

ხელოვნება დასავლეთ ევროპის მოდერნიზმის სოციალურ-კულტურულ სფეროებში

(გერმანია, საფრანგეთი, იტალია)

ქრისტინა ფრაიგანგი

საკვანძო სიტყვები: ავანგარდული ხელოვნება, მოდერნიზმის კრიტიკა, კლასიციზმი, ექსპრესიონიზმი, რომანტიზმი, გოტიკა

მოხსენება ეხება პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ ეროვნული იდენტობების შესახებ დისკურსებში ხელოვნებისა და არქიტექტურის გააზრების საკითხს. ამ პერიოდისთვის დამახასიათებელია საზოგადოების ჰოლისტიკური მოდელების შემუშავების მცდელობა. ამ მიდგომის მიხედვით, ერთიანდება საზოგადოება და პიროვნება, სახელმწიფო და მორალი, ხელოვნება და რელიგია. ხელოვნებამ და არქიტექტურამ მიატოვა წინა პერიოდების გაუთავებელი მცდელობები - ისტორიული მოდელების გათვალისწინებით, გაეგრძელებინა ეროვნული და რეგიონული ტრადიციები. ამის ნაცვლად, ყურადღება მიაპყრეს ზეინდივიდუალურ თვისებებს, რომლებიც შეიძლება თანაბრად იქნას გამოყენებული, როგორც სახელმწიფო სტრუქტურებსა და ინდივიდუალურ მორალზე, ისე ხელოვნებაზე. მაგალითად, საფრანგეთში ეს უნდა ყოფილიყო ლოგიკა და სიცხადე, გერმანიაში - ექსპრესიულობა, იტალიაში - ანტიკური სიდიადე. აქედან გამომდინარე, სილამაზის ცნება უნდა მოიცავდეს ცხოვრების ყველა სფეროს. პოლიტიკური ესთეტიზმი თითოეულ შემთხვევაში ნაციონალურად არის განსაზღვრული - განაპირობებს ღრმა კონფლიქტს ხელოვნებასა და არქიტექტურასთან დაკავშირებულ „საერთაშორისო“ შეხედულებებს. სტატია განიხილავს ევროპის ქვეყნებში (გერმანია, საფრანგეთი, იტალია) ამ სოციალურ-კულტურული დისკურსების განსხვავებულ, ნაწილობრივ შემავსებელ გამოვლინებებს.

1918 წელს საქართველოს სახელმწიფო-ებრივი დამოუკიდებლობის აღდგენის შემდეგ, ზოგიერთი ქართველი მხატვარი, მათ შორის დავით კაკაბაძე, სასწავლებლად პარიზში გაემგზავრა (სურ. 1). მაშინ პარიზში ავანგარდული ხელოვნება სულაც არ იყო უკონკურენტო, უპირობო და მყარად ფესვგადგმული მოვლენა. პირიქით, პირველი მსოფლიო ომის მიერ თავსმობვეულმა ეროვნული იდენტობის ძიებამ დასავლეთ ევროპაში გადამწყვეტი ცვლილებები და პარადიგმის ძვრები გამოიწვია. ამ მხრივ საყოველთაოდაა ცნობილი იტალიაში ანტიკური ხანის ხელოვნებისკენ მეთოდური მიბრუნება (მაგალითად, ჯორჯიო დე კირიკოს შემოქმედება), რომელიც ფაშიზმის მმართველობის

პერიოდში სახელმწიფო დოქტრინად იქცა. პირველი მსოფლიო ომის დროს აქცენტი კლასიციზმზე აშკარად შეიმჩნევა ფრანგულ ხელოვნებაშიც. მოწოდებამ ერთობისა და წესრიგისკენ (rappel à l'ordre) დასაბამი მისცა კუბიზმის ავანგარდული მოდერნიზმის კრიტიკას. ხელოვნება ახლა ეროვნულ საქმეს ემსახურებოდა, რაც მიიღწეოდა, მაგალითად, ნახატებში პატრიოტული სიმბოლიკის ასახვის გზით. არნახული მასშტაბებით იკრებდა ძალას „კლასიკური სულისკვეთება“, რომელიც დიდი ხნის განმავლობაში ითვლებოდა საფრანგეთის იდენტობის საფუძვლად. ორივე ხსენებული ასპექტი კარგად ჩანს პარიზში მცხოვრები ყოფილი ფუტურისტის - ჯინო სევერინის შემოქმედებაში. 1916 წლისთვის მისი ფერწერული ნამუშევრე-

ბი სულ უფრო მკაცრი გეომეტრიულ-კომპოზიციური სქემების ფარგლებში მოექცა. ამავდროულად, სევერინი იხრებოდა მეტაფორული გამოსახულებებისკენ და თავისი პოზიციის განსამტკიცებლად გამოაქვეყნა ტრაქტატი „კუბიზმიდან კლასიციზმამდე“ (Du cubisme au classicisme) (სურ. 2). ამ ნაშრომში ხაზგასმულია გეომეტრიული კომპოზიციის და მისი მარადიული წესრიგის დამცველი ძალის უპირატესობა, ხოლო კუბიზმის ღირებულება კითხვის ქვეშაა დაყენებული, რადგან იგი აღარ ეხმიანება ფრანგული კლასიციზმის სულისკვეთებას. უფრო მეტიც, პარადოქსია, მაგრამ კუბიზმი ვაკრიტიკებულია, როგორც გერმანული მოვლენა.¹ კუბიზმიდან კლასიციზმზე ყველაზე თვალშისაცემი გადასვლის მაგალითს წარმოადგენს მაინც პიკასოს ნამუშევრები. მან გარკვეულ ეტაპზე დაიწყო ხატვა ჟან ოგიუსტ დომინიკ ენგრის კლასიკურ სტილში, რის შედეგადაც შემუშავდა კუბიზმის საპირწონე მოდელები (სურ. 3).

მიუხედავად ამისა, აქ არ იგულისხმება ენგრის სტილისტური მეთოდების თუ მოტივების ფორმალისტური გამოყენება. მხატვრული რეორგანიზაციის დისკურსი ითხოვდა არა უბრალოდ იმიტაციას ფორმალური სამყაროს ისეთი მოდელებისა, როგორცაა ენგრის შემოქმედება, არამედ მისი ფერწერული მეთოდის ადაპტაციას. იმიტაციის ნაცვლად, ენგრის მხატვრობა აღებულია მხოლოდ საფუძვლად ზემოწვევით გააზრებული სამუშაო მეთოდისა, რომლის მიზანიცაა აბსოლუტური სრულყოფა და სტილიზაცია.² მხატვრობის ამოცანას წარმოადგენს იდეალური ფორმალური ხარისხის მიღწევა ბუნების ჰარმონიული ქმნილების ბუსტი ასახვის მიზნით, რომელშიც წესრიგი უზრუნველყოფილია ზომების, რიცხვებისა და წონის მეშვეობით. ბუნებისმეტყველებისა და გეომეტრიული სტილიზაციის ამ ნაზავის წყალობით იქმნება სიცოცხლით სავსე და, ამავე დროს, მკაცრ წესრიგს დაქვემდებარებული სურათი. შედეგად, ხშირია მოტივები ნიუს ჟანრის მწოლიარე ქალების გამოსახულებებისა, რომლებიც ხასიათდებიან სისავსით, ცოცხალი, ადამიანური მგრძნობელობით, ლამაზი პროპორციებით და მოიაზრებიან, როგორც იდენტო-

ბის ფრანგული კონსტრუქციები. მათ იდეალს წარმოადგენს ფორმისა და შინაარსის უზადო და ცოცხალი ერთობა - esprit Classique - ანუ კლასიკური სულისკვეთება.³

ზემოაღნიშნულის საპირისპირო მოდელი იყო რომანტიზმი - romantisme, რომელიც საუკუნის დასაწყისიდან 1920-იან წლებამდე მიიჩნეოდა შემოქმედებითი გამოხატვის ნეგატიურ ფორმად. მასთან ასოცირებული იყო, პირველ რიგში, აღმოსავლური და გერმანული ხელოვნება. ითვლებოდა, რომ ინდივიდუალისტური, ეფემერული, გადაჭარბებული და მოუთოკავი რომანტიზმი ვერ იქნება კოლექტიური ეროვნული იდენტობის გამომხატველი - პირიქით, მხოლოდ მის წინააღმდეგ მიმართული. პირველი მსოფლიო ომის დროს ყოველივე ეს აისახა შარლ მორასის და სხვათა შემოქმედებაში, რომლებშიც ხოტბას ასხამენ საბრძოლო აღტყინებას და შემართებას, კათოლიციზმს და ნაციონალიზმს, რომელიც ანეიტრალებს ე.წ. პაციფიზმის, ინტელექტუალიზმის, სოციალიზმისა და ინდივიდუალიზმის რომანტიკულ დეგრადაციას.

უცნაურია, მაგრამ ეს დისკურსები თანხმობაში შეიძლება მოვიდეს ეროვნულ და ეთნიკურ ფსიქოლოგიურ თვითგამორკვევასთან იმ სახით, როგორითაც ისინი განიხილებოდა იმ პერიოდის გერმანიაში. 1910 წლიდან მოყოლებული, ექსპრესიონისტების პერიოდულ გამოცემებში: მაგალითად, „ქარიშხალი“ (Der Sturm) გვხვდება გოტიკური სტილის (განსაკუთრებით კი გოტიკური სტილის საკათედრო ტაძრების) მაქებარი ჰიმნოგრაფიის მსგავსი ტექსტები, რომლებშიც ფორმის ენერგიული და დინამიკური დაშლა წარმჩენილია, როგორც სამყაროს მეტაფიზიკური გამოხატულების იდეალი.

ვილჰელმ ვორინგერის ნაშრომებმა⁴ გადამწყვეტი როლი შეასრულა გერმანული ექსპრესიონიზმის თეორიის ჩამოყალიბებაში. ავტორი აყალიბებს განსხვავებას პრიმიტიულ ფორმასა - კლასიციზმის და აღმოსავლელ ადამიანს შორის. პრიმიტიული ადამიანისგან განსხვავებით, რომელიც მიმართავს თვითგამოხატვის მისტიკურ-არაცნობიერ ფორმას,

1 SILVER, Esprit, 1989; TROY, Modernism, 1991.

2 BLANC, Du style, 1863; LAPAUZE, Ingres, 1911; GILLET, D'Ingres, 1922.

3 GASQUET, Un peintre, 1920.

4 WORRINGER, Abstraktion, 1909; WORRINGER, Formprobleme, 1911; BUSHART, Geist, 1990.

კლასიციზმის ადამიანს ტვირთად აღარ ადევს მხრებზე კაცისა და გარე სამყაროს არსებითი დუალიზმი - ცხოვრება მშვენიერია, მაგრამ მოკლებულია ჩვეულ დიდებულებას. ინსტინქტსა და ცნობიერებას შორის ბალანსის დამყარებისას ბერძენი აღარ ეძებს ტრანსცენდენტურს ხელოვნებაში და, ნაცვლად ამისა, ცდილობს სამყაროსთვის ანთროპომორფული სახის მიცემას - შედეგად, იგი ქმნის ანტიკურ ხელოვნებას. აღმოსავლელი ადამიანი, მეორე მხრივ, უბრუნდება ინსტინქტს და კარგავს კავშირს სულიერ ცოდნასთან. სამყაროს შიში ისევ იკრებს ძალას, თუმცა ეს არის არა სამყაროს გაცნობის შიში, არამედ გაცნობიდან გამომდინარე შიში. ამის შედეგად მიღებული გონების დაძაბვა ქმნის გამოსყიდვის იდეას, რომელიც კონსტრუქციულია ქრისტიანობისთვის. გარდა ამისა, აღმოსავლური ხელოვნება, პრიმიტიული ხელოვნების მსგავსად, ისწრაფვის არა ბუნების იმიტაციისკენ, არამედ ტრანსცენდენტურ-აბსტრაქტულ ფერებში მისი გადაწყვეტისკენ. ხაზებისა და სიბრტყის ჩარჩოებში მოქცეული აღმოსავლური ხელოვნება შეიცავს აქამდე უცნობ სიღრმესა და იდუმალებას. გოტიკური, როგორც ის აქ არის აღწერილი, არ მიემართება რომელიმე კონკრეტულ ეპოქას. ნაცვლად ამისა, იგი მოიაზრება, როგორც გერმანელი ხალხის ფსიქოლოგიური მახასიათებელი, რომელსაც მუდმივად თან სდევს გონებრივი დაძაბულობის დაუოკებელი შეგრძნება. შესაბამისად, აქ ვერ ნახავთ ჰარმონიულად ორგანულ ხაზებს; აქ იგრძნობა თითქოს გაყინული მოძრაობა, მოძრაობის პათოსი, აღმატებული არსებობა, რომელიც დამოუკიდებელია ჩვეული ყოველდღიური ცხოვრებისგან.

ასე რომ, ამ შემთხვევაში გამოყენებული საკვანძო კონცეფციები და იდეები თვალშისაცემად შეესაბამება ფრანგულ დისკურსებს: კლასიკურ, რომანტიკულ, გერმანულ, აღმოსავლურ გაგებას. რომანტიზმი და ორიენტალიზმი, ერთი მხრივ, გვევლინება დეკადენტურ მოვლენად, რომელიც ძირს უთხრის კლასიციზმის არსებითად უკვდავ იდეალს; მაგრამ, მეორე მხრივ, წარმოადგენს ამ უკანასკნელის აუცილებელ, გამათავისუფლებელ დამარცხებას. ეს პოლარულობა ქმნის ექსპრესიონისტული ხელოვნების თვითშემეცნების საფუძველს, როგორც გერმანული

მოდერნიზმის სპეციფიკას. აღმოსავლური თუ გოტიკური ხელოვნების ამგვარი გააზრება ძალას იკრებს ომის პერიოდში და სულ უფრო მძლავრად იმკვიდრებს ადგილს უარყოფის ეროვნულ დისკურსში. ამის მაგალითია კარლ შეფლერის პოპულარული წიგნი „გოტიკური სულისკვეთება“ (Der Geist der Gotik), რომელიც პირველად 1917 წელს დაიბეჭდა.⁵ მისი შეხედულებით, გოტიკის განხილვისას მთავარია არა სტილი, არამედ ფუნდამენტური ფორმის კომპლექსი. ამ შემთხვევაში დაუშვებელია გოტიკური სტილის გარიყვა, რომლის სათავეებიც „გერმანულ ინციანტივაში“ უნდა ვეძებოთ - ნაცვლად ამისა, იგი უნდა დავინახოთ კლასიკურ თუ ბერძნულ სულისკვეთებასთან კონტრასტის ტრილში, როგორც რომანტიკული და სენტიმენტალური ფორმის კომპლექსი. გოტიკური საკათედრო ტაძარი, ისევე როგორც ბუნება, გულისხმობს წესრიგს, თუმცა კი მუდმივი განვითარების პროცესშია და თავშეუკავებელ გზებს ასხივებს. გოტიკური ითვლება მასკულინურ, შემოქმედ და მასტიმულირებელ, გმირული აფექტის და გაზვიადებული სიმბოლიზმის ფორმად. გოტიკური ფორმა იხრება ნების გამოხატვისკენ, გაძლიერებისა და აღძვრისკენ. გოტიკური შენობის თავიდათავია სტრუქტურა, თუმცა სიცოცხლით სავსე და ფორმით ექსპრესიული. მის შექმნაში მონაწილეობს ყველა, ანუ ბობოქარი ხალხი, რადგან გუთები არასდროს ყოფილან მშვიდნი, აუღელვებელნი და ჰარმონიულნი - პირიქით, მათ წითელ ხაზად გასდევთ პასუხისმგებლობის გრძნობა და არა შიშისგან თავისუფლება და ვნებისაკენ ლტოლვა. ბერძენები, მეორე მხრივ, ყოველთვის ეძებდნენ სიმშვიდეს, კეთილხმოვანებას და ჰარმონიას. მხოლოდ მათთან ექვემდებარება ნებაყოფლობით დანიშნულება და სტრუქტურა გარეგან მშვენიერებას.

ამ გოტიკურ ხედვაში არსებული ხელოვნების მეტაფიზიკური აღზვევა ასევე ხსნის იმ მესიანურ როლს, რომელსაც ომის ბოლოსკენ არაერთი გერმანელი შემოქმედი მიიწერდა. „ხელოვნების მშრომელთა საბჭოსა“ თუ „ქალაქის გვირგვინში“ ბრუნო ტაუტი არ იყო ერთადერთი, ვინც ითხოვდა, რომ თემის საქმიანობამ, ისევე როგორც საკათედრო ტაძრის მშენებლობამ, უნდა ჩაანაცვლოს პოლიტიკა, ხოლო ხელოვანმა ხელში უნდა აიღოს ანარქისტულად მოქ-

5 SCHEFFLER, Geist, 1922.

მედი თემის სადავეები. ბაუჰაუსის ფარგლებშიც, რომელიც ვაიმარში 1919 წელს დააარსა „ხელოვნების მშრომელთა საბჭოს“ ერთ-ერთმა წევრმა - ვალტერ გროპიუსმა, მსგავსი შეხედულებები საფუძვლად დაედო შემოქმედთა განათლების მეთოდს. ეს მეთოდი ხაზგასმით ეხმიანებოდა შუასაუკუნოვან საკათედრო ტაძრის მშენებლობაზე ერთობლივი მუშაობის მითს, როგორც ეს ჩანს „ბაუჰაუსის მანიფესტის“ ტექსტსა და გამოსახულებებში, რომელთა თანახმად ხელოვნებისა და ხელოსნების დანიშნულებაა Neuer Bau – „მომავლის შენობის“ შექმნაზე მუშაობა. დოკუმენტზე დართული ქსილოგრაფია ლიონელ გეინინგერის ავტორობით ასახავს გოტიკურ ტაძარს, რომელიც ფორმირდება უხეშად მოკვეთილი სამკუთხა ფიგურებისგან, რაც თითქოს სხივებად იღვრება კოსმოსის ვარსკვლავურ სამყაროში (სურ. 4).⁶

ოტო ბარტნიგის დაუსრულებელი ვარსკვლავის ტაძარი (Sternkirche, 1922), მაგალითად, ასევე იყო ჩაფიქრებული, როგორც ამ ტიპის „ერთიანი ექსპრესიონისტული ხელოვნების ნიმუში“ (Expressionist Gesamtkunstwerk) თავისი ვარსკვლავის ფორმის პირველი სართულის გეგმით, რომელიც ცენტრისკენ უფრო ამაღლებულია. ინტერიერში ცისარტყელასავით შუქ-ჩრდილთან მოთამაშე შვერილებით იქმნება მოციმციმე კამარა (სურ. 5).⁷ ეს განუხორციელებელი დიზაინი მკვეთრ კონტრასტშია იმავე პერიოდის და ჟანრის ფრანგულ ნაგებობასთან - ქალაქ ლა რენსის ეკლესიასთან ნოტრ დამი (Notre-Dame de la Consolation - არქიტექტორი ოგიუსტ პერე, 1922-23 წლები). აქ ბეტონის კონსტრუქციის მასალის სისპეტა-

კე, მკაფიო გეომეტრიული პროპორციები და ერთიანი განათება ჯამში ქმნის იდეალურ კლასიკურ ფორმას (სურ. 6).⁸

დაახლოებით 1920-იანი წლების საფრანგეთსა და გერმანიაში არსებული სოციალურული დისკურსების ამ მოკლე მიმოხილვის დასასრულს გთავაზობთ რამდენიმე შემაჯამებელ კომენტარს: როგორც კლასიკური, ისე რომანტიკული სულისკვეთების თემები მიზნად ისახავდა თანამედროვეობის წიაღში გაუცხოების განცდის გაქრობას. ერთი მხრივ, ისინი ემსახურებოდნენ მხატვრული დიზაინის პრინციპების, როგორც ეროვნული მახასიათებლების, განსაზღვრის ამოცანას. შესაბამისად, თითქოს შესაძლებელი გახდა ისტორიისა და წარმავალი უწყვეტობის უკვდავყოფა წარსულიდან პოტენციურად მარადიული მომავლისკენ. აქ თამაშში შემოდის პატრიოტიზმითა და ნაციონალიზმით გაჟღერებული, ღრმა ჰოლიზმი და ესენციალიზმი, რითაც აიხსნება მწვავე პოლარიზაცია კლასიკურ და რომანტიკულ სულისკვეთებას შორის. მიუხედავად ამისა, ხსენებული ორი კონცეფცია საოცრად ავსებს მეორე მხარეს და წარმოადგენს დამატებით ანტიპოდს. ასე რომ, 1920-იან წლებშიც არ იგრძნობოდა სიმწირე ცალკეული მცდელობებისა, რომლებიც მიზნად ისახავდა სინერჯის ეფექტის შექმნას: მაგალითად, ფრანგული ცხოვრების წესის კულტურისა (savoir vivre) და გერმანული ცნობისმოყვარეობის შეხამების გზით.⁹ თუმცა ისიც აღსანიშნავია, რომ ამ წინაპირობებიდან ევროკავშირის მარცვლები მხოლოდ 1960-იან წლებში ამოიზარდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Blanc Ch., Du style et de M. Ingres, Gazette des Beaux Arts 14.01.1863, pp. 5-23.
- Bushart M., Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925, Munich 1990.
- Freigang Ch., Auguste Perret, die Architekturdebatte und die “Konservative Revolution” in Frankreich, 1900- 1930, Berlin and Munich 2003, p. 235-256.
- Frings M., Die Sternkirche von Otto Bartning: Analyse, Visualisierung, Simulation, Weimar 2002.

6 FROMM, Feininger, 2009.

7 FRINGS, Sternkirche, 2002.

8 FREIGANG, Auguste Perret, 2003, pp. 235-256.

9 VOSSLER, Die romanischen Kulturen, 1926; WECHSSLER, Esprit, 1927; GRAUTOFF, Handbuch, 1930.

- Fromm A. (ed.), Feininger und das Bauhaus: Weimar - Dessau - New York, [S.I.] 2009.
- Gasquet J., Un peintre de la volupté : Dominique Ingres, in : L'amour de l'art, 1, 1920, pp. 179-185.
- Gillet L., D'Ingres aux cubistes, in : Revue des Deux Mondes, pér. 07.08.1922, pp. 685-690.
- Grautoff O., Handbuch der Frankreichkunde, 2 parts, Frankfurt on the Main 1930 (Handbücher der Auslandskunde, vol. 4).
- Lapauze H., Ingres. Sa vie & son oeuvre (1780-1867). D'après des documents inédits, Paris 1911.
- Scheffler K., Der Geist der Gotik, Leipzig 1922.
- Silver K., Esprit de corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925, Princeton 1989.
- Troy N., Modernism and the Decorative Arts in France. Art nouveau to Le Corbusier, New Haven and London 1991.
- Vossler K., Die romanischen Kulturen und der deutsche Geist, Munich 1926.
- Wechßler W., Esprit und Geist. Versuch einer Wesenskunde des Deutschen und des Franzosen, Bielefeld and Leipzig 1927.
- Worringer W., Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, Munich 1909.
- Worringer W., Formprobleme der Gotik, Munich 1911.

ილუსტრაციები გამოყენებულია შემდეგი საიტებიდან:

- 1 David Kakabadze, sailing ships, 1921 (unknown location, © wikiart.org, <https://www.wikiart.org/de/david-kakabadze/sailboats-1921>, public domain)
- 2 Gino Severini, proportion studies, 1921 (after : Du cubisme au classicisme : esthétique du compas et du nombre, Paris 1921)
- 3 Pablo Picasso, Portrait of Olga Koklova in the arm chair, 1918 (© Succession Picasso, photo: Mathieu Rabeau/Établissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Élysées)
- 4 Lyonel Feiniger, Cathedral, cover of the Bauhaus manifesto, woodcut, 1919 (@ Bauhaus Kooperation)
- 5 Adolf Bartning, plaster model of the „star church“, 1922, interior (© Institut für Kunst- und Bildgeschichte, Kunstgeschichte Humboldt-Universität Berlin, ancient photographic archives)
- 6 Le Raincy, Notre-Dame de la Consolation, A. & G. Perret, 1922-23, interior (© wikicommons, author : PMRMaeyaert)

ART IN THE SOCIO-CULTURAL SPHERES OF WESTERN EUROPEAN MODERNISM

(Germany, France, Italy)

Christian Freigang

Keywords: avant-garde art, criticism of modernism, classicism, expressionism, romanticism, Gothic

The article deals with the position of art and architecture in the discourses about national identities after the First World War. Characteristic is the effort to design holistic models of society in which community and individual, state and morality, art and religion can be united. In this way, art and architecture abandoned the previous endless attempts to continue national and regional traditions through pictorial references to historical models. Instead, supra-individual qualities are now invoked that can be equally applied to the structures of the state, individual morality, and art. In France these are supposed to be logic and clarity, in Germany expressivity, in Italy antique greatness. From these, concepts of beauty are derived that are supposed to encompass all areas of life: a political aestheticism that is nationally determined in each case, and which explains the profound conflicts with decidedly “international” views of art and architecture. The contribution examines the different, partly complementary, manifestations of these socio-cultural discourses in the countries mentioned.

When in 1918, after the establishment of the independent state of Georgia, some artists like David Kakabadze were sent to Paris for studying, they did not experience there an unchallenged, securely established avant-garde art. (Fig. 1) On the contrary, the national identity determination forced by the First World War had led to decisive changes and paradigm shifts in Western Europe. Well known is the programmatic turn back to antiquity in Italy—for example in the work of Giorgio de Chirico—which was to become a state doctrine under fascism. In the field of French art, too, a swing to Classicism became unmistakable during the First World War. The call for unity and order, the “*rappel à l’ordre*”, gave rise to a comprehensive critique of Cubist avant-garde modernism. Art now had to serve the national cause. This was done, for example, by incorporating patriotic signals into the paintings. Above all, the “classical spirit” that had long been invoked as the essential identity of France gained imperative force. Both aspects can be traced very well in the work of Gino Severini, the former Futurist painter who lived in Paris. Around 1916, his cubist-like paintings

dealt with themes of war; in the following years, the pictorial compositions appear increasingly inscribed in strict geometric compositional schemes. At the same time, the painter began to paint figuratively, and to fortify this he wrote the tract “*Du cubisme au classicisme*” (*From Cubism to Classicism*). (Fig. 2) Here, above all, the eternally ordering power of geometric construction is praised. Cubism was in question, because in its dissolution of form it did no longer correspond to the alleged Classical French spirit. Even more, Cubism could paradoxically be defamed as German.¹ The most conspicuous, though not permanent, shift from Cubism to Classicism can be seen in the work of Picasso, who at one point began to paint in the classicist manner of Jean Auguste Dominique Ingres and thus developed counter-models to Cubism. (Fig. 3)

However, this is not a formalist recourse to stylistic devices or motifs of Ingres. The discourse on artistic reorganization demanded precisely not the mere imitation of the formal world of models such as Ingres, but rather the adoption of his pictorial method. Ingres appears here as an example of a carefully conceived working method that

¹ SILVER, *Esprit de corps*, 1989; TROY, *Modernism*, 1991.

aimed at absolute perfection and stylization, not mere imitation.² The task of painting was rather to achieve a perfect formal quality which gave the true image of the harmonious creation of nature ordered according to measure, number and weight. The synthesis of nature study on the one hand and geometric stylization on the other evokes liveliness and order at the same time. The omnipresent motifs of female nudes in reclining poses thus form images of fullness of life, humanity, sensuality, and beautiful proportions. They are to be seen as French constructions of identity, whose ideal is a perfect and yet vivid unity of form and content, the "esprit classique" (classical spirit)³

The counter-model to this was "romantisme", which from the beginning of the century until the entire twenties represented the negative form of artistic expression. Above all, the art of the Orient or Germany was associated with it. Individualistic, vain, ephemeral, immoderate and exuberant, romanticism can in no way represent national collectives, but can only be directed against them. In the period around World War I, this was expressed in numerous contributions by Charles Maurras and many others: War enthusiasm, activism, catholicism, nationalism are praised here as polar solutions to the alleged romantic decadence of pacifism, intellectualism, socialism, and individualism.

Strangely enough, these discourses can be brought into line with national and ethnic psychological self-determinations, as they were discussed in Germany at the same time. Here, however, it is often an invocation of the Middle Ages that is juxtaposed with the ideal of Classicism. In expressionist organs such as the journal "Der Sturm" (*The Storm*), hymn-like invocations of the Gothic, especially the gothic cathedral, have appeared since about 1910, in which an energetic and dynamic dissolution of form is presented as the ideal of a metaphysical representation of the world.

Decisive for this theory of German Expressionism were above all the writings of Wilhelm Worringer.⁴ He distinguishes a primitive from a Classical and an Oriental man. In contrast to the mystical-unconsciously expressing Primitive man, the Classical man is no longer suffer-

ing from the former fundamental duality of man and the outside world; life becomes more beautiful, but loses its grandeur. In the balance between instinct and understanding, the Greek man is no longer aiming to transcendentalism in art, but instead pursues the anthropomorphizing of the world, and in this respect has created the ancient Classical art. The Oriental man, on the other hand, returns again to instinct and loses the connection with the spiritual knowledge. Again, fear of the world sets in, but not as fear of the recognition of the universe, but thanks to its recognition. The resulting mental tension develops the idea of redemption, which is constitutive for Christianity. Also, Oriental art strives, like already the primitive, not after nature imitation, but after transcendental-abstract coloring. Bound to line and surface, this oriental art contains an unknown depth and mysticism. The Gothic, which is described here, does not refer to a particular epoch, but is meant as a psychological characteristic of the Germanic people, characterized by the basic feeling of a mental tension, which never comes to rest. Therefore, there is no harmonious organic line here, but one feels in agitating stupor, in restless pathos, a higher life, which is independent of natural everyday life.

Thus, in a striking way, key concepts and topoi are applied here that are comparable to those of the French discourses: classical, romantic, Germanic, Oriental—but they are each activated differently. Romanticism or Orientalism appear on the one hand as a decadent undermining of a basically eternal classical ideal, and on the other hand as its necessary, emancipatory overcoming. These polarities form one of the foundations for the self-understanding of expressionist art as specifically German modernism. This understanding of the Oriental or Gothic is reinforced in the course of the war and increasingly enters into national discourses of dismissal. An example of this is Karl Scheffler's widely read book "Der Geist der Gotik" (*The Spirit of Gothic*) first published in 1917.⁵ The question of Gothic is not about styles, but about fundamental form complexes, and here the Gothic style, which goes back to "Germanic initiative", is not to be ostracized, but is to be contrasted with the classical or greek spirit as a romantic and sen-

2 BLANC, *Du style*, 1863; LAPAUZE, *Ingres*, 1911 ; GILLET, *D'Ingres*, 1922.

3 GASQUET, *Un peintre*, 1920.

4 WORRINGER, *Abstraktion*, 1909; WORRINGER, *Formprobleme*, 1911; BUSHART, *Geist*, 1990.

5 SCHEFFLER, *Geist*, 1922.

timental form complex. The Gothic cathedral, like nature, also contains order, but remains in eternal development and orgiastic exuberance. Gothic is considered the masculine, procreative and stimulating form, the form of heroic affect and the exaggeration into the symbolic. Gothic form wanted to express will, to increase and motivate it. The basis of every building was the construction, but it is full of life and expressive form. Everyone had a part in it, it was a people always pressing, because Gothic men were never serene, calm and harmonious, but tormented by a sense of responsibility, not free of fear and a will full of passions. The Greek peoples, on the other hand, sought reassurance, euphony and harmony. Purpose and construction only here are willingly submitted to the beautiful appearance.

The metaphysical exaltation of art effective in this Gothic view also makes understandable the messianic role that numerous German artists assumed toward the end of the war. In the "Working Council for Art" or in the "City Crown", not only Bruno Taut demanded that a communal activity along the lines of cathedral building should take the place of politics, that the artist should take over the leadership of an anarchistically functioning community. The "Bauhaus", founded in Weimar in 1919 by one of the members of the "Working Council for Art", Walter Gropius, also translated such positions into a holistic training of artists that was emphatically related to the myth of working together on the medieval cathedral, as can be seen in the text and images of the "Bauhaus Manifesto": Artists and craftsmen were to work on the "Neuer Bau", the building of the future. The accompanying woodcut by Lyonel Feininger depicts a Gothic church crystallizing, as it were, out of energetically cut triangular shapes, which seems to emanate again in the starry universe of the cosmos.⁶ (Fig. 4)

The unrealized "Sternkirche" (Star Church, 1922) by Otto Bartning, for example, was also intended to be a building of this kind of Expressionist Gesamtkunstwerk, with its star-shaped ground plan staggering upward toward the center. Inside, countless iridescent jags of light and shadow would have created a flickering vault.⁷ (Fig. 5) The unrealized design contrasts very clearly with a French building comparable in time and genre, the parish church of Notre-Dame de la Consolation in Le Raincy by Auguste Perret (1922-23). (Fig. 6) Here, material pureness of the concrete structure, clear geometric proportions and uniform illumination combine to create a perfect classical form.⁸

To conclude this sketch of socio-cultural discourses in France and Germany in the period around 1920, some basic remarks: The topics of classical and of romantic spirit each tried to heal the fundamental experience of alienation within modernity. On the one hand, they aimed at defining artistic design principles as national characters; thus, it seemed possible to perpetuate history and temporal continuity from the past into a tendentially eternal future. In the patriotically and nationalistically heated discourses, profound holism and essentialism were at work: art was the comprehensive and highest expression of a national collective. This explains the sharpness of polarization between classical and romantic spirit. However, the complementarity of the two concepts is also striking, representing, as it were, complementary antipodes. And so, even in the twenties, there was no lack of isolated attempts to gain synergetic effects from this, for example, to constructively combine French life culture ("savoir vivre") and German inquisitiveness.⁹ However, it would take until the 1960s for the seeds of the European Union to grow out of such preconditions.

REFERENCES:

- Blanc Ch., Du style et de M. Ingres, *Gazette des Beaux Arts* 14.01.1863, pp. 5-23.
- Bushart M., *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925*, Munich 1990.

6 FROMM, Feininger, 2009.

7 FRINGS, Sternkirche, 2002.

8 FREIGANG, Auguste Perret, 2003, p. 235-256.

9 VOSSLER, Die romanischen Kulturen, 1926; WECHSSLER, *Esprit*, 1927; GRAUTOFF, *Handbuch*, 1930.

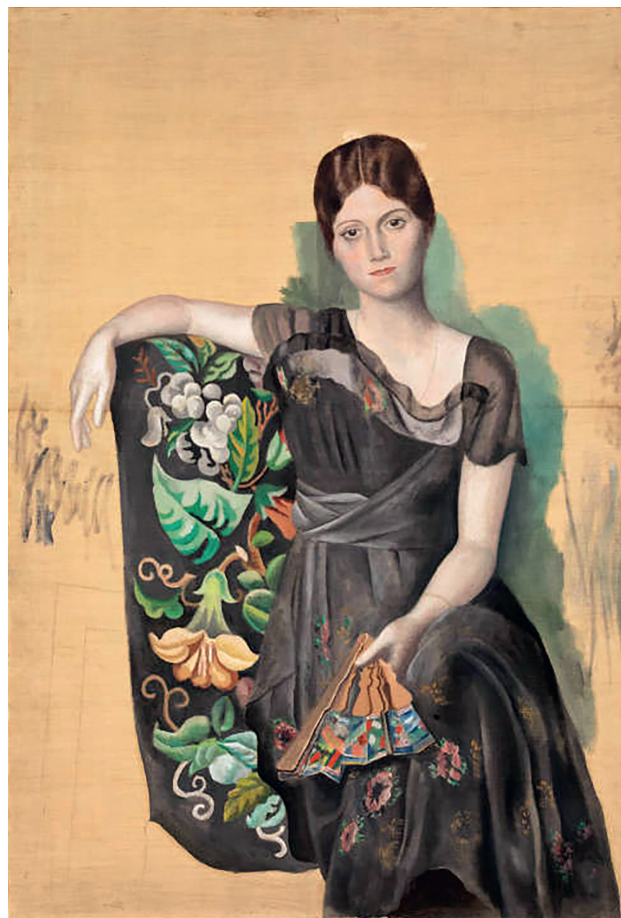
- Freigang Ch., Auguste Perret, die Architekturdebatte und die “Konservative Revolution” in Frankreich, 1900– 1930, Berlin and Munich 2003, p. 235–256.
- Frings M., Die Sternkirche von Otto Bartning: Analyse, Visualisierung, Simulation, Weimar 2002.
- Fromm A. (ed.), Feininger und das Bauhaus: Weimar – Dessau – New York, [S.I.] 2009.
- Gasquet J., Un peintre de la volupté : Dominique Ingres, in : L’amour de l’art, 1, 1920, pp. 179–185.
- Gillet L., D’Ingres aux cubistes, in : Revue des Deux Mondes, pér. 07.08.1922, pp. 685–690.
- Grautoff O., Handbuch der Frankreichkunde, 2 parts, Frankfurt on the Main 1930 (Handbücher der Auslandskunde, vol. 4).
- Lapauze H., Ingres. Sa vie & son oeuvre (1780–1867). D’après des documents inédits, Paris 1911.
- Scheffler K., Der Geist der Gotik, Leipzig 1922.
- Silver K., Esprit de corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925, Princeton 1989.
- Troy N., Modernism and the Decorative Arts in France. Art nouveau to Le Corbusier, New Haven and London 1991.
- Vossler K., Die romanischen Kulturen und der deutsche Geist, Munich 1926.
- Wechßler W., Esprit und Geist. Versuch einer Wesenskunde des Deutschen und des Franzosen, Bielefeld and Leipzig 1927.
- Worringer W., Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, Munich 1909.
- Worringer W., Formprobleme der Gotik, Munich 1911.

ILLUSTRATIONS ARE USED FROM THE FOLLOWING WEBSITES:

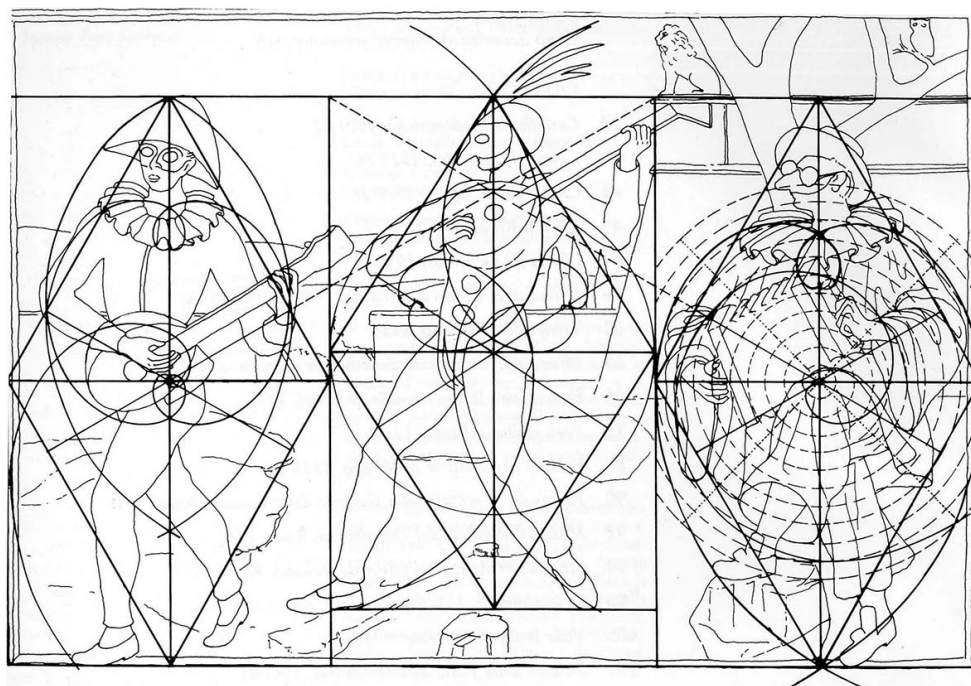
- David Kakabadze, sailing ships, 1921 (unknown location, © wikiart.org, <https://www.wikiart.org/de/david-kakabadze/sailboats-1921>, public domain)
- Gino Severini, proportion studies, 1921 (after : Du cubisme au classicisme: esthétique du compas et du nombre, Paris 1921)
- Pablo Picasso, Portrait of Olga Koklova in the arm chair, 1918 (© Succession Picasso, photo: Mathieu Rabeau/ Etablissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Élysées)
- Lyonel Feiniger, Cathedral, cover of the Bauhaus manifesto, woodcut, 1919 (@ Bauhaus Kooperation)
- Adolf Bartning, plaster model of the “star church”, 1922, interior (© Institut für Kunst- und Bildgeschichte, Kunstgeschichte Humboldt-Universität Berlin, ancient photographic archives)
- Le Raincy, Notre-Dame de la Consolation, A. & G. Perret, 1922–23, interior (© wikicommons, author : PMRMaey-aert)



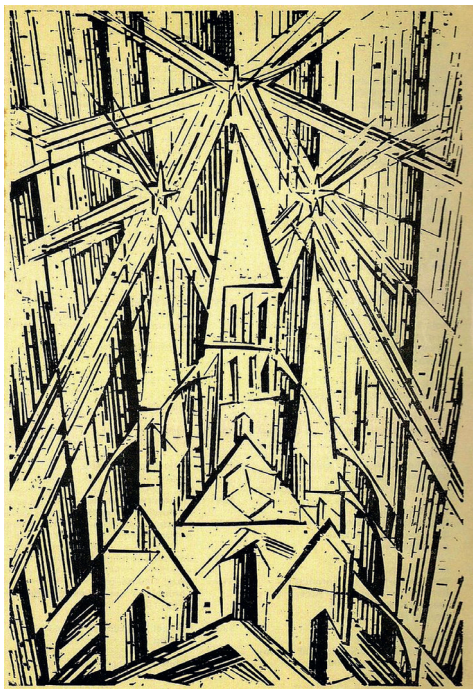
1. დავით კაკაბაძე. ნავები. 1921.
DAVID KAKABADZE, SAILBOATS, 1921.



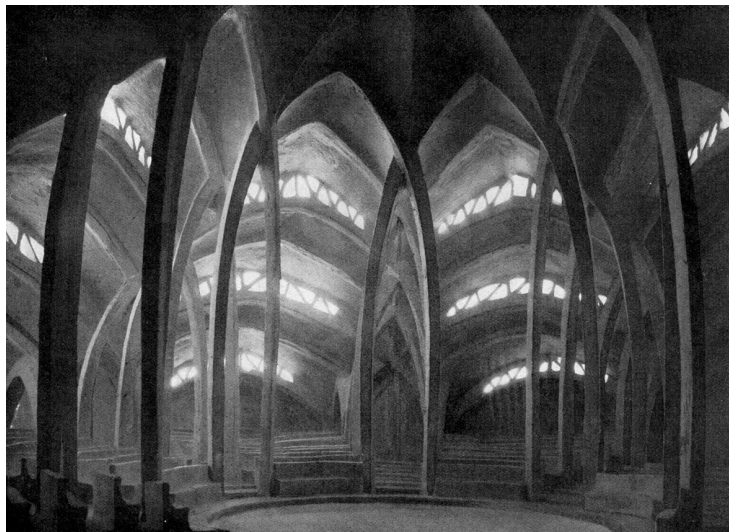
3. პაბლო პიკასო.
ოლგა ხოხლოვას პორტრეტი სავარძელში. 1918.
PABLO PICASSO, PORTRAIT OF OLGA KOKLOVA
IN THE ARM CHAIR, 1918.



2. ჰინო სევერინი.
პროპორციული
კვლევები. 1921.
GINO SEVERINI,
PROPORTION STUDIES, 1921.



4. ლიონელ ფეინიგერი. საკათედრო ტაძარი. ბაუჰაუსის მანიფესტის ყდა. 1919.
LYONEL FEINIGER, CATHEDRAL, COVER OF THE BAUHAUS MANIFESTO, WOODCUT, 1919.



5. ადოლფ ბარტნიგნი. „ვარსკვლავური ეკლესიის“ თაბაშირის მოდელი. 1922. ინტერიერი.
ADOLF BARTNING, PLASTER MODEL OF THE „STAR CHURCH“, 1922, INTERIOR.



6. ლა რენსის ეკლესია ნოტრ-დამი. არქიტექტორი ოგიუსტ პერე. 1922-23, ინტერიერი.
LE RAINCY, NOTRE-DAME DE LA CONSOLATION, A. & G. PERRET, 1922-23, INTERIOR.