul, Crișana Maramureșul*, vol .1, editura Cultura Națională, București, 1929, p.129

²⁰⁷ OTTILINGER, Eva B., *Gebrüder Thonet, Möbel aus gebogenem Holz*, Viena, 2003

²⁰⁸ Josef Hoffmann creează modelul nr. 728 pentru interiorul Cabaretului Fledermaus din Viena și din 1906, acesta apare în cataloagele comerciale ale fabricii J. & J. Kohn alături de o canapea, un fotoliu, un scaun și o masă rotundă.

²⁰⁹ Efectele fuziunii asupra fabricii din România apar în 1921, Conform Monitorul Oficial al României, nr. 215, 23 decembrie 1921, p 9256, când apare pentru prima dată denumirea de fabrica Mundus-Borlova-Armeniș din Caransebeș

piesei. Dacă în celelalte ramuri ale industriei de mobilier din lemn, acest standard încă nu este atins, în industria mobilierului din lemn curbat, acest aspect devine o consecință tehnologică. Mai mult, standardizarea eficientizează rapoartele dintre unitățile de producție ale concernului, care, toate, produc aceleași tipuri de piese, cu aceeași formă și cu aceleași dimensiuni. În Transilvania, la începutul secolului al XIX-lea, singura fabrică care produce mobilier din lemn curbat este fabrica *Mundus-Borlova-Armeniș* din Caransebeș. Aici se produce în special mobilier din lemn masiv curbat (scaune, mese, cuiere etc.) „*pentru uzul populației sărace și fără mijloace, deserving prin produsele sale în special masa țărănească și muncitorească*”²¹⁰. Iată că eficientizarea proceselor de fabricație se reflectă în prețul produselor care sunt prezente în tot mai multe gospodării, ateliere, clădiri administrative, expoziții etc, atât din Transilvania, cât și în Vechiul Regat. Cu alte cuvinte, fabrica *Mundus-Borlova-Armeniș* din Caransebeș (care funcționează sub denumirea nouă după ce vechea fabrica *Jacob & Josef Kohn*, care deține punctul de lucru sebeșean, fuzionează în 1912 cu fabrica de mobilier *Mundus*), reprezintă un reper important în căutarea primelor cristalizări ale designului românesc în zona Transilvaniei. Modelul important din Viena servește ca exemplu de standardizare a producției, care reușește, prin mijloace eficiente, să creeze mobilier accesibil maselor. Activitatea fabricii este destul de săracă în date, însă, din puținele apariții, reiese faptul că rămâne activă atât în perioada celui de-al doilea război mondial (când produce printre altele și sănii pentru armata română), cât și după, când participă, prin exportul de scaune din lemn curbat, la plata datoriilor de război către URSS. Astăzi (2020), această fabrică poartă numele de *Mobirom* și, continuând tradiția mobilierului din lemn curbat, produce printre altele, aceleași modele consacrate la mijlocul secolului al-XIX-lea.

²¹⁰ Extras dintr-un raport către Direcția Dezvoltării Producției Industriale din Ministerul Economiei Naționale, 1941



Figură 3-11 Masă rotundă, fabricată la începutul secolului al XX-lea de fabrica Mundus Borlova Armeniş pentru export, sursa: arhiva proprie



Figură 3-12 Scaun cu brațe, fabricat la începutul secolului al XX-lea de fabrica Mundus Borlova Armeniș, sursă: arhivă proprie



Figură 3-13 Scaun cu spătar, fabricat la începutul secolului al XX-lea de fabrica Mundus Borlova Armeniș, sursă: arhivă proprie

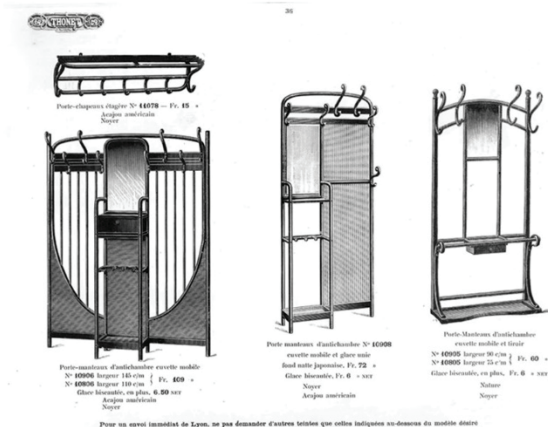


Figură 3-14 Masă mobilă cu tavă, fabricată la începutul secolului al XX-lea de fabrica Mundus Borlova Armeniş, sursă: arhivă proprie



Figură 3-15 Pagina din Catalogul de mobilier al concernului Mundus din 1920

Figură 3-16 Scaun tip A524F (cu brațe) și tip A524 simplu, fabricate la începutul secolului al XX-lea de fabrica Mundus Borlova Armeniș, sursă: arhivă proprie



Figură 3-17 Pagina din Catalogul de Mobilier al fabricii Thonet din 1900

Figură 3-18 Cuiet fabricat la începutul secolului al XX-lea de fabrica Mundus Borlova Armeniș, sursă: arhivă proprie

3.5. Fabrica de mobilă „Libertatea” din Cluj (Studiu de caz)

În 1870, meșterul vienez Franz Triska, stabilit în Cluj, își deschide aici un magazin de pian, descris de reclama - „*Subsemnatul, cu onoare aduc la cunoștință că efectuez, cu precizie și la prețuri convenabile, acordări de pian de tot felul. Meșterul de pian Franz Triska din Viena.*”²¹¹

Împrejurările politice sunt avantajoase dezvoltării acestei afaceri, Transilvania aflându-se sub Imperiul Habsburgic și, în același timp, slăbirea monopolului breslelor, care se apropie de destrămarea finală, îi oferă, probabil, un orizont comercial deschis și către Vechiul Regat. În 1872, datorită unei bune administrări a materiei prime, Triska începe comerțul cu cherestea din lemn de nuc, esență foarte prețioasă, adusă din județul Năsăud (astăzi Bistrița – Năsăud). Astfel ia naștere, în Năsăud, „*Erste Aktien Gesellschaft zur Verwertung von Forst Producten*” - Prima societate anonimă de valorificare a produselor forestiere. De menționat este faptul că, în perioada de sfârșit de secol XIX și început de secol XX, multe dintre fabrici poartă titulatura de „Prima” sau „Primul”, fapt care poate crea confuzii. Un alt aspect ce merită amintit este felul în care unitățile de producție ale vremii sunt predispușe la a transfigura realitatea, pentru a obține clienți, în special din străinătate. Cum la sfârșitul secolului al XIX-lea, industria orașului Cluj nu este nici pe departe atât de dezvoltată pe cât o arată numărul fabricilor, un pasaj publicat la acea vreme²¹² explică faptul că „*și în sânul meșteșugăririi clujene s-a răspândit boala titlurilor, în special folosirea titulaturii fabrică! Se lucrează cu câteva calfe, dar se utilizează acest pompos nume. Sunt unele excepții, dar majoritatea jonglează cu numele de fabrică. Prin urmare, statisticile oficiale menționează destul de multe fabrici la Cluj, în realitate însă există doar câteva.*”

Intrarea Clujului în circulația căilor ferate creează o conjunctură favorabilă industriei lemnului în Transilvania. Dacă până atunci, comerțul cu mobilier sau materie primă se face rar de la ateliere aflate la distanțe mari, acum calea ferată oferă un mijloc de transport ieftin, care sporește circulația mărfurilor. Consecința acestui eveniment datat de camera de Comerț din Cluj în anul 1878²¹³, determină o criză pe piața muncii, meșterii tâmplari clujeni rămânând în proporție foarte mare fără locuri de muncă. „*... în trecut nu erau rare atelierele ce angajau 7-8 calfe, pe când acum, abia mai e unul ce ar putea da de lucru atâtor oameni*”²¹⁴. La acea dată, la fabrica de

²¹¹ CHIOREAC, S., COSAC, Gh., VAJDA, L., *Fabrica de mobilă Libertatea Cluj*, Cluj, 1970, p.13

²¹² URMOSY LAJOS Muzsnai, *Comerț și industrie în Cluj*, Turda, 1898, p. 144

²¹³ *Raportul Camerei de Comerț și Industrie Cluj*, anul 1878, p. 120

²¹⁴ Ibidem

piane Triska, lucrează numai meșteri austriecci, limba vorbită în punctul de lucru fiind germană, iar contactele cu realitatea locală fiind minime. Acest aspect face ca, în general, industriile cu capital austriac să nu ia parte la frământările muncitorești ce încep să se dezvolte și să se materializeze prin sindicate și mișcări muncitorești, acestea beneficiind de reguli speciale. Meșterii tâmplarii austriecci beneficiau de salarii substanțiale, de un regim de lucru reglementat, iar căminul le era asigurat prin angajare.

Aceste aspecte se modifică cu trecerea anilor, iar schimbările majore aduse de Marea Unire și marile mișcări muncitorești din anii 1918-1923, fac posibilă trecerea fabricii de la reparația și fabricarea pianelor, la industria mobilierului. „...*deschidem noua noastră secție, amenajată acum cu mijloacele cele mai moderne, pentru prelucrarea și industrializarea lemnului*”²¹⁵. În plan național, acest aspect este, în principal, dat de recăpătarea stabilității economice naționale, după finalizarea războiului, moment care coincide și cu o cerere specială, crescută, pentru mobilier. Aceasta cerere în creștere poate avea ca explicație atât bombardamentele și incendiile suferite în timpul primului război mondial, cât și folosirea frecventă în acesta perioadă de criză, a obiectelor de mobilier pe post de lemn de foc, în încălzirea gospodăriilor. Unde este cerere, oferta nu întârzie să apară, drept urmare, vechea fabrică de pian se reformează, în 1924, ca atelier de prelucrare a lemnului.

În urma eșecului mării greve, din vara anului 1923, unde, peste 500 de muncitori lemnari cer, în principal, majorări salariale și condiții de muncă îmbunătățite, un număr covârșitor de 300 de maeștri tâmplari decid să părăsească Clujul, împrăștiindu-se în întreaga țară, în căutarea unui atelier de lucru. Această măsură are menirea de a liniști pentru moment spiritele revoluționare și, în consecință, oferă putere decizională sporită patronilor a căror fabrici împânzesc acum Transilvania.²¹⁶

Noul atelier de prelucrare a lemnului *Franz Triska* este dotat în 1924 cu mașini moderne, aduse din Germania, de la firma *Kirchner*. Printre acestea se numără „*ferestrău panglică, abrichterul (mașină de îndreptat), rindea grosime (mașina de rindeluit la grosime), frezerul, combinat cu un ferăstrău circular și burghiu — ferestrău circular — polizor automat*”²¹⁷. Primele produse realizate de noul atelier sunt gramofonele „I.T.J.”²¹⁸ (cărora li se

²¹⁵ CHIOREAC , s.a., op. cit., p.29

²¹⁶ CHIOREAC , s.a., op. cit., p.31

²¹⁷ CHIOREAC , s.a., op. cit., p.33

²¹⁸ Ziarul *Ellenzek*, decembrie, 1926

adaugă în timp numele de „Melodion”), sau „mașinile vorbitoare”, asamblate cu piese mecanice importate din Germania, în carcasele din lemn confecționate în atelierul firmei (în 12 variante). Printre ele se găsesc variante în care pâlnia pentru amplificarea sunetului este ascunsă în interiorul carcasei, aspect ce oferă linii moderne obiectului eliberat de forma clasicizantă, a „*pălăriei de vrăjitoare*”²¹⁹. Către 1930, gramofonele tind să fie în mare parte înlocuite de apariția aparatului de radio, iar producția fabricii se îndreaptă către mobilier și articole casnice; „*un asemenea produs de seamă, ce avea piață de desfacere în toată țara, era tava de lemn, cu suport din lemn de frasin lustruit și cu margine neagră*”²²⁰.

Pe fondul crizei mondiale din anii 1929 - 1933, manifestată în România atât în sectorul financiar, cât și în cel agricol și industrial, în jur de 50% din fabricile industriei lemnului încetează activitatea în pragul unui faliment total. Nu este însă cazul fabricii *Tryska*, al cărui produs finit se reorientează către domeniul rechizitelor școlare din lemn, precum: „*plăci de desen, penare, echer și liniare (drepte și în formă de T), rame pentru ghiozdane*”²²¹. Astfel, în 1932, cu un efectiv redus la 5 muncitori (din 300), fabrica rezistă în fața falimentului. În anul următor, fabrica de articole de lemn, care din 1910 este în subordinea fiicei lui *Tryska*, trece în mâna fiului acesteia din urmă, *Ervin Baatz*, însă, învinsă pe piața rechizitelor de competiția fabricii „*Exact*” din Timișoara, se reorientează în industria sportivă.

Numele fabricii este înlocuit cu „*Baering - Fabrică de articole de sport*”, iar sigla „*Baering*”, prezentă pe toate produsele fabricii, nu este altceva decât un joc de litere ce reiese din numele noului proprietar **Baatz Ervin inginer**. Noile produse *Baering* - rachete de tenis, bețe și schiuri, crosse de hochei, sulite și discuri pentru aruncare - cuceresc nu numai piața românească de profil, ci ajung să fie apreciate și în Anglia. Conform reglementărilor cooperăției și, beneficiind de scutirile de taxe astfel oferite, fabrica *Baering* devine în 1935 „*SPORTUL*”, Cooperativă pentru exploatarea industriale din Cluj²²² și, sporindu-și efectivul de muncitori, ajunge, în anii 1938-1939, furnizor al armatei române, pentru care produce schiuri, suporturi de mitraliere și de tunuri. Prosperitatea

²¹⁹ Forma pâlniei este asemuită în vreme cu o pălărie de vrăjitoare, paralelă ce îi consacra acest nume

²²⁰ CHIOREAC, s.a., op. cit., p.37

²²¹ CHIOREAC, s.a., op. cit., p.43

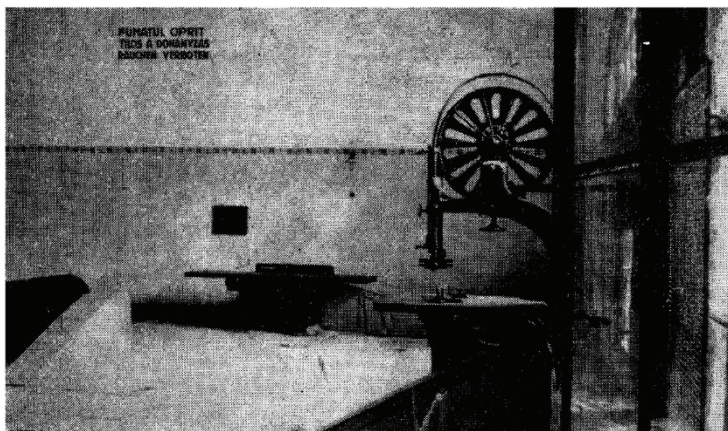
²²² CHIOREAC, s.a., op. cit., p.46

nu durează mult și, odată cu impunerea dictatului de la Viena din vara anului 1940, fabrica intră într-o perioadă de instabilitate.

Clientul principal devine acum armata germană și cea maghiară, iar produsul principal fabricat devin schiurile de frasin și fag, alături de produse secundare precum „*cozi de lopeți și topoare, butoaiele, gălețile, lăzile de armament, mesele și scaunele de tabără, etc., toate fabricate în scopuri militare*”²²³. Toate acestea duc la militarizarea fabricii, regim care supune întreaga resursă umană implicată în producție la un regim de muncă intens și epuizant. Anul 1948, momentul naționalizării fabricii, o surprinde pe aceasta într-un moment în care întreaga producție se concentrează pe obiectele de mobilier. Sub noul nume de „*ERBA*”, fabrica produce încă din 1946, pe lângă scaunele pe care le produce încă de la începuturi, „*mese din lemn de stejar și fag, mese pentru copii, mese pentru mașini de scris, scaune pentru mașini de scris, mese de birou, dulapuri de birou cu 2 uși, sertare pentru cartoteci, rafturi, scaune pentru copii, paturi pentru copii, fotolii din lemn de nuc, schelete de scaune de odihnă, mese de sufragerie lustruite, scaune tip sufragerie, bucătării crude, dormitoare, recamiere...*”²²⁴.

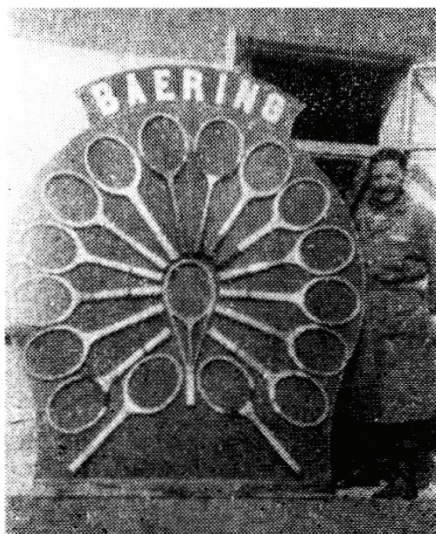
²²³ CHIOREAC , s.a., op. cit., p.57

²²⁴ CHIOREAC , s.a., op. cit., p.74



Figură 3-19 Imagine din Fabrica Tryska, 1924, publicată în Chioreac S., Cosac Gh., Vajda L., Fabrica de mobilă Libertatea Cluj, Cluj, 1970, p.45

Figură 3-20 Imagine cu Gramofoanele produse de fabrica Tryska, publicată în Chioreac S., Cosac Gh., Vajda L., Fabrica de mobilă Libertatea Cluj, Cluj, 1970, p.46



Figură 3-21 Fotografie din nou înființata fabrica BAERING, producătoare de articole sportive, aici atelierul de schiuri, 1932, imagine publicată în Chioreac S., Cosac Gh., Vajda L., Fabrica de mobilă Libertatea Cluj, Cluj, 1970, p.50

Figură 3-22 Panou de expoziție al rachetelor de tenis fabricate de BAERING, fotografie publicată în Chioreac S., Cosac Gh., Vajda L., Fabrica de mobilă Libertatea Cluj, Cluj, 1970, p.51

3.6. Concluzii

Industria mobilierului pe teritoriul României de azi, se dezvoltă impropriu, trecând de la producția populară la producția mecanizată, printr-o participare nesemnificativă la etapele intermediare. Atât influența orientală cât și cea occidentală, precum și importul masiv de produse europene, fac așa încât societatea românească, până spre finalul secolului XIX, să fie asaltată de obiecte de mobilier a căror referință culturală nu corespunde cu spațiul pe care îl populează. Spațiul religios precum și locuința țărănească, sunt zonele unde influențele amintite mai sus par necategorice. În zona Transilvaniei, în mobilier, schimbul de semnificații cu spațiul laic, este mai accentuat, însă și aici fenomenul este izolat. Cu alte cuvinte, căutările arhitecților „stilului românesc”, sunt justificate în alegerea arhitecturii țărănești precum și a celei sacre, zone care își păstrează caracterul autentic românesc de-a lungul tuturor perioadelor de tranziție culturală.

Cele mai semnificative exemple ale industriei mobilierului în perioada studiată, sunt prezente în zona Transilvaniei, unde legăturile cu Imperiul Austro-Ungar determină o trecere mult mai rapidă de la manufactură la fabrică. Atât rapida liberalizare a pieței, precum și modelele austriece aplicate în dezvoltarea profesiilor cu potențial economic, fac din Transilvania, prima zonă românească industrializată. Momentul Marii Unirii, aduce în sfera mobilierului, față în față, două stiluri specifice. Stilul Vechiului Regat, un stil al tradițiilor cu puternic caracter românesc și stilul Transilvaniei, un Biedermeier cu tente baroce. Întâlnirea nu este una spectaculoasă, ambele regiuni istorice, păstrându-și neamestecate, în toată perioada interbelică, aceleași linii stilistice deja consacrate. Cu toate că după 1918, fabricile de mobilier transilvănene intră într-un proces de intensificare, la nivel organizațional, a membrilor de naționalitate română, caracterul produselor nu se schimbă.

În Vechiul Regat, modelul evoluției din unitate de vânzare a lemnului de foc la fabrică de mobilier, este aplicabil unei majorități a producătorilor de mobilă. Acest aspect, demonstrează atât faptul că cererea pentru mobilier românesc este foarte mică dar și faptul că piața este saturată cu produse străine. Aplicarea „stilului național” în obținerea unui produs de mobilier care să se adreseze strict pieței românești devine un model economic de succes. Însă, paradoxal, acest tip de produs nu este unul accesibil clasei țărănești sau unei pături de mijloc, ci mai mult elitelor sau a orașenilor înstăriți. Evoluția industrială scoate la iveală ineficiența, din punct de vedere a producției, pe care aceste tipuri de obiecte, dependente de mâna meșterului, le-ar putea avea. Ca o consecință firească, ornamentul, a cărui

volumetrie și expresie scade cu fiecare pas către modernitate, dispare, lăsând loc producției în masă. Disparația decorăției și, implicit, a meșterului, nu aduce și o dispariție a decoratorului, ci doar o evoluție a acestuia.

4. Cap. IV. Sistemul de învățământ de meserii ca factor al dezvoltării designului de mobilier

Dezvoltarea meșteșugului devine o parte a soluției dezvoltării principatelor ca forță economică. Se încearcă astfel, prin diverse inițiative, să se pună bazele învățământului profesional de specialitate, care devine o formă de aliniere a politicii naționale la spiritul general european, caracteristic perioadei. Până în momentul Unirii Principatelor, pe teritoriul actual al României, învățământul profesional în general este limitat la educația pe care ucenicul o primește de la calfă și de la meșter. Acest sistem este reglementat de statutul fiecărei bresle și se concentrează pe îndeletniciri practice și însușirea unor aspecte ce țin de morala creștină. Odată ce un ucenic este acceptat într-un atelier, meșterul primește aceleași îndatorii ca ale unui părinte, fiind responsabil în perioada uceniciei de toată educația discipolului său. Nicio meserie nu se abate de la acest proces, fiecare breaslă participând în felul său la stabilitatea unui sistem de învățământ descentralizat.

4.1. Învățământul de meserii între secolele al XIX-lea și al XX-lea - Țara Românească și Moldova

Către începutul secolului al XIX-lea sunt introduse clase sau cursuri speciale sau extraordinare, parte din programa școlilor elementare și medii, care își propun să ofere elevilor o pregătire practică profesională, în paralel cu celelalte materii teoretice. În 1833, Regulamentul Organic Anexa nr. 4 a Regulamentului Școlilor (parte a Regulamentului Organic) aplicat în Valahia, prevede în București și Craiova, întemeierea unor clase cu scopul de a pregăti pe cei ce nu aveau posibilitățile financiare necesare pentru a urma “classurile umanoare”. Aceștia sunt susținuți în acomodarea cu unele îndeletniciri meșteșugărești. Cursurile clasei se întind pe durata unui an de zile și urmează clasei a treia a ciclului primar, în felul acesta asigurându-se că viitorul ucenic are pregătirea de bază, știe să citească și să realizeze calcule matematice simple. În Moldova, prin Regulamentul Școlilor Publice²²⁵, aplicat începând cu 1832, se creează un institut tehnic

²²⁵ ALEXANDRESCU, Vasile, *Urechia Istoria românilor*, Istoria școlarelor de la 1800 la 1864, Imprimeria Statului, București, vol. II, p. 159

(transformat în 1835 în școală de meserii),²²⁶ care are scopul de a pregăti elevi pentru a deveni ucenici. Cu alte cuvinte, în principate, începem să asistăm la debutul unei forme autohtone de Arts and Crafts, cu o motivație total diferită față de mișcarea consacrată deja și aplicată mai mult în familiarizarea ucenicului cu lucrul mecanizat în scopul producției de marfă locală.

*„Trebuința învățaturii pentru treapta lucrătorilor nu este acum tăgăduit de nimeni, aceasta este un adevăr simțit și cunoscut de toți oamenii luminați. Un meșter care știe să citească, să scrie și să socotească și care are câteva cunoștințe referitoare la principiile meșteșugurilor mecanice, este în stare a pătrunde toate lucrările meseriei de care se slujește. A osândi pe cineva și pe lucrători la soarta unui instrument orb, a unui automat supus la îmbulzirea ce i se face, este ca și cum ar voi să se lipsească de toată nădejdea de a se mai face vreo desăvârșire în lucrarea produselor industriale.”*²²⁷

Parcursul prezintă o înșiruire de etape care consolidează măsurile începutului de secol, dovedind faptul că interesul economic pentru o clasă de meseriași instruiți este în creștere. În 1841 la 25 iunie, la Iași, la inițiativa lui Gheorghe Asachi, domnitorul Mihail Sturdza deschide ”cel dintâi Institut de Arte și Meșteșuguri pentru informarea industriei naționale”²²⁸. Deși institutul (care mai apoi se va transforma în Școala Superioară de Arte și Meserii) era gândit cu scopul principal de a dezvolta manufactura de unelte specifice lucrului în agricultură (prima Expoziție a Școlii de la Iași are loc în 1843 și este în totalitate devotată mașinilor agricole), Asachi prin *„Instrucțiunile fundamentale a Școalei de Arte și Meșteșuguri”* diversifică valențele acestui tip de învățământ prin 6 ateliere specifice : stolerie (tâmplărie și dulgherie), lăcătușărie (maistrul Mihail Covaci), rotărie/căruțarie (Anton Bauer), fierărie (Blasius Meguser), sădăcarie (șelărie Anton Behr), și strungărie (Ferdinand Sternetzky). Structura organizatorică este una ierarhică, împărțită în maiștri, calfe și ucenici. Maiștrii conduceau atelierele și erau ajutați de calfe la instructajul ucenicilor. În fruntea școlii este numit inginerul geolog Karol Mihailiuk de

²²⁶ „institutul tehnic are în vedere industria, creând școala de meserii din Iași, unde se va învăța fabricarea de instrumente agricole și de hidraulică, cum și diverse meșteșuguri.” Ibidem, p.282

²²⁷ Citat din transcrierea Reg. Organic aplicat în Valahia, publicat în IOANÎTESCU, R. Dimitrie, *Renașterea Meseriilor*, Tip. Reforma Socială, București, 1931, p.200

²²⁸ *Regulamentul Organic al Moldovei*, Iași, Editura Junimea, 2004, p.185-337

Hodocin, al cărui merit constă în dotarea școlii cu un laborator de instrumente fizice și matematice, aduse din Paris. Laboratorul este dotat și cu un instrument de *daghereotipie*, care permite dezvoltarea imaginilor pe plăcuțe de cupru argintate (astfel apar la acea vreme mai multe vederi tipărite care prezintă Iașiul).

În București, în 1836, pe fondul conștientizării lipsei de măsuri care să sprijine pregătirea meseriașilor pentru noile ramuri industriale, se pun bazele *Școlii de meserii de pe Podul Târgului de afară* ²²⁹ (după o încercare similară în Craiova), care are ca scop principal producția de mașini pentru prelucrarea lemnului. Școala funcționează 10 ani, timp în care este validat sistemul dual al școlii-unitate de producție.

În 1850, pe fondul aplicării noului regulament școlar al Țării Românești din 1847 și prin inițiativa domnitorului Barbu Dimitrie Știrbei care, în urma Expoziției Universale de la Londra din 1851 observa neajunsurile industriale ale României, se înființează în luna noiembrie Școala de Arte și Meserii din București (denumită în lege Școala de meșteșugari). La început aceasta funcționează cu un singur meșter tâmplar A. Beier și alți patru meșteri fierari printre care I. Knole, iar colectivul e format din 25 de ucenici. Școala funcționează sub forma unui internat, elevii fiind implicați în activitatea celor cinci ateliere, de unde sunt aduși numai duminica, zi rezervată exclusiv studiului desenului tehnic și artistic și a unor materii teoretice. Rezultatele slabe raportate de această unitate nu justifică inițiativa, drept urmare școala este restructurată într-un local nou la Mavrogheni, unde primește un număr de 40 de elevi instruiți în tâmplărie și fierărie, pentru ca apoi să fie adăugate ateliere de strungărie, turnătorie și sculptură în lemn. ²³⁰ Această nouă formă a școlii are loc sub conducerea lui I. Hoffer (1856-1861)

Primele Expoziții ale școlilor de meserii, ca de exemplu cea de la Iași din 1843, relevă imensul decalaj al Vechiului regat față de vestul Europei. Tematica obiectelor expuse este în totalitate devotată mașinilor agricole, însă la un nivel rudimentar și incomparabil cu cel al expozițiilor internaționale din a căror fast era inspirată mișcarea învățământului profesional. După Unirea principelui Cuza, problema instrucțiunii publice este tratată ca

²²⁹ COJOCARU, L., *Începuturile învățământului tehnic și profesional, în Moldova și Țara Românească*, Ed. Didactică și Pedagogică, București 1967, p.82

²³⁰ LEONĂCHESCU, N., *Premise istorice ale dezvoltării tehnicii românești*, vol.I, cap. 1, p. 15-16.

una „din cele mai importante chestiuni de stat”²³¹. Prima lege care se ocupă de învățământul profesional apare în 1864 ca parte din reforma învățământului anunțată de actul Unirii Principatelor. Legea nu privește în mod special un anumit tip de școală, ci se referă la organizarea învățământului în general, iar în subsidiar tratează învățământul profesional sub titlul de școli reale unde „*elevii să dobândească cunoștințele trebuincioase pentru exercitarea unei arte sau unei profesii...*”²³². Una din dispozițiile practice ale acestei inițiative legislative urmăresc înființarea a trei școli de agricultură, șapte școli de comerț și alte șapte de industrie (cele din urmă prevăzute cu cicluri de 4 ani) în București, Iași, Galați, Brăila, Craiova, Ploiești și Turnu Severin. Beneficiind de o curiculă adaptată nevoii practice a acestui tip de învățământ, promoțiile din cei 30 de ani în care legea rămâne în vigoare, nu obțin rezultate satisfăcătoare în câmpul muncii. Sistemul de subvenționare precar și lipsa unui învățământ adaptat vremurilor duce ca până în anul 1893, din 20 de școli²³³ înființate pe parcurs, numai 5 să își continue activitatea.

În 1893, P.P.Carp oferă o nouă soluție impasului prin *Noua lege de organizare a învățământului Profesional*, prin care înființează ateliere, organizează învățământul agricol și industrial și pune bazele unor măsuri legislative pentru avantajarea elevilor români față de cei de alte naționalități. Cu toate că multe din prevederi nu sunt materializate, sunt marcați câțiva pași importanți

Urmează deschiderea unui număr însemnat de școli de meserii, în toate județele Principatelor unite, cu toate că resursele de a menține funcționarea acestora sunt puține și de multe ori insuficiente. Într-un articol al ziarului „Topolnița” din 18 Oct. 1881, se descrie felul inadecvat în care arată o astfel de școală de meserii din Turnu-Severin, după numai un an de la deschidere. Pe lângă inadecvarea interioarelor „*n'are camere în destule, n'are loc de atelier*”, lipsa fondurilor pentru reparații și încălzire „*e imposibil de lucrat din cauza gerului*” și lipsa utilajelor moderne și, drept urmare, rezultatele slabe ale elevilor, duc inevitabil la închiderea acesteia în 1883. Școala de Meserii din Turnu Severin se redeschide în 1921 sub conducerea lui Mihai C. Botez,²³⁴ iar

²³¹ *Istoria românilor. Constituirea României moderne (1821-1878)*, vol. VII, Editura Enciclopedică, București, 2003

²³² Art.199-219 din Legea asupra Instrucțiunii publice, 1864

²³³ IOANIȚESCU, op. cit., p. 221

²³⁴ PAJURĂ, C., GIURESCU, D.T., *Istoricul Orașului Turnu Severin (1833-1933)*, 1933, Tiparul Românesc, București, 1933, p.111

creațiile elevilor în atelierul de tâmplărie, mobilierul și „stupii sistematici” sunt expediate în toată țara.

Perioada cuprinsă între anii 1899-1901 este marcată de o serie de reforme în învățământul profesional, care, datorită lui Spiru Haret și urmărind modelul învățământului general, este reorganizat în trei grade de școli profesionale: elementare, inferioare și superioare (după modelul școlii generale - primare, secundare și superioare).

Școala elementară de meserii, cu o durată de 3 ani, își concentrează efortul în a educa elevul în lucrul cu utilajele slab mecanizate, simple și accesibile, urmărind ca, după absolvire, acesta să continue activitatea sa în cadrul unui atelier mic (pe lângă casă). Cursurile sunt exclusiv practice și prin programă diferă de școlile agricole, implicând activități ce țin de aria meșteșugărească. Tipologia *școlii inferioare de meserii* vizează în special mica industrie²³⁵ și în cei 5 ani de studiu își propune acomodarea elevului ucenic cu viața de atelier. Acest tip de școală este compusă numai din elevi absolvenți de gimnaziu, iar specificul studiului se concentrează în primii trei ani pe un tip de *atelier de instrucțiune*²³⁶ care, în următorii 2 ani, se transformă în *atelier de aplicațiune*.²³⁷ În schimb, *Școala superioară de meserii* este echivalentul universităților din sistemul de învățământ general și urmărește aplicarea unui tip educațional specific, atât teoretic, cât și practic, care, în final, să nască maeștri de meserii, calificați pentru industria mare. Un aspect interesant referitor la cele trei tipuri de școli (în special al școlii superioare) este modelul sustenabil care, prin valorificarea serviciilor practice ale elevilor și a corpului didactic, permite școlilor să-și mențină prezența în piața de consum, să obțină capital și ofere o lecție aplicată elevilor, care iau astfel contactul direct cu industria.

Aceste măsuri, promovate sub proiect de lege în 1899 și întârziate de criza financiară din 1900, intră în vigoare în 1901 și rămân în aplicare până după cel de-al doilea război mondial. Cu toate acestea, până la jumătatea secolului al XX-lea, învățământul de meserii rămâne aplicat atât în școli, ca sistem de stat, cât și în particular, în ateliere. Totuși, din cauza numărului redus de locuri din școlile de meserii, un procent covârșitor de ucenici continuă învățământul practic în ateliere, spațiu care începând cu sec XX își înăsprește condițiile de muncă, devenind un loc al exploatării și a nedreptății. D.R. Ioanițescu, ca o concluzie a evoluției în timp a învățământului profesional, notează în 1931 faptul că Școlile superioare de

²³⁵ IOANIȚESCU, op. cit., p. 223;

²³⁶ IOANIȚESCU, op. cit., p. 224;

²³⁷ IOANIȚESCU, op. cit., p. 226;

meserii își ratează menirea prin faptul că învățământul practicat în instituții tinde către o latură teoretică.²³⁸ Introducerea cursurilor de arhitectură, de istoria artei și de desen tehnic, de reprezentare și artistic, cu toate că înlocuiesc orele de practică, sunt un semn că în perioada de început de secol XX, prin învățământul profesional, începe cristalizarea unui tip profesional, diferit de arhitect, inginer sau artist, dar al cărui domeniu de activitate vizează elemente împrumutate din toate cele trei ramuri. În susținerea acestei idei, într-un articol al Revistei Învățământul meseriilor, inginerul șef M. Strungariu descrie o problemă de ordin administrativ pe care o întâmpină Școala de arte și meserii din Baia Mare. Mutarea localului acestei școli într-o fabrică de mobilă și tâmplărie și lipsa personalului instruit, îl determină să ceară public Ministerului de Instrucțiune transferarea în fruntea acestei școli a unui „*architect de mobilier*”²³⁹. Acesta adaugă faptul ca deprinderea acestuia în domeniul stilului românesc ar genera un „*progres remarcabil în arta tâmplăriei naționale*”.²⁴⁰

4.2. Învățământul de meserii între secolele al XIX-lea și al XX-Bucovina (Cernăuți și Câmpulung Moldovenesc)

Bucovina, fiind un teritoriu aflat la granița dintre Moldova și imperiul Austro-Ungar, are parte de o dezvoltare în raport cu influențele și ocupațiile în continuă schimbare. Numele regiunii, de proveniență slavă, semnifică și în ucraineană *бук* - buk și în germana *Buche*, numele celui mai răspândit arbore din zonă - fagul - un lemn de esență tare, potrivit oricărui tip de mobilier trainic. Cu toate acestea, în Bucovina sfârșitului de secol XIX, industria slab dezvoltată mărește decalajul economic față de celelalte provincii ale Imperiului Austro-Ungar. O soluție este cristalizată de consiliul local din Cernăuți, care propune, în 1871, ministerului Cultelor și Învățământului din Imperiu, deschiderea unei *Academii Tehnice* la Cernăuți. Cu toate că la început, această cerere este respinsă, motivația principală fiind oricum slaba dezvoltare a învățământului normal în zonă și industria bucovineană aproape inexistentă, în final, dorința consiliului este aprobată însă sub condiția suportării tuturor cheltuielilor administrative ale clădirii, de către primărie. Astfel, la 1873, este inaugurată Școala Tehnică medie din Cernăuți, într-o formula de predare în limba germană și cu majoritatea elevilor de naționalitate germană.²⁴¹ Coincidența acestei perioade cu cea în care se decide desființarea breslelor în Principate, poate

²³⁸ IOANÎTESCU, op. cit., p. 252

²³⁹ revista *Învățământul meseriilor*, Cluj, 1927. Anul VI, p.141

²⁴⁰ revista *Învățământul meseriilor*, Cluj, 1927. Anul VI, p.141

²⁴¹ WAGNER, Rudolf, *Das multinationale österreichische Schulwesen in der Bukowina*, Munchen, 1985, p. 117

fi o măsura politică prin care Imperiul Austro Ungar încearcă sa înlăture îndoielile epocii cum ca ar fi principalul susținător al acestei măsuri. Școala în toată perioada stăpânirii austriece se află sub conducerea unor directori veniți din provinciile imperiului, majoritatea fiind de profesie arhitecți. Dintre ei, menționez pe arhitectul Victor Schwerdtner 1877-1878, din Brunn, pe arhitectul Josef Laizner. 1878-1895²⁴² și poate cel mai important, venit din Austria de Jos, arhitectul Karl Romstorfer. Acesta se stabilește în Cernăuți în 1884 și, pe lângă activitatea sa în cadrul noii școli, numele său se leagă de un număr impresionant de restaurări printre care cea a mănăstirii Putna, Solca, bisericile Mirăuți și Sfântul Gheorghe din Suceava²⁴³, iar din anul 1895 până în 1904, acesta este responsabil cu săpăturile arheologice menite sa conserve și să valorifice monumentul istoric Cetatea de Scaun a Sucevei. Studiile sale cu privire la arta tradițională din Bucovina reprezintă marturii veritabile ale vremii fiind cu atât mai importante pentru studiul de față cu cât accentul acestora cade pe industria casnică a obiectelor din lemn. Specificul obiectelor de mobilier din Bucovina constă în aplicarea ornamentului atât cioplit, cât și vopsit,²⁴⁴ pe un sistem constructiv simplu. Contrastul dintre culori (alb/roșu/ albastru/negru) dar și jocul de lumina și umbra lăsată de dalta meseriașului, oferă un spectacol parcă transpus din broderiile cu mărgelile care îmbogățesc pieptarele portului bucovinean. Așa cum, în Scandinavia, dezvoltarea minimalismului în arhitectură și design este pus într-o relație de cauzalitate cu rigorile religiei protestante, la fel și în Bucovina, metoda de îmbinare a motivului bidimensional (pictat) cu cel tridimensional (cioplit) poate fi un efect firesc atât al doctrinei ortodoxe, care prin neacceptare ca manifestare artistică a sculpturii lasă pictura și cioplitura ca singure metode validate de ornamentație. Romstorfer amintește acest aspect referindu-se la simplitatea caselor Bucovinene, a căror stâlpi nu sunt sculptați, cum de altfel observa că singurele metode ornamentale folosite pentru decorarea mobilierului și uneltelor sunt pictura și sculptura.²⁴⁵ Aceeași cauzalitate este folosită de arhitectul Romstorfer pentru a motiva faptul că ornamentația bucovineană

²⁴² ROMSTORFER, Carl, *Entwicklungsgeschichte der k.k. Staats*, Cernăuți, 1898, p.145

²⁴³ ȘERBAN, C. Șerban, „*Karl Adolf Romstorfer (1854-1917)*”, în *Codrul Cosminului*, II (12), 1996, p. 512

²⁴⁴ „... produsele industriei casnice din lemn, care au fost, inițial, obiecte de uz agrar și casnic: instrumentele agricole și mobilier simplu, pe care se găsesc adesea ornamente sculptate (realizate aproape exclusiv într-o tăietură), adesea pictate.” -Romstorfer, Karl A., *Die Hausindustrie Österreichs ein Commentar zur haus industriellen Abtheilung auf der allgemeinen Land und Forstwirtschaftl*, Wien 1890, pp. 163

²⁴⁵ „Ritul Bisericii Greco-Orientale interzice reprezentările figurate; în consecință, sculptura în lemn nu a împodobit niciodată Bucovina” - Romstorfer, Karl A., *Die Hausindustrie Österreichs ein Commentar zur haus industriellen Abtheilung auf der allgemeinen Land und Forstwirtschaftl*, Wien 1890, pp. 160

este pur geometrică, spre uimirea sa, lipsind cu desăvârșire din interioarele și obiectele bucovinene studiate, orice adoptare de către meșter a unei interpretări figurative.

Cum efortul general al administrației este de a adapta școala nou deschisă la nevoile reale, împuținarea elevilor (în 1878 rămăseseră activi doar 23 de elevi) duce la cărmuirea învățământului profesional în direcția construcțiilor, segment în proaspătă dezvoltare. Astfel că, în 1879, are loc reorganizarea școlii sub noua formă a *Werkmeister Schule Fur Baugewerbe*²⁴⁶. Scopul principal al noii școli de construcție este de a pregăti ucenicii pentru a deveni muncitori calificați în tâmplărie, lăcătușerie, dulgherie, sculptură ornamentală, etc. Totodată, din 1883, Școala tehnică se transformă în Școala de conducători arhitecți, adaptând programa în așa fel încât accentul se pune mai mult pe proiectare și mai puțin pe aspectele practice de meserie.

Cu timpul, Școala Tehnică din Cernăuți își diversifica activitatea, deschizând încă alte două secții, dintre care una cu specific comercial și cea de-a doua specializată pe construcție de mobilier. Secția de tâmplărie și mobilă se deschide la începutul anului 1885, și reprezintă măsura autorităților de a educa locuitorii într-un meșteșug pe care, cu toate că îl practică în număr mare, calitatea obiectelor rezultate este una destul de slabă. Astfel *Fachschule für Bau und Möbeltischlerei* își începe activitate în 1886 într-un corp nou de școală și cu obiectivul de a ridica Bucovina la un statut de zona dezvoltată din punct de vedere industrial, având în vedere pădurile atât de bogate ale regiunii. Durata studiilor este de patru ani, iar programa pe lângă cursuri teoretice de limba germană, algebra, geometrie, fizică, sunt incluse și discipline practice de desen artistic și proiectare - realizate în comun cu secția de arhitectură - la care se adăuga și alte discipline de lucru implicit cu materialul.²⁴⁷

Un aspect important este faptul că, până în 1918, cursurile Școlii Tehnice sunt ținute numai în limba germană, îngreunând astfel participarea elevilor de origine română în cadrul acestora. Fiind o cerere crescută pentru învățământul de meserii și neavând o formă care să ofere posibilitatea românilor de a beneficia de învățământ în limba maternă, la 1890 se pun bazele unei noi forme de învățământ profesional în Câmpulung Moldovenesc. Profitând de distanța considerabilă dintre cele

²⁴⁶ PROCOPOVICI, Traian, *Școala de Conducători de Lucrări Publice*, Cernăuți, p. 9

²⁴⁷ ROMSTORFER, op. cit., p.79-80

două localități, dar și de faptul că în sudul Bucovinei, naționalitatea română, majoritară, se îndeletnicește cu silvicultura, se propune autorităților de către Dieta Bucovinei, aprobarea întemeierii unei noi școli de meserii. Ministerul Cultelor și învățământului aprobă, în 1893, deschiderea unei școli pentru învățarea meseriei de lemnar, constituită din patru secții (dulgherie, confecționarea mobilei, împletitul coșurilor și construcția clădirilor)²⁴⁸.

„Școala de lemnărit” este astfel deschisă în toamna lui 1895, predarea în limba română fiind acceptată cu greu de către administrația imperială. În 1898 instituția își schimbă denumirea în „Școala specială pentru lucrarea lemnului”, iar secțiile se multiplică, pe lângă tâmplărie pentru construcții și mobilă, dulgherie și secția de coșărcărit, apar construcția de mori, sculptură în lemn, strungăria și cursurile de perfecționare profesională. Structura zilei de curs e împărțită în două, 3 ore erau deservite studiului materiilor teoretice (unde se pune accent pe istoria artei și desen tehnic) și 5 ore pentru activități practice în ateliere. Totodată școala oferă și cursuri publice, unul de desen pentru maiștri și calfe și altul tot de desen pentru fete și dame²⁴⁹.

Între anii 1910-1912 este finalizată clădirea noului sediu al școlii, fapt ce permite găzduirea unui muzeu etnografic menit să aducă elevii mai aproape de arta tradițională a satelor românești. Aici, datorită activității de colecționar a directorului Ilie Veslovski și profesorilor Ion Ștefureac (arhitect) și Ion Pășlea (sculptor), se pun bazele unui fond important de obiecte tradiționale din lemn culese din întreaga zonă a Bucovinei. Amploarea pe care o ia acest fenomen îi face pe membrii corpului didactic, în frunte cu profesorul care apare în presa vremii ca arhitectul Ion Ștefureac, să își propună transformarea școlii de lemnărie într-o școală mixtă de arhitectură și arte și meserii. Venirea războiului năruie toate aceste idealuri și, cu arhiva dispărută în flăcări și piesele din muzeu rătăcite, școala își reia activitatea în 1919 într-un local provizoriu. În 1924, școala revine în vechea clădire în stil românesc și, din 1927 până la desființarea sa în 1948, își continuă activitatea sub denumirea de *Școala de Arte și Meserii din Câmpulung Moldovenesc*.

Pentru a nu restrânge un fenomen complex, cum este cel al înființării învățământului de meserii în Bucovina, doar la câteva nume de școli, este

²⁴⁸ BILEȚCHI-ALBESCU, I., *Școala din Câmpulung Moldovenesc de la începuturile ei până în anul 1948*, Câmpulung Bucovina, 2010, p.32

²⁴⁹ *Raportul pentru anul școlar 1909- 1910*, Școala specială pentru lucrarea lemnului în Câmpulung., p. 1

necesar de precizat faptul că cele două exemple incluse în studiu sunt sugestive pentru cristalizarea profesiei de designer, prezentând încă de la început comuniunea arhitecturii cu tehnologia fabricării obiectelor. Este cert faptul că cele două medii conviețuiesc în cadrul celor două instituții de învățământ, se conectează prin cursurile comune dintre specializări și ajung chiar la un ideal simbiotic al unei școli de arhitectură și arte și meserii. Acest lucru dovedește că dezvoltarea industriei împinge societatea către noi formule care să sprijine adecvat nevoile de producție.

Școala de meserii din Câmpulung Moldovenesc se face cunoscută în special pentru lucrările din sfera mobilierului în stil românesc. Stilul aparte al acestei școli este dat de oamenii implicați în conducerea acesteia și, în special, în organizarea învățământului de meserii. Dintre aceștia face parte directorul școlii, Ilie M. Veslovski (Weslowski Elias - profesor de desen, aritmetică, contabilitate și arta gravurii) (1867 - ?), un pasionat publicist de articole istorice, folclorice și studii ale artei țărănești, un exemplu de seamă fiind articolul în care vorbește despre mobilierul și arhitectura bucovineană, publicat în *Zeitschrift für österreichische Volkskunde* în 1906. O altă referință importantă este publicarea, la Drotlef, în Sibiu, a cărții intitulată *Motive decorative românești, gravuri și săpături în lemn (Câmpulungul Bucovinei, 1926)* reprezentând o colecție de planșe ilustrate, multe dintre acestea fiind introduse în programa școlii din Câmpulung Moldovenesc, într-un stil aparte (detaliat de D. M. Savin, director al Școlii de meserii din Cluj, și prezentat în rândurile ce urmează). Date în ceea ce privește activitatea sa în cadrul școlii sunt greu de găsit, însă, prin perioada lungă a mandatului său, ce se întinde până în 1932, reiese faptul că implicarea sa este apreciată. În 1906, Veslovski participă la Expoziția Națională din Parcul Carol, unde, împreună cu sculptorul Ion Pășlea și profesorul arhitect Ion Ștefureac, expun în cadrul Pavilionului Bucovinei, obiecte lucrate de elevii școlii²⁵⁰. Acestea sunt în special obiecte de mobilier - un cuier, un dulap de cărți, un dulap de haine, un jîlt, dar și obiecte destinate bucătăriei: tacâmuri, piuliță de piper, policioară, tabacheră. Într-un articol al ziarului *Apărarea națională*, publicat în Cernăuți în anul 1908, autorul acestuia oferă o descriere valoroasă a unei expoziții aparținând școlii de meserii din Câmpulung Moldovenesc. Expozițiile de acest tip se țin în general la finalul anului pentru a afișa într-un cadru solemn meritele elevilor și ale dascălilor, justificând în fața opiniei publice efortul financiar astfel implicat.

²⁵⁰ Conf. Broșurii Pavilionului Bucovinei aflată în B.A.R.

„Privind desemele și obiectele expuse ne încredințăm, că aceasta muncă a fost rodnică spre lauda profesorilor cari conducând cu pricepere pe niște simpli absolvenți de școală primară, reușesc ai face, după scurt timp, a da la iveală adevărate lucruri de artă.”²⁵¹

Expoziția deschisă sub motto-ul „Numai când vom cuceri meseriile și condeii vom fi stăpâni pe pământul nostru de la strămoși” este organizată în patru săli, fiecare interior conținând obiecte realizate de o anumită secție a școlii. În prima cameră sunt expuse de la desene geometrice la obiecte mici („ploscuțe, cruci, rame, talgere decorative, mănieri pentru sugători etc.”²⁵²) executate în cadrul cursului pregătitor susținut de către directorul școlii I. Veslovschi. O notă aparte e adusă de desenele realizate la cursul de desen constructiv al lui G.Berger care reprezintă construcții de bolți, trepte și garduri, toate executate de zidarii și dulgherii înscriși la acest curs. În cea de-a doua cameră se găsesc expuse planuri și desene de obiecte de mobilier, „de la bucăți singuratică cât de simple, până la cel mai complicat interior”²⁵³, reprezentând abordări în stil modern românesc și de împrumut. Aceste rezultate sunt executate de elevi la cursul de prelucrarea a lemnului ținut de Ion Ștefureac „arhitect pentru decorațiuni interne”. În a treia cameră sunt expuse lucrările executate în cadrul cursului de desen decorativ predate de Alexandru Moroșan (denumit și el „arhitect pentru decorațiuni interne”).

„Aici se poate vedea cum elevii începând cu desemnarea unei frunzișoare după natură, progresează treptat până ajung la compozițiuni proprii destul de complicate, ca talgere decorative cu ornamente naționale, țiitoare de ștergere, policioare, blidare, cadre și fundatori, executate în interzia, sculptură și pirogravură.”²⁵⁴

Ultima cameră a expoziției este și cea mai valoroasă, aici fiind expus mobilierul românesc (scaune, mese, dulapuri, paravane) cel mai bine executat de către elevii școlii, fiind prezentate și piese create de maeștrii școlii: profesorul Alexandru Moroșan, sculptorul Ion Pășlea și profesorii claselor superioare C. Hofer și F. Krieger.

²⁵¹ *Apărarea națională Cernăuți*, Duminică 2 August st. n. 1908, p.2

²⁵² Ibidem

²⁵³ Ibidem

²⁵⁴ Ibidem

Ion Ștefureac (1871-1920) reprezintă un alt nume important pentru școala bucovineană de meserii. Acesta este profesor arhitect decorator²⁵⁵ specializat în cursul de prelucrarea lemnului. Totodată, predă desenul tehnic, constructiv și arhitectonic și susține cursul de istoria artelor. Ajunge profesor la *Școala Specială pentru prelucrarea lemnului din Câmpulung Moldovenesc* în 1901, unde timp de 19 ani, până la sfârșitul vieții, se implică în educarea viitorilor meșteri.

Ștefureac întocmește studii cu privire la arhitectura specifică și mobilierul țărănesc din zona Bucovinei, strângând un număr impresionant de imagini și obiecte pe care apoi le reinterpretează în tipologii noi de piese de mobilier. Gravurile și schițele lui Ion Ștefureac, multe întruchipând interioare românești mobilate într-un stil aparte, par desprinse din stilistica curentului secesionist vienez, demonstrând astfel faptul că influențele acestei mișcări se fac simțite și la marginea imperiului Austro-Ungar. Ștefureac realizează în stilul specific al ilustrațiilor de interior semnate de Joseph Maria Olbrich sau Josef Hoffmann, o punte între vechiul tradițional și noul industrial, inițiativă care, trecută prin filtrul secesionist, pare o contribuție românească valoroasă.

Aceste ilustrații întocmesc, în 1906, „Albumul de artă națională românească”, cu care Ștefureac câștigă medalia de aur la Expoziția jubiliară de la București. Acest fapt îl aduce în atenția lui Nicolae Iorga care îi publică mai departe ilustrațiile în revista *Luceafărul*²⁵⁶, făcându-l astfel cunoscut în rândul adepților curentului românesc. Ștefureac aduce încă o contribuție importantă reprezentării Bucovinei la *Expoziția Jubiliara* din 1906 prin aplicarea principiilor de estetică modernă în realizarea unui set de mobilier pentru sufragerie.²⁵⁷ Acesta este realizat de către elevii școlii de meserii din Câmpulung care urmează îndeaproape desenele profesorului. Garnitura este realizată din lemn de frasin și, prin tehnicile de ornamentație combinate (gravura, pirogravura și săpătura), suprafețele primesc un aer

²⁵⁵ Ion Ștefureac își începe activitatea ca învățător, ca apoi să urmeze două cursuri de specializare susținute de Muzeul de Artă și Industrie din Austria și de Muzeul de Tehnologie și Meserii din Salzburg. Aparent nu studiază arhitectura, însă în majoritatea articolelor de epocă apare ca arhitect/arhitect decorator/arhitect pentru decorațiuni interne.

²⁵⁶ *Luceafărul*, Revista ilustrată pentru literatura și arta, 1906, an VIII, Sibiu, nr. 14-15

²⁵⁷ ”S-a expedit din Câmpulung, pentru expoziția din București, o sufragerie completă, în stil modern, efectuată de elevii școlii speciale, după compozițiile originale și sub conducerea d-lui prof. Ioan Ștefureac. Această garnitură, executată din lemn de frasin, roșu colorată și poleită, e în valoare de peste 2000 coroane și, prin aparența ei elegantă, se prezintă în pavilionul nostru foarte bine. Afară de aceasta, a expedit d. Ștefureac două albumuri care reprezintă <Muzeul țaranului român din Bucovina> și <Mobilierul modern>”. - „Gazeta Bucovinei”, Anul VII, nr. 20, Cernăuți, Duminică 24 Iunie 1906.

aparte similar unei dantele brodate. Nicolae Iorga comandă atelierului școlii un set complet de mobilier similar cu cel expus, realizat după desenele arhitectului, obiecte ce pot fi văzute și astăzi în vechea reședință a istoricului din Vălenii de Munte, județul Prahova.

Profesorul de sculptură Ion Pășlea (1869-?), un patriot vocal, este cel care se împotrivește cu vehemență propunerii Ministrului Cultelor și Învățământului de a impune predarea în limba germană în Școala pentru prelucrarea lemnului din Câmpulung Moldovenesc. Cu toate că măsura este abandonată de către ocupația austro-ungară, în semn de protest, profesorul își îmbracă elevii într-o uniformă românească cu brăuri tricolore cu care aceștia participă la toate cursurile²⁵⁸. Decizia lui nu este bine primită de autorități și, în 1896, este destituit din funcție, fiind rechemat și titularizat târziu, în 1912, de către prefectul Bellegarde printr-un act mai mult politic.²⁵⁹ Profesorul Pășlea activează în cadrul școlii de meserii din Câmpulung Moldovenesc până în 1934, timp în care amprenta sa este recunoscută atât prin expoziții locale (expoziția școlii din 1896, când obiectele expuse sunt apreciate ca „frumos și artistic executate sub conducerea tânărului profesor Ioan Pășlea, care e sufletul acestei școli de lemnărit”²⁶⁰), cât și naționale precum cea din 1906. Instruirea sa se datorează unei stipendii din partea „Comunității de avere”, care îi permite să călătorească peste graniță pentru a se perfecționa în arta sculpturii. Astfel, reușește să studieze la Școala de arte și meserii din Timișoara, apoi la „Școala Specială pentru sculptori și modelieri din Viena”²⁶¹ după care, fiind rechemat de către Mitropolitul Silvestru devine sculptor arhiepiscopal la Cernăuți și reușește să se implice în peste 30 de restaurări de biserici bucovinene.²⁶² Bazându-se astfel pe o vastă experiență în sculptura în lemn și cunoscând metodele bucovinene de ornamentare folosite în arhitectura bisericească tradițională, Ion Pășlea se implică în cadrul școlii de meserii din Câmpulung în organizarea metodelor de aplicare a acestei

²⁵⁸ *Revista Bucovinei*, nr. 5, mai 1943, p. 245

²⁵⁹ „Că, din cauza atitudinii sale românești, Ion Pășlea a fost ținut, lung timp, pe loc, fără nici o înaintare, e ușor de înțeles. Dreptate i s-a făcut abia cu venirea, la Câmpulung, ca prefect, a conțelui Francisc Bellegarde. Cunosând pe români, a devenit un mare prieten și protector al lor, iar după plecarea sa din postul de prefect al Câmpulungului, a rămas în amintirea românilor din acel județ ca o figură legendară. Fără ca Pășlea să-l fi rugat, fără ca să i se fi căciulit, conțele Bellegarde s-a prezentat, din proprie inițiativă, ministrului instrucțiunii, cu propunerea ca Pășlea să fie numit definitiv, arătând că nu e iredentist, ci doar un „bun român” - *Revista Bucovinei*, Nr. 5, mai 1943, p. 245

²⁶⁰ Articol din „*Gazeta Bucovinei*”, nr. 59, 1896

²⁶¹ *Anuarul muzeului județean Suceava*, 1986-1987, p. 277

²⁶² *Foaia diecezană*, Anul XXI, Nr. 27, 1906

arte în mobilier. Obiectele de mobilier pe care le realizează în cadrul Școlii pentru prelucrarea lemnului din Câmpulung sunt apreciate atât în cadrul expozițiilor (exemplul pavilionului Bucovinei din expoziția din 1906),²⁶³ cât și de clienți locali și străini (polonezi și austrieci în special).

*„Un merit netăgăduit și neprețuit are sculptorul Ion Pâșlea pentru studierea și reînvierea istoricelor noastre motive românești, pe baza obiectelor vechi de sute de ani, păstrate în bisericile și casele românești din Bucovina. A încetățenit în Bucovina acest stil vechi românesc și, astăzi, abia se va afla familie boierească în Bucovina, din care să lipsească câte o garnitură de mobile, executate în acest stil. Ba, ce e mai mult, o mulțime de familii străine, din Galiția și Viena, pentru ca să nu mai amintim de cele din România, au comandat garnituri întregi de acestea.”*²⁶⁴

Specificul mobilierului modern bucovinean, de care se vorbește în presa de la începutul secolului al XX-lea constă mai puțin în tehnicile și structura constructivă, care rămâne una simplă, și se concentrează mai mult pe stilul ornamental în spiritul căruia sunt tratate suprafețele libere ale pieselor. Datorită unui articol semnat de D. M. Savin din revista *Învățământul Meseriilor* (1927), putem înțelege mai bine procesul tehnologic ce stă la baza redării specificului mobilierului modern bucovinean. Savin, directorul Școlii de Arte și Meserii din Cluj și denumit „creator de modele”, pune ca principală sursă a inspirației, modelele grafice culese de dascălii bucovineni - (Velovschi, Pâșlea, Ștefureac și Moroșan), modele publicate de Ilie Velovschi în „Albumul de motive decorative românești pentru gravuri și săpături în lemn”²⁶⁵. Scopul acestui album este descris însuși de autor ca un principal mijloc de „naționalizare a industriilor moderne”²⁶⁶ care, totodată, ca efect secundar, va duce la conservare identității artei populare.

Procesul tehnologic se bazează pe manualitatea celui care gravează sau sapă elementele decorative și, totodată, pe câțiva pași de pregătire a obiectului. Piesa, de preferat din lemn de arțar, carpen sau tei, (esențe de culori deschise) este vopsită, apoi lustruită (poleită) și, cu ajutorul unui compas, al unui „teier”²⁶⁷ și al unui echer dreptunghiular, se trasează modelul ce

²⁶³ „Gazetele din Regat aduc știri despre mai multe obiecte foarte frumoase, lucrate în lemn, de către elevii Școlii pentru prelucrarea lemnului din Câmpulung bucovinean, sub conducerea profesorului Ioan Pâșlea...” – din Foaia diecezană, Anul XXI, Nr. 27, 1906

²⁶⁴ Foaia diecezană, Anul XXI, Nr. 27, 1906

²⁶⁵ Revista *Învățământul Meseriilor*, 1927, p.336

²⁶⁶ Revista *Învățământul Meseriilor*, 1927, p.337

²⁶⁷ Aici teier poate fi interpretat atât ca unealtă de formă circulară, cât și ca riglă foarte lungă.

urmează a fi prelucrat. Ornamentul va fi dimensionat în funcție de distanța de la care va fi utilizat obiectului. O unealtă sau un obiect de mobilier gospodăresc va fi minuțios detaliat cu ornamente de mici dimensiuni, pe când un dulap înalt de cărți își va pierde detaliul ornamentului odată cu înălțimea. După ce modelul este trasat în detaliu, folosind o tehnică mixtă de gravură și „săpătură”, se îndepărtează stratul de lemn vopsit care lasă loc lemnului de culoare deschisă. Unele folosite în acest procedeu specific sunt două tipuri de dălți englezești „Addis”²⁶⁸, care, în funcție de modelul ales spre reprezentare, vor fi folosite, una pentru „săpătura” și cealaltă pentru gravură. Contrastul dintre culoarea închisă a fondului și cea deschisă a motivelor geometrice, precum și diferența dintre liniile gravate și formele săpate dau specificul mobilierului de arte și meserii bucovinean, care își păstrează caracteristicile ușor recunoscutibile și în reprezentările monocrome ale vremii.

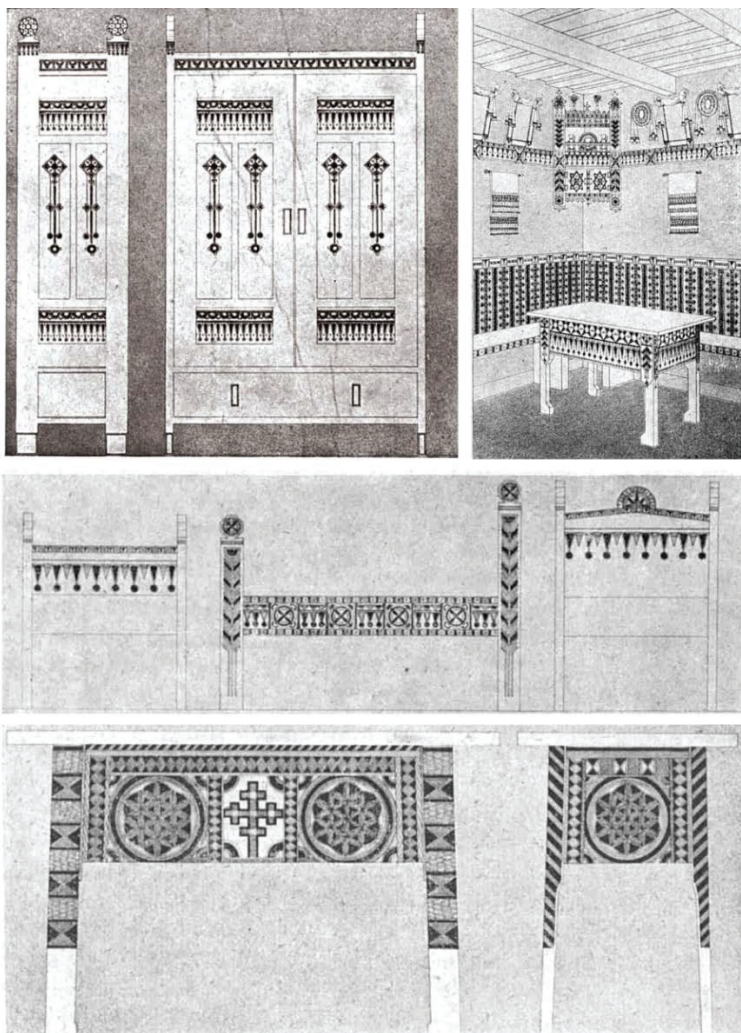
Având ca principal scop valorificarea bogăției lemnoase din Bucovina, Școala de Arte și Meserii din Câmpulung Moldovenesc își îndeplinește țelul în cei 60 de ani de funcționare, fapt demonstrat atât prin participările și premiile din cadrul expozițiilor (în cadrul expozițiilor școlare din 1895 și 1903, în cadrul expoziției generale a României din 1906 când școala primește medalia de aur²⁶⁹, în cadrul expoziției școlare din Cernăuți 1935²⁷⁰ etc), cât și prin colaborările cu alte școli de meserii (ex. în 1927 Casa Școalelor din București comandă 30 de războaie de țesut covoare). Totodată, există cereri și din partea altor instituții sau a clienților particulari, iar în felul acesta Școala de Arte și meserii din Câmpulung primește în execuție proiectul mobilierului casei lui N. Iorga de la Vălenii de Munte, casa restaurată de arh. Toma T. Socolescu. Un alt proiect de mobilier este realizat și pentru castelul din Valea Putnei - Suceava²⁷¹, edificiu ars în 1970, iar detaliile despre piesele componente nu se mai păstrează.

²⁶⁸ Procedul este descris în detaliu de D.M.Savin, care propune ca instrumentar pentru săpătură, o daltă dreaptă de 4-5mm lățime și o daltă cu tăiș curbat, de 0.8mm, pentru gravură. Înainte de utilizare dălțile sunt ascuțite folosind „pietre de olei de Arcansas, Misisipi sau Washita”

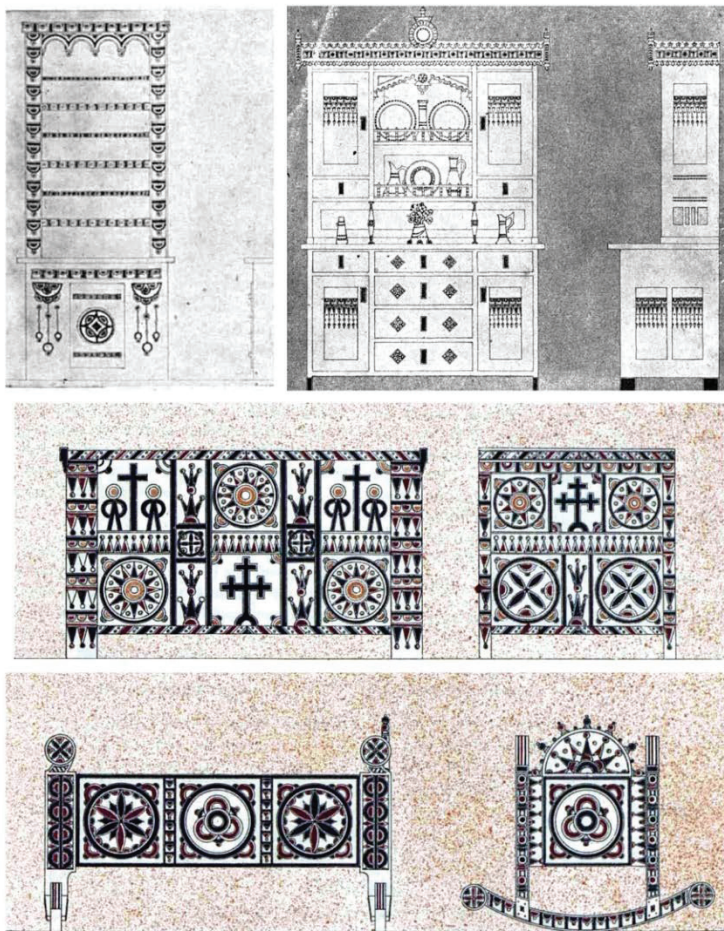
²⁶⁹ Anuarul muzeului județean Suceava, 1986-1987, p.282

²⁷⁰ Un articol din „Gazeta bucovinenilor”, nr. 17, 1935 laudă participarea Școlii de Arte și Meserii din Câmpulung - „aici la Câmpulung este adevărată artă”

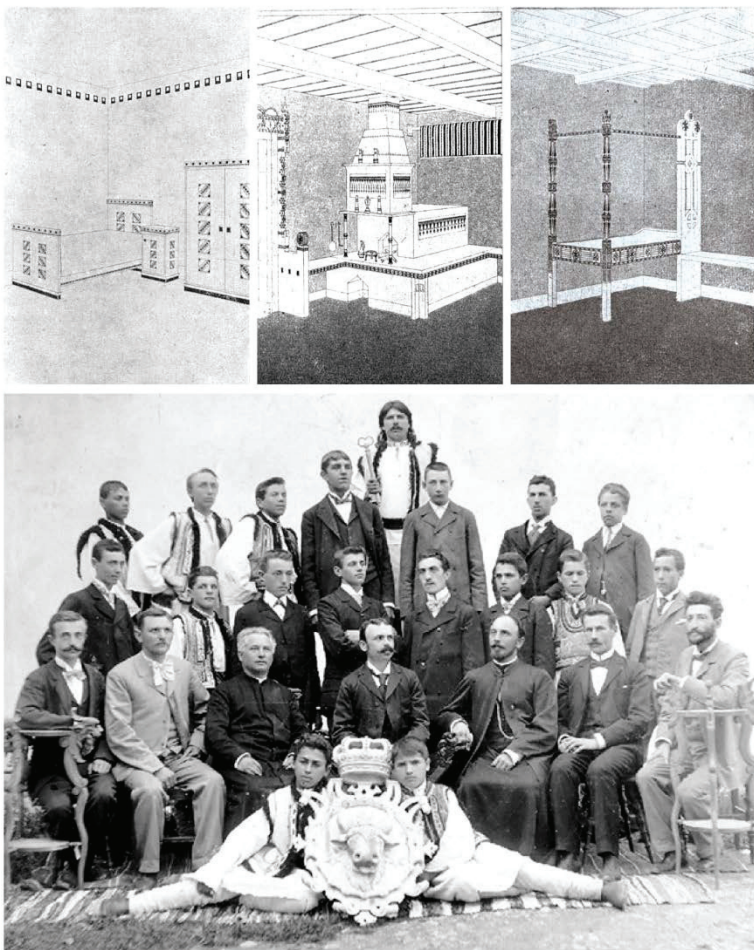
²⁷¹ Anuarul muzeului județean Suceava, 1986-1987, p.282



Figură 4-1 Desene realizate de arhitectul de decorațiuni interne Ion Ștefureac. Vederi ale unui dulap, Perspectivă loc de luat masa, Vederi pat, Vederi masă de zi – Imagini publicate în Luceafărul, Revista ilustrată pentru literatură și artă, 1906, an VIII, Sibiu, Nr. 14-15

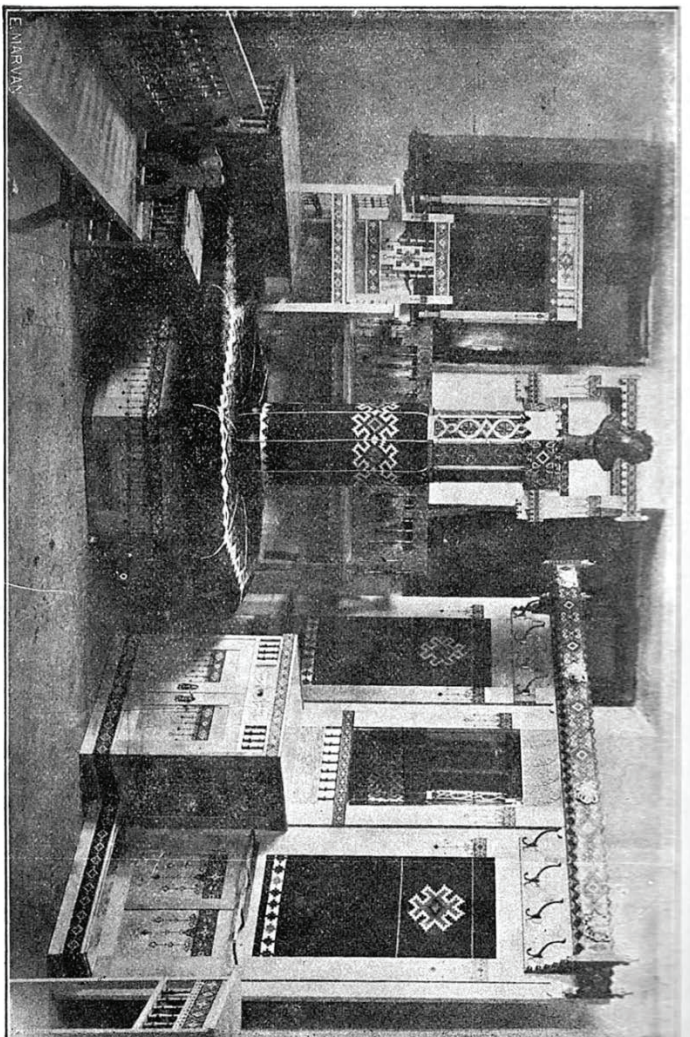


Figură 4-2 Desene realizate de arhitectul de decorațiuni interne Ion Ștefureac. Vederi ale unui dulap deschis pentru veselă , Vederi ale unui dulap închis de veselă, Vederi ale unei lăzi de depozitare, vederi ale unui leagăn de copil – Imagini publicate în Luceafărul, Revista ilustrată pentru literatură și artă, 1906, an VIII, Sibiu, Nr. 14-15

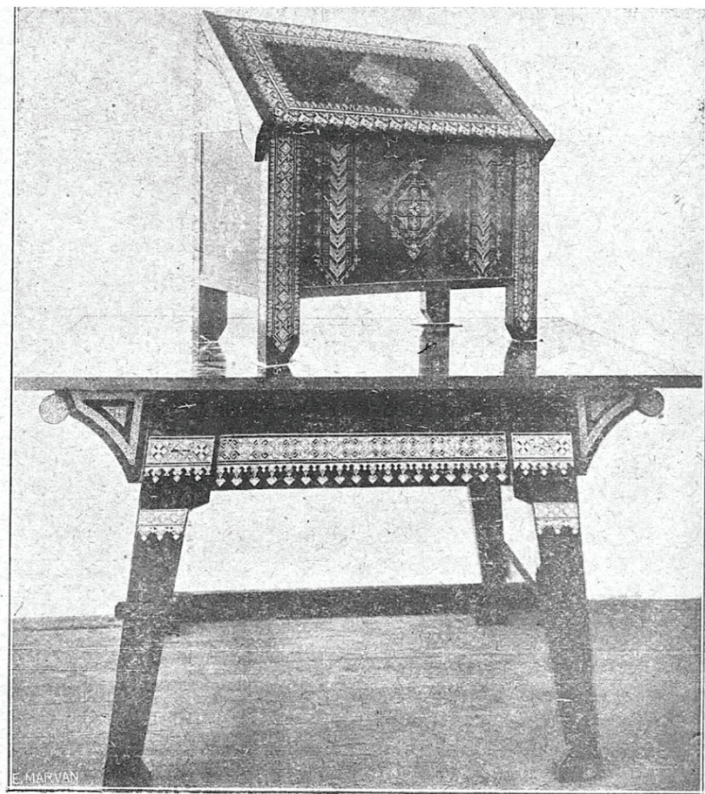


Figură 4-3 Perspectivă interioare realizate de arhitectul de decorațiuni interne Ion Ștefureac.– Imagini publicate în *Luceafărul*, Revista ilustrată pentru literatură și artă, 1906, an VIII, Sibiu, Nr. 14-15

Figură 4-4 Fotografie înfățișând prima promoție de lemnari a școlii din Câmpulung, 1898. În primul rând, de la dreapta la stânga, se disting cele trei personalități locale, sculptorul Ion Pășlea (primul), arhitectul Ion Ștefureac (al doilea) și Ilie Veslovski (al patrulea) – sursa: dragunasu.ro



Figură 4-5 Set de mobilier creat de Școala de arte și meserii Cămpulung Moldovenesc, după desenele arhitectului de decorațiuni interne Ion Ștefureac – 1927 – imagine publicată în revista Învățământul meseriilor 1927, anul VI, nr. 8, autor: E. Maravan



Figură 4-6 Masă și ladă pentru depozitare, create de Școala de arte și meserii Câmpulung Moldovenesc, după desenele arhitectului de decorațiuni interne Ion Ștefureac – 1926 – imagine publicată în revista Învățământul meseriilor 1926. Anul V, nr.2,3, autor: E. Maravan



Figură 4-7 Fotografie recentă din Muzeul memorial Nicolae Iorga, 2015- se pot distinge piesele de mobilier lucrate de Școala specială pentru lucrarea lemnului în 1906: paturile, noptiera și dulapul. Sursa: lumina.ro

Figură 4-8 Fotografie de epocă înfățișând dormitorul lui Nicolae Iorga din casa acestuia de la Vălenii de Munte - se pot distinge piesele de mobilier lucrate de Școala specială pentru lucrarea lemnului în 1906: paturile, noptiera și dulapul



Figură 4-9 Fotografie recentă din Muzeul memorial Nicolae Iorga, 2015- se pot distinge piesele de mobilier lucrate de Școala specială pentru lucrarea lemnului în 1906: canapeaua cu șezut și spătar tapițat, masa și scaunele. Sursa: lumina.ro

Figură 4-10 Fotografie de epocă înfățișând dormitorul lui Nicolae Iorga din casa acestuia de la Vălenii de Munte - se pot distinge piesele de mobilier lucrate de Școala specială pentru lucrarea lemnului în 1906: canapeaua cu șezut și spătar tapițat, masa și scaunele

4.3. Învățământul de meserii între secolele al XIX-lea și al XX-lea - Transilvania

Dacă în Bucovina sistemul imperial permite, cu mici excepții, predarea în limba română în unele școli de meserii (ex. Cea din Câmpulung Moldovenesc), în Transilvania situația este mult mai strictă, elementul românesc lipsind total din manifestarea economică a regiunii.

În 1846, în Budapesta, se înființează Școala Tehnică Superioară (numită la început școala industrială regească) o formă de învățământ inspirată după exemplul școlii politehnice din Paris, care are ca principal scop instruirea ucenicilor și calfelor în tehnica desenului tehnic de reprezentare. Același tipar se aplică și în Transilvania, unde, la momentul Marii Uniri în 1918, există activ un număr de zece școli industriale de meserii. La Arad, Cluj, Oradea și Târgu-Mureș aceste școli sunt specializate în prelucrarea lemnului și a fierului, La Brașov și Satu Mare sunt prezente școli specializate numai în prelucrarea lemnului, la Odorhei este dezvoltată secția de sculptură în piatră și ceramică, la Zlatna numai sculptură în piatră, iar în Cislădie este predată prelucrarea textilelor²⁷². Componenta corpului didactic din aceste școli este exclusiv de origine maghiară, iar în ceea ce privește numărul elevilor români, ținând cont de faptul sunt nevoiți să își schimbe numele și religia pentru a fi acceptați, o astfel de statistică devine neconcludentă. După Marea Unire aceste școli își păstrează structura intrând într-un proces de adaptare, în sensul în care în 1919 apar primele secții de predare în limba română.²⁷³ Corpul didactic, selecționat prin jurământul de fidelitate, se recompune cu profesori și maeștri de naționalitate română în special veniți din Vechiul Regat.

Dacă, până acum, ciclul acestor școli este de 4 ani, fiind admiși numai absolvenții de 6 clase primare sau 2 clase secundare, după 1918, pentru a putea primi un număr mai mare de elevi din zona rurală, sunt primiți absolvenții de numai 4 clase primare, iar durata pregătirii școlare se prelungește la 5 ani. Atât prin considerarea accesului zonei rurale la învățământul de meserii, cât și prin deschiderea unui număr impresionant de treizeci de școli inferioare de meserii (printre alte specialități, toate aceste școli sunt dotate cu atelier de tâmplărie), începând cu anul 1923, în Transilvania, balanța începe să se încline clar în direcția prezenței românești. Dacă în 1918, din 556 elevi înscriși în

²⁷² VOINA, D., *Învățământul Industrial - Transilvania, Banatul, Crișana, Maramureșul 1918-1928*, editura Cultura Națională, București, 1929, p.1101

²⁷³ VOINA, op. cit., p.1102

învățământul de meserii, doar 28 sunt români, la 10 ani distanță, în 1928, din 2904 de elevi înscriși, 2712 sunt elevi de naționalitate română²⁷⁴. Și în Transilvania, ca în celelalte provincii istorice ale României, scopul practic al școlilor de meserii se reflectă în viața societății. În 1929, prin susținerea oferită de Petru Groza, atunci ministru, și în contextul realizării proiectului de finalizare a Bisericii din Deva, Școala de Arte și Meserii din acest oraș își oferă serviciile pro bono și reușesc să construiască, după desenele directorului I. Râșcanu, catapeteasma, două tetrapoade și un tron episcopal.²⁷⁵

4.4. Concluzii

Evoluția învățământului de arte și meserii, în spațiul românesc, este esențială în crearea legăturilor dintre domeniul arhitecturii și industria mobilierului. Premisele economice, pe care acest sistem este construit, se suprapun, la finalul secolului al XIX-lea, cu idealurile estetice ale „stilului românesc”. Modelul oferit astfel de arhitecți, este preluat în atelierele de tâmplărie și sculptură, unde elevii ucenici, pe lângă multe alte materii teoretice, învață cum să aplice ornamentul românesc pe diverse piese de mobilier. Specificul acestui sistem este diferit de la o zonă la alta în funcție de ponderea caracterului național. În Principate, în mai puțin de un secol, sistemul trece prin transformări semnificative. De la cele câteva „classuri” adăugate materiilor teoretice în 1833 (în Țara Românească și Moldova) la un sistem complex, cu trei tipuri de unități școlare - inferioare, medii și superioare. Aici, ca în Bucovina, unde lupta pentru emancipare națională influențează evoluția învățământului de arte și meserii, elevii învață să creeze obiecte de mobilier în stil românesc. Motivele tradiționale care găsesc materializare prin mâna meșterilor și elevilor ucenici, diferă de la o zonă la alta a Vechiului Regat, însă îndeplinesc unanim scopul de a susține economia românească în lupta cu obiectele de mobilier de import. În Transilvania, prin politicile îndreptate împotriva românilor, „stilul românesc” pătrunde în industria mobilierului târziu, după 1918, însă manifestările în cadrul școlilor de arte și meserii transilvănene, rămâne la un nivel scăzut și în cadrul României Mari.

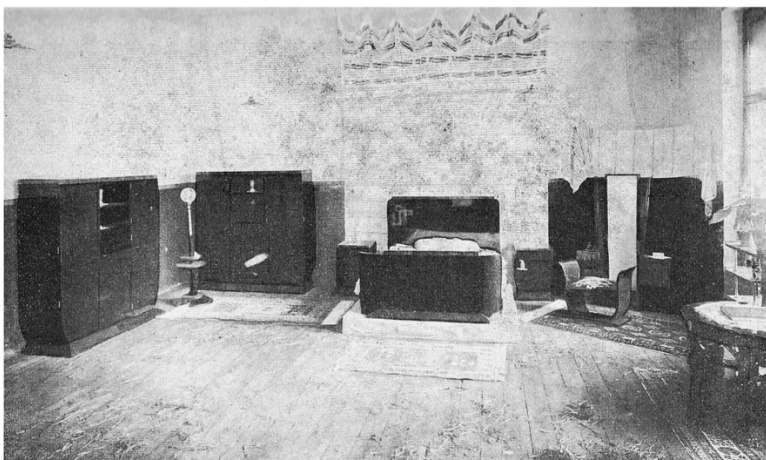
Sistemul de învățământ profesional, din 1841 și până în 1939, devine un mediu în care experiența meșterilor străini se întâlnește cu cea a românilor

²⁷⁴Datele provin din statistica populației școlilor de învățământ industrial din Transilvania între anii 1918-1928 publicată în Voina D., *Învățământul Industrial - Transilvania, Banatul, Crișana, Maramureșul 1918-1928*, editura Cultura Națională, București, 1929, p.1104

²⁷⁵*Ziarul Libertatea*, 10 oct.1929

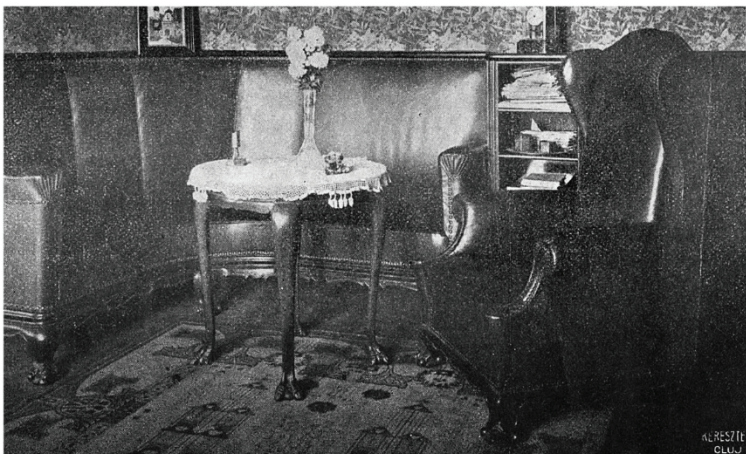
și în jurul obiectelor de mobilier, cu scopul de a forma viitori producători care să reprezinte cheia noii economii românești. Țelul, trecut prin cele două conflagrații mondiale, devine din ce în ce mai greu de atins, sistemul de învățământ cunoscând deja apogeul în perioada antebelică.

Fenomenul interesant are loc în jurul nevoi de a defini noua profesie a arhitectului, a cărei preocupare migrează către obiectul de mobilier. Astfel, denumiri precum „creator de modele”, „arhitect de decorațiuni interne” sau arhitect de mobile” intră în limbajul uzual al vremii, determinând o etapă importantă în geneza designerului de mobilier în spațiul românesc.



Figură 4-11 „Dormitor modern” – Școala de arte și meserii Arad 1933 - suprafețele pieselor de mobilier sunt furniruite și tratate cu un finisaj lucios specific obiectelor de marchetărie.

Figură 4-12 „Aspecte de la expoziția secțiilor lemn, sculptură și desene” – Școala de arte și meserii Arad 1933 – „Stilul național” pare să nu fi pătruns niciodată în designul de mobilier al școlilor din Arad, a cărui direcție principală rămâne cea imprimată de vechile ocupații austro-ungare.

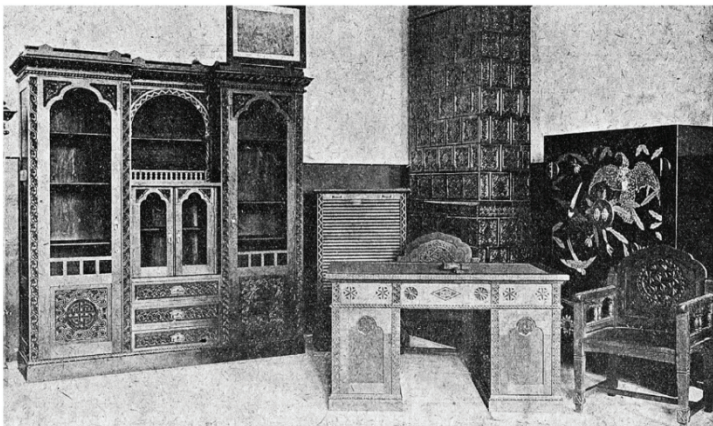
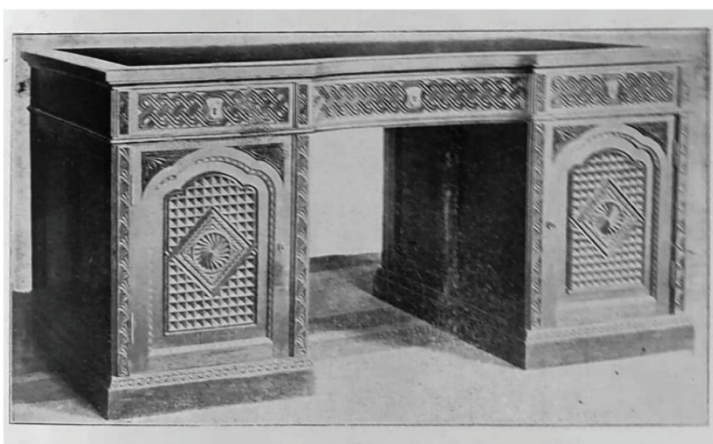


Figură 4-13, Figură 4-14 „Mobilier executat la Școala de Arte și Meserii din Timișoara” –1926 – Fotoliile, canapeaua, masa, precum și comoda sunt realizate într-un stil similar cu stilul englezesc Chippendale, a cărui trăsătură caracteristică este reprezentată de forma piciorului – o gheară de pasăre ce cuprinde o sferă. Neobișnuit, în exemplul de față, este folosirea formei piciorului de struț, aspect destul de rar întâlnit la mobilierul de stil englezesc.



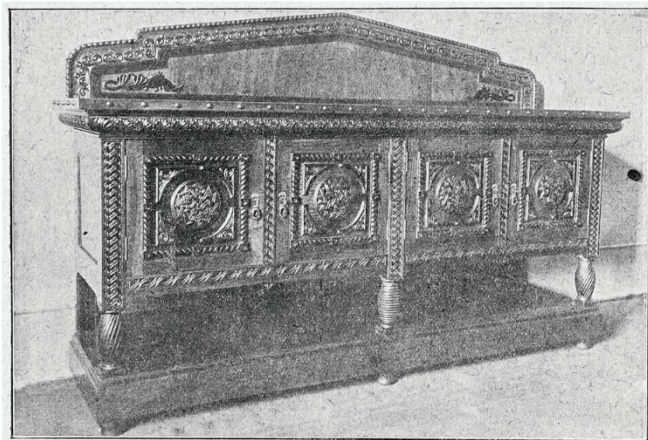
Figură 4-15 „Din lucrările Școalei superioare de Arte și meserii Timișoara, director Ing. Liuba, **desen Sandor**” –1926– Motivele folosite în Banat, pentru decorarea pieselor de mobilier, nu fac parte din repertoriul „stilului românesc”, însă dispunerea lor precum și unele volumetrii ale subansamblurilor sunt preluate din modelele consacrate în Vechiul Regat.

Figură 4-16 „Lucrare de la școala de Arte și Meserii Roman, director Gh. Cantemir-Inspector, girant Gh. Lupescu, **desen Arh. Baloșin**” –1925– în Moldova, ca de altfel și în Muntenia, practica colaborării cu arhitecți pentru a realiza „modele de mobilier” este una foarte răspândită. State Baloșin (1885-1953), absolvent al Școlii Superioare de Arhitectură din București, proiectează acest birou în perioada în care stilul românesc încă se regăsește în activitatea sa ca arhitect.



Figură 4-17 „Expoziția la finele anului școlar 1927 a Școalei Superioare de Arte și Meserii din Craiova, de sub direcțiunea D.lui Fl. Stănculescu” –1927

Figură 4-18 „Birou, stil românesc, nuc lustruit, executat la Școala de Arte și Meserii - Odorhei” –1927



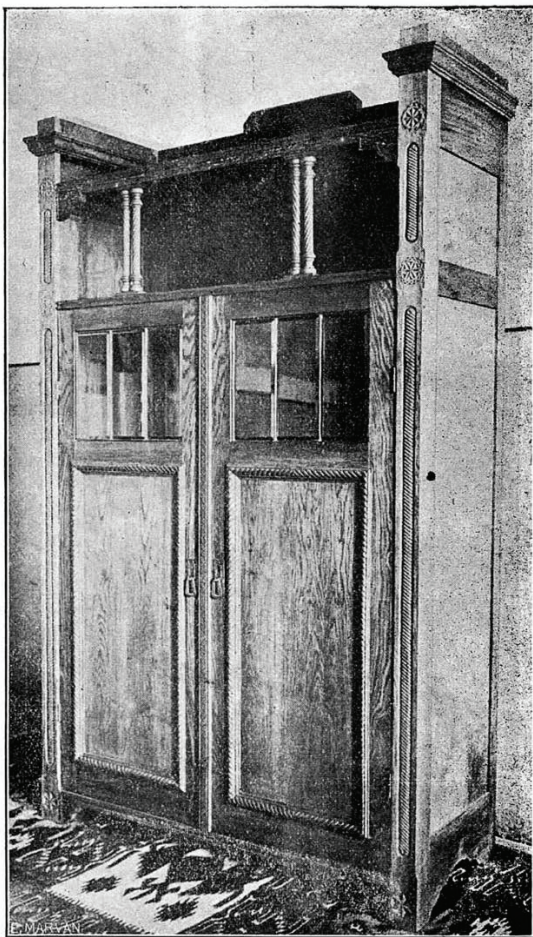
Figură 4-19, Figură 4-20 „Din lucrările Școalei de Arte și Meserii din Deva” –1927- Două tipuri de comode, împrumutând elemente decorative, însă nu parte dintr-o „garnitură”



Figură 4-21, Figură 4-22 „Expoziția la finele anului școlar 1927 a Școalei Superioare de Arte și Meserii din Deva, de sub direcțiunea D.lui I. Râșcanu” –1927



Figură 4-23 „Din lucrările Școalei Superioare de Arte și Meserii din Craiova, de sub direcțiunea D. lui Fl. Stănculescu” –1927



Figură 4-24 „O bibliotecă în stil românesc din lucrările Școalei Superioare de Arte și Meserii din Pitești” –1927

5. Cap.V. Mobilierul românesc și expozițiile internaționale și naționale (1851-1939)

5.1. Introducere

Ca un ecou al Marii Expoziții Universale din Londra din 1851, în Principate, începând cu anul 1863, Alexandru Ioan Cuza reglementează intern, prin ordonanța domnească, organizarea expozițiilor industriale și agricole, (poate ca un alt mijloc de validare a reformelor în ochii populației). Cu toate acestea, nu există înregistrată nicio expoziție națională de anvergură până în anul 1906. Drept urmare, prezența românească la expoziții , până la această dată, are loc, exclusiv prin manifestări găzduite în alte țări. Parcursul, mai întâi al Principatelor și apoi al României, la expozițiile internaționale, marchează raportarea acestora la nivelul industrializării, setat de marile puteri ale Europei. Aceste expresii ale vremurilor sunt, de multe ori, luate ca exemplu în primele manifestări ale industriei românești și, pe lângă influențele emise în sfera stilului, acestea transmit și un ideal al calității, permis de noile tehnologii industriale. Prima experiență de acest fel are loc în 1851, când Moldova²⁷⁶ participă alături de Imperiul Otoman la Prima Expoziție Universală de la Londra, în bine-cunoscutul Crystal Palace. În 1867, la cea de-a doua ediție a expoziției Universale, Principatele, de-acum unite, sunt prezente la Paris într-un un stand propriu.

Urmează un număr de expoziții internaționale²⁷⁷, la care România, sub diverse forme, ia parte, însă, din lista acestora, lucrarea de față se va concentra, la început, asupra a două expoziții Internaționale din Paris: cele din 1889 și 1900. Aici, numele arhitecților români începe să fie prezent, mai mult în interiorul pavilioanelor, unde aceștia creează mobilier sau sunt implicați în procesul de curatoriat al exponatelor. Dintre expozițiile internaționale cuprinse între 1900 și 1948, vor fi detaliate Expoziția din Barcelona, din 1929 (arh. D. Marcu) și cea din New York, din 1939 (arh. O. Doicescu), unde punctul principal de legătură cu studiul îl reprezintă mobilierul pavilioanelor. Pentru a menține un raport echilibrat cu situația națională și felul în care influențele expozițiilor internaționale se reflectă în organizarea celor locale, analiza Expoziției Generale Române din 1906 și cea a Expoziției și Târgului de Mostre a Industriei Românești din 1921 se dovedesc a fi necesare, reprezentând momente care oferă indicii prețioase

²⁷⁶ VLAD, Laurențiu, 2001, *Imagini ale identității naționale*, Ed. Meridiane, București, cap II.

²⁷⁷ Expoziții internaționale - 1867 Paris, 1873 Viena, 1878 Paris, 1889 Paris, 1897 Bruxelles, 1900 Paris, 1904 SUA - Saint Louis, 1905 Liege, 1906 Milano, 1929 Barcelona arh. Duiliu Marcu, 1935 Bruxelles arh. Constantin Moșinschi, 1937 Belgrad arh. Victor Smigelschi, 1937 Paris - arh. Duiliu Marcu, 1939 New York arh. G.M. Cantacuzino și arh. Octav Doicescu, 1941 Milano arh. Nicolae Nedelescu și arh. Nicolae Cucu

cu privire la nivelul industrializării românești și la felul în care acesta este prezentat în plan local.

5.2. Expozițiile Internaționale și Universale din Paris din 1889 și 1900

Pavilioanele României de la Expoziția Internațională din 1889, de la Paris, (Pavilionul Vinului și Restaurantul²⁷⁸), realizate de arh. O. André, împrumută elemente din proiectul inițial care aparține arhitectului Ion Mincu. Acesta din urmă este contactat de Ministerul Domeniilor pentru a realiza proiectul unui restaurant românesc, care să servească pavilionului oficial al expoziției, însă, din cauza faptului că soluția gândită de arhitectul român este considerată prea costisitoare, acest proiect nu intră în aplicare pentru evenimentul din Franța.²⁷⁹ În ceea ce privește pavilionul oficial (cu secțiunile industrial, agricol și artistic), proiectul este realizat de arh. Charles LeCoeur, care, tot sub îndrumarea arhitectului Ion Mincu (și a arhitecților Nicu Cerkez și Paul Gottereau), adaptează stilul reprezentării la un specific național românesc. Mobilierul de expunere al mărfurilor românești, realizat într-un stil eclectic, trădează o frământare a arhitectului Ion Mincu de a găsi un nou stil caracteristic românesc. Mobilierul păstrează aceeași structură de arc triumfal, asemănătoare porții de intrare în Secțiunea României, formă îmbogățită, de la o vitrină la alta, cu arce trilobate, simple și în acoladă, în timp ce mărfurile expuse prezintă o imagine clară a situației economice și industriale a celor două provincii aflate în plin proces de dezvoltare. În materie de mobilier, exponatele românești sunt foarte puține, concentrându-se în zona secțiunii Industriale²⁸⁰. Acestea, un jeț (foarte similar cu cel pe care arhitectul Gyka-Budești îl proiectează pentru Biserica Sf. Gheorghe - Albă din Baia, în 1919), o comodă tapisată de Firma bucureșteană Angel Bruno, câteva scaune (realizate din lemn curbat, fiind create ori în Transilvania, ori la Viena) și câteva panouri decorative – sunt realizate de Școala de Arte și Meserii din Ploiești și București²⁸¹ și prezentate sub titlul de ”Studii de Mobilier”²⁸². Comparativ, mobilierul expus este mult mai slab reprezentat decât cel folosit pentru expunere. Piesele proiectate și realizate în Franța, sunt spectaculoase prin multitudinea de funcții îndeplinite de module - de la rafturi, vitrine, porți, la rame sau intrări. La fel ca mobilierul din Palatul de Justiție (realizat de arh. Ion Mincu) și aici se prevede o etapizare ornamentală. Piese de mobilier de expunere din exterior sunt bogate ornate, pierzându-și din încărcare odată

²⁷⁸ Acesta din urmă nu este realizat din cauza unor probleme financiare.

²⁷⁹ CAFFE, Mihail, *Arhitectul Ion Mincu*, București, Editura Stiințifică, 1960, p.34

²⁸⁰ Standul României se împarte în Secțiunea industrială, agricolă, artistică și „cabaret”

²⁸¹ Broșura - *Exposition universelle 1889 : La Roumanie avant-pendant-après*

²⁸² „*Les études des meubles*”

cu trecerea în interiorul Secțiunii Industriale, pentru ca apoi, în cea Agricolă, să piardă finisajul opac folosit până acum, pentru o culoare naturală a lemnului ceruit. În secțiunea Artistică, mobilierul lipsește total, cele câteva busturi sunt înălțate pe postamente prismatice simple, iar tablourile sunt poziționate pe pereții despărțitori.

În 1898, G. Sterian este numit comisar delegat al guvernului român la Expoziția Universală din Paris, din anul 1900, iar dintr-un articol al ziarului *Epoca*²⁸³, din 1898, reiese faptul că același arhitect, G. Sterian, alături de arh. Băicoianu, îl susțin în activitatea de documentare pe arhitectul de origine franceză, Formige, însărcinat cu proiectarea pavilionului românesc de la expoziția din 1900²⁸⁴. Nici de această dată, Ion Mincu nu este implicat temeinic în proiectarea pavilionului, însă, prin legăturile deja proifice cu Școala de Arte și Meserii din București, realizează portalul pavilionului României, aferent secției agricole.²⁸⁵ Tot pentru această expoziție, realizează și o bancă cu spătar și un iconostas cu care reușește să cucerească medalia de aur.²⁸⁶ Amândouă sunt realizate în nota stilistică a obiectelor de cult ortodox, toate suprafețele fiind ornamentate din plin.

²⁸³ *Epoca*, din seria 2, 04, nr. 804, 3 iulie 1898

²⁸⁴ „împreună cu P. Poni, comisar general, cei trei arhitecți vor pleca să viziteze monumentele istorice din țară...” - *Epoca*, din seria 2, 04, nr. 804, 3 iulie 1898

²⁸⁵ SOCOLESCU, Toma T., *Ion Mincu - Arhitect 1851-1912*, Editura Academiei Române, București, 2019, p.22

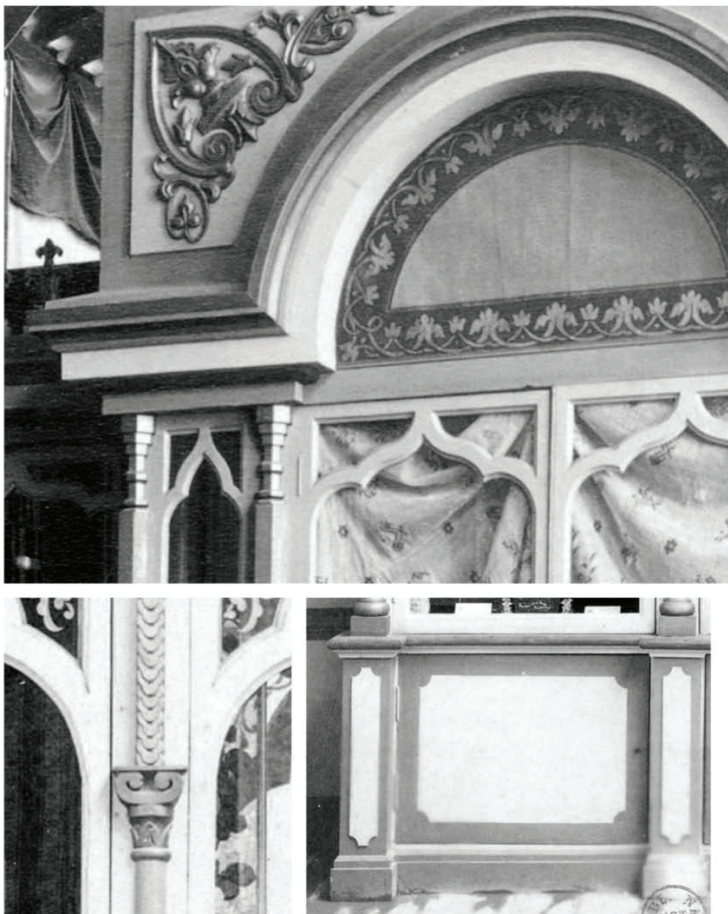
²⁸⁶ SOCOLESCU, op. cit., p. 22



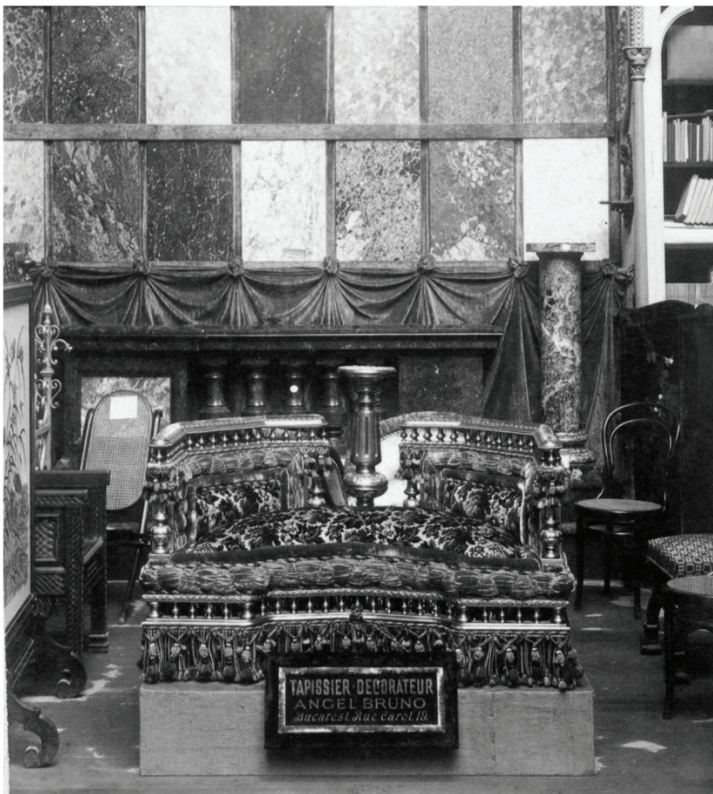
Figură 5-1 Intrarea în Pavilionul României de la Expoziția Internațională și Universală din Paris, 1889, sursa: gallica.bnf.fr



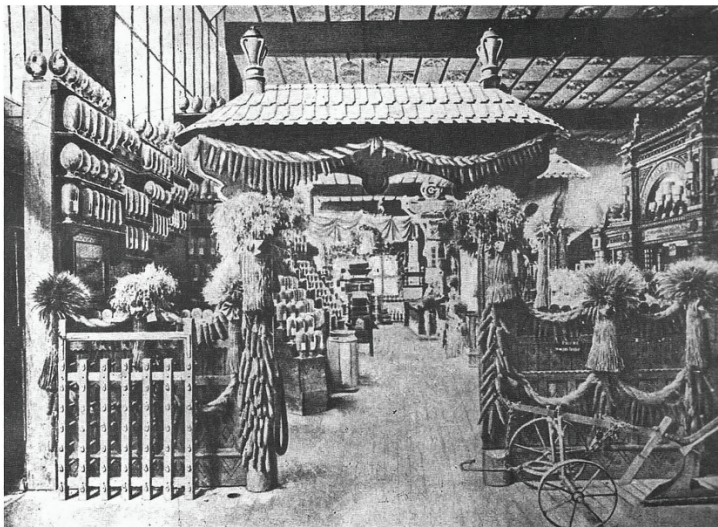
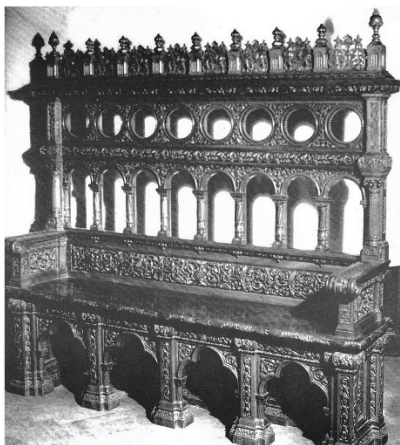
Figură 5-2 Colaj ce înfățișează detalii ale mobilierului de expunere folosit în Pavilionul României de la Expoziția Internațională și Universală din Paris, 1889, sursa: gallica.bnf.fr



Figură 5-3 Colaj ce înfățișează detalii ale mobilierului de expunere folosit în Pavilionul României de la Expoziția Internațională și Universală din Paris, 1889. Proiectarea acestuia se face sub supravegherea arhitectului Ion Mincu, sursa: gallica.bnf.fr



Figură 5-4 Secțiunea „Studii de mobilier” din Pavilionul României de la Expoziția Internațională și Universală din Paris, 1889, sursa: gallica.bnf.fr



Figură 5-5 Secția agricolă din Pavilionul României de la Expoziția Internațională de la Paris, 1900. Proiectul aparține arhitectului Ion Mincu.. sursă: Toma T. Socolescu, Ion Mincu - Arhitect 1851-1912, Editura Academiei Române, București, 2019

Figură 5-6 Tetrapod și bancă, realizate după proiectul arhitectului Ion Mincu și expuse în Pavilionul României de la Expoziția Internațională de la Paris, 1900 sursă: Toma T. Socolescu, Ion Mincu - Arhitect 1851-1912, Editura Academiei Române, București, 2019

5.3. Expoziția Generală Română, 1906 (numită și Expoziția Jubiliară sau Expoziția Națională)

În 1906, este organizată, în București, în Parcul Carol, Expoziția Generală Română, moment ce are ca scop marcarea a 25 de ani de la declararea monarhiei constituționale (1881), 40 de ani de la instaurarea domniei Regelui Carol I (1866) și 1800 de ani de când Dacia devine provincie romană (106). Cu alte cuvinte, expoziția este construită în jurul unui sentiment național profund, aspect care îi determină pe arhitecții implicați să apeleze la soluții în spiritul noului stil românesc. Grandoarea proiectului permite unui număr mare de arhitecți și ingineri să se implice în gândirea soluțiilor pentru pavilioanele a căror reprezentativitate ia în calcul ușurința demontării, ele servind unei perioade de expunere de șase luni. Astfel, sunt realizate pavilioane naționale ale Franței, Ungariei și Austriei, cele regionale pentru Transilvania, Dobrogea și Bucovina (și alte câteva județe), particulare - pentru sfera comerțului, agriculturii, alimentației, petrolului, etc., în total, în jur de 180 de pavilioane. Arhitecți precum I.D. Berindei (Inspector General), Ștefan Burcuș și Victor Ștefănescu, pe lângă Toma T. Socolescu²⁸⁷, Zagoriț și Iotzu, se numără printre cei însărcinați cu proiectarea pavilioanelor. Lor li se alătură lucrări precum cea a arhitecților Grant și Perlasca, care realizează pavilionul Palatul Artelor²⁸⁸, sau precum opera arhitectului Nicolae Ghika-Budești, o replică a bisericii Sfântului Nicolae din Iași (cunoscută sub numele de biserica Cuțitul de Argint din Filaret), precum și mulți alții, având în vedere complexitatea și numărul proiectelor, care trebuie, într-un timp destul de scurt, să fie ridicate în actualul Parc Carol I.

„În iunie 1905 au început primele lucrări, cari au transformat câmpia mocirloasa ce toți cunoșteam, în parcul încântător al cărui plan general a fost făcut de cunoscutul arhitect francez Redont cu clădirile sale semețe sau cochete ale căror planuri au fost făcute și în parte executate de arhitecții Burcuș și Ștefănescu, sub privegherea arhitectului I. Berindey.” ²⁸⁹

Ecoul expoziției nu este la fel resimțit peste graniță, unde evenimentele naționale ce urmează tind să acapareze orice știre despre Principate. Începând cu februarie 1907 și răspândind-se rapid în cea mai mare parte a țării, revolta agrară împotriva sistemului evidențiază ideea că imaginea

²⁸⁷ SOCOLESCU, T. Toma, *Ion Mincu*, manuscris, 1953, p.68

²⁸⁸ După planurile arhitecților Ștefan Burcuș și Victor Ștefănescu

²⁸⁹ Expozițiunea generală română 1906. Călușuza oficială și catalogul expoziției, București, Sococ, 1906, p.1

României prezentată de expoziție este o construcție artificială care nu reflectă cu nimic realitatea socială. Unul dintre efectele acestui moment istoric poate fi legat de faptul că în același an, regele Carol deschide primul Muzeul de Artă Națională din România, înființat pentru a expune meșteșuguri țărănești din toate regiunile românești și, totodată, se deschide o secție de arte decorative²⁹⁰, înființată în Școala de Arte Frumoase din București, sub conducerea arhitectului George Sterian. Toma T. Socolescu, în lucrarea *Fresca arhitecților*, mai face o referire la arhitectul G. Sterian²⁹¹ (1860-1936), despre care povestește faptul că proiectează mobilier pentru Expoziția din 1906, însă nu specifică foarte clar și interiorul pe care îl deservea sau destinația acestuia.²⁹² Alături de Sterian, un alt arhitect implicat în proiectarea de mobilier este Alexandru Clavel, cel care, sub îndrumarea lui Cerkez, realizează interioarele Hanului Poștei (subiect tratat pe larg în capitolul destinat arhitectului A. Clavel).

Drept urmare, atât abordarea estetică a pavilioanelor, cât și atenția crescută pe care evenimentele istorice o aduc asupra artei țărănești, contribuie într-un timp foarte scurt la validarea stilului național, aplicat atât în arhitectură, cât și în industria casnică și răspândirea acestuia la nivel național²⁹³.

*„ (...) stilul românesc nu este utilizabil doar pentru biserici și case țărănești, ci poate fi folosit și la scară mai mare pentru edificii publice și palate de mari proporții. ”*²⁹⁴

Școlile de arte și meserii participă, și de aceasta dată, răspunzând apelului organizatorilor, care își propun ca expoziția să ofere și posibilitatea vânzării unor produse. Școlile trimit obiecte de industrie casnică și artizanat, iar modul de prezentare indică, pentru fiecare piesă în parte, costul de material, de lucru și apoi prețul de vânzare. Astfel, în

²⁹⁰ Aici, elevii sunt educați în proiectarea motivelor și utilizarea tehnicilor tradiționale pentru țesătura covoarelor, broderiilor, dantelelor, precum și în prelucrarea lemnului sau a ceramicii. Aceștia predau mai departe desenele către Școala de Arte și Meserii din București și Școala profesională de fete din București, spre a fi executate. - Eugene Grasset, 'L'Ecole Nationale des Arts décoratifs de Bucarest Domnita Maria', Art et Decoration, 1908.

²⁹¹ În 1902 este autorizat de Ministerul de Instrucție (Ministerul Învățământului) să țină un la Școala tehnică de arte și meserii din Iași, „un curs de desen normal superior și, de asemenea, un curs gratuit de artă decorativă” – PETRESCU, Gabriela, Arhitecții Socolescu, 1840-1940, Studiu Monografic. București: Lucrare de doctorat - UAUIM, 2014, p.99

²⁹² „Venit în țară s-a comportat în aceeași boemie: câte un crochiu, câte un relevu, mai mult schițat, din țară ca și din străinătate, câte un mic obiect decorativ cum a fost mobilierul de la expoziția din 1906 și atâta tot.” – PETRESCU, op. cit., p. 97

²⁹³ ȘTEFĂNUȚ, Ada, *Arta 1900 în România*, București, Noi Media Print, 2008, p.98

²⁹⁴ DAME, Frédéric, *Bucureștii în 1906*, Pitești, Editura Paralela 45, 2007, p. 610

Pavilionul Industriei casnice sunt expuse spre vânzare obiecte de mobilier, textile, pantofi și tinichigerie, la care se adaugă o trăsură cabrioletă ²⁹⁵ (aceasta fiind trimisă de Școala elementară de Arte și Meserii din Târgu Ocna, alături de un război de țesut).

Un alt pavilion important pentru expunerea pieselor de mobilier este cel al administrației Coroanei.

*„Astăzi se produc pe domenii, afară de lemn de lucru și de construcție, scânduri de rezonanță pentru pianе și, tot cu concursul firmei (G. Eichle), s'au înființat ateliere și fabrici pentru mobile de tot felul, pentru obiecte de gospodărie, unelte de lucru, jucării de copii, păpuși și altele (...)”*²⁹⁶.

Lista pieselor de mobilier expuse în acest pavilion este vastă, de la mobilier destinat copiilor *„scaun combinat pentru copii, scaun mic pentru copii cu picioare de imitație de bambus, scaun-leagăn, pupitru pentru scris”*²⁹⁷, la alte obiecte de mobilier destinate spațiului interior: *„masă cu picioare de imitație de bambus., masă și scaune țărănești, două tronuri (lucrate la Bicaz), mobilă țărănească compusă din o masă, un dulap, un pat, o canapea (ladă, tron), un cuier cu scaun”*²⁹⁸, sau exterior: *„scaun de grădină cu resorturi pentru închis, scaun scrânciob (leagăn) pentru grădină”*²⁹⁹.

Din restul pavilioanelor destinate mărfurilor mici și marii industriei, există unul singur care expune mobilier, cel al fabricii E.Lessel. Documentele vremii sunt sărace în detalii privitoare la această participare, însă o factură datată și care poartă antetul fabricii, atestă că acesta plătește taxa de participare pentru expoziția din 1906 și faptul că este implicată în mobilarea altor pavilioane.

La distanță de 12 ani, în același cadru spațial creat în 1906, are loc Expoziția și Târgul de mostre a industriei românești din București (1921), un eveniment important și prin prisma informațiilor păstrate prin clișeele pe sticlă din arhiva MNIR. De această dată, imaginea prezentă este a unei Româнии unite, al cărui ideal de unitate națională este înfăptuit, aflându-se

²⁹⁵ Ziarul *Adevărul*, iulie 1906, p. 2

²⁹⁶ *Catalogul Administrația Domeniului Coroanei la Expoziția Generală Română*, Inst. de Arte Grafice Carol Gobl, București, 1906, p. 20

²⁹⁷ Idem, p. 77

²⁹⁸ Idem, p. 78

²⁹⁹ Idem, p. 77

acum într-un proces de consolidare și afirmare în plan economic și industrial (după unificarea monetară, reforma agrară, și financiară). Expoziția păstrează un număr însemnat de pavilioane din cele folosite în 1906, dar sunt ridicate și altele noi care găzduiesc un număr de 791 de firme participante, dintre care, 630 fiind firme românești. Arhitectul desemnat cu lucrările de reparație și de clădire a noilor pavilioane este Arghir Culina³⁰⁰. Acesta, printre altele, prevede și un cinematograf, unde rulează 9 scurtmetraje publicitare, printre care, putând fi urmărită și pelicula documentar-publicitară a fabricii Goetz, intitulată *Industria Lemnului*.³⁰¹ Alături de alte mărfuri de industrie casnică, mobilierul este substanțial reprezentat într-un pavilion special destinat, unde mai multe fabrici expun produsele proprii. Extrase din presa vremii, părerile publicului sunt încurajatoare, „*nimeni nu putea să creadă că România producea în noile ei grănițe articole industriale atât de complicate și de occidentale*.”³⁰² Ba mai mult, se ridică și multe semne de întrebare dacă piesele ansamblurilor nu sunt produse chiar în străinătate, dat fiind calitatea ridicată a acestora. Stilurile mobilierului prezentat în expoziție sunt atât cele consacrate prin școlile de artă și meserii, cât și cele occidentale (de la baroc la secesion), unele chiar minimaliste, sugerând faptul că influențe de tip Bauhaus deja încep să pătrundă în zona industrială românească. Pavilionul mobilierului este creat folosind o structură de lemn lamelar în „sistem Hetzer”, a cărui formă amintește de arhitectura medievală, o referință ce poate își găsește sensul în contextul acesta prin afișarea noilor aplicații ale sistemului. Forma generală de arc ogival este oarecum susținută de elementul de expunere central, o vitrină ce amintește de cele folosite în expoziția internațională din Paris din 1900. Zona de expunere împărțită în marginea și mijlocul pavilionului, descrie un culoar circular pe care invitații sunt îndemnați să îl parcurgă. Printre expozanți se numără:

- Societatea *Industria Lemnului*, cu un stand în care prezintă mobilier clasic și câteva canapele de piele capitonate;
- Societatea *Carpatina*, cu câteva piese de mobilier care merită luate în calcul prin simplitatea cu care reinterpretează formele structurale clasice ale biroului de studiu, patului sau dulapului de haine:

³⁰⁰ *Prin industrie pentru țară* - Expoziția și târgul de mostre a industriei românești, București, 2015

³⁰¹ *Prin industrie pentru țară* - Expoziția și târgul de mostre a industriei românești, București, 2015, p.9

³⁰² Dr. W. Czell, Președintele Uniunii Industriașilor din Ardeal, la Târgul de Mostre și Industrie națională, *Prin industrie pentru țară* - Expoziția și târgul de mostre a industriei românești, București, 2015, p.9

- Societatea *Lack Blau & Co.*, cu cea mai semnificativă prezență de „garnituri” pentru sufragerii, în stil național, cu influențe evidente din zona stilului vienez secesionist. (aici apar și câteva scaune și un balansoar de lemn curbat, care aduc aminte de modelele Thonet, probabil realizate la Armeniș Borlova). Printre aceste piese, apar și câteva obiecte realizate din panouri furniruite, iar suprafețele astfel rezultate par a se integra într-un stil occidental, a cărui ornamentație e dată numai din desenul fladerului.
- Societatea *Industriilor Iași*, cu o garnitură de mobilier de grădină, realizat prin împletitură. Acest model, care poate fi recunoscut cu ușurință datorită extremității inferioare a montanților împlețiți în torsadă, apare și în recuzita fotografului Costică Acsinte (Ialomița), în special, în fotografiile din perioada 1939-1940. Acest aspect poate avansa ideea că este vorba de un model de serie, ieftin și apreciat de români.
- *Czell & Seimen* din Brașov, cu „mobile moderne de lemn și fier”, mobilier școlar brevetat, scaune moderne brevetate pentru Cinema și Teatru.

Un aspect general pe care arhitectul Culina îl imprimă felului în care producătorii își gândesc mobilierul de expunere, este sugerat prin multele elemente decorative traforate în lemn și aplicate vitrinelor. Puținele date despre această expoziție nu prezintă existența unor directive stricte în aranjarea standurilor, decât faptul că ele trebuie să se exprime vizual prin valorile deja consacrate ale stilului național.³⁰³

În concluzie, expoziția industrială exprimă o nouă latură a societății românești, care apare implicată economic și politic, alimentând, prin rezultatele afișate, mândria națională. Mihail Manoilescu, comisarul general al expoziției, confirmă acest sentiment nou și adaugă faptul că „în mulțimea care se îngrămădea voioasă în pavilioanele expoziției (domnește) un mare orgoliu, în fața posibilităților, abia atunci dezvăluite, a acestei mari și frumoase României”³⁰⁴.

³⁰³ *Prin industrie pentru țară - Expoziția și târgul de mostre a industriei românești*, București, 2015, p.7

³⁰⁴ MANOILESCU, Mihail, *Memorii*, vol. I, Editura Enciclopedică, 1993, p.35



Figură 5-7 Fotografie din timpul construcției Pavilionului Mobilei de la Expoziția și târgul de mostre a industriei românești din 1921, sursa:/expo1921.mnir.ro

Figură 5-8 Pavilionul Mobilei de la Expoziția și târgul de mostre a industriei românești din 1921, București, Parcul Carol I, sursa:/expo1921.mnir.ro



Figură 5-9 Standul Societății Industria Lemnului de la Expoziția și târgul de mostre a industriei românești din 1921, București, Parcul Carol I, sursa:/expo1921.mnir.ro

Figură 5-10 Standul Societății Lack Blau & Co. de la Expoziția și târgul de mostre a industriei românești din 1921, București, Parcul Carol I, sursa:/expo1921.mnir.ro



Figură 5-11 Standul (continuare) Societății Lack Blau & Co. de la Expoziția și târgul de mostre a industriei românești din 1921, București, Parcul Carol I, sursa:/expo1921.mnir.ro

Figură 5-12 Standul Societății Czell & Seimen din Brașov, de la Expoziția și târgul de mostre a industriei românești din 1921, București, Parcul Carol I, sursa:/expo1921.mnir.ro



Figură 5-13 Standul Societății Industriilor Iași, de la Expoziția și târgul de mostre a industriei românești din 1921, București, Parcul Carol I, sursa: expo1921.mnir.ro

Figură 5-14, Figură 5-15 Fotografii din arhiva fotografului Costică Acsinte (Ialomița), în care pot fi recunoscute elemente de mobilier din împletitură. Acestea pot sugera o producție în masa a modelelor prezentate. Sursa: [flickr.com](https://www.flickr.com/photos/costicaacsinte/)

5.4. Expozițiile universale din Barcelona (1929) și New York (1939)

Unul dintre momentele interesante, în care stilul național sau neo-românesc (atât aplicat arhitecturii, cât și obiectului) este pus în fața modernismului minimalist, este în cadrul Expoziției Universale din Barcelona, din 1929, unde, alături de pavilionul României, proiectat de arh. Duiliu Marcu într-un stil de inspirație tradițională, stă *Barcelona Pavilion*, operă a arhitectului german de la Bauhaus, Ludwig Mies van der Rohe. Totodată, anul 1929 capătă o semnificație aparte și prin declanșarea, la nivel mondial, a marii crize economice. În ciuda climatului rezervat pe care îl imprimă, Miguel Primo de Rivera își menține decizia de organizare a unei Expoziții Universale în Spania. Acest moment marchează prima participare la o expoziție internațională a României Unite de după primul Război Mondial, dar, cu toate acestea, prezența este una modestă.

*„Locul nostru e bine ales, bine caracterizat și (...) foarte bine prezentat. Poate că lungă clădire cu două rânduri a dlui. Marcu are și ceva din arhitectura septentrională a Nordului. Ansamblul este însă foarte atrăgător (...) covoare oltenești, sculpturi în lemn, picturile lui Grigorescu, Andreescu (...)”*³⁰⁵.

Pavilionul României, aflat între cel italian și cel spaniol, este conceput de arhitectul Duiliu Marcu, în jurul a două săli principale, fiecare adăpostind domeniile generale de expunere: Artă și Cultura - pentru prima cameră și Economie Națională - pentru a doua. Din catalogul Pavilionului României reiese că în domeniul Artă și Cultură, la secțiunea V, este expusă Artă decorativă, iar în cadrul domeniului Economie Națională, secțiunea IV adăpostește Industria Școlilor profesionale și secțiunea VI - Industria Țărănească³⁰⁶. Interioarele sunt lipsite de ornamentația obișnuită pentru un astfel de eveniment, având pereții albi, pe alocuri acoperiți cu pânze de culoare închisă, cu scopul de a accentua vizual elementele expuse. Arhitectul Duiliu Marcu apelează, în principal, la lemn, pentru a reda o formă a specificului național, material pe care îl prevede pentru a fi prelucrat în țară, de meșteri și meseriași și, apoi, transportat cu trenul³⁰⁷ în Barcelona, pentru a fi montat. Crestăturile românești sunt, și de data aceasta, prezente prin tratamentul stâlpilor, ancadramentelor de la ferestre și intrări și în neliipsitele obiecte de mobilier realizate de școlile de arte și

³⁰⁵ Nicolae Iorga despre pavilionul României de la Expoziția universală din Barcelona 1929 IORGA, Nicolae, *Pe drumuri depărtate*, vol.2, Editura Minerva, 1987, București, p. 443

³⁰⁶ *Romania at the Barcelona International Exhibition 1929*, p. 14

³⁰⁷ Transportul este realizat cu 12 vagoane pentru materialul destinat construcției pavilionului și alte 4 vagoane pentru exponate, *Romania at the Barcelona International Exhibition 1929*

meserii. Mobilierul de expoziție este simplu, compus din montanți și rame de lemn închise cu sticlă, iar în sala de expoziție a artelor plastice este așezată o canapea simplă, cu două direcții de ședere, învelită cu o tapiserie cu motive tradiționale. Singurele obiecte de mobilier modern prezentate vizitatorilor sunt cele realizate de școlile de arte și meserii, expuse în secțiunea școlilor profesionale. Două jețuri puternic ornamentate, un leagăn de copil, o ladă și un taburet, compun, alături de covoare și țesături, camera destinată progreselor învățământului de meserii. Aceste obiecte sunt, în mare parte, realizate în București, sub îndrumarea profesorului maestru Banciu. În celelalte secțiuni mai pot fi observate o pereche de două scaune, a căror montanți frontali împrumută forma coloanelor din pridvorul pavilionului. Arhitectul Duiliu Marcu dovedește și în alte ipostaze (ex. Casa Magistraților, 1935-1937³⁰⁸) atenția pe care o oferă obiectelor de mobilier, proiectate în acord cu semnificația proiectului arhitectural. Posibilitatea ca tot el să fi proiectat și aceste scaune, justifică paralela dintre aspectul acestora și cel al pavilionului.

La exterior mai poate fi remarcată o troiță din lemn³⁰⁹, proiectată de arhitectul Victor G. Ștefănescu, adept al stilului românesc, și realizată de Școala Superioară de Arte și Meserii din București.³¹⁰

Și aici, ca în multe prezențe marcate de Romania la expoziții internaționale, specificul românesc este reprezentat ca o replică, în acord cu tradiția. Prelucrarea lemnului în obiectele prezentate ține cont de tehnica țaranului român, care, într-o manieră similară, dă semnificația principală soluției pavilionului. Casa meșterului Mogoș³¹¹, salvată și expusă de Alexandru Tzigara Samurcaș în primii ani ai secolului XX-lea, încă reprezintă un izvor de inspirație. Totuși, transpunerea simbolică a românescului numai în arta tradițională rurală, aduce și un dezavantaj, întârziind manifestările modernismului minimalist ale arhitecților români, a căror proiecte, până la aprobare, sunt trecute prin filtrul unor comisii, în majoritate reprezentate prin figuri iubitoare de patrie și de orientare conservatoristă (V. Madgearu, Nicolae Iorga, Al. Tzigara Samurcaș etc.). Duiliu Marcu, după câteva proiecte abandonate, dezvoltă ideea propusă de Ministrul Virgil Madgearu:

³⁰⁸ Aici arhitectul Duiliu Marcu proiectează mobilierul camerelor, un exemplu ilustrat este „mobilierul din hall etaj I” Figura X-X

³⁰⁹ Obiect mutat și care încă se păstrează în grădina Palatului din Pedralbes - ziarul „*La Vanguardia*”, Barcelona, 1930, p. 2

³¹⁰ „*Realitatea Ilustrată*”, nr. 50, 1929, p.7

³¹¹ „... concepută în stil național, cu elemente ale casei lui Mogoș din Muzeul din București...” SAMURCAȘ, Al. Tzigara, *Scrieri despre arta românească*, Ed. Meridiane, București, 1987, p.344

*„servindu-se de tipul casei munteanului român, spre a pune, astfel, în evidență, nu numai arhitectura noastră caracteristică, dar și materialul lemnos, atât de scump în Spania, pe a cărei plată trebuia să înfruntăm concurența altor state.”*³¹²

Zece ani mai târziu, de data aceasta la New York, are loc, sub egida motto-ului impunător „*Building the World of Tomorrow*” - o nouă expoziție internațională, care oferă șansa arhitecților O. Doicescu și G.M.

Cantacuzino să se afirme, prin cele două pavilioane pe care le proiectează.

Ziarul Gazeta Municipală oferă un detaliu important referitor la această expoziție, relatând faptul că în luna mai a anului 1938, alături de cei doi arhitecți delegați cu proiectarea pavilionului, se afla și Aug.

Schmiedigen³¹³, inginerul care îi susține în munca de proiectare și arh. Rică Doicescu³¹⁴, fratele lui O. Doicescu, cel care supraveghează lucrările cât timp acesta se află în țară. Stilurile aplicate de cei doi arhitecți sunt diferite, Doicescu fiind cel care se apropie mai mult de elementele tradiționale obișnuite expresiei României la expozițiile internaționale. „Casa românească”³¹⁵, realizată de Octav Doicescu, propune ca sursă de inspirație elemente istorice românești, preluate din spațiul folcloric și religios, surse pe care le aplică atât în tratarea fațadelor, cât și în interiorul pavilionului. Proiectul este foarte bine primit atât de presa americană, cât și de cei care îi calcă pragul, Doicescu primind mai multe oferte din Statele Unite, „pentru a executa câtorva particulari case în stil neromânesc...”³¹⁶.

În ceea ce privește mobilierul, arhitectul realizează un număr impresionant de proiecte, în care tratează în detaliu fiecare aspect ce ține de construcția pieselor din interiorul restaurantului Casei Românești. Pornind din grădină spre interior, Doicescu realizează mesele și scaunele, folosind cadre din platbanda îndoită, cu spătar ornat (un arabesc simplu, sugerând, probabil, o formă din heraldica medievală românească)³¹⁷. Proiectul final diferă de schiță prin felul în care sunt montate picioarele, atât la mese cât și la scaune, optându-se pentru o structură în X. Pentru interior, Doicescu gândește mai multe tipuri de scaune, toate realizate din lemn și fiecare cu modele diferite de creștături. Șezuturile scaunelor, în funcție de destinație și de specificul

³¹² SAMURCAȘ, op. cit., p. 344

³¹³ *Gazeta Municipală*, nr. 322, 15 mai 1938

³¹⁴ *Gazeta Municipală*, nr. 364, 12 martie 1939

³¹⁵ „Casa Românească” proiectată de Doicescu, și realizată într-un spirit național, diferă vizibil de stilul clasicizant aplicat de G.M.Cantacuzino Pavilionului oficial al României

³¹⁶ *Gazeta Municipală*, 8 ianuarie 1939

³¹⁷ Vezi Stema lui Radu cel Mare, clopotnița mănăstirii Dealu, 1499 - CERNOVODEANU, dan - Știința și Arta Heraldică în România, ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1977, p.233

clienților, sunt realizate din lemn, cu împletitură de ratan sau piele. Zona de ședere este suplimentată prin banchete tot din lemn, îmbogățite, la rândul lor, cu motive folclorice, realizate printr-un procedeu tehnic destul de des întâlnit la mobilierul tradițional - traversa încheiată în pene triunghiulare. În sala de banchet, scaunele de lemn sunt tapițate cu o pânză albă, cu un motiv floral brodat în centrul spătarului. Șezutul pe pernă cu arcuri e întocmai gândit pentru a oferi confortul unei șederi lungi. Pentru că tapițeria ar fi acoperit orice creștătură, montanții spătarului sunt prelunși peste cota finală a obiectului, având fiecare detaliul frunzei de acant cioplit în capăt. Stilul acestor scaune depășește zona neromânescului încărcat, oferind o soluție minimalistă, dar exprimată, a motivului folcloric. Pentru bar, arhitectul proiectează scaune înalte cu spătar, iar pentru zona fumoir-ului, sunt proiectate un set de fotolii și o masă joasă. Acestea din urmă îndeplinesc aceeași rețetă a scaunelor festive, folosind ca element brodat un țaran și o țărăncă în costum popular. Felul în care spătarul străpunge șezutul face trimitere către soluția constructivă a scaunului țărănesc, peste care Doicescu așază două volume simple capitonate.

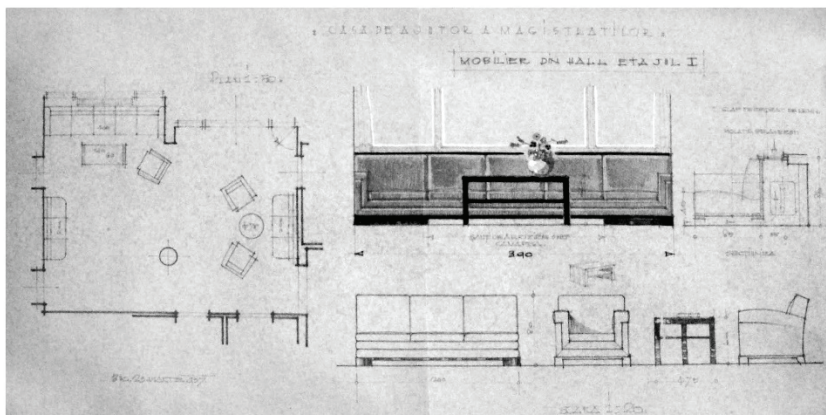
Abordarea Arhitectului Doicescu în mobilierul de expoziție pare să fi restrâns nucleul în jurul unui tipar funcțional și structural, pe care, prin mijloace stilistice adecvate tipului de reprezentare, să-l reinventeze și readapteze. Exemplu sugestiv în această direcție este mobilierul proiectat pentru Trienala din Milano, din 1940, unde, pe aceleași structuri deja folosite în Casa Românească, acesta gândește un alt limbaj stilistic, de data aceasta, influențat de barocul italian. În locul creștăturilor și formelor folclorice traforate, își fac acum loc volute vegetale, frunze de acant mulate și muchii redată prin profile suprapuse (ciubuce).



Figură 5-16 Colaj realizat din detalii ale pavilionului României la Expoziția Internațională din Barcelona din 1929, Acesta prezintă asemănarea dintre montații scaunelor și coloanele din pridvorul pavilionului. Sursa: sateleromaniei.ro



Figură 5-17 Secțiunea școlilor de arte și meserii (școli profesionale) din pavilionul României la Expoziția Internațională din Barcelona din 1929, Sursa: sateleromaniei.ro



Figură 5-18 Proiect de mobilier Casa Magistraților 1935-1937, arh. Duiliu Marcu, Sursă: Arhiva UAR

Figură 5-19 Secțiunea Arta decorativă din pavilionul României la Expoziția Internațională din Barcelona din 1929, Sursa: sateromaniei.ro



Figură 5-20 Secțiunea Artistică din pavilionul României la Expoziția Internațională din Barcelona din 1929, Sursa: sateleromaniei.ro

Figură 5-21 Detaliu de pridvor al Pavilionului României la Expoziția Internațională din Barcelona din 1929, Sursa: sateleromaniei.ro



Figură 5-22 Troița proiectată de V. Stephănescu pentru Pavilionul României la Expoziția Internațională din Barcelona din 1929, Sursa: sateleromaniei.ro

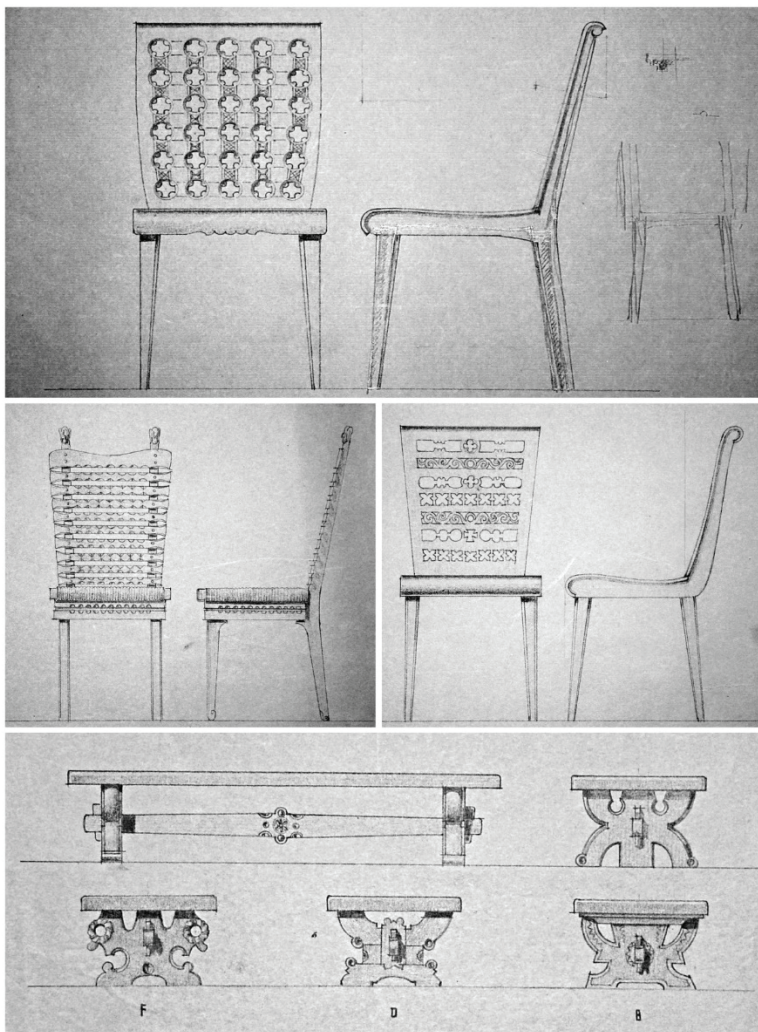


Figură 5-23 Fotografie către grădina Casei Românești de la Expoziția Internațională din New York, 1939, sursă: octavdoicescu.blogspot.com

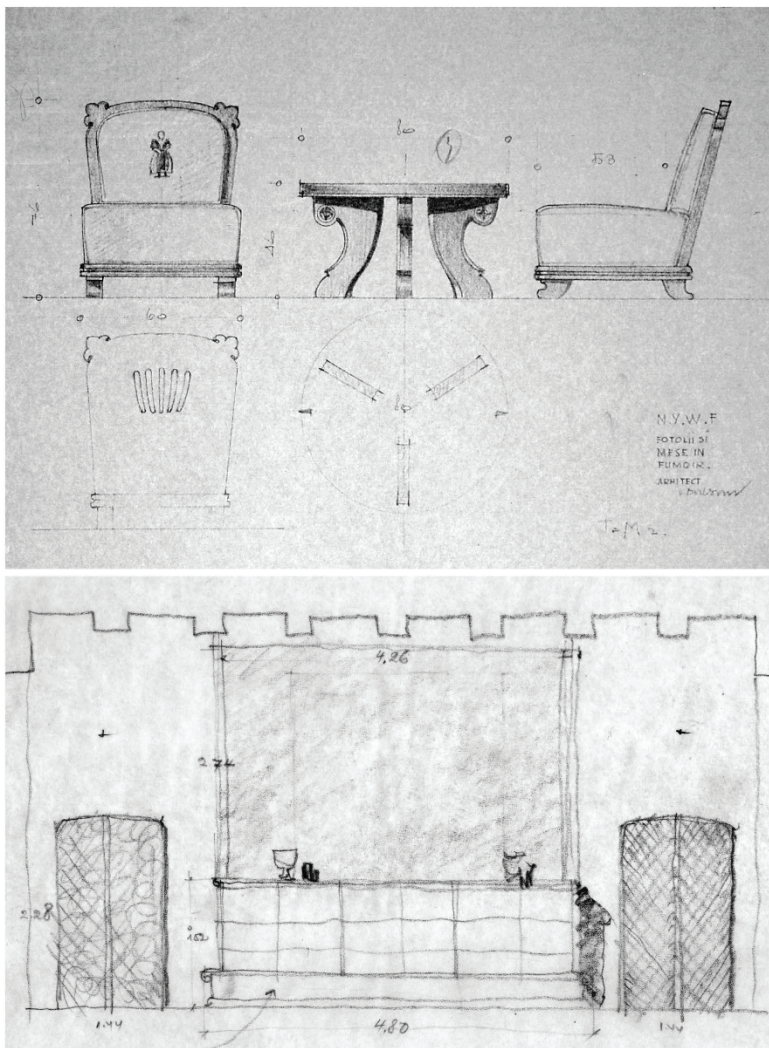
Figură 5-24 Schiță cotată realizată de Octav Doicescu pentru proiectul scaunelor grădinii Casei Românești de la Expoziția Internațională din New York, 1939, sursă: arhivă UAR București



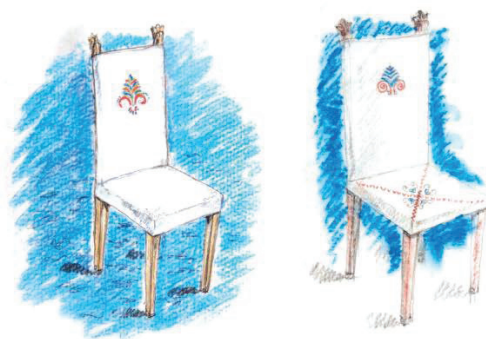
Figură 5-25 Fotografie din interiorul restaurantului Casa Românească de la Expoziția Internațională din New York, 1939, sursă: octavdoicescu.blogspot.com



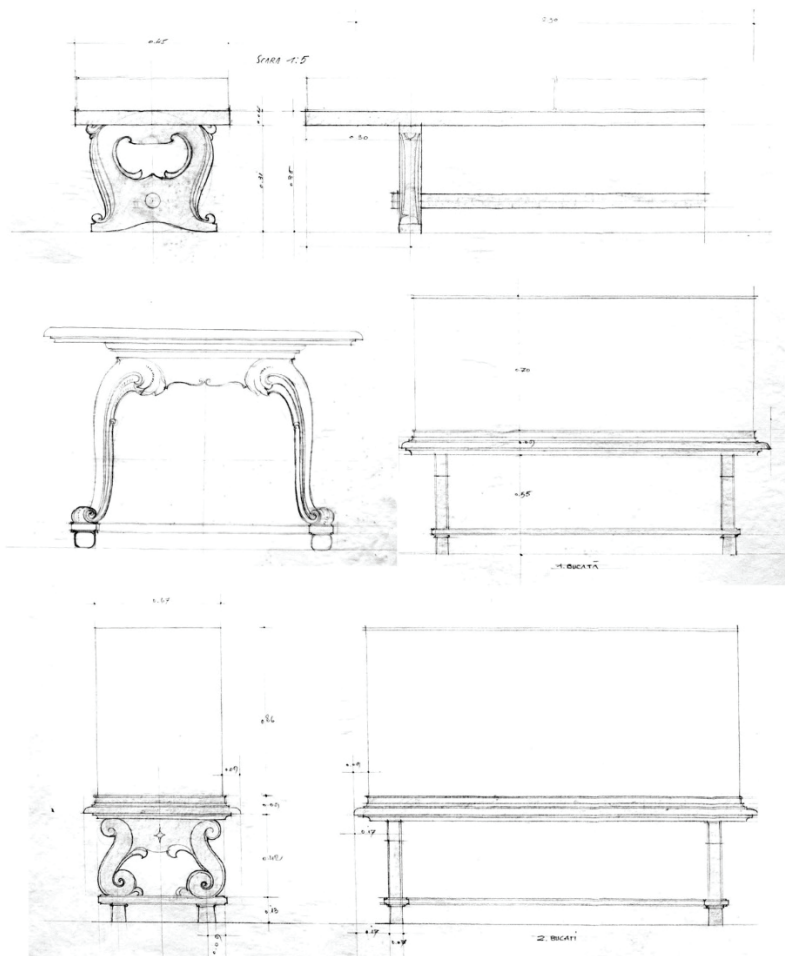
Figură 5-26 Schițe cotate realizate de arh. Octav Doicescu pentru proiectul scaunelor și al băncilor din interiorul Casei Românești de la Expoziția Internațională din New York, 1939, sursă: arhivă UAR București



Figură 5-27 Schițe cotate realizate de arh. Octav Doicescu pentru proiectul mobilierului din interiorul „fumoir-ului” Casei Românești de la Expoziția Internațională din New York, 1939, sursă: arhivă UAR București



Figură 5-28 Schițe realizate de arh. Octav Doicescu pentru proiectul scaunelor de restaurant din interiorul Casei Românești de la Expoziția Internațională din New York, 1939, sursă: arhivă UAR București



Figură 5-29 Schițe cotate realizate de arh. Octav Doicescu pentru proiectul mobilierului din interiorul Pavilionului României de la Trienala din Milano din 1940, sursă: arhivă UAR București

5.5. Concluzii

Caracterul românesc apare în peisajul expozițiilor universale începând cu anul 1889, când arhitectul Ion Mincu, pierde din motive obiective, contractul de proiectare al Pavilionului României pentru Expoziția de la Paris din 1889. Acesta rămâne activ în proiect sub funcția de consultant al arhitecților francezi (desemnați pentru finalizarea proiectării pavilioanelor), implicându-se în definirea și adaptarea stilului de reprezentare. Acest început este semnificativ în prezentarea stilului românesc către un public internațional, definind astfel o rețetă de succes, consolidată de arhitecții români ce vor urma.

Participările românești la expozițiile internaționale sunt astfel marcate, la început, de felul în care arhitecții francezi exprimă stilul național românesc. Cu toate acestea, colaborarea cu arhitecții români, precum și schimburile de experiență dintre meșterii francezi și cei români, reprezintă influențe semnificative care conturează nu numai aspecte ce țin de arhitectură, ci marchează și evoluția proiectării și construcției de mobilier în spațiul românesc.

Modelul expozițiilor occidentale este implementat destul de repede și în plan local, unde, începând cu 1906, Parcul „Carol I” din București, devine spațiul ce găzduiește prima expoziție națională, un prilej de afirmare pentru mulți arhitecți români aflați la început de drum. Acest tip de manifestare participă la promovarea pe plan intern a stilului național, fiind cea mai evidentă cale de a diferenția, pe criterii naționale, specificul expozițiilor românești. Din căutarea aspectului unitar, formele de reprezentare sunt comune atât exteriorului cât și interiorului, stilul românesc începând astfel să fie consacrat ca un stil general, valabil și pentru mobilier sau pentru industria casnică.

Cu toate interferențele Mișcării Moderniste, implicarea arhitecților în reprezentarea imaginii României este în continuare (până în 1939) aprobată de comisii, caracterizate prin tradiționalism și spirit conservator, unde personalități precum N.Iorga sau Al.Tzigara-Samurçaș, apără continuitatea expresivă a stilului național. Acest aspect întârzie, în societatea românească, cultivarea unui gust pentru estetica modernistă, și totodată epuizează expresivitatea stilului național, adus, ca în cazul Expoziției din Barcelona din 1929, față în față cu modernismul epurat – Pavilionul Barcelona. Totuși expozițiile naționale și internaționale, reușesc să confirme faptul că în spațiul românesc, legătura arhitectului cu proiectarea de mobilier, devine tot mai strânsă și determină un model de practică.

6. Cap.VI. Arhitect și designer de mobilier, în România, între secolele XIX-XX

6.1. Spațiul românesc – prin ochii arhitecților

La mijlocul secolului al XIX-lea, nemulțumirea arhitecților români față de neîncrederea și subestimarea cu care sunt tratați profesioniștii locali, în favoarea celor străini, se concretizează într-o primă publicație de specialitate care are ca scop nu doar reîntregirea breslei sub aspectul unui stil național, ci și redescoperirea și cunoașterea amănunțită a monumentelor țării, precum și a metodelor de întreținere și de restaurare ale acestora. Astfel, „*Analele arhitecturii și ale artelor cu care se leagă*” vine, în 1890, în sprijinul arhitecților români, printr-o critică aspră a soluțiilor adoptate de către arhitecții străini asupra monumentelor de pe teritoriul României și prin încercarea stopării acestora.³¹⁸ Arhitecții străini sunt preferați și în edificiile civile drept pentru care Ion Mincu critică aspru repeziciunea cu care aceștia preiau modelele din afară, fără a le trece prin filtrul tradiției românești și fără a ține cont de contextul dat și de factorii care trebuie să o influențeze cu adevărat, spre obținerea unei arhitecturi sincere românești.

*„ Orașe întregi s-au ridicat ca din pământ în țara aceasta – Sinaia, spre pildă – și de unde am fi putut continua în ele o tradițiune și a realiza o arhitectură originală, care să fie expresiunea obiceiurilor, climei, trebuințelor și simțirilor noastre, am alcătuit o adunătură bizară și hibridă de modele rău copiate ale arhitecturii din toate țările și din toate climele...”*³¹⁹

În primii ani ai secolului XX, Petre Antonescu vorbește în articolul său „*Mănăstirea Cozia*”, din *Literatura și arta română*, despre certitudinea existenței unei arte naționale, care trebuie dezvoltată și redefinită prin reinterpretarea artei vechi românești, printr-o renaștere artistică. El critică orientarea artiștilor români către modelele occidentale, fără un studiu amplu al tuturor formelor artistice locale și al tradițiilor, deoarece „*am avut totul pentru ca o mișcare artistică să se constituie și să trăiască la noi.*”³²⁰ Cu alte cuvinte, principiile noii arte 1900 încep să

³¹⁸ Ulterior aceștia întemeiază Societatea arhitecților români, care apoi, în 1892 dă naștere primei școli de arhitectură.

³¹⁹ MINCU, I., *Școalele noastre de arte frumoase*, „Literatura și arta română”, 1896, p.218, din *Gândirea estetică în arhitectura românească*, Editura Meridiane, București, 1983, p.8

³²⁰ *Gândirea estetică în arhitectura românească*, Editura Meridiane, București, 1983, p.30

se contureze în jurul luptei pentru obținerea caracterului național atât în domeniul artistic cât și în arhitectură.

Arhitectul prezintă și clasifică fondul artistic român ca fiind alcătuit atât din tradițiile de artă, cât și din monumentele de artă. Aduce în discuție, așadar, meseriile și industriile artistice, alături de tehnici și decorații aplicabile în acest domeniu. Deși multe dintre acestea se dovedesc a fi dispărute sau aflate în pericolul dispariției la acea vreme, industrii casnice precum cioplitul lemnului, țesătoria și broderia rămân încă active și devin astfel, alături de obiectele de mobilier și produsele de artă industrială, posibile vehicule ale modernității. Mândri de o moștenire valoroasă și încrezători în forța de dezvoltare a acestora și în impactul pe care îl poate genera conturarea unui nou stil național, adepții acestui stil își pun bazele în arta și meșteșugul popular ca element care amprentează stilului românesc.³²¹

*„(...) ca buni români, suntem datori să locuim în case care să ne reamintească cât pe departe casele în cari au trăit strămoșii noștri.”*³²²

Spiritul general de tip *revival*, care cuprinde întreg continentul, se manifestă, drept urmare, și în spațiul românesc și, cu atât mai important, acesta are loc și în arhitectura de interior marcată de lungile perioade de ocupație și influențele comerciale impuse odată cu acestea. Ținând cont de modestele capacități de producție ale perioadei, arhitecții români se implică în adaptarea *„exteriorului cât și a interiorului casei, la un stil românesc.”*³²³

*„Iar acum, după marea izbândă națională, se cere izbândă artistică: se cere casă românească, mobilier, tablouri cu subiecte românești, covoare, sculptură, muzică, teatru, literatură și tot ce poate îmbrățișa întreaga viață românească.”*³²⁴

Marcel Iancu critică atât preocuparea arhitecților pentru ornamente și estetica desenului de arhitectură, cât și pregătirea lor excesivă în această direcție în detrimentul gândirii spațial-funcționale și își concentrează atenția asupra creării spațiului interior, de la care ar trebui, în concepția sa, să pornească procesul de proiectare. El justifică trecerea către un interior

³²¹ TRAIANESCU, I., *Stilul romanesc. Arhitectura*, 1916, nr.2, p. 33-35, din *Gândirea estetică în arhitectura românească*, Editura Meridiane, București, 1983, p.39

³²² TRAIANESCU, op. cit., p.41

³²³ TRAIANESCU, op. cit., p.43

³²⁴ Ibidem

modern ca răspuns al noilor nevoi și cerințe de igienă și confort, în contextul noii economii și al utilitarismului.

Simplitatea și claritatea spațiului și al mobilierului folosit aferent fiecărei încăperi trebuie să creeze o ambianță cât mai plăcută, liniștitoare și potrivită scopului căruia deservește. În acest sens, renunță la simetrii și axialitate, modelând un spațiu conform destinației sale și tratând elementele care îl compun (mobilier, ferestre, corpuri de iluminat), după logica utilizării lor în concordanță cu spațiul. Tot în această direcție, totodată și dimensiunile restrânse ale spațiilor și, implicit, ale mobilierului, participă la realizarea unei atmosfere unice, caracteristice acestui nou stil, care se stabilește prin noul context socio-economic și se dezvoltă sub influența puternică a vieții economice, a evoluției tehnicii și a tehnologiei.

„(...)În timp ce afară viața vuește de germinații noi, arhitectii, înfrățiți până la idolatrie cu planșeta, s-au baricadat în ateliere și școli belleartiste, copiind cu febrilitate după albume și dicționare, stiluri perimate.”³²⁵

„(...) Arhitectura contemporană nu mai poate fi decât anti-decorativă. Frumusețea ei rezidă în jocul de raporturi și volume și nicidecum în mărime și bogăție decorativă.”³²⁶

„Azi se cer arhitecților opere conform cu noua stare de spirit și cu concepția vieții moderne. Orice inutil trebuie eliminat din viața noastră.”³²⁷

Important de reținut este faptul că influențele care au marcat arhitectura construită au avut răspuns și în artele decorative și mobilier. Într-o paralelă a stilului național cu cel nou apărut ca replică a modernismului, Ion Traianescu critică dur forța și repeziciunea cu care modernismul raționalist își impune valorile peste arhitectura românească în curs de dezvoltare, stabilită pe fondul unui stil național cu puternice note tradiționale. De la sintetismul noii arte moderne, posibilitatea de replicare (deci neînsuflețirea unui loc), la mecanizarea tuturor elementelor care intră în viața de zi cu zi a simplei locuiri și până la implementarea acestei noi arhitecturi în contexte care nu o cer și de care nu este legată simbolic (poate la care nici nu se adaptează firesc), arhitectura modernă pare că trebuie să lase în continuare

³²⁵ IANCU, Marcel, Arhitectura de planșetă - *Contimporanul*, IV, 1925, nr. 60, pp. 6-7,

³²⁶ IANCU, Marcel, Arhitectura socială - *Contimporanul*, IX, 1930, nr. 93-95, p. 10,

³²⁷ DUILIU, Marcu, Arhitectură și clădiri - *Buletinul Societății Politecnice*, XLV, 1931, nr. 10, pp. 1170-1191, din *Gândirea estetică în arhitectura românească*, Editura Meridiane, București, 1983, p.73

loc descoperirii și conturării unui stil românesc transmis prin sentimentul omenesc al artei tradiționale.

*„Cu o iuțeala vertiginoasă, stilul modern răstoarnă întreaga mentalitate de până acum(...). Deci, pentru arta noastră națională s-ar putea spune: un musafir nepoftit, viguros, simpatic, cuceritor, de temut.(...) Căci ea are ceva de la toți și de la nimeni (...) totul realizat după formula cea nouă a artei moderne. Mobilierul simplu, drept, mic, așezat a l'improviste, în camere joase, cu tavane albe, cu pereți tapetați bizar, în culori vii, decorații interioare din produse ceramice smălțuite, cristale, oglinzi, metale lucitoare, dau interiorului modern o noutate surprinzătoare. (...) Totul pare mecanic, o mașină ingenioasă de locuit(...)”*³²⁸

Tot pe acest subiect, cu o viziune diferită, mult mai pozitivă, G. M. Cantacuzino prezintă cele două direcții într-un termen mai larg ca „tendințe”, sau ca „momente” în artă (cu precădere în arhitectură), necristalizate încă, care lasă loc interpretării și perfecționării odată cu timpul, mai apoi rămânând să fie validate. El recunoaște, la momentul respectiv, incompatibilitatea dintre ele, precum și imposibilitatea fuzionării lor, însă nu neagă faptul că arhitectura națională poate găsi rezolvări prin noile premise aduse de curentul modern. Încurajează, astfel, ambele mișcări, către găsirea de soluții pretabile contextului țării noastre, fără a îndepărta, însă, caracterul autohton.

*„Arhitectura (...) nu este în contradicție cu răvnele arhitecturii noastre, ci deschide numai un larg registru de posibilități noi. (...) Deci, problema nu se mai pune între arhitectura românească și cea modernă, între o artă națională și una internațională. E vorba înainte de toate de a ști care este atitudinea noastră față de acele noi premise(...)”*³²⁹

Florea Stănculescu prezintă, într-unul dintre articolele sale, acest război al celor două tabere, ca fiind unul caraghios, care nu își are locul în această încercare de concretizare a unui stil românesc, ba mai mult, a evoluției a ceea ce se conturase până la acel moment ca stil național. Arhitectura, în concepția sa, ar trebui să redea caracterul construcțiilor, al cartierelor, al

³²⁸ TRAIANESCU, Ion, Arhitectura națională față de stilul modern - *Urbanismul*, IX (I), 1932, nr. 5-6, pp. 172-175

³²⁹ CANTACUZINO, George Matei, *Tradiționalism și Modernism – Izvoare și popasuri*, București, Ed. Fundațiilor, 1934, p. 13-19

orașelor, să răspundă funcțiunii și destinației lor, fie ea de factură internațională (centre comerciale, hoteluri, bănci, centre culturale, teatre sau chiar orașe port), sau cu un caracter local (locuințe, magazine mici, cârciumi, etc).

Din aceeași perspectivă examinează și latura temporală, judecând că nu ar fi timpul potrivit să se pună problema unui stil românesc, chiar dacă acesta va avea să fie considerat astfel, deoarece o astfel de apreciere nu poate avea loc decât după o perioadă mai lungă de timp.

Același crez îl împărtășește și G. M. Cantacuzino, demonstrând faptul că nu stilul propriu-zis face subiectul căutărilor principale,

*„căci un stil nu este și nu poate fi o chestiune de program. Un stil este suma unei epoci, parfumul pe care îl lasă o epocă în istorie. El se cunoaște pe deplin mult după ce epoca a trecut.”*³³⁰

Horia Creangă argumentează, într-un interviu, posibilitatea existenței unei crize în arhitectură și despre noi direcții de evoluție, faptul că progresul științific și tehnic nu poate avea decât un rol pozitiv, prin îndeplinirea cerințelor de confort și, mai pe larg, a utilității funcționale, atât timp cât nu sacrifică elementele estetice și cât ține cont de condițiile climaterice.

Simplitatea și calmul noilor linii ce aveau să contureze proiectele de factură modernă, formau deja, în imaginea arhitectului, un *rafinat sentiment estetic*.

*„Cei ce nu o pot concepe, acuză această artă de monotonie; reclamă ornamente felurite pentru înlăturarea banalității suprafețelor netede; propun pentru variație frîngerea liniilor în toate chipurile, după imaginația fiecăruia.”*³³¹

În aceeași direcție se îndreaptă și comentariul arhitectului Octav Doicescu, despre elementele care influențează parcursul arhitecturii, ea fiind răspunsul factorilor socio-economici ai vremii. Pentru a evita o stagnare dăunătoare, din toate punctele de vedere, din cauza acestui conflict între cele două poziții, el încurajează către o demarare rapidă a practicii arhitecturale sub semnul valorilor împărtășite de ideile modernismului.

³³⁰ CANTACUZINO, George Matei, *Arhitectura românească de azi – Izvoare și popasuri*, București, Ed. Fundațiilor, 1934, p. 368-372, din *Gândirea estetică în arhitectura românească*, Editura Meridiane, București, 1983, p.106

³³¹ CREANGĂ, Horia, *Interviu –Arta și Omul*, III, 1935, nr.19-22, pp. 333-337, din *Gândirea estetică în arhitectura românească*, Editura Meridiane, București, 1983, p.93-94

„De altfel, ca în toate manifestările spiritualității omenești, (arhitectura) oglindește și ea prefacerile timpurilor. (...)”³³² „Nu betonul armat și materialele noi de construcție au format arhitectura modernă, ci prefacerile din Rusia Sovietică, din Germania(...), din Austria(...) și din Franța(...). Europa nu mai respiră aceeași atmosferă din ’nainte de 1900. Programul a modificat stilul, iar materialul a înlesnit numai realizarea lui. Funcțiunea creează organul, au spusologii(...)”³³³

Războiul a adus cu sine schimbări sociale importante, care aveau să influențeze, la rândul lor, parcursul arhitecturii în România, lăsând în urmă caracterul patriarhal al vieții de până atunci. Modificările din economia țării și destabilizarea populației au fost factorii principali care au condus către realizări funcționaliste. În ciuda impulsului puternic pe care l-a avut acest curent, apare, neconținut, nostalgia spiritului tradițional și dorința de reîntoarcere către vechile forme de expresie artistică. Cum *„a merge înapoi ar fi o eroare; a sta pe loc sau a continua pe pozițiile câștigate o repetare necontrolată de forme funcționaliste ar fi o egală eroare”³³⁴*; G. M. Cantacuzino vede o soluție într-o arhitectură de stat, în care, construcțiile civile ar putea fi studiate și realizate și prin concursuri, colaborări, benefice din punctul de vedere al diversității ideilor. Metodele funcționaliste și-au pus astfel amprenta asupra lucrărilor publice, în urma regândirii programelor care le definesc, printr-un echilibru între noile standarde de proiectare și soluții economice, care avea să dezvăluie, însă, și multe experiențe nereușite. Numeroase studii și cercetări ale arhitecților vremii s-au orientat către găsirea unor astfel de soluții de standardizare, atât pentru sisteme constructive sau utilizarea materialelor, cât și în proiectarea de mobilier și decorațiuni pentru amenajarea spațiului interior.

*„În artă, (...)posibilitățile românești se dovediseră considerabile, începând de la puternicele creațiuni populare până la operele artei culte ale vremurilor mai noi.
(...) De la simpla casă și biserică țărănească, cu prispele și porțile de lemn, până la modestele obiecte de întrebuințare casnică; de la*

³³² DOICESCU, Octav, CREANGĂ, Horia, IANCU, Marcel, *Spiritul arhitecturii Bucureștilor –Către o arhitectură a Bucureștilor*, București, f.a. 1935, Ed. ziarului „Tribuna Edilitară”, p. 33-40, din *Gândirea estetică în arhitectura românească*, Editura Meridiane, București, 1983, p.99

³³³ ROȘU, Ion C., *Adevăruri și realități –Arhitectura*, 1935, nr.4, p. 15-16

³³⁴ CANTACUZINO, George Matei, *Arhitectura românească de azi – Izvoare și popasuri*, București, Ed. Fundațiilor, 1934, p. 368-372

olăria cu smalțuri vii până la broderiile fine de mătase; de la creștăturile furcii de tors și semnele unei arte originale, de vechime milenară, despre care rămân foarte multe de știut și de la care, de asemenea, mai este mult de învățat.”³³⁵

6.2. ION MINCU (1851-1912)

Ion Mincu este un reprezentant de marcă al arhitecților care decid să se întoarcă în țară după finalizarea studiilor de arhitectură făcute în Paris și este primul arhitect român care obține diploma în Franța. Influențele Școlii de la Paris (École Nationale Supérieure des Beaux-Arts - ENSBA/EBA) se conturează prin inițiative ale absolvenților români, proaspăt întorși în România, marcați probabil de felul în care specificul național se manifestă în arhitectura franceză și mânați de avântul de a aplica învățătura primită și de a schimba realitatea din care plecaseră. Astfel ei construiesc bazele unei noi arhitecturi specifice unei societăți aflate la periferia Occidentului, obsedată de a intra în modelul Europei civilizate și de a găsi o metodă de a-și exprima specificul național.

Ion Mincu termină „Școala de punți și șosele”³³⁶ și, cu sprijinul familiei, părăsește Focșaniul pentru a începe anii de studiu ai EBA din Paris, în atelierul profesorilor Julien Guadet și Therry Lagrange. Aici ia contact cu saloanele muzeului Luvru³³⁷, spațiu al cărei bogăție interioară îi oferă tânărului Mincu șansa de a înțelege că munca unui arhitect poate pătrunde până în cele mai mici detalii ale decorației și ale mobilierului. Totodată, Parisul îi oferă dovada unei arhitecturi care rezultă din munca educată nu numai a arhitectului, ci și a meșterilor din manufacturile și atelierile pariziene încă active și puternice la acea dată.

„Impresia de fast, eleganță, amplasare monumentală a marilor săli, sau de grațioasă intimitate a saloanelor particulare era, de fapt, rezultatul unei conlucrări inteligente a arhitectului cu sculptorul, pictorul, tapițerul, argintarul, cioplitorul în lemn și șlefuitorul de marmură. Era concertul armonios al culorilor și suprafețelor unor materiale diferite: lemnul de cele mai diverse

³³⁵ ANTONESCU, Petre, *Pentru o renaștere a arhitecturii românești*, broșură publicată la București, 1939, din *Gândirea estetică în arhitectura românească*, Editura Meridiane, București, 1983, p.108-111

³³⁶ SOCOLESCU, Toma T., *Ion Mincu - Arhitect 1851-1912*, Editura Academiei Române, București, 2019, p.13

³³⁷ CAFFE, op. cit., p. 64

esențe, mățăsurile întinse pe pereți, stucurile și decorațiile de ipsos, bronzul și marmura, mozaicul, fierul forjat, oglinzile și cristalurile candelabrelor. ”³³⁸.

La întoarcerea sa în țară, într-un București care, din punct de vedere arhitectural se dezvoltă mimetic și nesigur în direcții trasate de arhitecți străini, Mincu pune bazele unei maniere diferite de lucru. Caracterul specific constă într-o reinterpretare a vechiului, tradiționalului și țărănescului românesc prin procedee tehnologice și mijloace constructive noi, adaptate atât vieții de final de secol al XIX-lea, cât și gustului beneficiarului aflat într-o continuă transformare. Societatea românească urbană a secolului al XIX-lea se află acum în pragul schimbării, adoptând modelul european în schimbul celui oriental. Repetatele perioade de ocupație rusească, care întrerup statornicia orientării regimului fanariot, oferă ocazia boierilor să ia contact cu civilizația apuseană (mai cu seamă prin baluri și banchete). Generalul armatei ruse, Langeron³³⁹, notează în memoriile sale faptul că după revoluția din 1821, care marchează și finalul domniilor fanariote, portul orașenilor din Muntenia și Moldova se schimbă radical prin adoptarea „portului european”³⁴⁰, iar interioarele caselor își schimbă mobilierul cu cel de proveniență vieneză sau pariziană, mobilier „cam vechi”³⁴¹, dar care apare în ochii proprietarilor drept elementul nou care aduce spiritul schimbării.

Primul proiect de arhitectură al lui Ion Mincu este refacerea casei generalului Iacob Lahovari (1846 -1907), proiect finalizat cu succes în 1886. Generalul (care din 1891 este pus la conducerea Ministerului de Război), cunoscut pentru temperamentul său coleric și pentru ușurința cu care transformă o polemică într-un duel pe viață și pe moarte³⁴², devine astfel primul client al unui tânăr arhitect lipsit de experiență practică. Lahovari îi cere foarte hotărât lui Mincu o locuință a cărei caracteristică principală să fie aspectul specific românesc, („când a venit la mine generalul Lahovary și mi-a cerut să-i fac o locuință în stil românesc [...]”³⁴³). Tema îi creează reale probleme arhitectului încă nefamiliarizat cu arhitectura populară locală. Rezultatul împletește surse italiene de inspirație

³³⁸ CAFFE, op. cit., p. 55

³³⁹ Louis Alexandre Andrault de Langeron 1763 - 1831

³⁴⁰ PAVELESCU, op. cit., p. 438

³⁴¹ Ibidem

³⁴² NICULESCU, Ionuț, „Părerea unui militar”, Gazeta Poporului din 5 august 1895,

³⁴³ revista „Arhitectura”, nr. 1/1925

prin folosirea „faianței” în fațade, combinate cu elemente tradiționale,³⁴⁴ de la case țărănești și de la cele câteva mănăstiri din Muntenia, pe care Mincu le vizitează în perioada de documentare a proiectului. Intervenția arhitectului nu se limitează doar la fațade, el a schimbat proporția casei vechi, înălțând pereții, oferind astfel o nouă înfățișare exteriorului și, în același timp, înălțime și prestanță interiorului. Atât holul de primire, cât și camerele sunt bogat ornamentate cu motive militare, însă referitor la mobilierul folosit, datele despre autor și modele sunt incerte. Poate mai mult din dorința de a răspunde temei date de client și mai puțin din avântul de a crea ceva răsunător, Mincu definește începuturile „stilului național”, care se va numi mai târziu neo-românesc, aflat acum în etapa inițierilor³⁴⁵. Acest „stil”, de fapt o direcție de căutări stilistice, totuși debutează incert, clădindu-se peste eclectismul academic specific arhitecturii perioadei și întâmpinând, după spusele lui T.T. Socolescu, atât exaltarea, cât și nesiguranța privitorului și a celorlalți arhitecți. Apreciau mulți acest tip de arhitectură — spune el — de care, însă, „*râdeau toți constructorii nemți și câțiva ingineri români care făceau arhitectură, copiind arhitecturile apusene*”.³⁴⁶

Mincu transportă în spațiul românesc conceptul artei totale, al creației holistice, în care creatorul gândește în detaliu toate elementele componente ale întregului. Realizarea elementelor de decorație interioară, a obiectelor și mobilierului vremii încă se bazează pe măiestria mâinii meseriașului, fapt pentru care Mincu, printr-o foarte bună înțelegere a meșteșugului și a materialelor, alături de atelierele de meseriași cu care colaborează, reușește să proiecteze de la obiecte de iluminat interior și exterior, până la obiecte de mobilier și obiecte de cult. Această practică cunoaște astfel începutul în spațiul românesc, urmând să se dezvolte, adoptată de alți arhitecți și sprijinită de meseriași și de micile progrese ale industriei românești. În sfera mobilierului, cauza „stilului românesc” devine prin activitatea amplă a lui Mincu, singura modalitate prin care meseriașii pot concura cu produsele occidentului. Această rețetă, aplicată în puținele ateliere de mobilier, dar mai cu seamă în școlile de arte și meserii, prinde forme variate, care, în

³⁴⁴ „Când m-am întors în țară, am răscolit și am cercetat: o bisericuță, o casă veche și alte vechituri. Ele în ochii mei erau ca niște rădăcini sănătoase ale unui arbore rupt de furtună..” (extras din cuvântarea lui Mincu, din octombrie 1912, cu ocazia banchetului ținut în cinstea sa în Hotelul Bulevard.) —

SOCOLESCU, Toma T., *Ion Mincu - Arhitect 1851-1912*, Editura Academiei Române, București, 2019, p.48

³⁴⁵ NEMȚEANU, op. cit., p. 33

³⁴⁶ SOCULESCU, Toma T., *Ion Mincu - Arhitect 1851-1912*, Editura Academiei Române, București, 2019, p. 19

funcție de specificul local, de maestru sau arhitect, se prezintă ca parte a noului stil național, ceva ce occidentul foarte greu ar fi putut imita.

6.2.1. Școala Superioară de Arte și Meserii din București

Ion Mincu realizează importanța meșteșugului în desăvârșirea arhitecturală și, ca răspuns al noilor măsuri politice favorabile renașterii meseriilor, se implică în acest proces.

„ ... să creăm o întreagă populațiune de meșteșugari al căror învățământ se întemeiază pe știința desenului. Va trebui, prin urmare, să creăm o școală anume în acest scop, sau să înființăm ateliere separate pe lângă școalele de arte și meserii, cele mai în măsură de a răspunde acestor cerințe, ateliere care să servească în același timp drept școală preparatoare pentru tinerii care ar însuși calitățile trebuincioase și ar fi destoinici să continue mai departe studiile lor în școalele superioare de arte frumoase.”³⁴⁷

Astfel, Ion Mincu, pe lângă arhitect, devine și profesor, activând atât la Școala de Arhitectură Românească (înființată în 1892), cât și la Școala de arte și meserii din București. La cea din urmă, începând cu anul 1895, sprijină formarea viitorilor meșteri prin cursul său de *Tehnologia lemnului*, unde predă atât noțiuni tehnice, cât și elemente care țin de ornament și reprezentare. În același an se presupune că realizează leagănul pentru fiica sa cea mare, Eliza.³⁴⁸ Aceasta este un obiect de mobilier din lemn, conceput într-un stil al Renașterii italiene, combinat cu elemente de baroc și realizat de aceiași meșteri cu care lucrase și mobilierul catedralei din Constanța. Privit cu atenție, leagănul nu împrumută un aspect autentic românesc, cioplitura și motivele vegetale îndepărtează sursa de inspirație undeva în Renașterea italiană sau în Regența franceză, iar maniera aplicării ornamentului, specifică unei fațade baroce, mă fac să cred că acest obiect nu este proiectat de arhitect. Așa cum reiese din capitolul referitor la breslele de meșteșugari, evenimentele importante din viața celor mai de seamă exponenți ai organizației sunt marcate și prin cadouri, de multe ori piese prin care meșterii își dovedesc priceperea. Cu toate că breslele nu mai există la această dată, presupunem că unele obiceiuri se păstrează și, ținând cont

³⁴⁷ CAFFE, op. cit., p. 167

³⁴⁸ „... un leagăn de copil desenat de el, în lemn aurit, destinat primului său copil.”

PETRAȘCU, N. *Ion Mincu, 1852 - 1912, Arhitect român întemeietor al Școlii Naționale de Arhitectură*, Cultura Națională, București, 1928, p.25

de fascinația lui Mincu pentru Italia (fapt ce reiese din notele de călătorii de studiu ale arhitectului) și de faptul că în același an în care este datată fabricarea obiectului, Mincu devine și profesor al Școlii de Artă și Meserii din București, putem presupune că noul colectiv al meșterilor tâmplari îi oferă această piesă drept cadou.

Dacă extindem pentru moment zona de studiu către mobilierul destinat noilor născuți, observăm că în perioada mijlocului de secol XIX, influențele franceze de tip „lit-en-bateau” se exprimă și în acest tip de mobilier. Noii născuți ai familiilor regale europene sunt legănați în paturi în formă de barcă, suspendate sau așezate pe felii curbe de lemn, sistem care le permite balansarea. Ornamentul este utilizat din plin, foia de aur înnobilează reliefurile și esențele prețioase de lemn conferă duritatea și siguranța demnă unui mobilier regal. Un astfel de pat destinat lui Louis-Napoléon este expus la Paris în 1867, cu ocazia Expoziției Universale și este posibil să fi reprezentat inspirația principală pentru autor. O altă teorie ar putea reieși din asemănările dintre leagănul de copil și biblioteca sau masa din biroul arhitectului, despre care știm că sunt lucrate din lemn de nuc, de un ebenist din Paris.³⁴⁹

³⁴⁹ PETRAȘCU, N. *Ion Mincu, 1852 - 1912, Arhitect român întemeietor al Școlii Naționale de Arhitectură*, Cultura Națională, București, 1928, p.23



*Figură 6-1 Leagăn de copil din casa lui Mincu, cca. 1985. N. Petrașcu afirmă că acest obiect este proiectat de arhitect pentru fiica sa Eliza.*³⁵⁰

³⁵⁰ PETRAȘCU, op.cit., p. 132



Figură 6-2 Leagănul prințului Louis-Napoléon (1856-1879), Expoziția Universală de la Paris din 1867 ³⁵¹

6.2.2. Mobilier instituțional

Școala centrală de fete. Proiectarea Școlii Centrale (1890) are loc într-o perioadă de maturizare profesională a arhitectului. Acesta redefinesc constant punctul de plecare, reușește „să născocescă motive noi care abia să amintească de departe izvoarele de inspirație” ³⁵² și le adaptează folosind aspecte din trecut care merită evocate. Acesta creează planuri și schițe pe care meseriașii din diferitele ateliere cu care colaborează le urmează pentru realizarea mobilierului întregului edificiu. ³⁵³ Ajutat în urmărirea de șantier de arhitectul I. Zagoritz, Mincu reușește să finalizeze lucrările în anul 1890.

Din arhivele ce se păstrează în fondul M.C.I.P. al A.N.R. ³⁵⁴ reiese că Mincu, colaborează cu patru ateliere de tâmplărie și mobilier. Pentru realizarea ferestrelor angajează atelierul Alois Pucher; pentru mobilierul

³⁵¹ <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/105111/>

³⁵² SOCOLESCU, Toma T., *Ion Mincu - Arhitect 1851-1912*, Editura Academiei Române, București, 2019, p. 46

³⁵³ CAFFE, op. cit., p.134

³⁵⁴ A.N.R., fond M.C.I.P., dosar 723/1890

cancelariilor, laboratoarelor, holurilor și sălilor de mese alege atelierul „Prager, Emanuel și Biller” (deschis pe 26 octombrie 1888³⁵⁵ și aparținând celor trei asociați Elias Prager, David Biller și S. Emanuel.); pentru băncile sălilor de curs, planurile arhitectului sunt urmate de tâmplarul Ferdinand Tomek (băncile sunt gândite de arhitect pentru maxim două eleve, fiind realizate din lemn masiv de brad, prevăzute cu suport pentru călimară și vopsite în culoare „olivă”); iar atât pentru mobilierul grupurilor sanitare, cât și pentru cel al infirmeriei este angajat tâmplarul Johan Schmidinger. Din „Devizul pentru Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice”³⁵⁶ reiese ca Ion Mincu predă câteva schițe lui Schmidinger spre realizarea spațiilor sanitare ale infirmeriei, realizate din stejar și brad cu marmură albă, a tuturor scaunelor „din stejar, conform schiței G”, a cuierelor din stejar cu șase „cue din metal”, a dulapurilor de haine, a dulapurilor de medicamente realizate din stejar și brad și a „scurătorilor din stejar”, placate cu zinc în interior. Lista continuă cu câni pentru băut apă, lingurițe din alpaca, pahare de sticlă, farfurii de porțelan, clopoțele de masă, călimări din metal, sfeșnice, lămpi de rapiță și așternuturi de pat. Ne lipsesc date care să ateste dacă arhitectul este implicat și în proiectarea acestor obiecte (cu toate că din descrierile lui N. Petrașcu reiese faptul că arhitectul se implică profund în proiectele sale pentru atingerea aspectului unitar), însă e cert că el le aprobă modelul, pentru care garantează și semnează.

Zugrăvitul pereților și plafoanelor cade în sarcina colaboratorului său, deja obișnuit, cel pe care îl implică și în restaurarea Bisericii Stavropoleos, pictorul Fritz Elsner (1859-1927). Acesta ajunge în București, chemat de profesorul său Veitt, care primește în 1884 sarcina de a picta Biserica Domnița Bălașa.³⁵⁷ În anul următor, Elsner se asociază cu pictorul Josef Kott într-un contract prin care ambii „se obligă a executa toate lucrările care vor fi efectuate de ei sau de unul dintre ei, în tovărășie, până în 1890 și că singura excepție constituie lucrările de la Castelul Peleş din Sinaia, care va fi efectuată pe socoteala d-lui Kott.”³⁵⁸ Perioada în care pictorul lucrează pe șantierul Școlii Centrale coincide cu momentul în care începe și lucrul pe cont propriu, primește cetățenia română și se stabilește definitiv în București, unde își întemeiază o familie. Cu toate că specialitatea sa sunt picturile murale, în special caracterizate de Jungenstilul austriac, Ion Mincu se folosește de talentul lui Elsner pentru a realiza pictura tavanului de

³⁵⁵ Monitorul oficial 1 noiembrie 1888, p. 3965

³⁵⁶ A.N.R., fond M.C.I.P., dosar 436/1889

³⁵⁷ Revista Muzeelor și monumentelor, nr. 2, 1974,

OPREA, Petre, *Case Bucureștene cu picturi murale din pragul secolului al XX-lea*, p.91

³⁵⁸ Ibidem

scânduri de la coridorul curții mari, „zugrăvit în diferite culori de ulei”³⁵⁹, pentru pereții coridorului „văpsit cu culori de chleiu”³⁶⁰, pentru soclul pereților, pictarea grinzilor ce sprijină pe coloanele de lemn, coloanele și pentru pictura întregii intrări principale.

Palatul de justiție. O altă lucrare substanțială unde Ion Mincu pătrunde în microuniversul proiectării de obiect, este Palatul de Justiție din București, construit între anii 1890-1895. Aici arhitectul concepe atât interiorul sălilor și lambriurile de lemn, cât și întreg mobilierul instituției. Piese de mobilier reprezentate prin bănci, scaune, fotolii, pupitre și mese sunt realizate într-un atelier din Franța³⁶¹, probabil datorită faptului că proiectul de arhitectură aparține arhitectului Albert Ballu. Mincu proiectează aceste piese având în vedere atât rolul funcțional, cât și cel reprezentativ, gradând tipul și ponderea ornamentală în funcție de destinația interiorului, de la sălile simple de judecată la sălile de casă³⁶². Rezultatul însă nu este unul în care Mincu să își exprime noile direcții stilistice; proiectul fiind trasat în linii clare de către arhitectul francez, nu îi oferă lui Mincu libertatea de exprimare.

Palatul Administrativ din Galați. În 1907, în urma colaborării cu fabrica germană H. B. Dreising și cu atelierul tâmplarului Gh. Lescovar din Galați,³⁶³ sunt livrate toate piesele de mobilier realizate pentru proiectul Palatului Administrativ din Galați. Mincu, numit arhitect conducător al lucrărilor, proiectează și de data aceasta piesele de mobilier, folosind esențe de nuc, stejar sau mahon și înnobilând suprafețele libere cu creștături ce împrumută modelele din fațada edificiului. Aici, ca și în cazul mobilierului proiectat pentru Palatul de Justiție din București, Mincu renunță la abundența motivelor ornamentale, tratând elementele verticale ale pieselor de șezut, dulapurilor, meselor și lambriurilor, cu o creștătură dreaptă și simplă. Tăblia spătarului împrumută motivul scutului cu disc, folosit în lambriurile de lemn, însă Mincu îl refolosește aici foarte puțin reliefat, demonstrând grija pentru ansamblu. Heraldica folosită își păstrează unitatea, fie că este vorba de o reprezentare în metal - la grilaje, lemn - la mobilier (frunza de acant) și la lambriuri (scutul cu tură) sau ipsisos (la plafoane și fațade). Pentru decorarea fațadei, Ion Mincu colaborează cu sculptorul

³⁵⁹ Notă din Situația de zugrăvitul coridoarelor executat de F. Elsner-Pictor A.N.R., A.N.R., fond M.C.I.P., dosar 436/1889

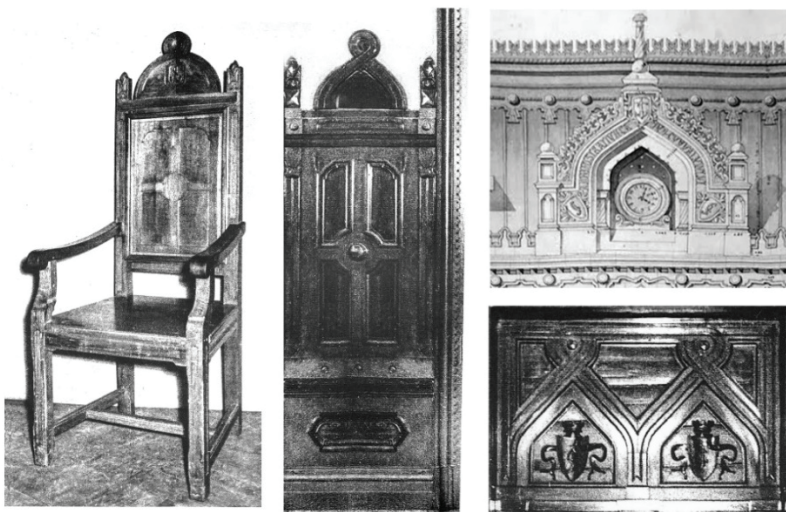
³⁶⁰ Ibidem

³⁶¹ SOCOLESCU, Toma T., *Ion Mincu - Arhitect 1851-1912*, Editura Academiei Române, București, 2019, p.20

³⁶² SOCOLESCU, Toma T., *Ion Mincu - Arhitect 1851-1912*, Editura Academiei Române, București, 2019, p.21

³⁶³ A.S.G. Fond Prefectura Covurlui, Dosar 3/1907, f. 11

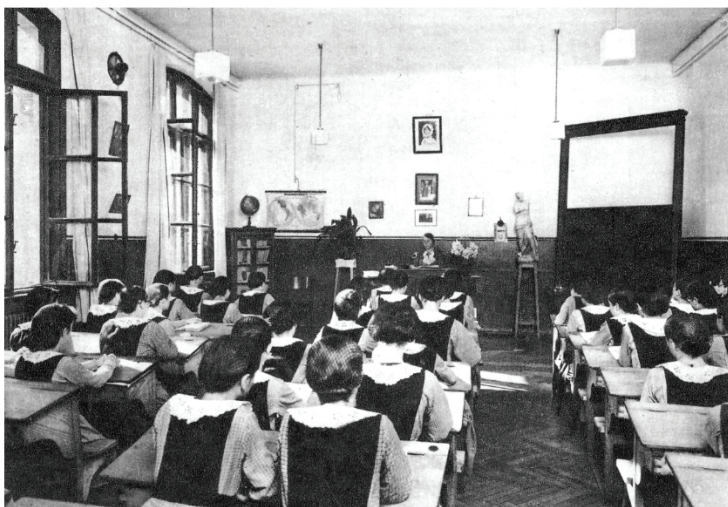
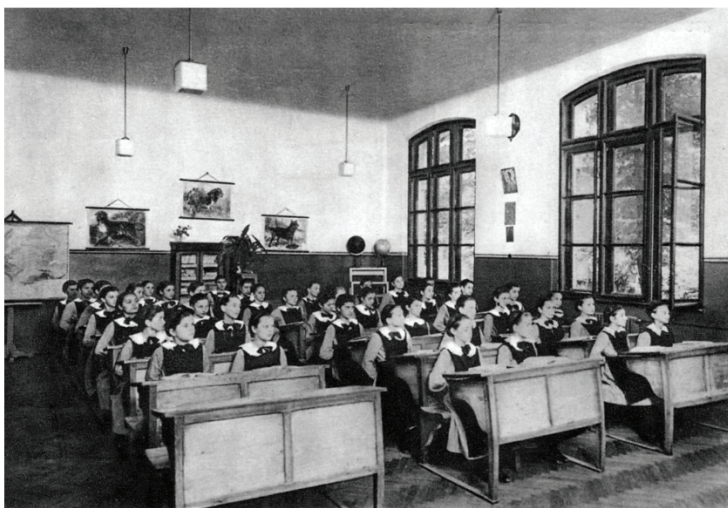
Frederic Storck, care realizează din marmură două statui reprezentând „Industria” și „Agricultura”³⁶⁴, iar maestrului G. Rigos³⁶⁵ realizează ornamentul din jurul ceasului, precum și cele două medalioane de pe fațadă.



Figură 6-3 Fotoliu, detaliu lambriuri și detaliu fațada Palatului Administrativ – colaj de fotografii republicate în 2019 în Toma T. Socolescu, Ion Mincu - Arhitect 1851-1912, Editura Academiei Române, București, 2019, p. 160-168

³⁶⁴ A.S.G. Fond Prefectura Covurlui, Dosar 11/1907, f. 8

³⁶⁵ A.S.G. Fond Prefectura Covurlui, Dosar 9/1907, f. 21



Figură 6-4 Clasa a IV-a și I a Școlii Centrale de Fete 1912-1930, arhiva MNIR/ imagoromaniae.ro – A se remarca mobilierul sălilor de clasa, proiectat integral de arhitectul Ion Mincu.

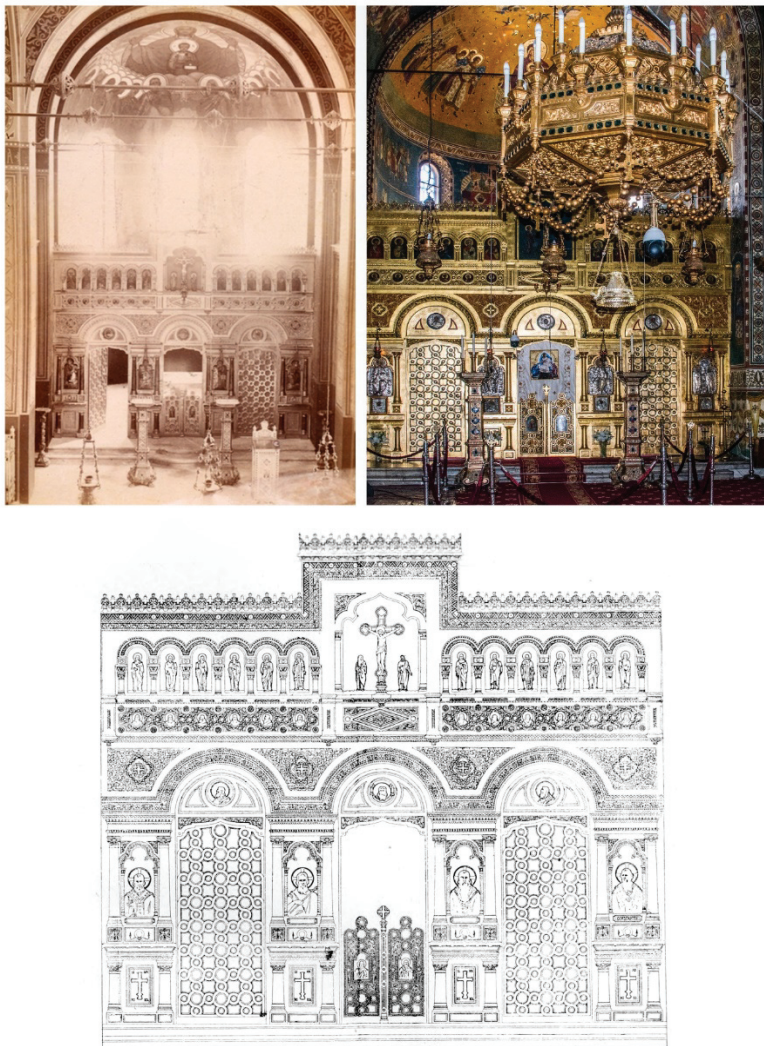
6.2.3. Mobilier bisericesc

Atât proiectarea mobilierului Catedralei din Constanța din 1890, cât și pe cel al Bisericii Izvorul Tămăduirii din Valea Călugărească, județul Prahova, (unde Mincu creează „*detalii până la ultima piesă de mobilier*”³⁶⁶) reprezintă primele lucrări de mobilier de cult realizate de un arhitect român în perioada modernă. Este știut faptul că stilul neo-românesc are ca bază și surse de inspirație din zona arhitecturii ortodoxe, așadar Mincu deține deja toate mijloacele unui demers de consistență. În Constanța realizează planurile întregului interior și ale obiectelor de cult³⁶⁷, moment care îi permite să lucreze alături de pictorul George Demetrescu Mirea, atunci proaspăt medaliat la salonul de la Paris cu medalia de argint.

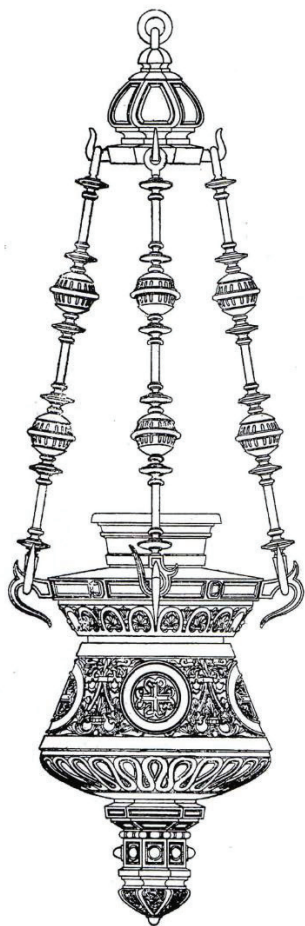
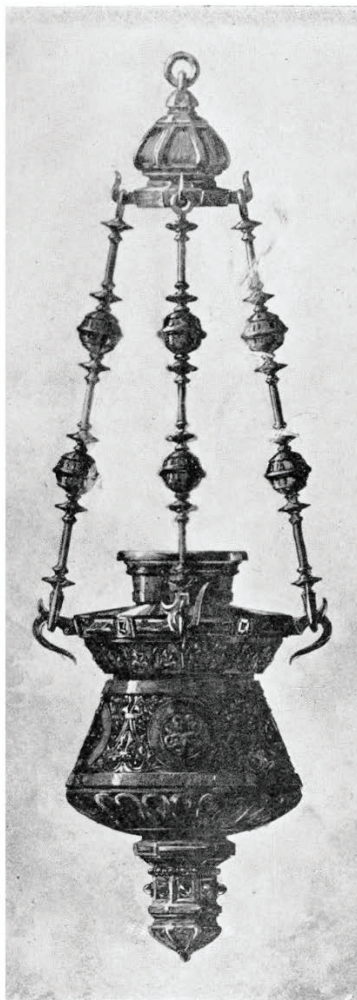
Mobilierul de ședere (stranele și tronul episcopal) realizat din lemn de stejar, se dezvoltă de-a lungul picioarelor verticale, exprimate printr-o cadențare a ornamentului. Traversalele și lonjeroanele sunt intercalate cu tăblie ornamentată, creând astfel imaginea unui obiect greu, prețios care prin repetiție (la strănă) domină întregul interior. Alămurile (candelerele și sfeșnicele) cu notele date de pietrele sidefii, păstrează axa verticală prin simularea suprapunerii diverselor volume bogat ornamentate și prin accentuarea bazei, care ori descarcă pe pământ, ori, la candelere, levitează, fiind susținută de patru brațe ritmate prin ornament. Mincu interpretează canoanele bisericești și se interpune în tradiționala relație meșter-obiect, aducând în spațiul de cult o nouă ipostază a arhitectului, ca proiectant al obiectului interior (denumit astăzi designer).

³⁶⁶ SOCOLESCU, Toma T. *Amințiri*, București, Ed. Caligraf Design, 2004, p. 90

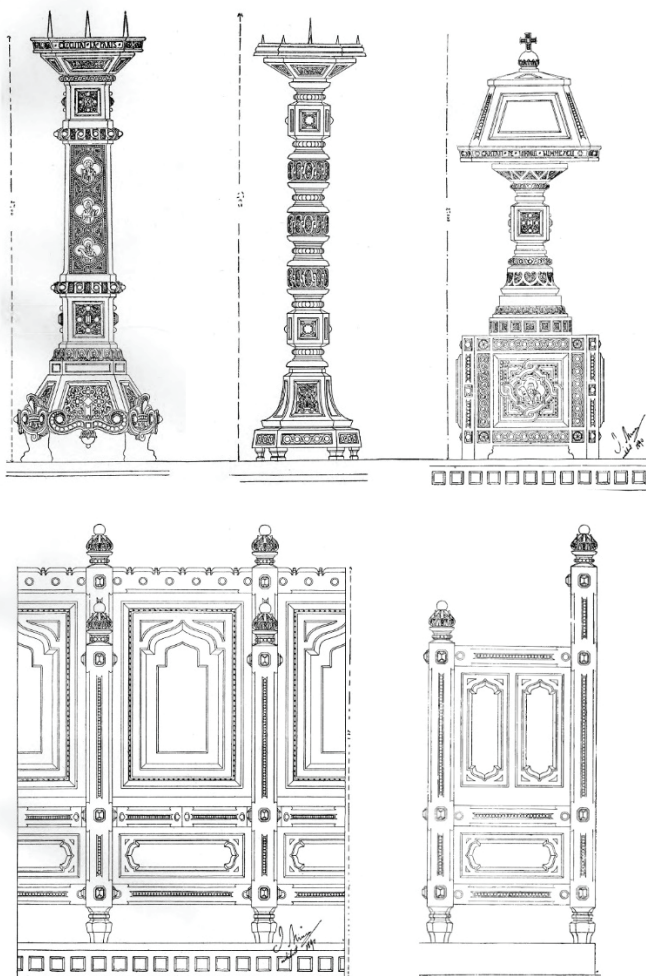
³⁶⁷ SOCOLESCU, Toma T., *Ion Mincu - Arhitect 1851-1912*, Editura Academiei Române, București, 2019, p.21



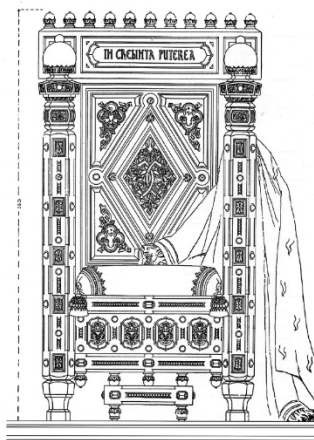
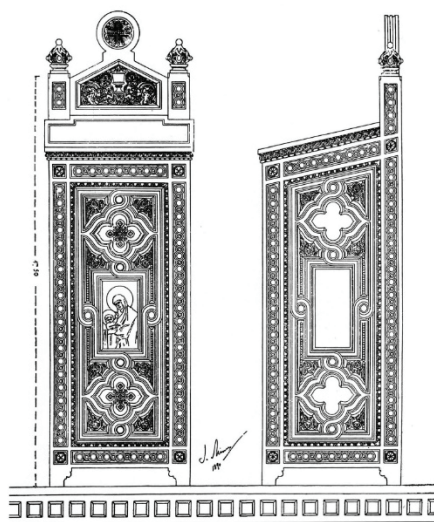
Figură 6-5 Altarul Catedralei din Constanța proiectat de Ion Mincu în 1890 1. fotografie Arhiva MNAR 2. Foto Ted McGrath 2018 Flickr 3. Desen aparținând lui Ion Mincu, publicat în 1928 de N. Petrașcu în Ion Mincu , 1852 - 1912, Arhitect român întemeietor al Școlii Naționale de Arhitectură, p.133



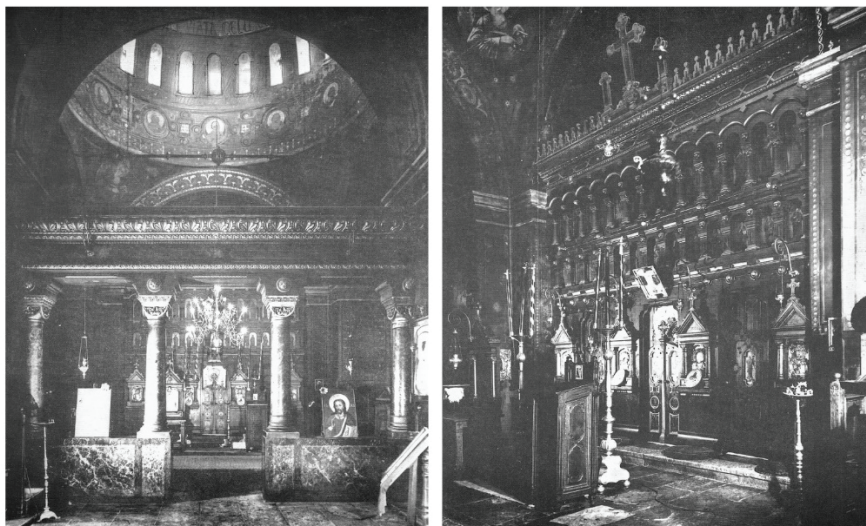
Figură 6-6 Desenele arhitectului Ion Mincu, reprezentând proiectul de candelă pentru Catedrala din Constanța, 1890 1. Desen republicat în 2019 în Toma T. Socolescu, *Ion Mincu - Arhitect 1851-1912*, Editura Academiei Române, București, 2019, p. 132; 2. Desen publicat în 1928 de N. Petrașcu în *Ion Mincu, 1852 - 1912, Arhitect român întemeietor al Școlii Naționale de Arhitectură*, p.137



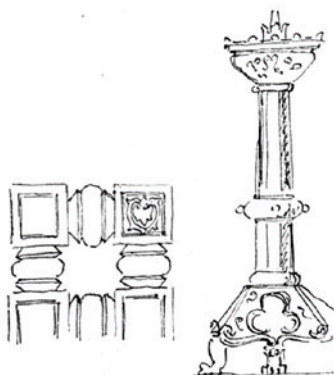
Figură 6-7 Desenele arhitectului Ion Mincu, reprezentând proiectul pentru două tipuri de sfeșnice împărătești, un tetrapod și mai jos, strane. (Catedrala din Constața, 1890); Colaj realizat din desenele republicate în 2019 în Toma T. Socolescu, Ion Mincu - Arhitect 1851-1912, Editura Academiei Române, București, 2019, p.127, 128, 131



Figură 6-8 Desenele arhitectului Ion Mincu, reprezentând proiectul pentru tronul episcopal și iconostas. (Catedrala din Constanța, 1890); Colaj realizat din desenele republicate în 2019 în Toma T. Socolescu, Ion Mincu - Arhitect 1851-1912, Editura Academiei Române, București, 2019, p.129,130



Figură 6-9 Biserica cu Hramul Izvorul Tămăduirii, Valea Călugărească, jud. Prahova – pronaosul și tâmpla. Proiectul este realizat de arh. Ion Mincu între anii 1893 și 1896.³⁶⁸



³⁶⁸ Fotografiile sunt publicate în SOCOLESCU, Toma T., *Ion Mincu - Arhitect 1851-1912*, Editura Academiei Române, București, 2019, p.156-157

6.3. N.Ghika-Budești (1869-1943)

N.Ghika-Budești (1869-1943), admirator al arhitectului Ion Mincu³⁶⁹, devine absolvent de Ecole des Beaux-Arts în 1901, iar în 1902 participă la prima expoziție a secției de arhitectură românească³⁷⁰, unde este remarcat de Titu Maiorescu. Ca și Ion Mincu, joacă un rol important în dezvoltarea „stilului național”, prin direcția de căutări formale pe care le promovează, prin semnificațiile acestora și prin elemente ce reies din experiența sa de cercetător a arhitecturii vechi, cât și de restaurator și arhitect practicant, după cum o afirmă el însuși:

*„Am căutat a da locul de onoare formelor esențiale ale nobilei arhitecturi bizantine din cari se trag și formele noastre românești, atât unele, cât și celelalte rezultând în mod logic din tehnica cărămizii, care a fost în trecut, așa cum a fost și în Bizanț. pentru motivul de neînălțurat, că este cel mai răspândit și chiar singurul care este și bun și ieftin, singurul care în consecință poate fi întrebuințat în toate cazurile”*³⁷¹

N. Ghika-Budești, coleg la Paris cu arhitectul Petre Antonescu, nu reușește să egaleze, în rândul adepților, popularitatea acestuia în expresia stilistică a neo-românescului. Cu toate acestea, originalitatea abordării sale se datorează amestecului de influențe bizantine și gotice³⁷², dar și impactului pe care îl are profesorul său din Paris, arhitectul Victor Laloux (1850-1937), asupra tehnicii de sintetizare a modelului istoric³⁷³. Pe lângă activitatea sa în Serviciul Tehnic al Comisiunii Monumentelor Istorice, arhitectul aplică vasta sa cultură și în construcția de noi edificii (Muzeului Țăranului Român de azi, 1912-1939, Poșta din Râmnicu Vâlcea, casa generalului Rosetti R. Radu din București, casa proprie din strada Sevastapol din București etc.) dar și în proiectarea obiectelor de interior, domeniu tratat în rândurile următoare.

³⁶⁹ SOCOLESCU, Toma T., *Fresca arhitecților care au lucrat în România în epoca modernă*. București, Ed. Caligraf, 2004, p.57

³⁷⁰ CAFFE, op. cit., p. 182

³⁷¹ GHIKA-BUDEȘTI, N., „Muzeul de Artă Românească”, *Revista Arhitectura* nr. 2/1941, p. II.

³⁷² NEMȚEANU, op. cit., p. 136

³⁷³ Ibidem

6.3.1. Mobilier de locuință

Arhitectul N. Ghika-Budești vorbește, într-un articol publicat în 1909 în revista *Arhitectura*, despre arta mobilierului românesc care, trecut printr-o perioadă de mimetism a stilurilor clasice tot mai prezentă la sfârșitul secolului al XIX-lea, trebuie să își reia locul între preocupările arhitecților și artiștilor moderni. Stilul, a cărui emergență este studiată de arhitect, e denumit „Modern -Styl”³⁷⁴ și e mai departe definit ca o operă rațională, practică și originală, influențată în materializare de specificul național al fiecărui popor. Reprezentarea culturii românești este văzută de arhitect ca o datorie prin care modernitatea ar căpăta o formă adaptată atât cerințelor vieții românești, cât și tradițiilor și trecutului:

*„ ... studiul principiilor pe care este bazată arta noastră și cercetarea modului cum sunt aplicate acele principii la diferitele materiale, lemnul, metalele, țesăturile etc., apoi crearea de elemente și motive noi cari păstrând spiritul tradiției și respectând caracterul lucrărilor din trecut, să nu fie nici odată copii servile și totodată să fie și bine potrivite cu cerințele vieții noastre moderne. ”*³⁷⁵

În continuarea cercetării sale către definirea principiilor stilului național în mobilier, arhitectul propune un studiu ce reprezintă proiectul unor piese de mobilier ale unei camere de zi. Propunerea are menirea să creeze o mișcare în rândul arhitecților, care să sprijine industria națională să depășească impasul economic, prin preocupările comune îndreptate către definirea caracterului original al stilului, debarasându-se astfel de „importațiunea străină, costisitoare sau de rău gust”³⁷⁶. Mobilierul prezentat este proiectat în lemn de anin lustruit, o esență dură de culoare galben-roșiatică. Volumele sunt simple, decorate prin traforarea tăbliilor cu motive florale, procedeu care aduce aminte de panourile ajurate din pridvoarele caselor țărănești. Perforația are aici și rolul de a ușura vizual piesa, care astfel, prin procedeul de transparență, lasă vederii peretele, culoarea și textura acestuia. Arhitectul ne oferă indiciul că peretele ar fi acoperit cu un tapet verde-deschis, ales în armonie cu culoarea lemnului. Inspirat de furcile țărănești văzute de autor la Expoziția Românească din Sibiu din același an, motivul decorativ al florii cu ramuri șerpuind în arabescuri apare folosit atât în mobilier, cât și în

³⁷⁴ *De la Modern-Style, formă a Artei 1900 în Anglia* - Revista *Arhitectura*, Ianuarie-Februarie, București, 1906, p. 48

³⁷⁵ Revista *Arhitectura*, Ianuarie-Februarie, București, 1906, p. 48

³⁷⁶ Revista *Arhitectura*, Ianuarie-Februarie, București, 1906, p. 49

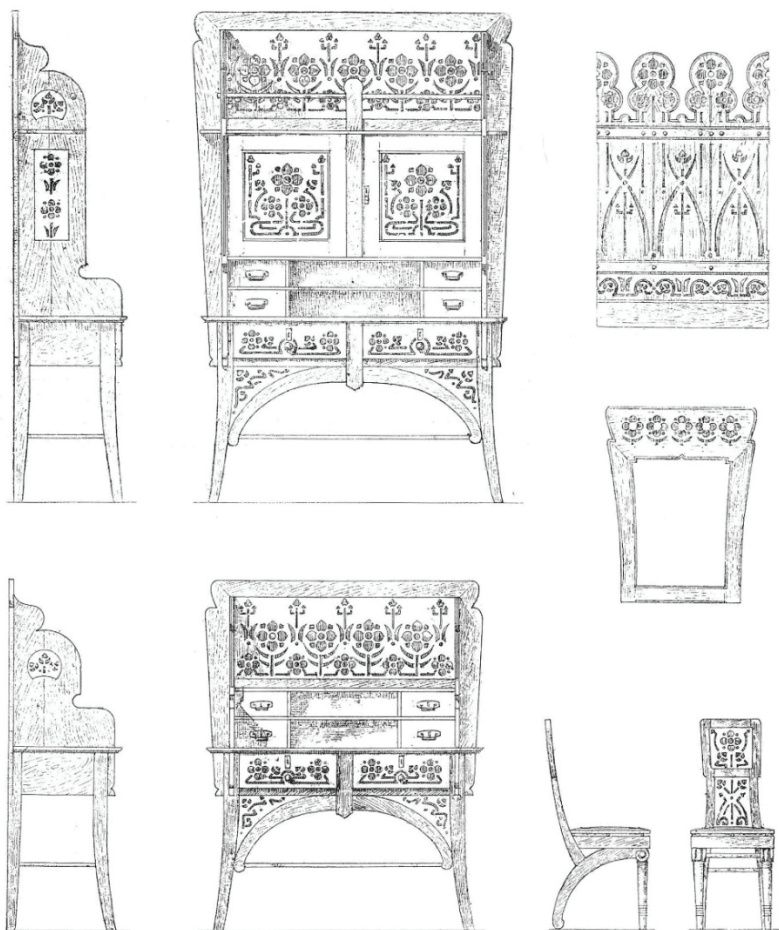
lambriuri, în ramele de tablou, draperii și în brâul covorului cu mijlocul alb, rezervat mesei.

Exemplele de mobilier realizat și proiectat de Ghika-Budești sunt destul de rare, însă la fel ca alți arhitecți ai vremii, obișnuiește să proiecteze și mobilierul, odată cu proiectarea edificiului. În 1908, cu ocazia proiectului reședinței colonelului Radu R. Rosetti, arhitectul înobilează interioarele înalte cu lambriuri și uși de lemn decorate cu creștături românești, iar pentru parter proiectează un șemineu care împrumută aceleași motive, creând un aspect unitar. Pereții și plafoanele intrării, holului și camerelor de la parter sunt acoperite cu elemente din lemn de stejar. Tot din lemn de stejar este realizat și mobilierul³⁷⁷, însă ne lipsesc date concrete despre acesta.

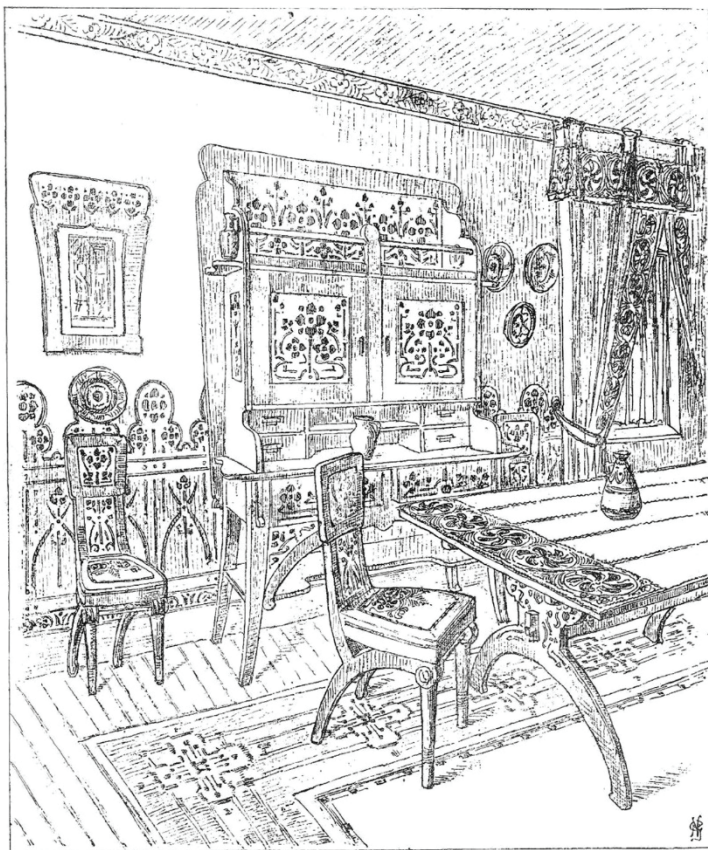
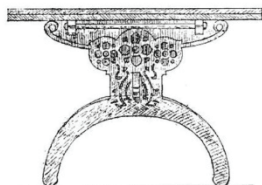
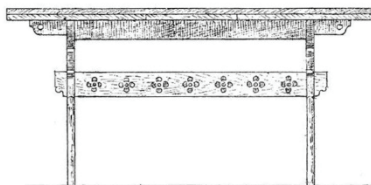
Schimbarea destinației imobilului de-a lungul istoriei duce la pierderea tuturor pieselor mobilierului original, astfel încât nu ni s-a transmis nicio piesă proiectată de Ghika-Budești.³⁷⁸

³⁷⁷ NEMȚEANU, op. cit., p. 145

³⁷⁸ ROSETTI, Radu R., *Mărturisiri*, Editura Torouțu, București. 1941, vol. II, p. 42



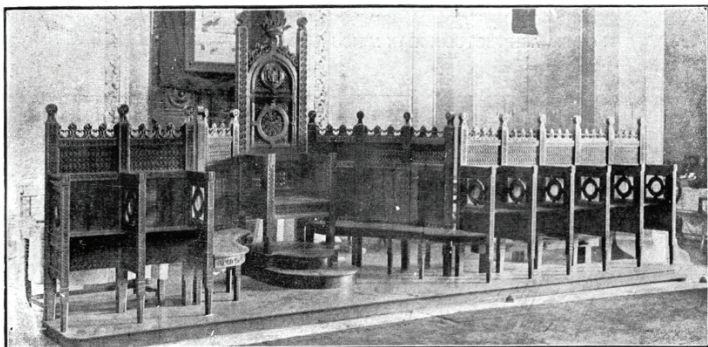
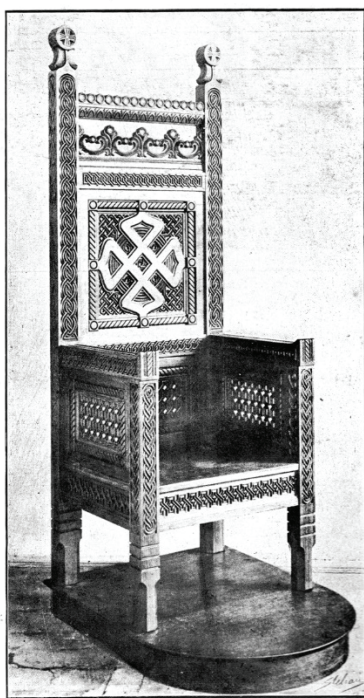
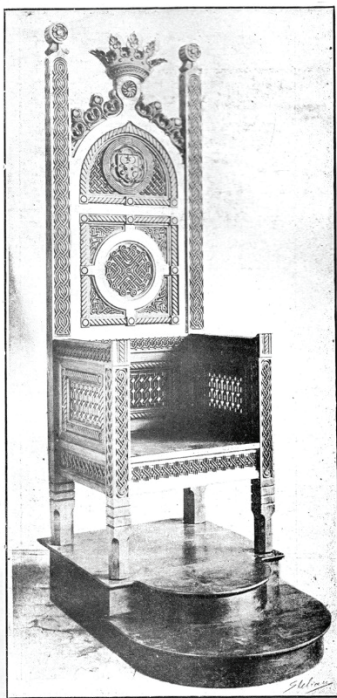
Figură 6-10 Mobilier cameră de zi – arh. N.Ghika-Budești; Imagine publicată în Revista Arhitectura, Ianuarie-Februarie, București, 1906, p 49



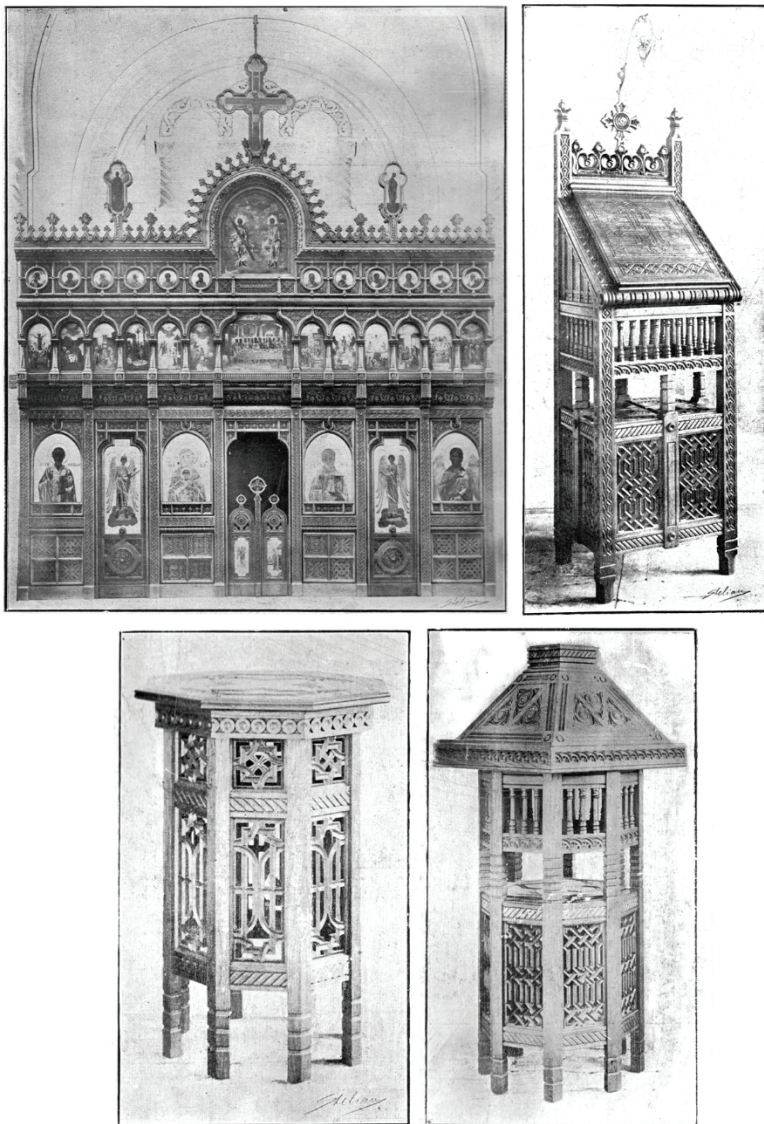
Figură 6-11 Mobilier cameră de zi – arh. N.Ghika-Budești; Imagine publicată în Revista Arhitectura, Ianuarie-Februarie, București, 1906, p 49

6.3.2. Mobilier pentru lăcașuri de cult

În cadrul activității de restaurare a arhitectului Ghika Budești se numără și proiectul Bisericii „Sf.Gheorghe”- Albă din Baia, județul Suceava. La începutul secolului al XX-lea, starea acestui edificiu este precară, păstrându-se pereții din cărămidă și turla. Între anii 1907-1914, prin Comisiunea Monumentelor Istorice, arhitectul reușește să restaureze biserica pornind de la indiciile găsite în situ și folosindu-se de zidăria originală. Proiectul cel mai interesant pentru studiul de față este cel al mobilierului pentru lăcașul readus la viață. Pornind de la singurul ornament original rămas pe fațadă, descoperit pe ancadramentul intrării din naos în pronaos, Ghika Budești, ajutat de Anibal Spoldi, (maestru sculptor la Școala Superioară de Arte și Meserii din București) proiectează tâmpla, jilțurile, stranele, tetrapodul și iconostasul. Folosind motivul inspirat din relieful portalului de piatră (două benzi perpendiculare care se intersectează în centrul unui cerc de aceeași grosime), arhitectul descompune semnificația acestuia, remodelând forma și îmbogățind-o de la o declinare la alta. Stema Moldovei și coroana de pe jețul domnesc sunt preluate identic din documente istorice. Simplitatea arhitecturii bisericii și faptul că aceasta este văruită în interior, lipsită de picturi și ornamente, îl determină pe arhitect să-și adapteze estetica mobilierului. De aceea nu prevede poleirea lemnului cu foiță de aur, procedeu destul de des întâlnit, alegând un finisaj transparent care să redea nuanța închisă a lemnului de stejar băițuit. Execuția se realizează în totalitate la Școala Superioară de Arte și Meserii din București. Realizarea tâmplăriei are loc în atelierul maestrului tâmplar Emil Gerrechs, sub supravegherea inginerului Panaitescu P. (directorul școlii), iar lucrările de sculptură aparțin atelierului maestrului Spoldi. Pentru realizarea picturii icoanelor altarului, Ghika-Budești colaborează cu pictorul Arthur Verona.



Figură 6-12 Mobilierul Bisericii „Sf. Gheorghe”-Albă din Baia, județul Suceava –arh. N.Ghika-Budești – strane, jeț arhieresc, jeț domnesc; Imagine publicată în Revista Arhitectura, București, 1916



Figură 6-13 Mobilierul Bisericii „Sf. Gheorghe”-Albă din Baia, județul Suceava –arh. N. Ghika-Budești – tâmplă, iconostas. masă, tetrapod ; Imagine publicată în Revista Arhitectura, București, 1916

6.3.3. Mobilier Instituțional - Sala Românească a Universității din Pittsburgh

Sala de clasă românească din *Cathedral of Learning* a University of Pittsburgh, inaugurată în 1943, este gândită ca o expresie a moștenirii culturale a poporului român și este folosită pentru a populariza caracterul național românesc în rândul cetățenilor americani. Proiectul este amplu și constă într-o serie de „camere naționale” dedicate diferitelor comunități care au contribuit la creșterea și dezvoltarea orașului Pittsburgh. Michael T. Roman (președintele comitetului organizat pentru construcția *Cathedral of Learning*), face o vizită în România în 1929, pentru a discuta împreună cu Mihail Oromulu (președintele Societății Prietenilor Statelor Unite în București) despre alegerea arhitecților și a proiectelor ce urmează a fi puse în operă.³⁷⁹ Deși favorit pentru preluarea proiectului este arhitectul G.M. Cantacuzino (văr primar al lui Ghica-Budești), contractul de proiectare este oferit în cele din urmă lui Nicolae Ghica-Budești, diferență făcând experiența acestuia în restaurarea bisericilor românești și încrederea de care beneficia din partea istoricului Nicolae Iorga.³⁸⁰ Totuși, din inscripția încă prezentă în Sala Românească, reiese că cei doi veri colaborează la acest proiect, implicându-l și arhitectul Balș sub funcția de consilier al proiectului. Toți cei trei arhitecți figurează în inscripție cu titulatura de ”designer”.

Inspirându-se din arhitectura ecleziastică românească a Evului Mediu târziu, Ghica Budești termină primele desene pentru sala de clasă românească în 1930, iar la 22 martie 1931, Comitetul Român se întrunește la Youngstown și aprobă proiectul propus de arhitect. În 1936, în timp ce Ruth Crawford Mitchell³⁸¹ se afla la București, aceasta petrece ore întregi cu Ghica-Budești și fiul său Jean, discutând fiecare detaliu al reviziilor solicitate în desene și, împreună, definitivează modelul scaunului de scriere cu braț asimetric³⁸², proiect ce urmează să fie construit la Școala Superioară de Arte și Meserii

³⁷⁹ CRAWFORD, Ruth Mitchell, *The Romanian Class- room: The Cathedral of Learning*, University of Pittsburgh Pittsburgh, 1944, p7-8

³⁸⁰ ZUB, Alexandru, *Istorie și istorici în România interbelică*, Iași, 1989, 171-72

³⁸¹ directorul fondator al Săliilor naționale ale Cathedral of Learning - University of Pittsburgh, fiind cea care supraveghează proiectarea și implementarea camerelor între 1926 și 1956.

³⁸² CURTA, Lucia, *Constructing an "Imagined Community": The Romanian Classroom at the University of Pittsburgh, 1927-1943*, *Studies in the Decorative Arts*, vol. 5, nr. 2 (spring – summer, 1998), p. 54

din București. Tot aici sunt comandate modelele pentru lambriuri și pentru cadrul ușii de la intrare.

Situația politică deteriorată rapid în Europa în urma Pactului de la Munchen din 1938 face imposibile transporturile din România, iar colaborarea cu Bucureștii se încheie brusc. Andrei Popovici, consulul român la New York și comisarul expoziției românești la Târgul Mondial din New York din 1939-1940, are ideea de a finaliza Sala de clasă românească cu articole din Pavilionul României (la finalul Expoziției internaționale din New York, când Pavilionul României și Casa României urmează să fie în curând demontate). Între timp, schimbările politice din România din timpul războiului sunt drastice: Carol al II-lea este forțat să abdice și puterea este transferată generalului Ion Antonescu împreună cu un guvern compus în majoritate de membri ai Gărzii de Fier. Problema reprezentării naționale se prezintă ca un aspect delicat după ce România devine aliat al principalului inamic al Statelor Unite, Germania nazistă. Cu toate acestea, evenimentele nu par să fi avut un impact semnificativ asupra proiectului, iar la 20 noiembrie 1940, Antonescu emite un decret prin care Universitatea din Pittsburgh intră în posesia icoanelor, a porților din fier forjat și a unor cadre de scaune cioplite³⁸³. Arhitectul Albert A. Klimcheck este angajat de Universitatea din Pittsburgh, pentru a-și asuma sarcina de a încorpora toate materialele în recreerea proiectului realizat de Ghika-Budești.³⁸⁴ Comparând schița originală a interiorului sălii cu fotografiile proiectului finalizat, reiese foarte ușor ca diferența principală constă în tratarea mobilierul de ședere pentru studenți.³⁸⁵ Rezultatul la care a ajuns Klimcheck este o combinație între schițele lui Ghika Budești și elementele de mobilier provenite din pavilionul „Casa Românească”, proiectate de arhitectul Octav Doicescu. Astfel, scaunul păstrează structura generală definită de Ghika-Budești (șezutul din lemn masiv cu concavitate și forma brațului asimetric), însă forma spătarului diferă de proiect, fiind reconstituită din elementele dezmembrate din scaunele de restaurant ale Casei Românești. Klimcheck, drept urmare, se folosește doar de traversele și de montanții spătarului, elemente proiectate de Doicescu, pe care le adaugă celorlalte elemente realizate conform proiectului de la București. Funcțiunea fiind rezolvată și structura întărită prin dublarea traverselor inferioare, lui Klimcheck îi lipsește doar decorativismul autentic pe care-l transpune direct de la un obiect la

³⁸³ Ibidem

³⁸⁴ Broșura de prezentare a proiectului - *The romanian classroom cathedral of learning University of Pittsburgh*, Pittsburgh, 1943, p.3

³⁸⁵ Publicată în revista *Arhitectura*, 1974, nr.4

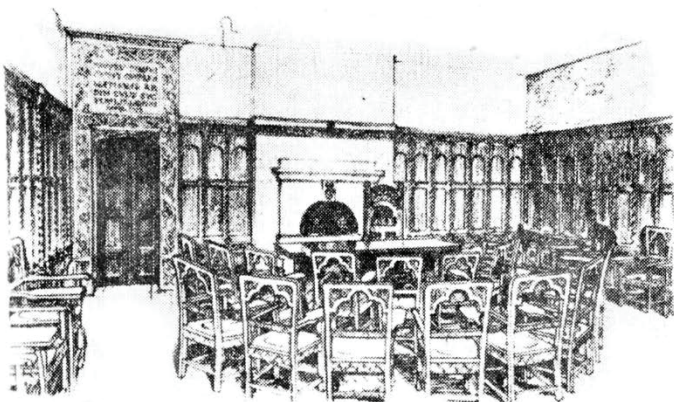
altul. Spiritul vremii și determinarea unor indivizi de a nu abandona un ideal, demonstrează versatilitatea obiectului proiectat, care își transformă specificul funcțiunii sub o formă de *cradle-to-cradle* avant la lettre.

Mobilierul nu este singurul element străin de proiectul original al interiorului sălii românești. Porțile din panouri pliante din fier forjat, prin transparența dată de modelele dantelate, lasă privirii câteva draperii de mătase albastră, brodate în manieră românească cu fire de argint și aur. Cu ceva vreme în urmă, aceste draperii, întregeau holul de banchet de la Pavilionul României din New York, de unde alte câteva panouri din fier forjat, care anterior separau sala de mese principală de foaierul din Pavilionul României, sunt folosite acum pentru a forma capacul radiatorului.³⁸⁶

³⁸⁶ Broșura de prezentare a proiectului - *The romanian classroom cathedral of learning* University of Pittsburgh, Pittsburgh, 1943



Figură 6-14 Sala de clasă din Pittsburgh -Imagine publicată în broșura de prezentare e a proiectului - „THE ROMANIAN CLASSROOM CATHEDRAL OF LEARNING UNIVERSITY OF PITTSBURGH”, PITTSBURGH, 1943



Figură 6-15 Schița proiectului aparținând arhitectului N.Ghika Budești și Sala de clasă românească; Imagini publicate în broșura de prezentare a proiectului „The romanian classroom cathedral of learning University of Pittsburgh”, Pittsburgh, 1943



Figură 6-16 Schița scaunului de restaurant din Casa Românească – arh.Octav Doicescu; imagini din arhiva U.A.R. fond O.Doicescu; Spătar de scaun din Sala de clasă Românească, imagine publicată în Broșura de prezentare a proiectului - „The romanian classroom cathedral of learning University of Pittsburgh”, Pittsburgh, 1943

6.4. Alexandru Clavel (1877-1916)

Arhitectul Al. Clavel³⁸⁷, născut la Iași, devine la începutul activității sale ucenicul arhitectului francez Albert Galleron (în perioada în care acesta proiectează Ateneul Român), apoi lucrează o lungă perioadă în Italia, ca asistent al arhitectului italian Giulio Magni (1859-1930)³⁸⁸, de unde revine și are un lung șir de colaborări cu nume importante în arhitectura românească, precum Ion Mincu (o lună doar, timp în care desenează o perspectivă a cavoului Cantacuzino³⁸⁹), Nicolae Mihăescu³⁹⁰, Grigore Cerchez și Jean I. Pompilian³⁹¹. Referindu-se la arhitectii dispăruți, Toma T. Socolescu îl așază pe Clavel al doilea ca valoare după Ion Mincu, loc „care va folosi și memoriei lui de mare artist, cât și arhitecturii românești moderne”.

Activitatea arhitectului Clavel, un veritabil autodidact, (instruit prin practică și mai puțin prin studii de specialitate), are loc în plină epocă sămănătoristă, când cauza stilului românesc se regăsește în lucrările tuturor arhitecților epocii. Perioada lui de maturitate este, în schimb, relativ scurtă și e curmată brusc la vârsta de 39 de ani. Arhitectul moare de tuberculoză, o boală destul de răspândită și, la acea vreme, fără tratament.³⁹²

Proiectele sale, caracterizate printr-o „varietate săltăreacă a compoziției, care făcea să joace rezalitul vertical și orizontal”³⁹³ sunt realizate, în majoritate, sub coordonarea altor arhitecți cu drept de semnătură. Cu toate acestea, după spusele lui T.T. Socolescu, acestuia i se oferă libertatea și răspunderea asupra proiectării, în felul acesta reușind să își aducă aportul la consolidarea expresiei stilului românesc. Activitatea arhitectului acoperă atât zona administrativă, (ex. cele douăsprezece clădiri de poștă din Roman, Târgoviște, Curtea de Argeș, Craiova, etc. și școala din Cața) cât și cea civilă (ex. casele Stork și Stoenescu din București, atelierul lui Gabriel Popescu din jud. Dâmbovița și conacul Al. Vlahuță din jud. Neamț). Totodată, apropierea sa față de arhitectura

³⁸⁷ Informațiile referitoare la arhitect sunt extrase din - SOCOLESCU, Toma T., *Fresca arhitecților care au lucrat în România în epoca modernă*, București, Ed. Caligraf, 2004

³⁸⁸ Toma T. Socolescu susține faptul ca arhitectul italian G. Magni este cel de la care Clavel deprinde „profilatura (...) și compoziția”, noțiuni pe care acesta din urmă le reinterpretează prin „simțire românească”.

³⁸⁹ SOCOLESCU, op. cit., p.115

³⁹⁰ Nicolae Mihăescu – n.1863, d.1934

³⁹¹ Jean I. Pompilian – n.1872, d.1938

³⁹² Perioada de început de secol XX corespunde cu un vârf al numărului îmbolnăvirilor de tuberculoză, numai în Franța în 1918, un om din șase suferă și moare de tuberculoză.

³⁹³ SOCOLESCU, op. cit., p.114

tradițională, îl determină să se implice semnificativ și în proiecte de restaurare, printre care Casa Dissescu (sub arh. Gr.P. Cerchez) și Hotelul Caraiman (sub. arh. J.I. Pompilian). Și aici, ca și în restul edificiilor proiectate, Al. Clavel reușește cu succes să redea „înțelegerea justă a problemelor specifice arhitecturii - satisfacerea și armonizarea exigențelor utilului cu legile funcțiunii, cu natura materialelor de construcție, și încadrarea în peisaj...”³⁹⁴ la care adaugă un puternic instinct artistic și un entuziasm pentru arta populară, acel „izvor de energie vie, în care creștătura în lemn reprezenta forma cea mai arhaică”³⁹⁵. Activitatea arhitectului, care după T.T. Socolescu se împarte între desene (acuarele și proiecte nerealizate), arhitectură de clădiri (case particulare, conace, instituții publice și mausolee) și arhitectură de interior (zugrăveli, mobile, tâmplă), este cu atât mai spectaculoasă cu cât aceasta se concentrează pe o perioadă scurtă de 16 ani (1900-1916).

6.4.1. Mobilier Bisericesc

Între anii 1900-1903, colaborarea cu arhitectul Jean Pompilian îl aduce pe Clavel în universul proiectării de mobilier bisericesc. Proiectul bisericii noi a Mănăstirii Sinaia³⁹⁶ îl pune în fața unei provocări, unde arhitecți consacrați precum Ion Mincu (care proiectează mobilierul Catedralei din Constanța) sau Lecomte de Noüy (autorul mobilierului de la Mănăstirea de Argeș) creaseră un precedent răsunător. Rezultatul muncii lui Clavel este de asemenea foarte valoros și marchează începutul colaborării sale cu Școala superioară de Arte și Meserii din București, în special cu maestrul tâmplar Pența și directorul Panaitescu, cei care materializează desenele de strane, jețuri, tetrapoade și sfeșnice. Cu ocazia expunerii unei lucrări ce reprezintă o tâmplă bisericească³⁹⁷ (catapeteasma bisericii din Caracal), Clavel uimește prin originalitatea pe care o oferă împletirea de semnificații vizuale din lumi aparent opuse. Ca urmare, este lăudat în presă ca „cel mai bun decorator din România”³⁹⁸, iar Toma T. Socolescu îl caracterizează ca pe un personaj în care reușește să surprindă acel „*qualque cosa d'imponderabile*” al lui Alberti³⁹⁹. Proiectul arhitectului prevede o structură de lemn decorată cu motive inspirate din *industria casnică românească*⁴⁰⁰, care se împletesc cu

³⁹⁴ Revista de Arhitectură și Construcții nr. 2 din 1919, scrisoarea ce face referire la Al. Clavel

³⁹⁵ CANTACUZINO, G.M., *Izvoare și Popasuri*, p. 83

³⁹⁶ Proiect realizat de arhitecții George Mandrea și Jean I. Pompilian (1872-1938)

³⁹⁷ Probabil expoziția Școlii Superioare de arte și meserii București în 1907

³⁹⁸ H.P.P., Cronici, Revista *Luceafărul*, Sibiu 1 feb. 1909, p.70

³⁹⁹ SOCOLESCU, op. cit., p.116

⁴⁰⁰ ANTONESCU, Spiridon, articolul *Cronică Artistică din revista Viața Românească*, București, 1908, p.100

ornamentele bisericești specifice. Curajul pe care îl demonstrează abordând o astfel de asociere în spațiul sacru al bisericii uimește și justifică valoarea rezultatului. Mergând pe un drum deja deschis în proiectarea obiectelor bisericești de arhitectul Ion Mincu, arhitectul capătă o anumită prestanță, iar aceasta îi facilitează accesul la astfel de proiecte. Îi sunt atribuite și alte proiecte similare, la Calafat, Sinaia. Marginea superioară a tâmplii din Caracal este exprimată printr-un ritm de ogive retezate și decorate cu brâu, același brâu ornat cu motive vegetale de viță de vie care se regăsește în multe din bisericile vechi. Ușile laterale, inspirate din cele găsite la casa meșterului Antonie Mogoș⁴⁰¹, atunci aflate la muzeul Național de Artă (actualul MTR), au tăbliile cu crestături în cruce și stea, încheiate în lung. Acest import din arta laică (arta țărănească, deja foarte folosită în viața de zi cu zi), este astfel transfigurat și își schimbă semnificația, un procedeu nou și aproape iconoclast, ceea ce face să fie taxat ca "foarte periculos" de unii critici de artă, precum Spiridon Antonescu. Acesta folosește exemplul, considerat de el unul negativ⁴⁰², dat de lucrările „Școlii decorative Domnița Maria din București”, care împrumută o abundență de motive decorative, amestecate și rupte de context, pentru a reda obiectelor aspectul românesc.

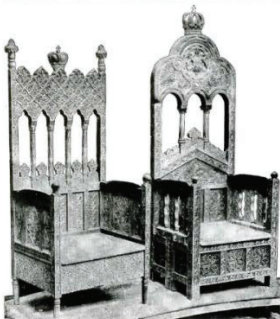
Clavel aplică același model de tâmplă, (similar cu cel din Caracal), și pentru tâmpla bisericii din Calafat. Prezentată la Expoziția Școlii de Arte Și Meserii din București în 1908, catapeteasma folosește aceleași arce retezate, însă tăbliile ce închid ramele structurii sunt traversate de scânduri ce se întrepătrund, formând un model specific pe ușile de beci ale culelor oltenești. Clavel adaptează modelul pentru a diferenția cele două catapetesme, însă ia în calcul ceea ce s-a putut realiza, continuând varianta validată. Ambele proiecte sunt executate la Școala Superioară de Arte și Meserii București în atelierul maestrului tâmplar Paul Pența⁴⁰³. Referitor la cele două catapetesme, confuzia dintre ele este deja împământenită, și pleacă de la o eroare de publicare, atât în revista *Arhitectura*, cât și în revista *Luceafărul*, a fotografiei tâmplii din Calafat ca fiind din Caracal. Ambele piese de mobilier bisericesc se păstrează și în prezent, fiind lesne de verificat faptul că tâmpla din Caracal are tăbliile împărțite în patru pătrate, pe când la cea din Calafat, împărțirea se realizează respectând forma unui romb. Totodată, diferențele constau și în

⁴⁰¹ Ibidem

⁴⁰² Francezul Eugène Grasset în *L'Art décoratif*, Mai 1908, vorbind despre statutul „Școlii decorative Domnița Maria din București”, pune accentul pe o primitivitate a motivelor decorative, pe care le considera depășite și de neurmat.

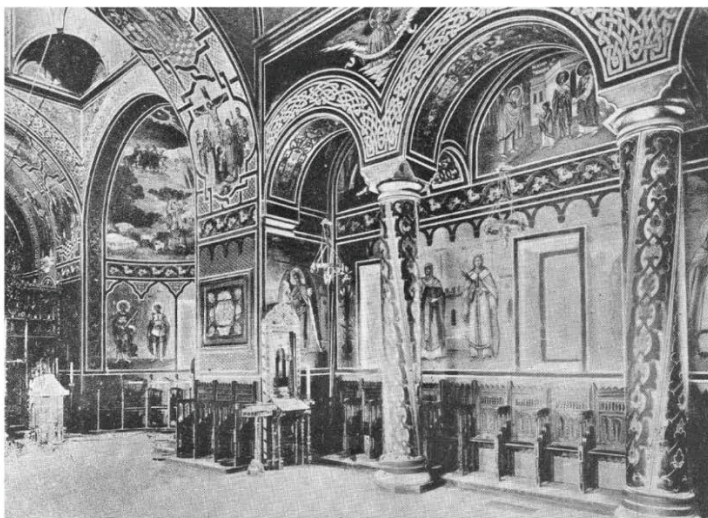
⁴⁰³ Revista săptămânală *Țara Noastră*, nr. 30, 1908, p. 246

așezarea icoanelor Maicii Domnului și a Apostolului Ioan, la Calafat integrat, iar la Caracal ca elemente de sine stătătoare.



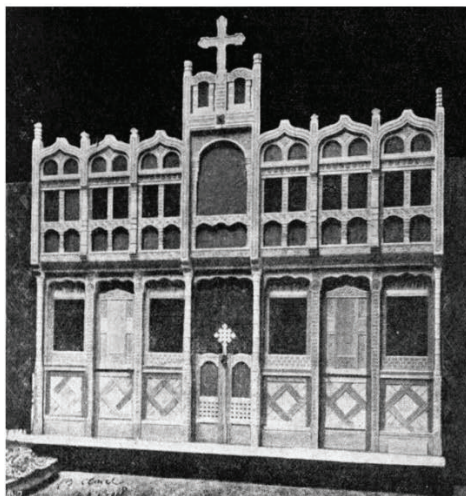
Figură 6-17 Fotografie înfățișând interiorul Mănăstirii din Sinaia. Aici se pot vedea stranele și jețul domnesc proiectate de A. Clavel.

Figură 6-18 Fotografie publicată în D.M.Savin - Album de lucrări executate la Școalele de meserii din România, Cluj, 1929. Se pot observa modelele de jeț domnesc și episcopal, realizate după desenele lui A. Clavel



Figură 6-19 Fotografie înfățișând interiorul Mănăstirii din Sinaia. Aici se pot vedea sfeșnicele, tetrapodul, stranele și iconostasul proiectate de A. Clavel. Fotografia este publicată în revista Arhitectura 1925.

Figură 6-20 Ibidem



Figură 6-21 Fotografia Tâmplei Bisericii din Calafat, proiect realizat de A. Clavel și maestrul P. Pența. Imagine publicată în revista Luceafărul 1909 anul VII, Sibiu, p.19

Figură 6-22 Fotografia Tâmplei Bisericii din Caracal, proiect realizat de A. Clavel și maestrul P. Pența. Imagine publicată pe Igloo.ro

6.4.2. Mobilier administrativ

Un exemplu substanțial al activității arhitectului o reprezintă implicarea sa începând cu anul 1906 ⁴⁰⁴, alături de arhitectul Grigore Cerchez, în efortul de proiectare a unei serii de clădiri a Poștelor care urmează să servească orașe precum Râmnicu Vâlcea, Sinaia, Târgoviște, Bârlad, Roman, Craiova, Botoșani, Bolintinu, Calafat, Curtea de Argeș, Galați, Govora și Mizil.

Pe fondul nevoii de îmbunătățire a comunicațiilor interne și internaționale, în 1905 se prevăd o serie de măsuri de modernizare a poștelor și sistemelor de comunicare telefonice și telegrafice. Starea clădirilor de poștă este descrisă în darea de seamă a lui Grigore Cerkez ca precară, acestea aflându-se în general în case vechi, luate cu chirie, *“putrezite de umezeală, rău distribuite și neîncăpătoare”*⁴⁰⁵. Sediile poștelor intră într-un program care presupune reproiectarea lor de la zero luând în considerare noile nevoi, determinate atât de creșterea cererii în sfera comunicațiilor, cât și progresele tehnologice ale aparaturii telegrafice. În martie 1906 se publică legea care prevede constituirea localurilor de poștă, moment care permite demararea lucrărilor pentru toate oficiile din țară.⁴⁰⁶ Strânsa legătură a arhitectului Cerkez cu A. Clavel îl determină pe acesta să apeleze la serviciile lui, numind pe cel din urmă arhitect șef al proiectului. Acest aspect este atestat de semnăturile celor doi arhitecți, prezente pe toate planurile clădirilor de poștă. Mai greu de determinant este natura implicării lui Clavel în procesul de proiectare al acestor clădiri, însă se poate afirma cu certitudine că tot mobilierul interior al fiecărui sediu proiectat îi poartă semnătura.⁴⁰⁷ Piese de mobilier realizate în „stilul românesc” sunt descrise ca având o decorație subtilă, iar elaborarea lor a luat în calcul atât un costul scăzut al realizării cât și armonia în raport cu importanța clădirii.

Activitatea arhitectului Clavel în cadrul administrației poștelor nu se limitează doar la proiectarea clădirilor și a mobilierului acestora. Cu ocazia expoziției generale din 1906 care se organizează cu prilejul a 40 de ani de regalitate, administrația poștelor ia parte la manifestare expunând în pavilionul denumit Hanul de poștă diverse aparaturi folosite în comunicație, imagini și obiecte istorice ale primelor poște românești etc. Mobilierul pavilionului, proiectat de Clavel, este lucrat în

⁴⁰⁴ NEMȚEANU, op. cit., p.40

⁴⁰⁵ Direcțiunea generală a poștelor, Dare de seamă, Imprimeria statului, București, 1907, p.VII

⁴⁰⁶ Ibidem

⁴⁰⁷ Idem, p.290

lemn de stejar într-un „stil românesc” nu atât de abundent în ornament, parcă adaptat unei nevoi de expunere în care obiectul prezentat ocupă o mai mare importanță decât fondul folosit. Fiecare vitrină își dezvoltă tiranții strunjiți în partiul descris de planul pavilionului. Îmbinarea ramelor rabatabile cu lambriul se face în lungul stâlpilor, printr-o contra vântuire puțin arcuită. Mobilierul din centrul sălilor de expunere este, cel mai probabil, de proveniență vieneză.

Fiind un foarte bun desenator, Clavel câștigă în 1905, tot pentru administrația poștelor, concursul pentru timbrele comemorative de 25 de ani de la proclamarea Regatului. Acesta realizează un model de marcă poștală dreptunghiular, reprezentând o pagină din evanghelia bizantină în miniatură, iar ca anluminură având un arhanghel care încununează imaginea regelui Carol I. Totodată, el realizează desenele timbrelor de binefacere în sprijinul unor societăți precum Policlinica, Țesătorea, Obolul, iar pentru „Leagănul St. Ecaterina”, Clavel realizează modelul unei cărți poștale. Toate desenele sale sunt realizate în tehnica „*taille-douce*” și apoi tipărite de către compania Bradbury Wilkinson and Co din Londra. Pasiunea sa pentru de artele grafice este exprimată și prin picură, acuarelele și studiile sale de artă țărănească fiind foarte apreciate la acea vreme. Toma. T. Socolescu leagă acest talent grafic al lui Clavel, ca element ce oferă originalitate viziunii sale asupra „stilului național” și totodată, îi oferă siguranța plastică în tratarea interioarelor și a fațadelor.

În anul 1910, în comuna Cața din Ardeal, aflat încă sub stăpânire maghiară, Clavel termină proiectul unei școli în „stil neromânesc”, edificiu ce se finalizează și se dă în funcțiune prin ceremonia de sfințire din 27 dec 1910. Având în vedere situația politică din Transilvania, Comuna Cața se află sub dominația economică a sașilor care, prin puterea lor de organizare, impun monopol, împingând cele două cincimi ale populației de români la emigrare. O bună parte din cetățeni ajung în America, de unde, cu banii trimiși înapoi în țară și prin eforturile fraților Mircea, plecați din Cața și stabiliți în București⁴⁰⁸, pun bazele proiectului de școală românească. Clădirea, justificată ca mărime și stil doar prin valoarea de simbol național, este realizată după planurile lui Clavel și Dimitrie Hârjeu (Herjeu) din București și executată de arhitecții Gheorghe Dușoiu (mai cunoscut prin Bulhardt&Dușoiu) și Ioan Leucă din Brașov.⁴⁰⁹ Mobilierul acestei școli este proiectat de

⁴⁰⁸ Articolul Sfințirea școalei din Cața din revista *Luceafărul*, 1911, p.68

⁴⁰⁹ Numele arhitecților provine din articolul Sfințirea școalei din Cața, din revista *Luceafărul*, 1911, p.71

Clavel, aplicând principiile estetice ale „stilului național” și folosind pentru execuție atelierile Școlii de Arte și Meserii din București. Din păcate, nu sunt păstrate dovezi fotografice, însă mărturia directorului P.N. Panaitescu, confirmă implicarea sa în proiect, descriind mobilierul realizat după „desemnurile” arhitectului, ca fiind „conceput cu un adevărat gust”.⁴¹⁰ Pe lângă datele prezentate, arhitectul se implică și în alte proiecte de anvergură, ca exemplu proiectarea mobilierul Palatului de Justiție din Focșani (1908?), despre care însă informațiile concrete lipsesc. Opera sa în sfera arhitecturii de interior, descrie o atenție deosebită pentru detaliu și o siguranță a exprimării volumului, o parte din calitățile pe care le deprinde din activitatea sa alături de alți arhitecți. Dintre aceștia, Clavel îl consideră pe Ion Mincu exemplul cel mai de preț și cu toate că îi studiază atent lucrările de arhitectură, mobilierul, desenele în tuș și acuarele, acesta reușește să se distanțeze de stilul lui Mincu, creând într-un timp atât de scurt o operă originală.

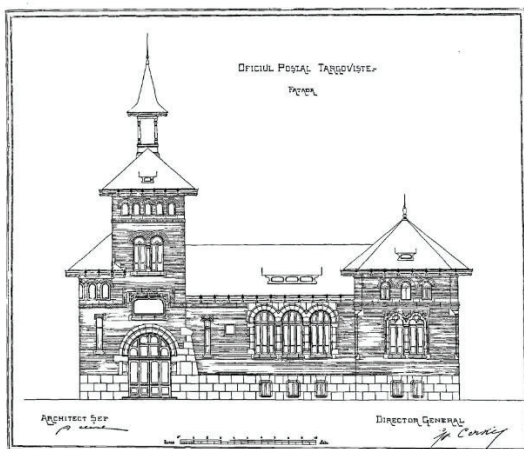
*„Opera lui Clavel, (...) va trebui să fie adunată într-un album în care să se reproducă toate lucrările lui, executate ca și cele rămase în stare de proiect, precedate de un studiu biografic și critic asupra lor. Din cei dispăruți, este al doilea după Mincu, care merită această distincție, și care va folosi și memoriei lui de mare artist, cât și arhitecturii românești moderne.”*⁴¹¹

⁴¹⁰ *Viața Românească*, Revistă literară și științifică, nr. 12, 1909, p.437

⁴¹¹ SOCOLESCU, op. cit., p.117



Figură 6-23, Figură 6-24 Fotografii realizate în cadrul Expoziției Generale din 1909, pavilionul „Hanul de Poștă”, Mobilierul fiind proiectat de A. Clavel. Fotografii publicate în Direcțiunea generală a poștelor, Dare de seamă, Imprimeria statului, București, 1907, p. 345, 348



Figură 6-25 Fotografie realizată în cadrul Expoziției Generale din 1909, pavilionul „Hanul de Poștă”, Mobilierul fiind proiectat de A. Clavel. Fotografie publicată în Direcțiunea generală a poștelor, *Dare de seamă*, Imprimeria statului, București, 1907, p. 349

Figură 6-26 Fațadă a unei clădiri din poștă- Oficiul Poștal Târgoviște – în stânga planșei apare semnătura arhitectului A. Clavel. Imagine publicată în Direcțiunea generală a poștelor, *Dare de seamă*, Imprimeria statului, București, 1907, p. 371

6.5. Marcel Iancu (1895-1984)

6.5.1. Contextul arhitecturii interbelice

Perioada interbelică surprinde arhitectura românească încă în specificul tradițional, în încercări repetate de alăturare la tendințele modernismului european.

„După un secol de încercări sterile și în ciuda istoricismului eclectic, se arată astăzi în Occidentul Europei o mișcare de arhitectură, care întronează un nou simț de formă, bazat pe o epurație de elemente geometrice, un nou simț al materialelor; mai sincer, mai viu, care după credința noastră se va desvolta în timp, în adevăratul stil crescut din spiritul și economia vieții noastre.”⁴¹²

O primă etapă în racordarea la curentul european o reprezintă arhitectura modernă de reinterpretare a elementelor stilistice tradiționale, raportată încă la vechiul stil, păstrând și aplicând principii ale stilului românesc, printr-o perspectivă nouă a curentelor de circulație internațională. Reprezentante pentru acest moment de tranziție sunt lucrările lui Horia Creangă, Henrieta Delavrancea-Gibory, Constantin Iotzu, Octav Doicescu și G.M. Cantacuzino, care aleg să aplice moderat noile concepte din arhitectura modernă. Surprinsă în revista *Contimporanul*, drept „o *antrepriză de mausoleuri înzorzonate*”⁴¹³, arhitectura începutului de secol XX, pare să sintetizeze foarte clar discrepanța dintre generațiile de arhitecți și direcția pe care aveau să o urmeze tinerii arhitecți și artiști, o cale a căutărilor continue, îndepărtată de vechile practici. Această înstrăinare își găsește argumentarea în crearea unui nou context național, în evoluția și modernizarea traiului românesc, în preluarea și urmarea unor noi concepte internaționale, amplificate de importul artistic și tehnologic.

Într-o manieră mult mai radicală se afirmă, astfel, arhitectul Marcel Iancu, implicat pe parcursul întregii cariere în mișcările de avangardă și în calitate de artist plastic, grafician, publicist, eseist, etc. Alături de precursorii mișcării moderniste în arhitectura românească caută să imprime o nouă imagine spațiului urban, redând, cel puțin în cazul Bucureștiului, o arhitectură unitară care vine în completarea căutărilor moderne de până atunci și lasă loc încercărilor viitoare în definirea și conturarea unui stil național.

⁴¹² IANCU, Marcel, *Arhitectura Nouă - Contimporanul*, IV, 1925, nr. 53-54, p. 4

⁴¹³ Manifestul activist către tinerime, *Contimporanul*, III, 1924, nr. 46, p. 2

*„Trecem astăzi, urbanistic vorbind, printr-o grea criză. În detaliu, arhitectura însăși a optat pentru stilul nou (...) A iubi trecutul nu înseamnă a paraliza viața. A cere o arhitectură românească nu înseamnă a o fabrica (...). Numai adaptând formele vii nevoilor și preferințelor specifice locului, se va naște printr-o lungă experiență ceea ce se va putea numi stil românesc.”*⁴¹⁴

Studiile și deplasările în străinătate, precum și cercurile largi internaționale în care activează, constituie un context semnificativ în dezvoltarea sa, fiind inspirat permanent de curente europene. Activitatea sa de natură experimentală, bazată pe desprinderea completă de tradiții și moștenire (până la negarea lor), se reflectă și în proiectele de arhitectură pe care le dezvoltă. Volume simple, geometrice, epurate de orice decorațiune a fațadei care depășește rolul funcțional, precum și planul curat, în linii clare, care pune în evidență spațiul interior ca generator al esteticii exterioare, devin printre principalele direcții ale noii arhitecturi moderne. —, *„Altădată arhitectura fusese arta fațadelor, a palatelor, o artă mai mult festivă decât utilă.”*⁴¹⁵ Marcel Iancu, arhitectul primelor locuințe moderne în București, cu un accent deosebit asupra confortului și utilității spațiilor interioare, imprimă noilor programe un specific nou. Acesta, în ciuda preconcepțiilor create de stratificarea socială, susține avantajul utilizatorilor, având în vedere faptul că acum *“confortul nou nu plătește nici un tribut bogăției.”*⁴¹⁶ Convinși că noile cerințe și nevoi ale oamenilor vor dicta soluțiile cele mai logice și sigure, precum și de faptul că tehnica și materialele constructive vor fi implicate în mod transparent în gândirea acestor proiecte și vor genera soluții unice, Marcel Iancu caută să convingă asupra adoptării noilor principii, prin simplul fapt că *„ceea ce e util nu poate fi urât”*⁴¹⁷. Cu toate acestea, nu susține ideea unei dezvoltări stilistice bazată strict pe evoluția tehnologică *„Stilul nou este în noi și nici decum în materiale, oricât de noi ar fi ele.”*⁴¹⁸

⁴¹⁴ IANCU, Marcel, *Către o arhitectură a Bucureștilor*, Editura ziarului Tribuna Edilitară, 1935, p. 7-20

⁴¹⁵ IANCU, Marcel, Arhitectură socială - *Contimporanul*, IX, 1930, nr.93-95, p. 10

⁴¹⁶ IANCU, Marcel, Arhitectură - *Contimporanul*, VI, 1930, nr. 100, p. 2

⁴¹⁷ IANCU, Marcel, Estetica Nouă - *Contimporanul*, IV, 1925, nr. 63, p. 3

⁴¹⁸ IANCU, Marcel, Stil nou: Arhitectura - *Contimporanul*, III, 1924, nr. 48, p. 2

6.5.2. Implicarea în amenajările interioare și proiectarea de mobilier

Mobilarea, dezvoltă în planurile funcționaliste, o legătură foarte strânsă cu spațiul interior. Acest tip de legătură duce până la unificarea celor două elemente, transformând conceptul de mobilitate a obiectului de mobilier, într-unul de imobilitate, zidit odată cu spațiul determinant. De la corpurile fixe la cele mobile, modulare, mobilier de mici dimensiuni, corpuri de iluminat, tapiserii și chiar obiecte decorative, alături de detalii arhitecturale special gândite în sculptarea spațiului interior (precum nișe, scafe, trepte, balustrade, retrageri, vitraje, elemente de tâmplărie, etc.); toate aceste elemente stabilesc relații holistice, raportând-se reciproc, atât ca parte, cât și ca întreg, definind noile principii de amenajare interioară.

Deși tranșant în afirmații referitoare la neimplicarea tinerilor arhitecți în gândirea complexă a unui proiect, sau orientarea mai mult asupra expresiei exterioare a construcțiilor, Marcel Iancu atrage atenția asupra scopului clădirii imobilelor și a simplității intervențiilor în interiorul acestora. Propune chiar o schemă simplă cu rol de îndrumar al bunelor practici în care sintetizează principalele operații de aducere a interioarelor în contemporan.

*„Estetica nouă, simplă, ca și cerințele igienice, preconizează
înlăturarea tapetelor, perdelelor, covoarelor, tablourilor și cer
pereți zugrăviți după scop și împrejurări. Interiorul, loc de odihnă,
cere claritate. Ochiul vrea dintr'o privire să cuprindă tot spațiul.
Încăperea modernă cere mobilă mică, cât de joasă și puțină.
Pereți și plafoane unitar tratate. Ferestrele de lumină și ventilație
pot fi așezate lângă plafon. Corpurile de lumină artificială vor fi
așezate în locul unde sunt mai utile, fără a se ține seamă de
axialitate. Mobila noastră searbădă și plină de înflorituri trebuie,
prin adăugiri de invenții utile și un maxim de simplificare, să
realizeze maximul de confort.”*⁴¹⁹

Totodată, această transformare a locuinței și a stilului de viață al populației nu este ușor aplicabilă societății românești fiind criticată de susținătorii stilului tradițional drept nepotrivită sau neadaptată nevoilor oamenilor. Goliciunea (precaritatea) spațiilor, precum și simplitatea sărăcăcioasă a obiectelor, așa cum este interpretată de cei obișnuiți cu bogăția ornamentației și monumentalitatea spațiilor, sub semnificația principiilor

⁴¹⁹ IANCU, Marcel, Interiorul - *Contimporanul*, IV, 1925, nr. 57-58, p. 2

modernismului, are să își justifice aplicabilitatea prin strictul caracter utilitar și prin intimitatea spațiilor de dimensiuni reduse și adaptate funcțiilor.

I. Vinea argumentează într-un articol al revistei *Contimporanul* apropierea publicului larg de domeniul noilor arte, pe o filieră funcționalistă, tocmai prin sublinierea utilului.⁴²⁰ Deși oamenii nu reușesc întocmai să creeze o legătură conceptuală cu stilistica abstractă a operelor de artă, implicarea obiectelor decorative, a țesăturilor și, implicit, a mobilierului (gândit tot de arhitecți și artiști plastici) în amenajarea spațiilor interioare, reușește afirmarea acestora din urmă și atinge scopul lucrărilor lor. Vinea se folosește astfel de suportul revistei pentru a lărgi publicitatea atelierelor de mobilă și decorațiuni ale colegului său de redacție, M. H. Maxy, care conducea la acel an (1929) Atelierele Academiei de Arte Aplicate, deschise în strada Câmpineanu, nr 14.

„Construcția nouă (...) comandă o întreagă refacere a mobilierului și a decorației interioare.(...) în mai toate construcțiile noi, arhitectul și-a limitat concesiile sau robia, la exteriorul, (...) stilul clădirii. în repartizarea spațiului interior, a fost constrâns să se supună modernismului. Aproape toate «interioarele» burgheze acuză (...) un contrast hibrid între încăpere și mobilierul stupid al dezorientării ultimilor treizeci de ani.”

Dovadă a implicării arhitecților moderniști în proiectarea de mobilier și decorațiuni (în special a lui Marcel Iancu), stă menționarea în catalogul revistei a pieselor prezentate în cadrul expoziției *Contimporanul*, din 1924: un set de masă cu scaune realizat de Marcel Iancu, alături de câteva vase tot sub semnătura sa și a lui Marigo, precum și un scrin, lucrare a lui Maxy⁴²¹. Reprezentative la nivel de detaliu în proiectele imobilelor de locuințe colective sau individuale sunt scările din holurile centrale, tratate într-o manieră a „dematerializării colțului”, care prind forme curbe diverse, cu tratamente unice ale materialelor și parapet de regulă plin. Într-o ornamentație presărată cu elemente moderniste și Art Déco, plăcările decorative, basoreliefurile, mozaicurile, brăurile, piesele metalice de detaliu din fier bătut sau fier forjat, imprimă până și un joc coloristic aparte, pe lângă cel al formelor. Rezolvări de acest gen regăsim în cazul imobilelor Clara Iancu din str. Caimatei, nr.20 (1931), Solly Gold (str. Hristo Botev, nr. 38, 1934), Frida Cohen (str. Stelea Spătaru, nr. 17, 1935), Bazaltin (din Piața Aviatorilor, nr. 2, 1935). Intrările (porțile de acces) și elementele de tâmplărie metalică, mânere,

⁴²⁰ VINEA, Ion, *Interiorul Nou - Contimporanul*, VIII, 1929, nr. 78, p. 1

⁴²¹ Catalogul Expoziției CONTIMPORANUL, *Contimporanul*, III, 1924, nr. 50-51, p. 16

grile, balustrade, garduri sau închiderile traforate, se prezintă drept un alt suport pentru încercările artistice inspirate din grafica și stilistica artelor plastice și decorative, în care autorul activează cu succes.

Preocupat de gândirea spațiului locuibil în complexitatea sa, dotează și echipează multe dintre interioarele proiectate ținând cont de mobilierul fix (de depozitare, de expunere și de ședere), șeminee, polițe, corpuri de iluminat, textile și pete de culoare.

O astfel de detaliere precisă a implicării arhitectului Marcel Iancu în amenajarea unuia dintre apartamentele imobilelor proiectate, o găsim în cazul celui de pe str. Ștefan Luchian, nr.3, din centrul capitalei. Spațiul cuprinde, pe lângă detalii arhitecturale integrate de tipul aerisirilor, nișelor, depozități înzidite, stereotomii ale pardoselilor și opritoare încorporate, obloanele intens folosite la acea vreme, etc. și o serie de piese de mobilier atent plasate. Dintre acestea se remarcă suprafețe generoase de mobilier integrat, păstrate în bună condiție atât în bucătărie, cât și în baie sau holuri, polițe generate din jocul formelor tâmplăriilor, un șemineu, o masă rabatabilă, galeriile perdelelor cu forme adaptate, precum și un dulap de medicamente și unul de depozitare generală din baie.

O tușă aparte a intervențiilor sale în decorația interioară o constituie aplicarea pe pereți și plafoane a unor compoziții abstracte inspirate din grafica De Stilj, reprezentate prin scheme cromatice picturale, desprinse din tablourile sale, motive pe care le regăsim și în țesăturile cu care finisează interioarele (carpete, covoare). Studiul asupra artelor aplicate îl începe pe parcursul șederii sale în Zurich, unde schițează primele astfel de propuneri.⁴²² Aplicarea culorilor atât pe perețele fundal, cât și pe mobilier, îi dau acestuia din urmă un caracter estetic, precum în cazul vilei Fuchs (1927), vilei Juster (1931) sau vilei Reich (1936).

Implică, de asemenea, în lucrările sale, elemente din plastica decorativă, gândite chiar de el (vitraje geometrice colorate sau albe, în diferite compoziții, regulate sau cu un joc spectaculos de forme), sau de colegii săi de breaslă, specializați în diferite ramuri conexe, precum basoreliefurile aplicate sau sculpturile realizate de Milița Pătrașcu.

⁴²² *Centenar Marcel Iancu 1895-1995*, Editura Simetria, 1996, p.45



Figură 6-27 Schiță pentru un interior, Zurich, 1916; publicată în Centenar Marcel Iancu 1895-1995, Editura Simetria, 1996, p.33

Se observă primele intenții ale aplicării schemelor cromatice pe suprafețele verticale și orizontale (pereți și plafoane), tratarea suprafețelor tot prin prisma artelor plastice aplicate, posibile țesături, precum și mobilierul fix care conturează zonele funcționale.



Figură 6-28 Interior al casei Henri Daniel (1926), demolată; Mobilier - autor necunoscut, trimitere către Gerrit Rietveld, publicat în Centenar Marcel Iancu 1895-1995, Editura Simetria, 1996, p.67

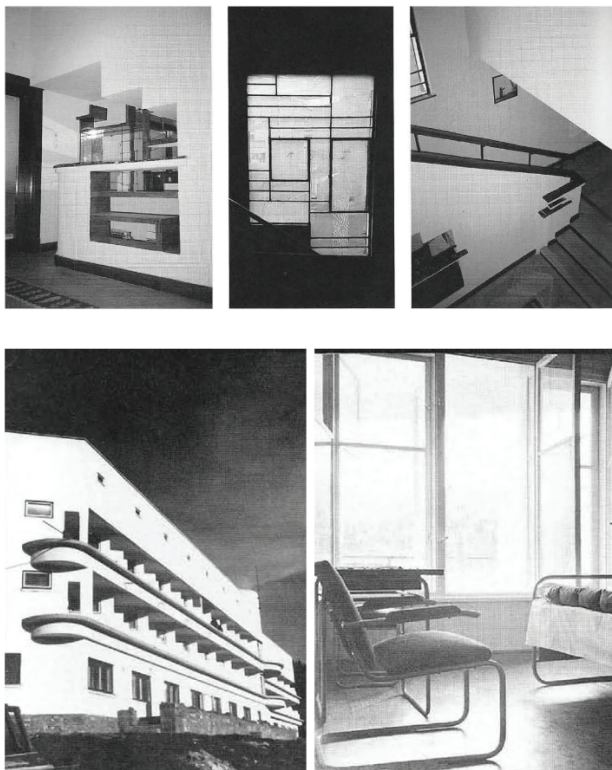
Figură 6-29 Interior al casei Jean Fuchs (1927-1929), din str. Negustori, nr.33, apare în aceeași publicație, p.70



Figură 6-30 Interior vila Jean Juster(1931), din str. Silvestru, nr.75

Se observă aici mobilierul încastrat special destinat, compartimentările și definirea zonelor de activitate, structura prezentă, geometria formelor și grafica, precum și culoarea aplicată.

sursa: Centenar Marcel Iancu 1895-1995, Editura Simetria, 1996, p.9



Figură 6-31 Interiorul vilei Paul Iluță (1931), casă-atelier din str. Olari, nr.23

De remarcat jocul de volume și integrarea mobilierului în elemente zidite (rafturi, vitrine), vitroul lipsit de cromatică, însă spectaculos prin plastica tramei regulate.
sursa: Centenar Marcel Iancu 1895-1995, Editura Simetria, 1996, p.85

Figură 6-32 Interiorul Institutului de Climato-Terapie, Bucegi (1934)

Se implică și în rezolvarea interiorului, prin utilizarea mobilierul cu cadre metalice, prin tratarea suprafețelor pardoselilor la interior (linoleum) și prin tratamentul pereților și cromatică lor, axându-se pe îndeplinirea unor noi cerințe de siguranță și igienă.
sursa: Centenar Marcel Iancu 1895-1995, Editura Simetria, 1996, p.99



Figură 6-33 Interior apartament imobil din str. Ștefan Luchian, nr.3, 1935

Elemente de tâmplărie care dau un aer specific interiorului și care susțin și alte funcțiuni, precum cea de depozitare sau expunere (polițe)

Sursa: preluare foto Pierre Bortnowski



Figură 6-34 Interior imobil Solly Gold, strada Hristo Botev, nr. 38, 1934

Detalii de mobilier cuprins în elemente de zidărie (ex. parapet), mobilier fix specific gândit special pentru zonele cărora le este destinat, nișe și scafe care susțin ambianța interiorului și participă funcțional. Forme îndrăznețe, finisaje atent selectate în funcție de specificitatea spațiilor și stereotomii diverse.

Sursa: arhiva proprie și preluare din fișa Marcel Iancu (<http://www.e-architecture.ro/fisa.php?id=721>)



Figură 6-35 Interior vila Florica – Chihăescu, Șoseaua Kiseleff nr. 49, 1930

Sursa: preluare viabucurești

Figură 6-36 Interior vila Hermina Hassner, Str. Pictor Barbu Iscovescu, nr. 32, 1937

Sursa: preluare bucureștiivechișinoi

6.6. Concluzii

Procesul de formare a designerului român are ca determinant principal „stilul românesc”, care prin specificul expresiei depășește cadrul exterior, definind spațiul arhitecturii de interior. La început ca arhitect, apoi ca profesor al Școlii de Arhitectură (1893) și al Școlii de Arte și Meserii din București (1895), Ion Mincu este printre primii arhitecți români care înțeleg importanța meșteșugului în desăvârșirea creației arhitecturii interiorului, sprijinind astfel evoluția obiectului de mobilier în România.

Ion Mincu, creatorul stilului românesc, exprimă noile direcții ale stilului, atât în proiectarea mobilierului clădirilor civile, cât și a celor administrative și de cult. Influențele perioadei petrecute de Mincu la EBA sunt vizibile în mobilierul creat de arhitect. Acesta propune o ordine a decorativismului pe care îl reinterpretează în maniera spiritului tradiției. În funcție de ponderea caracterului reprezentativ, Mincu încarcă obiectul cu semnificație vizuală.

Din spațiul sacru, unde mobilierul proiectat de arhitect își exprimă volumul numai prin ornament, pătrunde în zona administrativă (palatul ad Galați și Școala Centrală de fete) sau de expoziție, unde lemnul își transmite materialitatea prin suprafețe libere și prin ornamente moderate.

N. Ghyka-Budești, și el absolvent de EBA, în 1901, revine în țară în plină manifestare europeană a curentului 1900, și sprijinind direcțiile stilului național, se implică în dezvoltarea industriei mobilierului prin proiectarea de piese pentru restaurări de biserici, expoziții și arhitectură civilă.

Specificul mobilierului proiectat de Ghyka-Budești constă în exprimarea ornamentului cioplit, traforat și pirogravat (cu alte cuvinte nedezvoltat în exteriorul piesei) punând astfel în valoare structura obiectului, mai degrabă decât să o acopere. Stilul, care foarte curând devine o specialitate a școlilor de arte și meserii, poate fi o consecință firească a specificului ornamental popular, cu precădere bucovinean. Așa cum, în Scandinavia, dezvoltarea minimalismului în arhitectură și design poate fi pusă într-o relație de cauzalitate cu rigorile religiei protestante, la fel și în Bucovina, metoda de îmbinare a motivului bidimensional (pictat) cu cel tridimensional (cioplit) poate fi un efect firesc al dogmelor ortodoxe, care prin neacceptare ca manifestare artistică a sculpturii, lasă pictura și cioplitura ca singure metode validate de ornamentație.

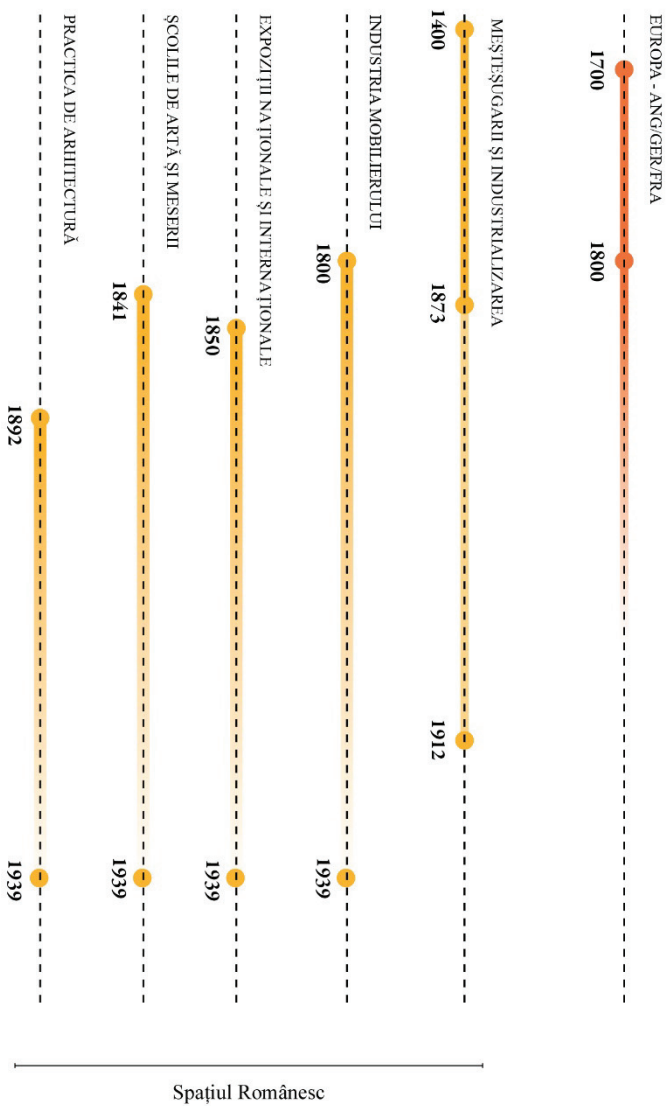
Arhitectul austriac Karl Romstorfer amintește acest aspect, referindu-se la simplitatea caselor bucovinene a căror stâlpi nu sunt sculptați, cum de altfel

observă că singurele metode ornamentale, folosite pentru decorarea mobilierului și uneltelor sunt pictura și tăietura/cioplitura. Aceeași cauzalitate este folosită de arhitectul Romstorfer pentru a motiva faptul că ornamentația bucovineană este pur geometrică, spre uimirea sa, lipsind cu desăvârșire din interioarele și obiectele bucovinene studiate, orice adoptare de către meșter a unei interpretări figurative.

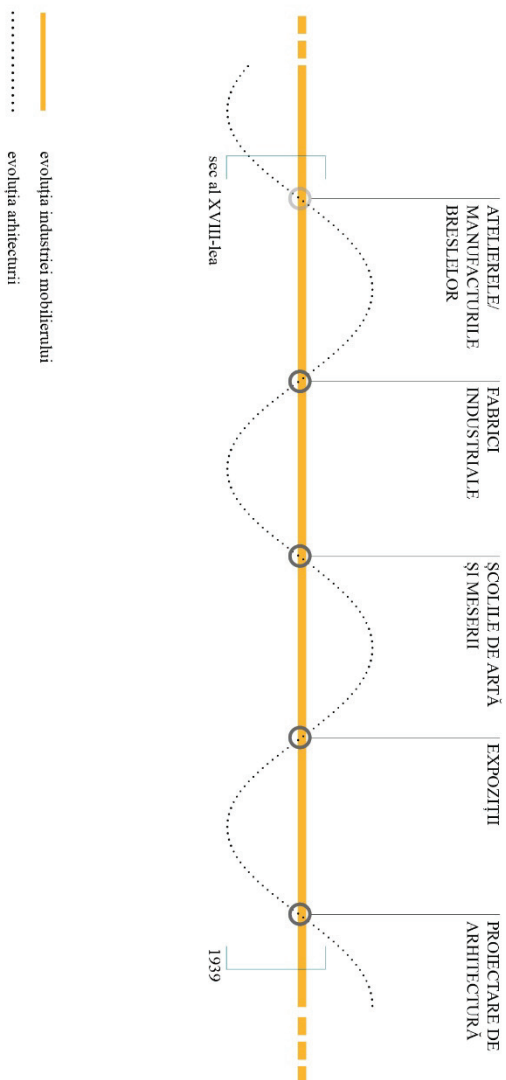
Alexandru Clavel reprezintă arhitectul autodidact, care se perfecționează prin activitatea susținută alături de alți arhitecți și în lipsa studiilor de specialitate, este modelat de practica și spiritul vremii. Modelul lui, cel mai de preț, rămâne arhitectul Ion Mincu, a cărui interpretare, în arhitectura de interior, o duce mai departe prin proiectare de mobilier bisericesc, de instituții și de arhitectură civilă.

Marcel Iancu, arhitectul care se opune cu vehemență stilului descris de arhitecții prezentați până acum, oferă un nou mediu de dezvoltare al mobilierului. Acesta recompune regulile locuirii, supunând criticii tot ce aparține „dezorientării ultimilor 30 de ani”. Particularitatea mobilierului proiectat de Marcel Iancu constă în încastrarea sau zidirea acestuia în spațiul construit. Mobilitatea obiectului dispare, acesta devenind parte și întreg în același timp. Preocupările arhitectului fac parte din căutarea unui adevărat stil național, determinat acum nu de formă ci de nevoia omului modern.

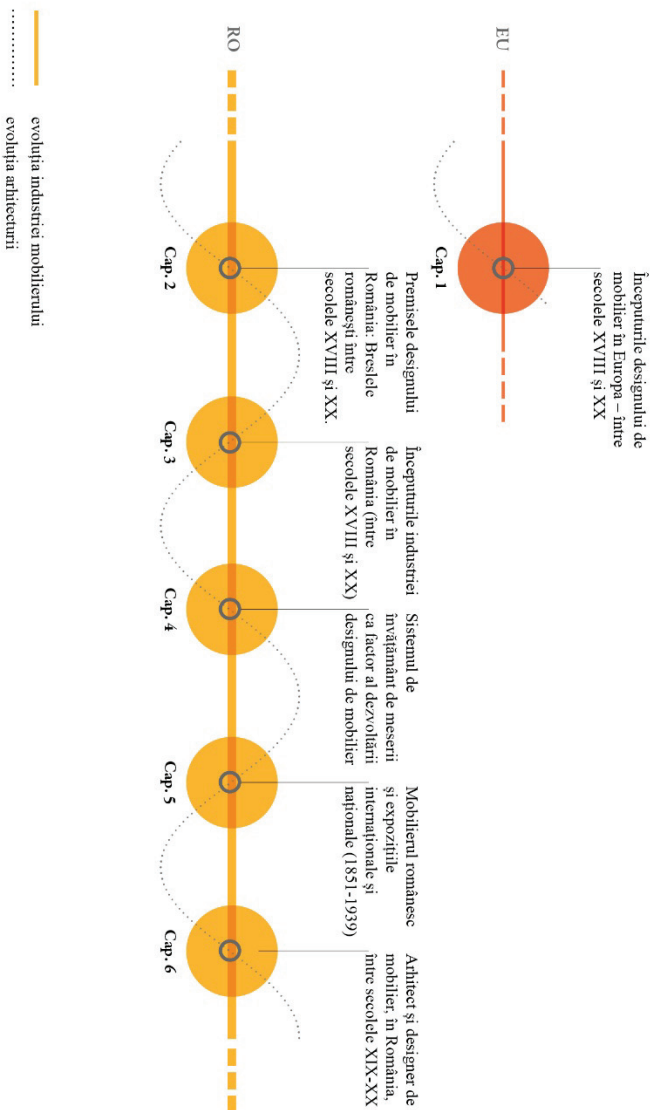
În concluzie, activitatea arhitecților susținuți de mijloacele industriale specifice începutului de secol XX reușesc, prin cățările adevăratului stil național, o nouă direcție către arhitectura interiorului. Industria de mobilier profită de acest moment, dezvoltând producția națională, fapt dovedit atât prin participările României la expoziții internaționale cât și prin Expoziția și Târgul de Mostre a Industriei Românești 1921, moment de apogeu al industriei interbelice. Cu toate acestea, geneza designerului român nu este încă finalizată, procesul urmând să capete noi etape semnificative după terminarea celui de-al doilea Război Mondial (1945) și instaurarea regimului comunist în România (1947).



Diagramă explicativă a punctelor de tangență dintre istoria arhitecturii și istoria mobilierului în România, puncte detaliate în cercetare;



Diagramă explicativă a structurii capitolului lucrării de cercetare;



7. ANEXE

7.1. ANEXA 1 – Publicații tipărite din Germania sec. al XIX-lea și al XX-lea

Publicații care participă la popularizarea domeniului și denumirii decorațiuni interioare în Germania secolelor al XIX-XX:

- *Die Berliner Gewerbe-Ausstellung im Jahre 1879*, Wasmuth, Berlin, 1880;
- **C. Lipsius**, *Sammlung Moderner Zimmerarbeiten*, Gilbertsche Buchhandlung, Dresden, 1880-1;
- **R Eitelberger & A. Decsey**, *Wohnungseinrichtungen der etehischen Ausstellung* Wien 1883;
- **F. Luthmer**, *Malensdie Innenraume modemer Wohnungen în Aujnahmen nach der Natur*, Frankfurt, 1884;
- **H. Rückwardt**, *Innen Architektur und Dekorationen der Netizett*, Berlin, 1884;
- **R. Schumann**, *Das Zimmer der Gegenwart*, Hessling, Leipzig 1885/7; *Niederösterreichischer Gewerbeverein, Möbel auf der Jubiläums Kunstgewerbeausstellung*, Vienna, 1888,
- **W. Kick**, *Dekorationen und Möbel von der deutschationale Kunstgewerbeausstellung*, Stuttgart, 1889;
- Traute Wohnraume, *Sammlung modemer Innenra'ume aller Art . . .*, Wasmuth, Berlin, 1892.

7.2. ANEXA 2 – Lista fabricilor de mobilier active în 1929⁴²³

Albina, fabrica de mobile - Calafat, Str. Traian
Alterescu Leon, fabr. de mobile - Pleoști, Str. Târgușor 8
Ancora Alcalay & Calafeteanu, fabrica de mobila - Brăila, Str. Griviței 233
Arta lemnului, fabrica de mobile - București, Alea Tonola 12
Astra, fabrica de mobile - Principele Mihai Dâmbovița
Asociația industriașilor de mobile din Arad - Arad, Str. Gen. Berthelot 6
Baciu & Co., fabrică de mobile - Sibiu, Str. Șaguna 14
Baltres August, fabr. de mobile - Rupeni, Str. de sus 131, Târnava-Mare
Bakay Géza, fabrică de mobile - Satu-Mare, Str. Decebal 39
Baricz Matei, atelier mecanic de tâmplărie - Arad, Str. Gh. Ionescu 14
Barteresch Johann, fabr. de mobile - Râșnov, Str. Dorobanților
Bauer Fratii, atelier de mobile - Periam, Timiș-Torontal
Beker & Gagesch, fabrica de mobile - Vulcan, jud. Brașov
Bergel Martin, fabr. de mobile - Codlea, Strada Iuliu Maniu 542, jud. Brașov

⁴²³ extras din BRAUNER, H., *Comerțul și industria lemnului în România*, ed. Kraft und Drotleff, Sibiu, 1929

Berleon Meisselmann & Fiu, fabrică de mobile - Cernăuți, Str. Manasteristea
Boldor Laurențiu, fabrică de mobile - Sebeș, jud. Alba
Braunstein Leibl, fabrică de mobile - Sebeș, Str. Dorobanți 3, Alba
Bruckner Leopold, fabrică de mobile - Arad, Str. Elena Ghiba Birta 16
Cireșoiaia, ing. Luca C. Crutescu, fabrică de mobile și tâmplărie - Târgu-Ocna, jud. Bacău
Cloos Carol, fabrică de mobile - Codlea, Str. Mărășești 485, jud. Brașov
Concordia, fabrică de mobile - Reghin, Str. Eminescu 25, jud. Mureș
Conerth Walter, fabr. de mobile - Sibiu, Calea Gusteritei 11-13
Coroana, Rosner Isodor & B. Silberstein, fabrică de mobile - Focșani, Str. Chesat 24
Csobanyi Daniel, fabr. de mobile - Codlea, Str. Laterală 313
Daniel Ioan, fabrică de mobile, Bod, jud. Brașov
Dietrich Spech & Co., s.î.n.c., fabrică de mobile - Ramnicu-Vâlcea, Str. Tudor Vladimirescu 27
Dietz W. Th., prima fabrică transilvăneană pentru mobile din lemn masiv curbat- Codlea, Str.Laterală 32, jud Brașov
Echer Josef, fabrică de mobile și construcție- Timișoara, Str. Romulus 40
Economia, fabrică de mobile și construcțiuni în lemn - Rupeni, Str. de Jos 21
Eftiu Achim, fabrică de mobile - Feldioara, jud. Brașov
Engelstein David Fii, fabrică de mobile - Vișeu-de-Sus, Str. Mare 154, jud. Maramures
Engelstein Lazar, fabrică de mobile de lemn și metal - Oradea-Mare, Str. Iosif Vulcan 10
Energia, Frații Lantmann, fabrică de mobile și tâmplărie - Bălți, Str.Cuza Voda 25
Estoc Bela & Bogdan Corneliu, fabrică de mobile - Bacău, Str. Neagoe Voda 21
Fabrica de mobile din Valea Jiului, s. a. , Petrosani, Str. Gareii 5, jud. Hunedoara
Fabrica de mobile și tamplarie, s. p. a. - Resita, jud. Caras-Severin
Fabrica de tamplarie a cooper. industriasilor de mobile - Cluj, Str. Avr. Iancu 32
Fabrica de tamplarie artistica, s. a. - Cluj, Str. Gh. Baritiu 28
Fabrifag, s. a. r. ptr. mobile - Fălticeni, Str. Școala Domnească 15
Fischer Adalbert, fabrică de mobile - Gherla, Str. Gen. Dragalina 74. Jud. Someș
Fortuna, fabrică de mobile din lemn - Iași, Str. Pavlov 6
Furnica, s. c. g. l. pentru prelucrarea lemnului și fierului - Cernăuți, Str. Regele Ferdinand 16
Ganea V. Marin, fabrică de mobile și parchete - București, Str. Vaselor, fost Obedenaru 2-10
Georgescu Istrate, fabrică de mobile - Câmpulung, Str. Frații Golesti 14
Glantz Wilhelm, fabr. de mobile - Făgăraș, Str. Luterana 25
Gloria Gero Alexandru, fabrică de mobile artistice, scaune de lemn curbat etc. - Tileagd, Str. Gării, jud. Bihor
Gloria Mitty Zamfirescu, fabrică de mobile - R.-Sarat
Goldberg A. & M. Frații, fabrică de mobile - Chișinău, Str. Irinopolvasca 22
Graeff Ernest, fabrică de mobile - Chișinău, Str. Irinopolvasca 22
Grataliani Giovanni, fabrică de mobile - Caracal, Str. Regele Ferdinand 80
Grimm Josef, fabrică de mobile - Brașov, Str. Avram Iancu
Grosz & Co., fabrică de mobile - Careii-Mari, Piața Unirii 20, jud. Sălaj
Hejja Aladar, fabrică de mobile - Brașov, Str. Castelului 11
Illesy Ludovic, fabrică de mobile - Sibiu, Str. Avram Iancu 6
Ionas Aladar, fabrică de mobile - Arad, Str. Consistoriului 42
Komp & Stoicanescu, fabrică de mobile - Timișoara, Str. Gen. Foch 37
Klein Wilhelm, atelier de mobile și tâmplărie - Sibiu, Str. Nouă 26
Krauser Bela Fii, fabrică de mobile - Timișoara, Str. Mircea Vodă 2
Lannert Ioan, prima fabrică de scaune și mobile curbate - Pâncota, jud. Arad
Laszlo Stefan, fabrică de mobile - Timișoara, Str. Dr. Olănescu 3
Lengyel Laurențiu, fabrică de mobile - Arad, Str. Stoicescu 28
Lessel E., s. a. r. - București, Calea Plevnei 193-195
Ligna, industria de lemn și mobile - Mediaș, Str. Kirschnerincol, jud. Târnava Mare
Liteczky Pal & Fiul, tâmplărie artistică - Satu-Mare, Str. Gen. Cristescu 20

Locuința Română, s. a., fabr. de mobile și tâmplărie mecanică, Baia-Mare, Str. Episcopul Pavel 9, jud. Sălaj
Lubincovici Iulian, fabrică de mobile - Turnu-Severin, Str. Traian 40
Măruță & Cotărlă, prima fabrică de mobile - Oravița, jud. Caras-Severin
Mercur, soc. corn. an., fabrică de mobile - Bistrița, Str. Lemnelor 24, jud. Năsăud
Mierțoiu & Goga, fabrică de mobile - Craiova, Str. Calomfirescu 30
Mirohiu Egor, fabrică de mobile - Soroca, Str. Stefan cel Mare 34
Molnar Antoniu, fabrică de mobile - Arad, Str. Gavra 22
Mundus Borlova Armeniș, s. p. a., fabrică de mobile curbate - Ineu, jud. Arad
Nemeș Josef, fabrica de mobile - Turda, Str. Salinelor 13
Nemety Josef, fabrica de mobile - Turda, Str. Regele Ferdinand 16
Orban Stefan, fabrică de mobile fine - Arad, Piața Ștefan cel Mare 16-18
Papay Ludovic, fabrică de mobile artistice și articole de stolerie - Arad, Str. Gh. Ionescu 16
Prima fabrica romana din Maramureș pentru mobile îndoite și mărfuri de lemne, s. a. - Sighetu Marmăției, Str. Cloșca 16, jud. Maramureș
Prima fabrică română de tâmplărie - Săliște, Str. Podului, jud. Sibiu
Prima uniune a tâmplarilor din Bistrița - Bistrița, Strada Regina Maria 17, jud. Năsăud
Rahova, s. a. pentru industria lemnului, Lack, Blau & Co. - București, Str. Eliade Obor 42
Resch S. L. și Fiul, s. î. n. c., fabrică de mobile - Timișoara, Str. I. C. Bratianu 4
Renderessy Ludovic, fabrică de mobile și tâmplărie de binal - Arad, Str. Ioan Calvin 38
Rimanoczy, fabrică de mobile și parchete, s. a. - Oradea-Mare, Str. 20 Aprilie 9
Robur, fabrica de mobile și tâmplărie de binal - Sibiu, Piața Unirii 7
România, fabrică de mobile și tâmplărie - Cernăuți, Grădina publică
Roth A., fabrică de mobile și ambalaje - Bușteni, jud. Prahova
Salmen Carol, fabrică de tâmplărie de artă - Medias, Str. Forces exterioră 14, jud. Tamava-Mare
Schmidt Daniel, fabrică de mobile - Medias, Str. Forces 22, jud. Târnava-Mare
Schecser & Comp., fabrică de mobile - Brașov, Str. Garii
Schuster Ioan, fabrică de mobile - Rotbav, Str. I. C. Bratianu 41, jud. Brasov
Schvecht Eduard, fabrică de mobile - Brasov, Str. Lunga 72
S. I. L., s. p. a. - București, Sos. Basarab 27-29
Silvian D. & Fr. Sapsa, fabrică de mobile și ind. lemnului - Piatra-Neamț
Soc. Creditului industrial și comercial, fabrică de mobile - Simlasca, jud. Buzău
Speranța, s. i. n. c., fabrică de mobile - București, Str. Brasoveni 16
Spira & Drucher, fabrică de mobile - Timișoara, Bulev. Regele Ferdinand 1
Subold Filip, fabrică de mobile - Timisoara, Str. Telegrafului 19
Szarka Frații, fabrică de mobilă - Gherla, Str. Crisan 27, jud. Someș
Székelyi & Retti, s. a., fabrică de mobile ardeleană - Tg.-Mures, Piata Albina 17
Szintay Coloman, fabrică de mobile artistice - Caransebeș, Str. Capitan Tennis 13, jud. Caraș-Severin
Traian, fabrică pentru prelucrarea lemnului - București, Calea Rahovei 244
Transilvania, fabrică de mobile, lăzi și cherestea - Sibiu, Târgul Cailor 9
Transilvania, s.î.n.c., fabrică de mobile - Cluj, Str. Dragos-V. 3
Thoner, s.c.g.I., prima fabrică bucovineană de mobile - Radauti, Str. Sf. Ion Nou 19
Tremel Josef, fabrică de mobile - Timișoara, Str. Nozaz 18
Ungor Carol, fabrică de tâmplărie artistică - Timișoara, Str. Virtutei 6
Vaida A., fabrică de mobile și tâmplărie - Târgul-Ocna, Str. Doamnei 4, jud. Bacău
Victoria, fabrică de mobile - Arad, Str. Dorobanților 14
Victoria Paliesko & Co., fabrică de mobile americane pentru birouri - Timișoara, Str. Titu Maiorescu 25
Wagner Paul, fabrică de mobile - Sighișoara, Str. Libertății 31
Weisz Albert, fabrică pentru prelucrarea lemnului - Sibiu, Str. Trei Stejari 2
Zaharias Martin, fabrică de mobile - Brașov, Str. Victoriei 44
Zerves Joan, fabrică de mobile - Codlea, Str. Mărășești 498
Ziegler Otto, fabrica de mobile - Codlea, Str. Brătianu 998
Zimmer Nicolae, fabrica de mobile și binal - Caransebeș, Str. Târgului 2

8. Bibliografie

- Expozițiunea generală română 1906. Călăuza oficială și catalogul expoziției.* București: Socec, 1906.
- Regulamentele organice ale Valahiei și Moldovei - Biblioteca Institutului de Științe Administrative al României.* București: int.Eminescu, 1944.
- Revista Albina - Întâmplările săptămânii.* 14 decembrie 1914.
- Studies in the Decorative Arts, Vol. 10, No. 2,* 2003: 21-41.
- Revista Economică - Organ pentru societăți financiare și comerciale,* 10 Octombrie 1899.
- Ancheta învățământului secundar.* București: Institutul de Arte Grafice și Editură „Minerva”, 1907.
- Antonescu, Petre. *Broșura - Pentru o renaștere a arhitecturii românești.* București, 1939.
- Antonescu, Spiridon. „Cronică Artistică.” *Revista Viața Românească*, 1908: 100.
- Anuarul Muzeului Județean Suceava, 1986-1987.* 1987.
- Arhivă - A.N.R., fond M.C.I.P., dosar 436/1889.* fără an.
- Arhivă - A.N.R., fond M.C.I.P., dosar 723/1890.* fără an.
- Arhivă - A.S.G. Fond Prefectura Covurlui, Dosar 11/1907.* fără an.
- Arhivă - A.S.G. Fond Prefectura Covurlui, Dosar 3/1907.* fără an.
- Arhivă - A.S.G. Fond Prefectura Covurlui, Dosar 9/1907.* fără an.
- Balș, Gheorghe. *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacurile XVII și XVIII.* București: Institutul de Arte Grafice E. Marvan, 1933.
- Banham, Reyner. „On Abstract Theory.” *Art News and Review*, 1953: 3.
- Banham, Reyner. „The shape of Everything.” *Art News and Review*, 1951: 2.
- . *Theory and Design in the First Machine Age.* Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, 1980.
- Bell, Quentin. *The Schools of design.* London: Routledge & K. Paul, 1963.
- Bilețchi-Albescu, I. *Școala din Câmpulung Moldovenesc de la începuturile ei până în anul 1948.* Câmpulung Bucovina, 2010.
- Brauner, H. *Comerțul și industria lemnului din România.* Sibiu: Krafft und Drotleff, 1929.
- Broșura - Exposition universelle 1889 : La Roumanie avant-pendant-après.* fără an.
- Broșura Pavilionului Bucovinei aflată în B.A.R.* fără an.
- Buletinul Camerei de Comerț și Industrie din București.* București, 1912.

- Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*. Craiova: Institutul de Arte Grafice, 1927.
- Burges, William. *Art applied to industry: A series of lectures London*. Londra: JH and JP, 1893.
- Caffe, Mihail. *Arhitectul Ion Mincu*. București: Editura Științifică, 1960.
- Călători străini despre țările române*. București: Editura Academiei Române, 1997.
- Cantacuzino, G. M. *Tradiționalism și Modernism – Izvoare și popasuri*. București: Ed. Fundațiilor, 1934.
- Capesius, Roswith. *Mobilierul Țărănesc Românesc*. Cluj: Dacia, 1974.
- Carpinișan, Romul. *Anuarul Școalei Superioare de Arte și Meserii din Arad 1932-1933*. Arad: Tiparul Tipografiei G. Ienci, 1933.
- Catalogul Administrația Domeniului Coroanei la Expoziția Generală Română*. București: Inst. de Arte Grafice Carol Gobl, 1906.
- Centenar Marcel Iancu 1895-1995*. București: Editura Simetria, 1996.
- Cernovodeanu, Dan. *Știința și Arta Heraldică în România*. București: ed. Științifică și Enciclopedică, 1977.
- Chioreac, S., Gh. Cosac, și L. Vajda. *Fabrica de mobilă Libertatea Cluj*. Cluj, 1970.
- Chirilă, Adrian. *Reuniunea culturala nationala a meseriasilor romani din Sibiu*. Sibiu: Ed. Reuniunii Cult. Nat. a Meseriasilor Romani din Sibiu, 1946.
- CHIRILĂ, Traian. *Reuniunea culturală Națională a Meseriașilor Români din Sibiu*. Sibiu: Tiparul Tipografiei Arhidiecezane, 1946.
- Cojocaru, L. *Începuturile învățământului tehnic și profesional, în Moldova și Țara Românească*. București: Ed. Didactică și Pedagogică, 1967.
- Constanin, Paul. *Dicționar universal al arhitecților*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1986.
- Constantin, Paul. *Arta 1900 în România*. București: Meridiane, 1972.
- Covaci, V. *Manufactura de sticlă din Beliu în prima jumătate a secolului al XVIII-lea*. 1973.
- Cucu, Nicolae. *Mobilierul locuinței*. București: Ed. Meridiane, 1974.
- Curta, Lucia. „Constructing an "Imagined Community": The Romanian Classroom at the University of Pittsburgh.” *Studies in the Decorative Arts*, 1998: 54.
- Damé, Frédéric. *Bucureștiul în 1906*. Pitești: Editura Paralela 45, 2007.
- Dascălu, Nicolae, și Sorin Iftimi. *Pelerin în Iași*. Iași: Ed. Trinitas, 2000.
- Derescu, Lazăr Teodor F.R. *Starea și statistica meseriașilor*. București: Publicațiile Ministerului Agriculturii Industriei Comerțului și Domeniilor, 1901 .

- Deutsch, Helene. *Entwicklung der Seidenindustrie*. Wien, 1909.
- Direcțiunea generală a poștelor - Dare de seamă*. București: Imprimeria statului, 1907.
- Djuvara, Neagu. *Între Orient și Occident*. București: Editura Humanitas, 1995.
- Doicescu Octav, Creangă Horia, Iancu Marcel., *Spiritul arhitecturii Bucureștilor - Către o arhitectură a Bucureștilor*. București, : Ed. ziarului „Tribuna Edilitară”, 1935.
- Duculescu, Mirela. *Designul românesc între problematica designului democratic și practica socialistă*. București: Lucrare de doctorat - UNARTE, 2014.
- . *G.M. Cantacuzino (1899-1960) Arhitectura ca temă a gândirii*. București: Simetria, 2010.
- Dulca, N. K. „Articolul „Corporațiile”.” *Gazeta Meseriilor*, 1930.
- Eclesiarhul, Dionisie. *Hronograf : (1764-1815)*. București: Ed. Acad. Republicii Socialiste România, 1987.
- Eliade, Mircea. *Aspecte ale mitului*. București: Editura Univers, 1978.
- Falke, Jacob. *Die Kunst im Hause: geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung*. Wien, 1873.
- Ferrey, Benjamin. *Recollections of A. N. Welby Pugin, and his father, Augustus Pugin*. London, 1861.
- Fiell, Charlotte and Peter. *The story of design*. London: Goodman Fiell, 2013.
- Finkelberg, Margalit. *The Homer Encyclopedia*. Blackwell Publishing Ltd., 2011.
- Foaia diecezană*. 1906.
- Fotino, Dionisie. *Istoria generală a Daciei sau a Transilvaniei, Țării Muntenesti și a Moldovei*. București: Valahia, 2008.
- FURNICA, D.Z. *Industria și dezvoltarea ei în Țările Românești*. București: Tiparul Romanesc, 1926.
- Gândirea estetică în arhitectura romanească*. București: Editura Meridiane, 1983.
- GANE, C. P.P. *Carp și locul său în istoria politica a țării, volumul I*. București: Ed. Ziarul Universul, 1936.
- Gligor, Liviu Alexandru. *Fierul în arhitectura românească*. București: Lucrare de doctorat - UAUIM, 2002.
- HARRIES, John. *Pugin: An illustrated life of A.W.N.Pugin*. Aylesbury: Shire publications, 1973.
- Harrod, Owen. *The Deutsche Werkstätten and the Dissemination of Mainstream Modernity*. University of Chicago Press, 2003.

- Haslam, Ray. „John Ruskin and The Working Men's College.” *Journal of Art and Design Education Vol7, No 1*, 1988: 76.
- Hirth, Georg. *Das Deutsche zimmer der Renaissance : anregungen zu häuslicher kunstpflege*. München: G. Hirth's Verlag, 1882.
- Horia, Creangă. „Interviu –Arta și Omul , III, 1935, nr.19-22.” În *Gândirea estetică în arhitectura românească*, 93-94. București: Meridiane, 1983.
- Iancu, Marcel. „Arhitectură.” *Contimporanul*, 1930: 2.
- Iancu, Marcel. „Arhitectura de planșetă.” *Contimporanul*, IV, nr. 60, 1925: 6,7.
- Iancu, Marcel. „Arhitectura Nouă.” *Contimporanul*, 1925: 53-54.
- Iancu, Marcel. „Arhitectura socială.” *Contimporanul*, 1930, nr. 93-95: 10.
- Iancu, Marcel. „Arhitectură socială.” *Contimporanul*, 1930: 10.
- . *Către o arhitectură a Bucureștilor*. București: Editura ziarului Tribuna Edilitară, 1935.
- Iancu, Marcel. „Estetică Nouă.” *Contimporanul*, 1925: 3.
- Iancu, Marcel. „Interiorul.” *Contimporanul*, nr. 57-58, 1925: 2.
- Iancu, Marcel. „Manifestul activist către tinerime.” *Contimporanul*, 1924: 2.
- Iancu, Marcel. „Stil nou: Arhitectura .” *Contimporanul*, 1924: 2.
- Ioanițescu, R. Dimitrie. *Renașterea Meseriilor*. București: Tip. Reforma Socială, 1931.
- Ionescu, Florin, și Valentin Năstase. *Proiectarea Mobilei și Arhitectura Interioarelor*. București: Ed. Didactică și pedagogică, 1970.
- Ionescu, Grigore. *Istoria arhitecturii românești din cele mai vechi timpuri până la 1900*. București : Tiparul cartea românească, 1937.
- Iorga, Nicolae. *Istoria industriilor la români*. București, 1927.
- . *Pe drumuri depărtate*, vol.2. București: Editura Minerva, 1987.
- Iorga, Nicolaie. *Argintăriile Românești*. București, 1933.
- Istoria românilor. Constituirea României moderne (1821-1878) vol VII*. București: Editura Enciclopedică, 2003.
- Keess, Stephan von. *Darstellung des Fabriks und Gewerbewesens im österreichischen Kaiserstaate : vorzüglich in technischer Beziehung. voll*. Wien : Wien Mörscher u. Jasper , 1824.
- Kenneth, Frampton. *Arhitectura modernă, O istorie critică*. București: Ed. Universitară „Ion Mincu”, 2016.
- Kirkham, Patricia Anne. *Furniture-making in London c. 1700-1870: craft, design, business and labour*. Teza de doctorat, 1982.
- Lajos, Muzsnai Urmosy. *Comerț și industrie în Cluj*. Turda, 1898.
- Leeson, Robert. *United We Stand: British Trade Union Emblems*. Dart, 1971.

- Leonăchescu, Nicolae P. *Premise istorice ale tehnicii moderne*. București: AGIR, 2007.
- Litchfield, Frederick. *Illustrated History Of Furniture*. ebook: gutenberg.org, 1893.
- Lorenzo, Renata de. *A fi inginer și a fi arhitect în Italia secolului al XVIII-lea: identitatea profesională ca o reflecție a fragmentării politic*. fără an.
- Luscov, Răzvan. *Istoria grafic designului: avangarda europeană*. București: Editura Universitară "Ion Mincu", 2009.
- Machedon, Luminița, și Ernie Scoffham. *Romanian Modernism*. London: Mitt press, fără an.
- MANOILESCU, Mihail. *Memorii*. București: Editura Enciclopedică, 1993.
- Marcu, Duiliu. „Arhitectură și clădiri.” *Buletinul societății politehnice*, 1931: 1170-1191.
- Marcu-Lapadat, Marius. *Fetele Ornamentului*. București: Univers enciclopedic, 2003.
- Marinescu, Beatrice, Aurel Dutu, și Serban Radulescu-Zoner. *Bucurestiul și epopeea independentei 1877-1878*. Bucuresti : Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1978.
- Miller, Judith. *Furniture: World Styles from Classical to Contemporary*. London: DK Publishing, Inc., 2005.
- Mincu, Ion. „Școalele noastre de arte frumoase, „Literatura și arta română”, 1896.” În *Gândirea estetică în arhitectura românească*, 8. București: Editura Meridiane, 1983.
- Murgescu, Bogdan. *România și Europa. Acumularea decalajelor economice*. București: Poliron, 2010.
- Muthesius, Stefan. „Altdeutsche Zimmer.” *Journal of Design History*, 2003: 269-290.
- Nemțeanu, Ruxandra. *Vila în stil neoromânesc*. București: Editura Simetria, 2014.
- Ottillinger, Eva B. *Gebrüder Thonet, Möbel aus gebogenem Holz*. Vienna: Böhlau, 2003.
- Pajură, C., Giurescu, D.T. *Istoricul Orașului Turnu Severin (1833-1933)*. București: Tiparul Românesc, 1933.
- Pănoiu, Andrei. *Mobilierul vechi românesc*. București: Editura Meridiane, 1975.
- Papanek, Victor. *Design pentru lumea reală ecologie umană și schimbare socială*. București: Publica, 2018.
- Pavelescu, Eugen. *Economia breslelor în Moldova*. București, 1939.
- Petrașcu, N. *Ioan Mincu*. București: Cultura Națională, 1928.

- Petre, Antonescu. *Meșteri și arhitecți români în trecut*. București: Academia Română - Imprimeria națională, 1947.
- . *Renasterea arhitecturii romanesti*. București: Academia Romana,, 1939.
- Petreanu, Coriolan. *MONUMENTELE ISTORICE ALE JUDEȚULUI BIHOR*. Sibiu: TIPARUL TIPOGRAFIEI KRAFFT & DROTLEFF, 1931.
- Petrescu, Gabriela. *Arhitecții Socolescu, 1840-1940, Studiu Monografic*. București: Lucrare de doctorat - UAUIM, 2014.
- Pevsner, Nikolaus. *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*. Palazzo Editions, 2011.
- Popescu, Carmen. (Dis)Continuitati. *Fragmente de modernitate romaneasca in prima jumătate a secolului al 20-lea*. București: Simetria, 2010.
- Prin industrie pentru țară - Expoziția și târgul de mostre a industriei românești*. fără an.
- Probleme meșteșugărești*. București: Imprimeriile frăția românească, 1941.
- Procopovici, Traian. *Școala de Conducători de Lucrări Publice*. Cernăuți , 1924.
- Puskel, Petre. *Istorie locală și reportaje documentare*. . Arad: Fundația Alma Mater, 1997.
- Rădulescu, Daniela. *Camera de zi*. București: Ed. Tehnică, 1988.
- Raportul Camerei de Comerț și Industrie Cluj*. 1878.
- Raportul pentru anul școlar 1909- 1910, Școala specială pentru lucrarea lemnului în Câmpulung*. 1910.
- Regulamentul Organic al Moldovei*. Iași: Editura Junimea, 2004.
- Revista - The Cabinet Maker and Art Furnisher*. 1881.
- Revista Bucovinei, Nr. 5*. 1943.
- Revista Bucovinei, nr. 59*. 1896.
- Revista Economică - Organ pentru societăți financiare și comerciale - Număr Jubiliar - 1989-1923*. Sibiu, 1923.
- Revista economică*. 1923.
- Revista Învățământul Meseriilor, Anul IV*. Arad, 1925.
- Revista Învățământul Meseriilor, Anul V*. București, 1926.
- Revista Învățământul Meseriilor, Anul VI*. Cluj, 1927.
- Revista Învățământul Meseriilor, Anul VII*. București, 1928.
- Revista Luceafărul - Revistă ilustrată pentru literatură și artă*. Sibiu, 1906.
- Revista Luceafărul*. 1911.
- Revista Realitatea Ilustrată, nr. 50*. 1929.
- Revista Țara Noastră*. 1908.

- Richards, John. *A treatise on the construction and operation of wood-working machines*. London: William Clowes and Son, 1872.
- Romania at the Barcelona International Exhibition* . 1929.
- Romstorfer, Carl. *Entwicklungsgeschichte der k.k. Staats-Gewerbeschule in Czernowitz*. Cernauti, 1898.
- Rosetti, Radu R. *Mărturisiri*. București: Editura Torouțiu, 1941.
- Roșu, Ion C. „Adevăruri și realități .” *Revista Arhitectura*, 1935: 15-16.
- Rusu, Doina. *Istoria Academiei Române în date, 1866-1966*. București: Editura Academiei Române, 1997.
- Samuraș, Al. Tzigara. *Scieri despre arta românească*. București: Ed. Meridiane, 1987.
- Șerban, C. *Karl Adolf Romstorfer (1854-1917)*. Codrul Cosminului, 1996.
- Shales, Ezra. „Toying with Design Reform: Henry Cole and Instructive .” *Journal of Design History Vol. 22 No. 1*, 2009.
- Slokar, Johann. *Geschichte der österreichischen Industrie und ihrer Förderung unter Kaiser Franz I*. Wien , 1914.
- Socolescu, Toma T. *Amintiri*. București: Ed. Caligraf Design, 2004.
- Socolescu, Toma T. *Fresca arhitecților care au lucrat în România în epoca modernă*. București: Ed. Caligraf, 2004.
- . *Ion Mincu - Arhitect 1851-1912*. București: Editura Academiei Române, 2019.
- St. Șerban, C. Olteanu. *Meșteșugurile din Țara Românească (cap. Meșteșugurile în epoca destrămării feudalismului)*. București : Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1969.
- Ștefănuț, Ada. *Arta 1900 în România*. București: Noi Media Print, 2008.
- Terzidis, Kostas. „The Etymology of Design:Pre-Socratic Perspective.” *Design Issues, Volume 23, Issue 4*, Autumn 2007: 69-78.
- Traianescu, I. „Stilul romanesc.” *Revista Arhitectura*, 1926: 33-35.
- Traianescu, Ion. „Arhitectura națională față de stilul românesc.” *Urbanismul*, 1932: 172-175.
- Transilvania, Banatul, Crișana Maramureșul, vol .I*. București: editura Cultura Națională, 1929.
- Transilvania, Banatul, Crișana și Maramureșul, vol .I*. București: Editura Cultura Națională, 1929.
- Urechia, V. A. *Istoria românilor , vol. II*. Anexa hrisovul ciubotarilor.
- . *Istoria școlarelor de la 1800 la 1864*. București: Imprimeria Statului, fără an.
- Vasilescu, Gheorghe. „Începuturile industriei Bucureștene.” *Materiale de Istorie și Muzeografie, București*, 1971.
- Vinea, Ion. „Interiorul nou.” *Contemporanul, nr. 78*, 1929: 1.

- Viollet-le-Duc, Eugène. *The Architectural Theory of Viollet-le-Duc Readings and Commentary*. Cambridge: The Mit Press, 1990.
- VLAD, Laurențiu. *Imagini ale identității naționale*. București: Ed. Meridiane, 2001.
- Voina, D. *Învatamantul Industrial - Transilvania, Banatul, Crișana, Maramureșul 1918-1928*. București: Editura Cultura Națională, 1929.
- WACHMANN, C. Ed. *Despre corporațiuni (bresle)*. București: Tip. de Litere Thoma Basilescu, 1902.
- Wagner, Rudolf. *Das multinationale österreichische Schulwesen in der Bukowina*. Munchen, 1985.
- Ward-Jackson, Peter. *English Furniture Designs of the Eighteenth Century*. London: HMSO, 1959.
- Xenopol, A.D. *Istoria românilor din Dacia traiana*. București: Ed. Cartea Românească, 1925.
- Yapp, G. W. *Art industry; furniture, upholstery, and house-decoration, illustrative of the arts of the carpenter, joiner, cabinet-maker, painter, decorator, and upholsterer*. London: J.S. Virtue & Co, 1879.
- Zahariade, Ana-Maria. *Arhitectura românească în proiectul comunist. România 1944-1989*. București: Simetria, 2011.
- Ziarul - *Apărarea națională Cernăuți*. 1908.
- Ziarul - *Gazeta Bucovinei, Anul VII, nr. 20*. Cernăuți, 1906.
- Ziarul *Renașterea*, nr 4. 1921.
- Zub, Alexandru. *Istorie și istorici în România interbelică*. Iasi: Ed. Univ. Al. Ioan Cuza, 1989.