

ARHITEKTURA PAVILJONOV NA SVETOVNI RAZSTAVNI LETA 1925

UDK 72
COBISS 1.02 pregledni znanstveni članek
prejeto 1.4.2004

The Architecture of Pavilions at the 1925 World Fair

izvleček

Pričujoči članek je nastal kot del raziskave z naslovom Arhitektura svetovnih razstav v Parizu, v kateri so obravnavane konstrukcijsko ali arhitekturno zanimivejše zgradbe z vseh osmih pariških svetovnih razstav. V članku je podrobneje predstavljena svetovna razstava leta 1925 in dva paviljona: Le Corbusierjev paviljon L'Esprit Nouveau in sovjetski paviljon arhitekta Melnikova. Članek je razširjen s komentarjema dveh slovenskih arhitektov, Ivana Vurnika in Janka Omahna, ki sta si ogledala razstavo leta 1925 in z razmišljanji obeh avtorjev o vplivu svetovne razstave na sodobno arhitekturo.

abstract

This paper represents part of the research project titled Architecture of World Fairs in Paris, which covered the structure and architecture of the more interesting buildings of all eight World Fairs held in Paris. The paper gives a detailed account of the World Fair in 1925 and focuses on two pavilions: LeCorbusier's L'Esprit Nouveau and the Soviet pavilion by architect K. S. Melnikov. Commentaries by Ivan Vurnik and Janko Omahen, two Slovene architects that visited the World Fair in 1925, and their reflections about influences of the World Fair on contemporary architecture, complement the article.

ključne besede:

arhitekti, funkcionalizem, moderna arhitektura, paviljoni, svetovna razstava

key words:

architects, functionalism, modern architecture, pavilions, world fair

Arhitektura svetovnih razstav v Parizu je svojevrsten fenomen: v devetnajstem stoletju so obiskovalci lahko občudovali konstrukcijske mojstrovine, od *Palais de l'Industrie* leta 1855, do *Galerie des Machines* in Eifflovega stolpa, oba zgrajena za razstavo leta 1889, v dvajsetem stoletju pa so bili priča začetkom in razvoju moderne arhitekture. V članku je predstavljena najzanimivejša razstava iz prve polovice dvajsetega stoletja s poudarkom na dveh paviljonih, ki sta utrla pot moderni arhitekturi in funkcionalizmu.

Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes 1925

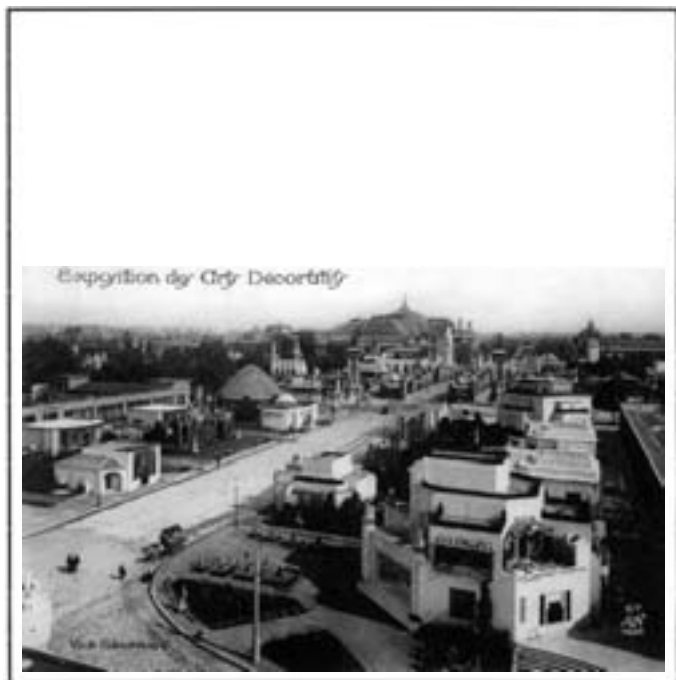
Ozadje. Po izrednem uspehu svetovne razstave leta 1900, ko si je svetovno razstavo ogledalo 50 milijonov ljudi, so podobno novo razstavo načrtovali v Parizu spet za leto 1915. Zaradi prve svetovne vojne so jo morali prestaviti za nedoločen čas. A tudi po končani vojni so Parižani želeli ostati mednarodni razsodnik okusa in stila industrijskega oblikovanja, zato je bil Pariz gostitelj prve večje razstave po končani vojni. Čeprav nima uradne oznake "svetovna razstava", predvsem zaradi komercialnega značaja, ki so ji ga dali organizatorji, jo zaradi dveh arhitekturnih presežkov uvrščam v pregled *Arhitekture svetovnih razstav v Parizu*. Na mednarodni razstavi dekorativne in industrijske umetnosti, *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes 1925* (slika 1), so bili razstavljeni izdelki dekorativne umetnosti in moderne industrije od 30. aprila do 15. oktobra 1925. Razstavo si je ogledalo 14 milijonov ljudi.

Arhitektura. Gostitelji niso povabili Nemčije, ameriška celina se v celoti ni odzvala povabilu, tudi Združene države Amerike ne. Prav tako sta bili slabo zastopani Azija, brez Indije in Perzije (Irana), ter Afrika, svoje kolonije je predstavila samo Francija. Paviljone je postavilo le enaindvajset držav, med njimi Avstrija, katere avtor arhitekturnih načrtov je bil Joseph

Hoffmann, notranjosti Joseph Frank in steklenjaka Peter Behrens (slika 2), Belgija s paviljonom arhitekta Victorja Horte (slika 3), Češkoslovaška z arhitekturo Josepha Gočárja, Italija z velikim Mussolinijevim kipom, Japonska, Kitajska, Kraljevina Srbov, Hrvatov in Slovencev, ki se je prvič predstavila kot samostojna država na kakšni razstavi, Madžarska, Nizozemska z arhitektom Janom Fredriksom Staalom, Poljska in paviljon Velike Britanije, po mnenju večine ocenjevalcev najbolj konservativen med vsemi.

Razstave se je udeležilo veliko francoskih mest, pokrajin, kolonij in podjetij, med njimi najbolj znane *Galleries Lafayette*, *Au Bon Marché*, *Galleries du Printemps* in *Galleries du Louvre*. Sodelovalo je veliko arhitektov z zvenečimi imeni, med njimi Tony Garnier, ki je načrtoval paviljon mesta Lyon, Robert Mallet-Stevens s paviljonom turizma in je skupaj s Pierrom Chareaujem načrtoval še francosko veleposlaništvo, Auguste Perret je bil arhitekt gledališča, ki so ga postavili v sklopu razstave, Henri Sauvage in Wybo pa sta avtorja umetnostnega ateljeja "*Primavera*" *Galleries du Printemps*. A vsi omenjeni arhitekti so bili stari že krepko čez petdeset let - očitno preveč, da bi izzivali obiskovalce s svežimi idejami. Pojavila so se tudi nova imena, npr. Brandt, Chareau, Dufrenoy, Follot, Gloult, Lalique in druga, ki so danes pozabljena.

Art déco. Razstava je pripomogla k popularnosti stila *art déco*, ki je dobil ime prav po tej prireditvi. Zanj so bile značilne izumetničene oblike po malomeščanskem okusu, ki je nato preplaval dvajseta in trideseta leta dvajsetega stoletja in se razbohotil v severni Ameriki. Razstava mu je dala potrebno širino in se je zato hitro razširil od izrazito francoskega do mednarodno cenjenega pojava v modi, notranji opremini in arhitekturi. Glavna značilnost je umetna stilizacija oblik vseh vrst, od tradicionalnih do avantgardnih, ki je prevzela elemente kubizma, futurizma, ekspresionizma in drugih izmov. Združuje predvsem dekorativno umetnost z geometrijskimi oblikami. Veliko paviljonov pariške



Slika 1: Pariz 1925: Pogled na razstavo in francoske paviljone. (Vir: Mattie, E., 1998: *World's Fairs*. Princeton Architectural Press, New York, str. 141.)

Paris 1925: View of the exhibition and French pavilions.



Slika 2: Pariz 1925: J. Hoffmann, P. Behrens: pogled na avstrijski paviljon. (Vir: Puente, M., 2000: *100 años pabellones de exposición / 100 Years Exhibition Pavilions*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, str. 47.)

Paris 1925: J. Hoffmann, P. Behrens: The Austrian Pavilion.

razstave je bilo tako tradicionalno kot tudi avantgardno oblikovanih, s poudarkom na obrtniških spretnostih in nenavadnih, eksotičnih materialih.

Vse zgradbe so bile lečasne, vse so po razstavi porušili ali razstavili. Samo dva paviljona izmed vseh sta primer nastajajočega modernega gibanja in sta stala osamljena med množico paviljonov iz mavca, ki so bili simetrično postavljeni na *Espanade des Invalides* in ob avenijski Alexandra III. Bila sta le dva, a oba sta bila revolucionarna.

Le Corbusier (Pierre Jeanneret): paviljon *L'Esprit Nouveau*. Le Corbusier je zasnoval paviljon po načelih, ki jih je predstavil v člankih v reviji *L'Esprit Nouveau* in kasneje tudi v štirih knjigah, v katerih je kritiziral vso dekorativno umetnost. V člankih v *L'Esprit Nouveau* je arhitektura definirana kot umetnost, ki se ukvarja z vsem: od pokrajine, mest, ulic in hiš do najmanjših predmetov za vsakdanjo uporabo. Predlaga kar nov način življenja: vsako stanovanje v bloku je majhna hiša z vrtom, pri čemer ni pomembno, kako visoko nad terenom je nameščena. Osnovna enota "stroja za bivanje" naj bo udobna, uporabna in lepa, opremljena z industrijskego izdelanim pohištvo. Paviljon torej prikazuje enoto *immeubles villas*, oblikovano v slogu Le Corbusierjevih zgodnjih belih vil, z drevosom, ki raste v njegovi sredini.

Predlog je izdelal januarja 1924 in ga dal v odobritev odgovornim arhitektom razstave, ki so ga odločno zavrnil. Hoteli so, da naredi nekaj na temo "arhitektova hiša". Odgovoril je: "Naredil bom hišo za vsakogar. Ali, če hočete, stanovanje za gospoda, ki bi rad bival v udobnem in lepem okolju." [Le Corbusier, 1987a: 231] Pridobil je sponzorje in v sramoto organizatorjev postavil paviljon po svojem okusu (sliki 4, 5). Bil je tako nenavaden, da so ga lahko namestili le na neugledno lokacijo, v senco *Grand Palaisa*, organizatorji pa so okoli njega postavili šest metrov visoko ograjo [Findling at al., 1990: 239], ki so jo šele na urgenco ministra za umetnost odstranili. Gradnjo paviljona je financiral avtomobilski in letalski navdušenec ter industrialec

Gabriel Voisin, uradno pa ga je odprl minister de Monzie 10. julija 1925.

Le Corbusier je v paviljon vključil obstoječe drevo, ki mu je prilagodil tloris stanovanja. Dodal je tudi ovalno dvorano, kjer je bil glavni vstop. Namenjena je bila predstavitvi dioram - velikih risb, na katerih so bile prikazane urbanistične ideje - pogledi na sodobno mesto *Ville Contemporaine* (s tremi milijoni prebivalcev). Del takega sodobnega mesta, prilagojen za Pariz, je imenoval po industrialcu *Plan Voisin*. Načrt je bil sicer provokacija, a bi bil izvedljiv. Stanovanjski del predstavlja enota, ki naj bi bila del večje celote: stolpnice za *Ville Contemporaine*. Enota obsega dve nadstropji z galerijo, teraso in vrtom, sredi katerega raste drevo, ki sega skozi odprtino v strehi. Ker je enota le del celote, so tri njene fasade slepe. Celoten paviljon je bil iz armiranega betona.

Stanovanje je bilo opremljeno z industrijskim pohištvo iz enostavnih materialov in brez dekoracije, kakršnaga je uporabil že v hiši Citrohan (1921-2). Glavna značilnost je bila dvojna višina dnevne sobe in jeklene stopnice, ki so vodile v nadstropje. Oprema je bila zelo različna: Thonetovi stoli, industrijske vgrajene modularne omare in police, enostavni okrasni predmeti - steklenice, vaze in posodje, berberska preproga, kubistične slike prijateljev umetnikov Legera, Ozenfanta in njegove lastne, ki jih je podpisal z originalnim imenom Jeanneret, na terasi pa klop iz pariškega parka.

Paviljon združuje celotno lestvico modernega oblikovanja: od vinskega kozarca do nebotačnika, od kljuka do novih mest. Je prikaz Le Corbusierovih "petih točk nove arhitekture": stebri, ravna streha, linearna okna, svobodni tloris, svobodna fasada. Staro, prosto stoječe pohištvo je bilo nadomeščeno s standardiziranimi kovinskimi omarami, pritrjenimi na steno in na natančno določenih mestih. To so bile docela nove rešitve. V primerjavi drugimi je bil to paviljon, v katerem je bilo zelo malo "umetnosti" in sploh ni bil "dekorativen".

Paviljon je bil simbol "stroja za bivanje". Podobne ideje je Le



Slika 3: Pariz 1925: V. Horta: belgijski paviljon. (Vir: Mattie, E., 1998: World's Fairs. Princeton Architectural Press, New York, str. 145.)
Paris 1925: V. Horta: The Belgian Pavilion.

Corbusier zagovarjal tudi z besedo. V knjigi *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925) je kritiziral masovno proizvodnjo kiča. Zavrnil je dekorativno umetnost in dajal prednost industrijskemu oblikovanju in standardizaciji, ki tudi lahko oblikujeta lepo in uporabno okolje. Serijsko izdelan element je uporabna rešitev za probleme masovne gradnje. Paviljon *l'Esprit Nouveau* je bil predstavljen kot dokument standardizacije.

Obči okus pa je bil takrat še vedno popolnoma drugačen. Paviljon je bil v tej razstavi tujek, nobena žirija ga ni upoštevala. Le Corbusier, ki je težave sicer pričakoval, ni dobil nobene podpore ne priznanja.

Po izvornih načrtih so paviljon leta 1977 ponovno postavili v Bologni, ob muzeju umetnosti in danes si ga lahko spet ogledamo. Anobena replika ni enaka originalu.

Konstantin Stepanovič Melnikov: Sovjetski paviljon. Sovjetska zveza je prvič po oktobrski revoluciji smela pokazati svoje nove ideale svetu. Novembra leta 1924 je posebna komisija izbrala najbolj primeren projekt na vabljenem natečaju. Natečajna kriterija sta bila dva: paviljon naj prikaže novo sovjetsko arhitekturo, povsem drugačno od evropske, gradnja pa naj ne bo predraga. Na natečaju so sodelovali mladi arhitekti: Golosov, Fomin, trije bratje Vesnin, Ginzburg, ki je prejel tretjo nagrado in Ladovski, ki je dobil drugo nagrado. Izmed enajstih avtorjev, ki so oddali projekte, je bil izbran mladi radikalni arhitekt Konstantin Melnikov. Oblikoval je izzivalen paviljon s proletarsko estetiko, ki je ovrгла klasično evropsko in rusko regionalno arhitekturno tradicijo. Paviljon je bil nosilec nove sovjetske ideologije.

Prvič so ga postavili tesarji v Moskvi in ga po delih poslali v Pariz, kjer so ga na majhni pravokotni parceli ob *Avenue Le Rien* pod osebnim nadzorom Melnikova ponovno sestavili. Osnovni volumen paviljona je kvader, v tlorisu razdeljen z diagonalno postavljenimi stopnicami. Te se dvigajo iz dveh rahlo odrezanih vogalov in stikajo v sredini. Glavni vhod je torej v prvem nadstropju. Stopnišče je kot sprehajalna steza in nepričakovano povsem zanika enostavnost paviljona, ki naj bi temeljila na logiki pravih kotov (sliki 6, 7).

Konstrukcija paviljona, naredil jo je inženir B.V. Gladkov, je bila torej prefabriciran lesen skelet [Curtis, 1996:207]. A zdi se, da so mnogi obiskovalci mislili, da je paviljon iz armiranega betona. Zunanje stene so bile pobarvane z živo rdečo, sivo in črno barvo. Velike pravokotne steklene površine so bile razdeljene horizontalno in vertikalno. Dve strehi nad paviljonskim delom z majhnim naklonom sta bili obrnjeni vsaka v svojo smer. Mreža konstrukcije strehe in podpornih stebrov je bila vzporedna z osjo stopnic, torej diagonalna glede na fasado. Stopnišče je bilo prekrito z navzkrižnimi nagnjenimi ploskvami, ki so kontrastno padale in se kot razprta krila dvigale v višino. Ob glavni fasadi je bil postavljen še stolp z živo rdečimi simboli Sovjetske zveze in napisi v slogu agitprop - arhitekture.

V risbah je bila iluzija perspektive, v resničnosti so nastali romboidni volumni z diagonalami vseh vrst, ki so dajale vtis rotacije in vrtenja. Dinamika paviljona je bila očitna in nenavadna, obiskovalci so jo le težka dojemali.

Meja med zunanostjo in notranostjo je bila zabrisana. Aleksander Rodčenko je oblikoval notranjo ureditev. Posebno mesto je imel "delavski klub" - soba z domiselno oblikovanim pohištvom, v kateri je bila prikazana vizija prihodnosti urbane sovjetske družbe. Tu so bili težki, geometrični in neoblazinjeni stoli ob preprosti mizi s časopisi in letaki. Luč, ki so jo nato izdelovali v Italiji še 50 let, je bila izrazito geometričnih oblik. Na stenah so bili plakati, ki so razglašali pridobitve sovjetskega sistema, ob njih pa stojala z revijami za delavce, da bi brali. Razstavljeni so bili umetniški objekti sovjetske avantgarde - dela Ela Lisitskega, pesmi Majakovskega, Tatlinov model spomenika Tretji internacionali, pa tudi kmečka umetnost - znak neuničljive moči ruskega ruralnega substrata. Po končani razstavi so paviljon podarili pariškemu sindikatom [Starr, 1981: 73], da bi ga postavili kje drugje v Parizu. A sled za njim se je izgubila. Ostalo je le nekaj tlorisov, perspektiv in fotografij z razstave, tako da lahko dobimo le približen vtis o arhitekturi celote in oblikovanju notranjosti zgradbe. Takšen paviljon naj bi stal tudi v vsakem večjem sovjetskem mestu, kjer naj bi se delavci zbirali in izobraževali.

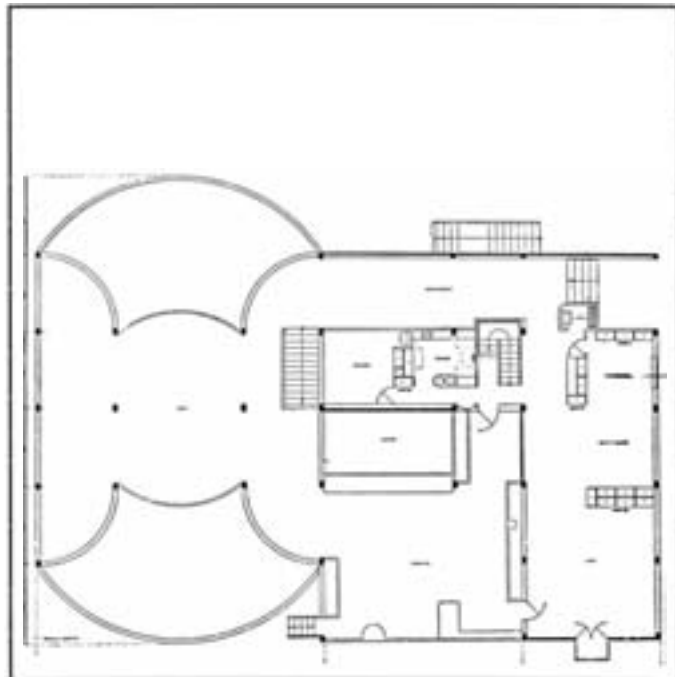
Glavna ideja steklene škatle nikakor ni bila nekaj abstraktnega. Narejena je bila za resnične okoliščine. Melnikov je delal na lokaciji, ki je bila obkrožena z drevesi. Želel je, da bi paviljon izstopal predvsem po barvi, višini in premišljeni kombinaciji oblik. Oblikoval je zelo domiselno streho, kolikor mogoče prosojno. Želel je, da se vidi v notranjost paviljona, tudi če ne vstopimo. Dinamika organizacije prostora, iskrena enostavnost materialov in lahkost paviljona, prav tako pa tudi enostavna in hitra postavitve je bila povsem v nasprotju z razkošno monumentalnostjo sosednjih paviljonov.

Kontrast med premišljeno skromnostjo, do kosti ogoljeno zgradbo in načičkanim potrošniškim kičem večine drugih nacionalnih paviljonov je dal še večji poudarek sovjetskemu paviljonu [Curtis, 1996: 207]. Bil je izložbeno okno industrijskih dobrin in izvrsten instrument propagande. Jasno je nakazal sovjetski pogled na kolektivizem, predstavil konstruktivizem in napovedoval internacionalni stil. Natančnost Melnikove arhitekture (zaradi konstrukcije, ki temelji na zahtevah prefabrikacije) je močno vplivala na evropsko avantgardo.

Ivan Vurnik: Razstava dekorativnih umetnosti in modernih industrij 1925 v Parizu. Razstavo si je ogledal Ivan Vurnik, eden izmed obeh profesorjev arhitekture na ljubljanski Univerzi. O njej je napisal članek, ki ga je objavil v konservativni kulturni reviji *Dom in svet* [Vurnik, 1925: 243-250]. Za revijo je razstavo opisal zelo natančno: najprej je razložil urbanizem razstave z lokacijo posameznih skupin paviljonov. Tu je, a le mimogrede, napisal: "... V parku ob Grand Palaisu je nekaj



Slika 4: Pariz 1925: Le Corbusier: pogled na paviljon l'Esprit Nouveau. (Vir: Boesiger, W., Stonorov, O., 1929: *Le Corbusier et Pierre Jeanneret Šuvre complete 1910-1929. Les Editions.*)
Paris 1925: Le Corbusier: view of the L'Esprit Nouveau pavilion.



Slika 5: Pariz 1925: Le Corbusier: tloris paviljona l'Esprit Nouveau. (Vir: Boesiger, W., Stonorov, O., 1929: *Le Corbusier et Pierre Jeanneret Šuvre complete 1910-1929. Les Editions.*)
Paris 1925: Le Corbusier: the L'Esprit Nouveau pavilion - layout.

manjših, večinoma časnikarskih paviljonov. Najzanimivejši med njimi stoji popolnoma v ozadju, tik ob veliki palači, in predstavlja, kako naj bi se gradile moderne hiše, da bi bile bolj zračne. Hiša naj bi bila organsko zvezana z vrtom, visoka drevesa naj bi rastle kar skozi verande, v katerih bi bile zato puščene primerno velike luknje." in nato že nadaljuje z naslednjim paviljonom: "Tik ob Porte D'honneur je paviljon turisticke in požarne brambe ...". Pri "najzanimivejšem med njimi" gre nedvomno za Le Corbusierov paviljon l'Esprit Nouveau, čeprav ne omeni ne imena paviljona in ne njegovega avtorja. Ob površnem branju zato paviljon zlahka spregledamo. Zelo verjetno je, da je bil takšen tudi Vurnikov namen. Paviljon je bil takrat zelo provokativen in prav Vurnikove izbrane besede "najzanimivejši med njimi" kažejo, da si ni upal zapisati ne imena paviljona in ne avtorja. Sploh je za članek značilno, da avtorjev posameznih paviljonov ne omenja, z izjemo Josefa Hoffmanna, arhitekta avstrijskega paviljona. A sledimo objavljenemu članku! Po urbanistični zasnovi razstave Vurnik razloži še tloris *Grand Palaisa* in slike, ki ilustrirajo članek. Nato pregleda francoske paviljone in paviljone drugih narodov: danskega, turškega, britanskega, paviljon cerkvene umetnosti, in še italijanskega, avstrijskega, nizozemskega, poljskega, češkega in ruskega, ki ga označi za futurističnega: "Rusi! Novejša ruska umetniška kultura je povsem futuristična - vsaj na razstavi se je tako predstavila. Kakor je njihova sedanja državna ureditev popolno nasprotje tradicionalnih državnih uprav, tako se zdi, so siloma zlomili vso prejšnjo umetniško kulturo in postavili namesto nje nasprotje. Edina država, ki ima futuristično zgrajen paviljon, je ruska. Paviljon je sestavljen iz dveh enonadstropnih delov, ki sta v sredini zvezana po nižjem samo pritličnem prostoru." Največ prostora posveti paviljonu Kraljevine SHS: "Naš paviljon v vsej svoji celoti pač spada v okvir razstave; to vsaj v toliko, v kolikor ne vzbuja neprijetne pozornosti. Manjka mu pa tega, kar imajo vsi dobri paviljoni - namreč: individualnosti." Nato razloži, zakaj ni v članku objavljene nobene slike paviljona SHS in nadaljuje: "Arhitekt našega paviljona je bil ali umetniški popolnoma

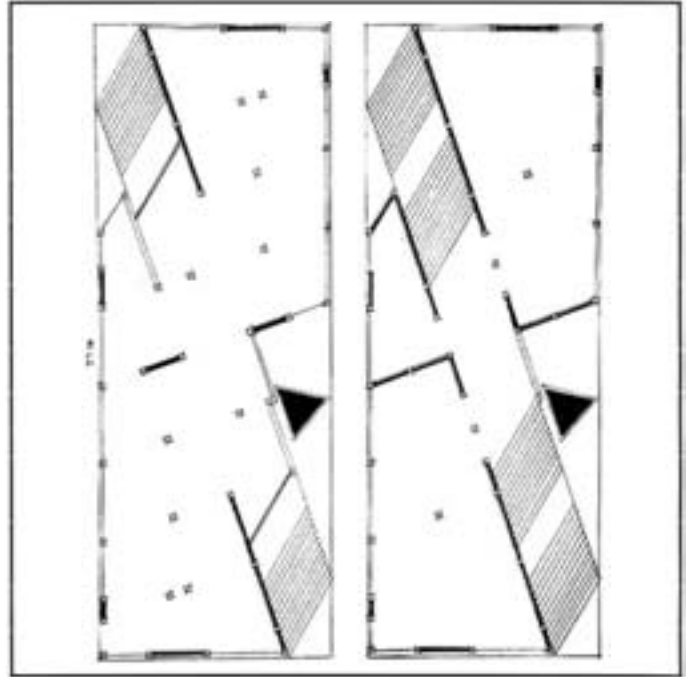
nedozorel, ali pa je porabil več časa na svojih potih v zvezi s pripravami za paviljon, kakor z načrti zanj." Govori še o komentarjih tujih kritikov, razloži tloris paviljona in postavitev eksponatov v njem. Članek zaključí z neuspehom paviljona Kraljevine SHS, ki nima ne svoje kulture, in ne umetnikov, ki bi znali državo in umetnost ustrezno predstaviti, drugi vzrok najde v za takšno delo nedoraslih umetnikih, ter konča: "... Če bi se bilo pa naložilo to breme na osebno odgovornost ambicioznega in res sposobnega umetnika, ki bi se zavedal, da s tem, če doživi narod v tujini sramoto, tudi on za vedno pade, bi bila stvar brez dvoma drugačna."

Umetnostni zgodovinar doktor Damjan Prelovšek je v zborniku o Ivanu Vurniku članek povzel: "Ob omenjeni heterogenosti okrasja ne smemo prezreti, da se je evropska arhitektura tedaj še vedno zavzeto ukvarjala z ornamentom. Poleti 1925 si je Vurnik v Parizu ogledal mednarodno razstavo dekorativne in industrijske umetnosti, ki je prišla v zgodovino kot vrhunec tako imenovanega sloga art deco. Iz njegove ocene v reviji *Dom in svet* izvemo, kako sta ga pritegnila predvsem način in značaj okraševanja. Sovjetski paviljon Konstantina S. Melnikova je sicer mimogrede pohvalil, vendar ga je označil za izrazit primer politično pogojenega preloma s tradicijo, medtem ko niti ni opazil za razvoj moderne arhitektura še odličnejšega Le Corbusierovega paviljona L'Esprit Nouveau. Razstava ga je potrdila v prepričanju, da je ljudska umetnost še vedno pravi vir zdravih spodbud v nasprotju z »onemoglim hrepenenjem zapadne kulture«. Utrdila mu je tudi spoznanje, kako južnoslovanski narodi s posnemanjem modernih francoskih in nemških vzorov ne bodo razvili svojega individualnega likovnega izraza." [Prelovšek, 1994: 70]. Žal se Vurnikov in Prelovškov citat ne ujemata in ne moremo se strinjati s Prelovškovo ugotovitvijo, da Vurnik Le Corbusierjevega paviljona ni opazil. Omenil ga je že povsem na začetku, zelo verjetno prav zato, da ne bi preveč razburil bralcev revije.

Arhitekt Dušan Blaganje, sin enega prvih Vurnikovih diplomantov, je v istem zborniku zapisal: "... Leta 1925 pa je bila v



Slika 6: Pariz 1925: K. S. Melnikov: pogled na sovjetski paviljon. (Vir: Curtis, W.J.R., 1996: *Modern Architecture Since 1900*. Phaidon, London, str. 208.)
Paris 1925: K. S. Melnikov: entrance to the Soviet pavilion.



Slika 7: Pariz 1925: K. S. Melnikov: tloris sovjetskega paviljona. (Vir: Mattie, E., 1998: *World's Fairs*. Princeton Architectural Press, New York, str. 143.)
Paris 1925: K. S. Melnikov: the Soviet pavilion - layout.

Parizu razstava dekorativnih umetnosti, ki se jo je udeležil tudi Vurnik. Zanj je slovenska pokrajinska vlada dala napraviti večje število velikih fotografij poslopja Zadrúžne gospodarske banke v Ljubljani. Vurnik je bil nad razstavo razočaran, med drugim tudi zato, ker bi po njegovem mnenju Slovenci, če bi jim bil v okviru Jugoslovanske sekcije dovoljen obširnejši prispevek, zlasti s cerkvenimi parametri lahko pokazali svojo polno enakovrednost drugim narodom. Hkrati pa naj bi prav pariška razstava pomenila tudi preobrat v njegovem ustvarjanju, saj naj bi ga prav njen ogled dokončno odvrnil od arhitekturnega dekorativizma, ki se je izčrpal, in ga spodbudil k preusmeritvi v funkcionalizem." [Blaganje, 1994: 25].

Ivan Vurnik fotografij svoje arhitekture v članku ne omenja, omeni pa jih kasneje, v disertaciji in javnem predavanju na Dunaju, leta 1957: "... Moje takratno delo (leta 1911, op. L.S.) ni kazalo posebne različnosti od dela mojih kolegov, ki so delali na enakem programu. Pri obravnavanju fasade pa se je jasno pokazalo nagnjenje k romantiki. Moja fasada je bila prav dekorativno dojemljiva. Tej smeri sem ostal zvest tudi pozneje pri mojem samostojnem delu še nekaj let po pariški svetovni razstavi (1925), kjer so bila razstavljena tudi moja dela. V istem času lahko ugotovimo analogno ustvarjanje v arhitekturi tudi pri drugih narodih Evrope. Vsepovsod se je iskala narodna arhitektura. Stil stvarnosti - z drugo besedo: današnja funkcionalnost pa je pognala svoje trdnejše korenine šele po omenjeni razstavi. Prvič v spoznanju, da narodi Evrope niso več sposobni v dekorativni umetnosti učinkovati elementarno, drugič zaradi realistično mislečega našega časa, ki romantiko zavrača kot nekaj nezdravega. Že v začetku 19. stoletja so bili najboljši našega časa mnenja, da pomeni klasično nekaj zdravega, romantično pa nekaj bolnega. Kakor to danes razumemo." [Vurnik, 1994: 124]. Zanimivo je, da v prvotnem članku nikjer ne omeni svojih del, ki naj bi bila razstavljena v Parizu, čeprav zelo natančno opisuje vse razstavljene predmete iz kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev.

Janko Omahen: Izpoved. Arhitekt, Janko Omahen,

Plečnikov učenec in Vurnikov diplomant, pripoveduje v knjigi *Izpoved* [Omahen, 1976: 221-236, 254-261], da je profesor Plečnik sprejel povabilo študentov ljubljanske šole za arhitekturo, da skupaj obiščejo razstavo v Parizu, kasneje pa je sodelovanje odpovedal in s študenti je odšel samo njegov prvi asistent France Tomažič: "Popoldne smo si šli nazadnje ogledat to razstavo dekorativne umetnosti, kar je bil naš pglavitni namen. ... Bilo je veliko nezanimivega. Če danes po toliko letih ocenjujem to razstavo in si pri tem pomagam z ilustriranimi dokumentarnimi tiski, moram ugotoviti, da je bila najbolj napredna in obenem najbolj zaostala, mogoče konservativna prav Francija, prirediteljica te razstave. Na eni strani Le Corbusier s svojim *l'Esprit Nouveau*, na drugi strani pa uradna osladna francoska secesija, garnirana z neoklasicističnimi elementi, podana skrajno rafinirano, rekel bi, kar parfimirano. Prav nič ni čudno, da se je vnel srdit dialog med obema skrajnostima in da so sledile dolge in žolčne polemike v umetniško strokovnem tisku. ... Pri vseh teh (francoskih) paviljonih je prevladovala njihova izrazita secesija. Izjema so bili nekateri kolonialni paviljoni. Druge države so po tradiciji tudi v arhitekturi govorile svoj jezik. Edino izjemo je nakazoval sovjetski paviljon, delo Melnikova, ki je izpovedal konstruktivistično miselnost, podano v velikopotezni enostavnosti. Najbolj nas je prevzela oprema in ureditev razstave. Dva elementa, voda in svetloba sta dosegla za nas, ki ju v tej vlogi nismo poznali, tako očarljive učinke, da smo opazovali mogočne vodomete, osvetljene s spreminjajočimi se barvami, kakor da bi padali v hipnotično zamaknjenost. Voda, ki se neprestano giblje, lomi v svoji notranjosti svetlobo v pravi ples gibanja in nemira. Notranjost paviljonov je kazala umetno obrt posameznih dežel na najvišji stopnji razvitosti. Les, steklo, porcelan, keramika, vse vrste kovin od železa do zlata, tkanine, usnje, papir, ves ta material je bil pokazan in obdelan v najrazličnejših tehnikah. Vsega je bilo toliko, da smo se skoraj preobjedli najboljšega. Toda prepričanje, da nas čaka tam nekaj, kar bo zasenčilo vse dosedanje, nas je gnalo naprej. Hodili smo od paviljona do paviljona, telesno utrujeni in

duševno zbiti, da smo postajali počasi slepi in brezbrizni za vse to razstavljeno lepoto. Kje vruga je tisti paviljon, ki nas bo spet obudil k vedrosti in nas pripravil k zbranosti? Nihče ni spregovoril imena Corbusier, in vendar smo vsi vedeli čisto natanko, da iščemo samo še njega in njegovo veliko besedo. Naposled: *Club del Architectes*. Zdrnilo nas je že samo ime, da smo se kar pognali v paviljon. Veliki panoji in mogočne fotografske povečave njegovih vil nekje v predmestju Pariza so nas hrupno sprejeli. Razkropili smo se k vitrinam in pultom in vsakdo je zase občudoval razstavljene načrte. Kar je bilo razstavljeno, nas ni spravilo v začudenje, čeprav je bilo vse prikazano z velikim poznavanjem razstavljene tehnike in propagande. Bolj smo začudeni nad tem, česar nismo našli in videli. Kaj smo pravzaprav iskali, kaj pričakovali? Prav gotovo revolucionaren poseg v razvoj sodobne arhitekture in dokončen obračun z veljavnim stanjem. Verovali smo v pomembna odkritja na novih izhodiščih. Iskali smo nove oblikovne zametke, novo tehniko, novo estetiko, skratka, nekaj velikega, pomembnega, nekaj nadvse veličastnega. Vendar tega nismo odkrili. ... Temna senca razočaranja je pogasila veliko željo in prekrila mogočno pričakovanje." [Omahen, 1976: 258-261].

Besedilo Janka Omahna ni popolnoma jasno, vsaj kar zadeva Le Corbusier. Na začetku odlomka pravilno omenja Le Corbusierov paviljon, toda samo z vidika časa, ko je pisal knjigo (izdana leta 1976). Nato pa v nadaljevanju po spominih zapiše ime *Club del Architectes*, ki ga ne najdemo v nobenem razstavnem katalogu. V francoski sekciji je obstajal le manjši paviljon *Club des Architectes Diplômés (par le gouvernement)*, ki ga je načrtoval arhitekt Tourmon in je bil bogato dekoriran s keramiko ter nikakor ne spominja na kaj modernega. Če privzamemo, da se je Omahen zmotil le pri imenu in so študenti odkrili pravi Le Corbusierov paviljon, ki ga vsi poznamo z imenom *L'Esprit Nouveau*, pa motijo opisi postavljene razstave: "... veliki panoji in mogočne fotografske povečave njegovih vil nekje v predmestju Pariza so nas hrupno sprejeli. Razkropili smo se k vitrinam in pultom in vsakdo je zase občudoval razstavljene načrte. ..." Če prelistamo knjigo o zbranem delu *Le Corbusier et Pierre Jeanneret Œuvre complete 1910-1929*, ki sta jo napisala Boesiger in Stonorov [Boesiger, Stonorov, 1929: 92-121] ter je izšla že leta 1929, ugotovimo, da je paviljonu posvečenih kar trideset strani. Knjiga je bogato ilustrirana in prikazuje tudi fotografije razstavnih površin omenjenega paviljona. A nikjer ni videti ne "vitrin" in ne "pultov", kjer bi lahko občudovali "fotografske povečave". Vse ostale obiskovalce so presenetile velike perspektivne risbe, a ne "njegovih vil nekje v predmestju Pariza", temveč študije večmilijonske prezidave samega centra Pariza, ki je v strokovni literaturi imenovana "Plan Voisin".

Vpliv razstave in z njim stila *art déco* je bil neznanski. Ne samo v Parizu in Evropi, predvsem v Ameriki se je čutil še vsaj dvajset let, od oblikovanja tkanin, plakatov in pohištva do dveh najvišjih newyorkških nebotičnikov, *Chrysler Building* in *Empire State Building*. Za slog so značilni stilizirani vzorci geometrijskih, predvsem kubističnih, oblik. V začetnem obdobju so prevladovala izrazito močne in žive barve, ki so se kasneje umirile.

Kot novost so na razstavi prikazali pohištvo iz vezanega lesa in hišo, imenovano "stroj za bivanje". Sprejeti sta bili ali s popolnim navdušenjem ali pa z zavrnitvijo. Razstava je bila torej mešanica klasične stabilnosti in dinamičnih novosti, razstavljene izdelki so bili po značaju sicer vsi umetniški unikati, a nekateri že z modernimi težnjami [Weston, 1996: 108-113]. Francija pa se je zopet odločila za kompromis med tradicijo in avantgardo [Tafuri/Dal Co, 1979: 233] in predstavila oboje.

Viri in literatura

- Blaganje, D., 1994: Ivan Vurnik, arhitekt. posebna izdaja arhitektov bilten - zbornik: Ivan Vurnik 1884 - 1971 slovenski arhitekt 119/124: 25.
- Boesiger, W., Stonorov, O., 1929: *Le Corbusier et Pierre Jeanneret Ouvre complete 1910-1929*. Les Editions d'Architecture (Artemis), Zurich.
- Curtis, W.J.R., 1996: *Modern Architecture Since 1900*. Phaidon, London.
- Findling, J.E., Pelle, K.D., 1990: *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions, 1851 - 1988*. Greenwood Press, Westport.
- Friebe, W.: 1983: *Architektur der Weltausstellungen*. Kohlhammer, Stuttgart.
- Le Corbusier, 1987a: *The City of Tomorrow*. The Architectural Press, London.
- MacKeith, P.B., Smeds, K., 1993: *The Finland Pavillions / Finland at the universal expositions 1900 - 1992*. Kustannus Oy City, Helsinki.
- Mattie, E., 1998: *World's Fairs*. Princeton Architectural Press, New York.
- Omahen, J., 1976: Izpoved. Cankarjeva založba, Ljubljana.
- Prelovšek D., 1994: O dekorativnosti zgodnje Vurnikove arhitekture. posebna izdaja arhitektov bilten - zbornik: Ivan Vurnik 1884 - 1971 slovenski arhitekt 119/124: 70.
- Puente, M., 2000: *100 anos pabellones de exposición / 100 Years Exhibition Pavilions*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Schildt, G., 1986: *Alvar Aalto: The Decisive Years*. Rizzoli International Publications, New York.
- Starr, F.S., 1981: *Melnikov: Solo Architect in a Mass Society*. Princeton University Press, Princeton.
- Tafuri, M., Dal Co, F., 1979: *Architettura Contemporanea*. Rizzoli, Milano.
- Valchářová, V., 2000: Jaroslav Polívka. *Arhitekt 5/2000*
- Vurnik, I., 1925: Razstava dekorativnih umetnosti in modernih industrij 1925 v Parizu. *Dom in svet* 7, 1.11. 1925: 243-250.
- Vurnik, I., 1994: O bistvu arhitekture. posebna izdaja arhitektov bilten - zbornik: Ivan Vurnik 1884 - 1971 slovenski arhitekt 119/124: 124.
- Weston, R., 1996: *Modernism*. Phaidon, London.
- <http://charon.sfsu.edu/publications.html>, maj 2003
- <http://netrover.com/~berta/pagexpo.html>, november 2003

asist Lara Slivnik
prof dr Jože Kušar
Univerza v Ljubljani
Fakulteta za arhitekturo
lara.slivnik@arh.uni-lj.si