

## AWANGARDA – OD DYNAMIKI RUCHU DO NOWEJ NARRACJI PRZESTRZENI MIEJSKIEJ

JACEK KWIATKOWSKI

### STRESZCZENIE

Czasy awangardy lat 20. XX wieku przyniosły radykalne prze-wartościowania w dziedzinie sztuk wizualnych. Odrzucono dotychczasowe doświadczenia akademików, zerwano z per-spektywą liniową. Wkrótce również odrzucono apoteozę dyna-miki wielkiego miasta, stawiając w jej miejsce kult nowego człowieka, a konkretnie człowieka jako zbiorowości, czyli społeczeństwa zmiany. Miejsce dawnej grawitacji wpływają-cej z hierarchii przestrzeni miejskiej dającej spójność sceny,

czyli kontekst zajął samodzielny przedmiot. Na jego bazie roz-poczęły się nowe poszukiwania postkubistycznej syntezy. Nie przekroczono jednak – jak się okazało aż do dnia dzisiejszego – granicy bezprzedmiotowości (il. 1).

Słowa kluczowe: teoria przestrzeni, architektura XX wieku, urbanistyka współczesna, narracja przestrzeni, kubofuturyzm, awangarda lat 20. XX wieku

## AVANT-GARDE – FROM THE DYNAMIC OF MOVEMENT TO A NEW NARRATION IN URBAN SPACE

### ABSTRACT

The avant-garde ideas of the 1920s brought about a radical re-evaluation in visual arts. The scholarly approach to art was rejected, together with linear perspective. The idea of grand cities, no longer glorified, was soon replaced by an apotheosis of new man, yet understood as a community – a society of change. The gravity of spatial hierarchy which had hitherto given context and coherence to a scene was transferred to

a single object. On its basis people started to look for a post-cubist synthesis. But the limit of abstraction, as it turns out, was to this day never crossed (Fig. 1).

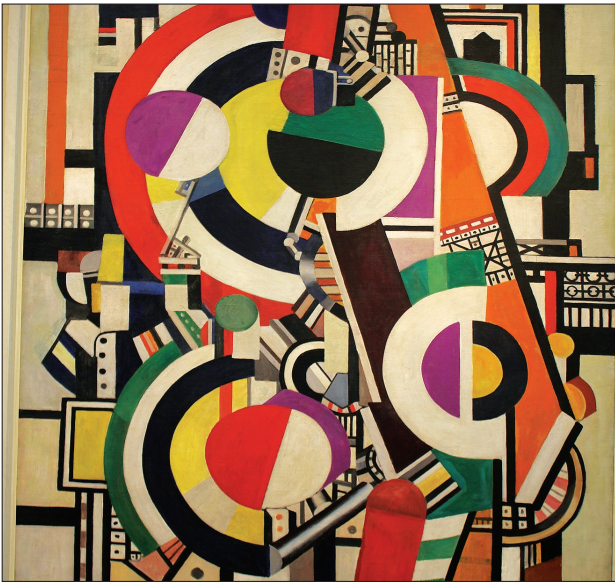
Key words: theory of space, 20th century architecture, contemporary urban planning, urban narration, cubo-futurism, avant-garde of the 1920s.

### **Przemiany Wielkiego Miasta i próba wyartykułowania w sztuce zjawiska ruchu**

Zjawisko ruchu nierozzerwalnie wiąże się z la-boratorium dynamiki wielkiego miasta, miasta re-wolucji przemysłowej i narastających w jej wyniku zmian. Jak pisał S. Giedion – rewolucja przemy-

słowa dużo bardziej przeobraziła oblicze świata niż rewolucja społeczna we Francji pod koniec XIX wieku<sup>1</sup> – warto tu zauważyć, że we współczesnym postrzeganiu świata dominuje w naszej świadomości ta druga. Paradoks tej sytuacji polega na tym, że to właśnie nowi socjaliści tacy, jak Wiliam Morris stanęli w pierwszej linii frontu walki z antyeste-

<sup>1</sup> S. Giedion, *Przestrzeń, czas, architektura. Narodziny nowej tradycji*, PWN, Warszawa 1968, s. 139.



1. Fernand Léger, *Les Disques*, 1918, olej na płótnie,  
Musée d'art moderne de la ville de Paris.

Źródło: zbiory własne autora

1. Fernand Léger, *Les Disques*, 1918, oil on canvas,  
Musée d'art moderne de la ville de Paris.

Source: author's private collection

tyką powtarzalności, która wynikała ze zwycięstwa maszyny w życiu człowieka wyzwającego z trudów pracy manualnej. Na tym przykładzie doskonale widać jak bardzo zmieniła się sytuacja społeczno-ekonomiczna w Europie w ciągu zaledwie 100 lat (XVIII–XIX w.). Przyspieszenie jakie nastąpiło w wyniku rewolucji przemysłowej przewartościowało całą scenę polityczną ówczesnej Europy. W lawinowym tempie pojawiła się nowa, potężna klasa społeczna – proletariąt, dla którego strukturę przemysłową wielkich miast uznać należy za jego naturalne środowisko wzrostu. Wiliam Morris, występujący w imię wartości antyimperialistycznych przeciw udziałowi Anglii w wojnie rosyjsko-tureckiej (1876–1878 r.), skonstatował dość późno, że nie ma już miejsca na walkę o ideały uniwersalistyczne w momencie, kiedy nastąpił nowy podział świata. Ten nowy podział dzielił świat praktycznie na dwie przeciwstawne sobie części – świat kapitału i środków produkcji i świat ludzi pracy. Nie było już miejsca dla idealistów socjalizmu, gdy fakty dokonane wyprzedzały walkę o idealizm, zamieniając ją w walkę klas. Morris próbował zmienić świat poprzez odnowę estetyki miasta, domu, wnętrza, szukał alternatywy dla produkcji przemysłowej, a tym

samym stał się zakładnikiem własnej, samoograniczającej się tezy, że brzydota degraduje człowieka. W tym samym czasie nie tylko na kontynencie europejskim większość aktywistów socjalizmu walczyła o poprawę warunków pracy proletariatu. Tymczasem dla człowieka pracy wielcy reformatorzy sztuki, jak Walter Gropius czy Henry Van de Velde przenieśli wysiłek zmian z walki o prawa społeczne w stronę prawa do nowej estetyki miejskości (mieszkania, domu, miasta). Jednak ta walka nie była już zmaganiem się z powtarzalnością produkcji przemysłowej (jak widział ją W. Morris), lecz wykorzystywała produkcję i jej możliwości dla nowego otoczenia człowieka pracy. Wszystkie te działania dotyczyły głębokiego przeobrażenia miasta współczesnego po rewolucji przemysłowej.

Nieco później, Le Corbusier dostrzegał w seryjnej produkcji zakodowany, anonimowy wzorzec estetyczny, który miał być afirmacją nowego człowieka pracy. Pisał on tak: *Przedmioty codziennego użytku zastąpiły niewolników dawnych czasów i same stały się naszymi niewolnikami (...) po cóż więc narzucamy tym rzeczom rolę naszych zaufanych przyjaciół? Żądajmy od nich jedynie dokładności, obowiązkowości i dyskretnej obecności.*<sup>2</sup>

### Futurystyczne przebudzenie

Schyłek XIX w. przyniósł w sztukach wizualnych próbę autonomizacji treści dzieła sztuki. Artyści poszukiwali nowych rozwiązań, nie satysfakcjonowały ich już tylko ilustracje statyczne pozwalające na jednowymiarowy odbiór dzieła sztuki. W miejsce eterycznej mgły stosowanej przez impresjonistów dla podkreślenia odległości w czasie (Claude Monet, *Dworzec Saint Lazare*) u pierwszych futurystów pojawiły się kompozycje symultaniczne, obrazujące w ramach jednego dzieła poszczególne fazy ruchu obiektu.

Rewolucja przemysłowa znacznie przyspieszyła postrzeganie codzienności wielkiego miasta, która przestała być zjawiskiem *constans* charakterystycznym dla twórców ilustrujących wiejską sielankę. Rozpoczęło się uporczywe szukanie przez artystów obrazowania chwili. Fenomen miejskości pozwalał na wielokrotne doświadczenie odmiennych uczuć w postrzeganiu przez artystę rzeczywistych sytuacji

<sup>2</sup> „Architektura i Budownictwo”, 11/1932, s. 352. Cytat za: J. Wujek, *Mity i utopie architektury XX w.*, Arkady, Warszawa 1986, s. 157.



2. Praca dyplomowa studenta Moskiewskiego Instytutu Architektury, 2012

[Московский архитектурный институт (Государственная академия) – МАРХИ], Aleksandra Wiesnina – *Architektura obiektu użyteczności publicznej inspirowana współczesną kompozycją suprematystyczną*. Źródło: zbiory własne autora

2. Graduation project by Aleksandr Vyesnin, student of the Moscow Institute of Architecture, 2012

[Московский архитектурный институт (Государственная академия) – МАРХИ] – *Architecture of a public facility inspired by a contemporary suprematist composition*. Source: author's private collection

cji dotyczących kontekstu tego samego miejsca. Powstawał nowy dynamiczny obraz będący wypadkową wielu doświadczeń i obserwacji. Twórcy pragnęli odnaleźć elementy tej syntezy poprzez odkrycie nowych *efektów trwania czy harmonii duchowej*. Tak przeobrażało się postrzeganie świata widziane oczami postimpresjonistów. Jednak sztuka wizualna poszła dalej, rozpoczęła się wielka dyskusja na temat definiowania przedmiotu w sztuce. Twórcy przełomu negowali sens wiernego odtwarzania przedmiotu, a tym samym jednoznacznego jego definiowania, uważając, że zuboża on przekaz artystyczny.<sup>3</sup>

Przełom futurystyczny rzeczywiście nie miał wcześniej precedensu również ze względu na inną genezę powstania całej formacji. Futuryzm nie narodził się z proklamacji jednego wielkiego dzieła sztuki, od którego zaczynałaby się liczyć nowa epoka, lecz jako pierwszy narodził się z „samej proklamacji”, z manifestu, z liryki słowa, z „poezji czynu” jakim miało być odrzucenie sztuki przeszłości. Ten determinizm destrukcji stał się treścią nowego systemu w sztuce<sup>4</sup> (il. 2).

Futurystyczny fenomen polegał na tym, że jego przedstawiciele ożywili i zdynamizowali jednocze-

<sup>3</sup> *Nazwać jakiś przedmiot znaczy odebrać trzy czwarte przyjemności poetyckiej, która polega na stopniowym odgadywaniu; zasugerować – to dopiero ideal. Kto doskonale opanował ten sekret, używa symbolu – powoli ewokuje jakiś przedmiot, aby ukazać pewien stan duszy, lub odwrotnie, wybiera przedmiot, i różnymi odcyfrowaniami wydobywa z niego stan duszy.* S. Mallarmé, *Z odpowiedzi na ankietę J. Hureta: Evolution littéraire*, 1891, [w:] *Moderniści o sztuce*, s. 252, [za:] W. Juszcak, *Postimpresjoniści*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, s. 86.

<sup>4</sup> *In his choice of subject matter for “Le Vieux Port” and “The Departure of the Train de Luxe”, Marinetti appeared to be working through the industrialised systems of mass transportation that Marinetti had famously listed in the “Founding and First Manifesto of Futurism”: shipyards, stations, factories, bridges, steamers, trains and aeroplanes. In this cataloguing of enthusiasm the Englishman was certainly not alone,* [w:] D. Ottinger, *Futurism*, Centre Pompidou, Paryż 2009, s. 288.

śnie zarówno przedmiot – dzieło sztuki, które od tej pory zaczęło być postrzegane w ruchu, jak i samego twórcę obserwowanego w chwili kreacji. Powstała w ten sposób silnie zdynamizowana forma wyrazu, w której obie rzeczywistości ruchu nakładały się synergicznie. Tak właśnie należy odczytywać dzieła Roberta Delaunaya *Tour Eiffel* (1911) czy Gina Severiniego *La Danse du „pan-pan” au Monico* (1909–1911).

### Kubofuturyzm a nowa narracja miejskości

Świadomość nadchodzących zmian mieli jako pierwsi literaci i to oni we Włoszech, gdzie narodził się kierunek, stanęli w awangardzie nowego postrzegania sztuki. Już w pierwszych pracach pojawiła się apoteoza buntu, ryzyka i walki. W manifestie futurystycznym (*Le Figaro*, 1909 r.), Tommaso Marinetti i malarz Umberto Boccioni pisali, że *jedynie walka jest piękna oraz, że arcydziełem jest tylko to, co zawiera agresywną istotę (człowieczeństwa)*. Tymczasem ta sama idea znajduje nieco inny odbiór na Wschodzie, gdzie dzieje się podobnie jak z secesją, której uniwersalizm zachodni znalazł w Rosji narodowe oblicze. Stąd futurizm zmienił się w Rosji w kubofuturyzm, w którym frenetyczne upojenie agresją charakteryzuje rys prometeizmu, optymizmu przyszłości. Jak pisał Włodzimierz Majakowski adrenalina nowej miejskości nie wymaga zadawania ciosów, ale prędkości, nowe słowa ożywią sztukę, to wielkie czyny dadzą sztuce nową użyteczność.<sup>5</sup> Wtórowali mu Wiktor Chlebnikow i Aleksiej Kru czonych, którzy wyrażali tezę o potrzebie wykreowania nowych słów do tej pory nigdy nie użytych, które zrodzą się z futurystycznego języka sztuki.<sup>6</sup> Słowa nowe miały zmieniać rzeczywistość i w rękach twórców stać się „Zeusowym piorunem”. Dlatego w tekstach wskazywali na filozofię wspólnoty

kosmicznego współodczuwania całej ludzkości. Jest o tym mowa w książce W. Chlebnikowa zatytułowanej *Czas – miara świata*<sup>7</sup>.

W jego twórczości obecna jest również teza o determinizmie rewolucji jako zderzeniu sił twórczych wszechświata, do którego doszło w wyniku błędów człowieka w przeszłości. Zderzenie to – zdaniem Chlebnikowa – powinno zaowocować całkowitą przebudową świata, również w dziedzinie urbanistyki. Rolę poezji widział jako profetyczną i poprzedzającą te zmiany. Nie oczekiwał zatem „ewolucyjnego” udoskonalania formy miejskości, wyposażania miast w metro, autostrady, wielopoziomowe węzły komunikacyjne, zaopatrzenie miasta w energię elektryczną, kanalizację, gaz, telefon, ale wierzył w powstanie zupełnie nowej formuły miasta, gdzie nastąpi harmonia ludzi i przyrody, gdzie zapanuje wszechświatowe braterstwo mieszkańców miast i regionów, obywateli narodów, państw i kontynentów.<sup>8</sup> Jakże bliska jest to wizja Christophera Alexandra mówiąca o nowej formule regionu miejskiego.<sup>9</sup>

Z kolei Wasyl Kandinsky porzucił twórczość tradycyjną nie na rzecz wkraczającego dynamicznie futuryzmu, ale pogрузzył się w bezprzedmiotowości, żywiąc nadzieję znalezienia nowej formuły cywilizacyjnej opartej na nowych formach w sztuce odpowiadających świadomości nadchodzącej cywilizacji. Świadomość ta miała być budowana z rozproszenia struktur dawnych, w tym struktur miejskich, stąd wynikało też jego przeświadczenie o konieczności łączenia różnych gatunków sztuki pod prymatem nowej duchowości, nowego człowieczeństwa. Kandinsky, który przez długie lata wczesnej twórczości pozostawał pod wpływem symbolizmu i sezanizmu szukał w estetyce nowej sztuki połączenia zapisu symbolicznego o głębokim wymiarze duchowym i religijnym.<sup>10</sup> Podobną drogę przeszedł Piet Mon-

<sup>5</sup> *Partly in contradiction, Mayakovsky continues to extol urbanism (“The nervous life of the cities requires quick, economical, abrupt words”), or suddenly declares: “It’s for life that we need words; we don’t recognize useless art.”* V. Marko, *Russian Futurism: A history*, New Academia Publishing, California 2006, s. 182–183.

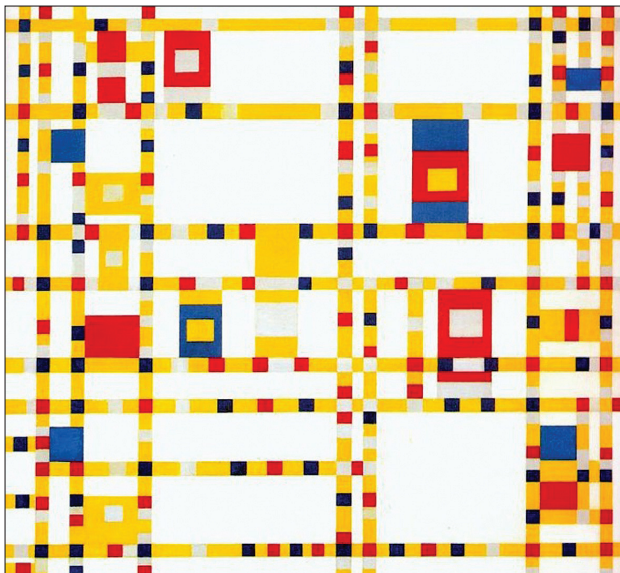
<sup>6</sup> *Mayakovsky continues to preach the gospel of the word, proclaiming it the only aim of a poet, who must find the freedom „to create words from other words.” This process is also described as “creation of a language for the people of the future”. One source of this creation is folk poetry; and, in Mayakovsky’s opinion, his fellow futurists, like Khlebnikov and Kruchenykh, do take inspiration from “the native primeval word, from the anonymous Russian song.”* V. Marko, op. cit., s. 182.

<sup>7</sup> В. Хлебников, *Время – мера Мира*, Издательство «Типография Л. Я. Ганзбурга», Moskwa 1916, [http://sinsam.kirsoft.com.ru/KSNews\\_233.htm](http://sinsam.kirsoft.com.ru/KSNews_233.htm).

<sup>8</sup> Jest o tym mowa w wierszach *Łabędzie przyszłości*, jak również *Braterski świat*.

<sup>9</sup> Ch. Alexander, *Język wzorców. Miasta – budynki – konstrukcja*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2008.

<sup>10</sup> Wasyl Kandinsky, który bardzo wcześnie zaczynał od mistycyzmu, pisząc swój traktat *O duchowości w sztuce*.



3. *Broadway Boogie Woogie*, według Pietta Mondriana, 1943; fragment. Źródło: [http://allart.biz/photos/image/piet\\_mondrian\\_3\\_broadway\\_boogie\\_woogie.html](http://allart.biz/photos/image/piet_mondrian_3_broadway_boogie_woogie.html)  
 3. *Broadway Boogie Woogie*, 1943 by Piet Mondrian; fragment. Source: [http://allart.biz/photos/image/piet\\_mondrian\\_3\\_broadway\\_boogie\\_woogie.html](http://allart.biz/photos/image/piet_mondrian_3_broadway_boogie_woogie.html)

drian pogrążony w mistycyzmie zwłaszcza w pierwszym okresie swojej twórczości.<sup>11</sup> Paradoksalnie estetyka ta mogła się ukonstytuować jedynie w kontekście nowej urbanizacji, a zatem jego ucieczka od futuryzmu powiodła się jedynie częściowo.

Ostatecznie wszyscy wymienieni twórcy odnaleźli w sztuce bezprzedmiotowej nie tyle odrzucenie wielkomięjskiej narracji, ile fascynację kubizmem przede wszystkim jako ideą. Paradoks polegał na tym, że aby pokazać dynamikę miasta należało uciec od jego obrazowania, by móc się w nim powtórnie odnaleźć, czego przykładem jest *Broadway Boogie-Woogie* P. Mondriana (1942–1943), (il. 3). Ilustrowano zatem życie miasta, nie zaś samo miasto. Interpretacja życia miasta pozostawała zatem całkowicie autonomiczną wizją artysty, w ten sposób dynamika i ruch zaczynały żyć własnym życiem poza obrazowaniem przedmiotów i scen.<sup>12</sup> Awangarda początku XX wieku wyprzedziła tym samym niektóre tezy prekursora dekonstrukcji – Jacques’a Derridy o prawie pół wieku.

Kiedy główni przedstawiciele kubofuturizmu w literaturze nie chcieli już widzieć w tym ruchu jedynie sztuki wielkomięjskiej, a przede wszystkim sztukę obywateli miasta, mieszkańców, nastąpił radykalny zwrot postaw artystycznych i pewnie nie do końca świadome odcięcie korzeni, z których kubofuturyzm wyrastał. Nowoczesne miasto zostało zastąpione nowoczesnym człowiekiem – jego mieszkańcem. W literackiej narracji kubofuturyści przekonywali, że to nie miasto zmieniać ma człowieka, ale nowy człowiek, człowiek nowoczesny powinien zmieniać miasto. Tym samym utracono logiczną podstawę „studiowania” przekształceń miasta na rzecz troski o wyzwolenie człowieka z jego dotychczasowych przestrzennych ograniczeń. *Nasze pytania rzucamy w pustą przestrzeń, gdzie jeszcze nie było człowieka. Będziemy je wypalać na czole Drogi Mlecznej...* – pisał W. Chlebniow<sup>13</sup>.

Miejska awangarda Nowej Sztuki oderwała się zatem od racjonalizmu powszechnie rozumianej urbanizacji. Eksperymenty nowych urbanistów przestały funkcjonować w kontekście usprawniania istniejącej infrastruktury, lecz szukały rozwiązań spoza dotąd rozpoznawalnych. Wiare w nową cywilizację i nową formułę człowieczeństwa, która nieuchronnie zdominuje stary świat, wielu przedstawicieli awangardy wyprowadzało z filozofii chrześcijańskiej, wizji czasów ostatecznych – co obserwujemy zarówno u Wiktora Chlebniowa, Wasyla Kandinskiego (il. 4), Pawła FILONOWA, jak i Kazimierza Malewicza.

### Przyczyny odrzucenia przedmiotowości

Kubofuturyzm podążył zatem własną ścieżką odrzucając genezę i bazę futuryzmu jakimi było tętniące życiem nowoczesne miasto, a także porzucając punkt widzenia miejskości mieszkańca na rzecz filozofii zmiany samego człowieka jako jego mieszkańca. Uznano, że zmiana osobowości człowieka Nowej Sztuki jest trwalsza niż zmiana samego miasta poddanego nowym rozwiązaniom przestrzennym. Przedstawicielom awangardy wydawało się, że

<sup>11</sup> W młodości należał do towarzystwa teozoficznego i znajdował się pod dużym wpływem M. H. J. Schoenemaekersa.

<sup>12</sup> „It is not a recognisable scene”, Picabia wrote about the two versions of *Dance at the Spring*. “There is no dancer, no spring, no light, no perspective, nothing other than the visible clue of the sentiments I am trying to express... I would draw your attention to a song of colours. D. Ottinger, *Futurism*, Centre Pompidou, Paryż 2009.

<sup>13</sup> Cytat za: Ł. Żadowa, *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910–1930*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 41.



4. Wasilij Kandinsky, *Kompozycja VII*, 1913, Galeria Trietiakowska; fragment.

Źródło: zbiory własne autora

4. Wassily Kandinsky: composition VII, 1913 Galeria Trietiakowska 2012; fragment.

Source: author's private collection

nowa sztuka nie wymaga już kontekstu ruchu miejskiego, lecz sama generuje ruch, a jeśli tak, to nie musi poszukiwać języka do jego wyrażenia, które ruch mają generować. Zaprzestano więc rozwijać i ilustrować filozofię miejskości, a nawet zaczęto ją negować na rzecz dynamiki doznań ludzkich w odbiorze dzieła. Dlatego temat miasta obecny w pracach artystów awangardy pierwszych dwóch dekad XX w. zaczyna ustępować miejsca kompozycjom bezprzedmiotowym, a u K. Malewicza i suprematystów znacznie wcześniej.

### Miasto nowoczesne – wczesne koncepcje

Secesja mimo pokładanych w niej nadziei nie wydała żadnego owocu, który pozwoliłby wyostać się sztuce i miastu z labiryntu historycyzmu. To rozczarowanie również w istotny sposób przyczyniło się do odrzucenia przedmiotowości w sztuce. Klęska secesji polegała m.in. na tym, że nie podjęła

wyzwań, jakie dawały nowe materiały i ich seryjna produkcja w budownictwie. Tymczasem takie atrybuty, jak seryjność, prostota, geometria zaczęły być utożsamiane z archetypem nowoczesnej sztuki miejskiej i w niespełna 20 lat zamieniły niemal całkowicie formę oraz intelektualne synonimy futuryzmu. Nadchodziła nowa era rozejścia się dróg awangardy wynikająca z percepcji miasta, której drogę utorował elementarizm Theo van Doesburga. Za elementarne składniki dzieła uważał on w malarstwie barwy, w rzeźbie – bryły, a w architekturze – materiały budowlane właśnie. I chociaż elementarizm otworzył drogę modernistom, to pozbawił ich pierwotnej, futurystycznej siły przekazu, gdzie nie było już miejsca dla romantyzmu „zgiełkowej maszyny miasta”.<sup>14</sup>

Początek lat 20. XX wieku to czasy neoplastycyzmu Pieta Mondriana, który próbował za przykładem Malewicza opracować nowy język sztuk plastycznych oparty na różnicowaniu napięcia emo-

<sup>14</sup> Tendencja w sztuce nowoczesnej opierająca się na teorii sformułowanej przez Theo van Doesburga, wg której *podstawą dzieła sztuki jest zawsze stosunek elementów, nie zaś form*; za „elementarne” składniki dzieła Doesburg uważał barwy, bryły

i materiały budowlane; twierdził, że są to wartości skończone i samoistne, istniejące niezależnie od „formy indywidualnej”, która w poszczególnych dziełach maskuje elementy i zachodzące między nimi relacje.



5. Dom T. Schrödera według G. Rietvelda w Utrechcie, 1924. Źródło: zbiory własne autora  
 5. Schröder House by G. Rietveld (1924) in Utrecht. Source: author's private collection

cyjonalnego wywołanego barwną, geometryczną formą. Eksperymenty te – o ile czytelne w rzeczywistości dwuwymiarowej – napotykały jednak olbrzymie trudności przy próbie przeniesienia ich w świat trzeciego wymiaru, zwłaszcza architektury. Próba redefinicji idei architektury elementarystycznej sformułowana przez Theo van Doesburga na łamach czasopisma *De Stijl* w 1926 r. stała się manifestem zaprzeczających sobie przeciwstawień takich, jak *forma bez koncepcji, suma bez syntezy, bryła bez kształtu, majestat bez miejsca i skali, jednoczesność wnętrza i zewnątrz*. Powstają wówczas nowe koncepcje takie, jak dom teoretyczny (1922–1923), a chwilę później słynny dom Gerrita Rietvelda w Utrechcie (1924 r.) dla dr. Trusa Schrödera, gdzie następuje dezintegracja bryły nie tylko na poziomie elewacji, ale również wnętrza i zewnątrz budynku (il. 5). Jak pokazała historia

– pomimo ostentacyjnych proklamacji bezprzedmiotowości w sztuce – ucieczka od dawnego języka wzorców była jedynie chwilowa. Nie ośmielono się usunąć przedmiotu, chociaż zaatakowano dawny język architektury – ornament i detal, co wyraził Adolf Loos w swoim słynnym wystąpieniu *Ornament i zbrodnia*<sup>15</sup>, głośnej publikacji z 1908 r. W ten sposób głównie w architekturze ugruntowano na długie lata dominującą pozycję modernizmu.

### Nonkonformizm Nowej Sztuki

Nowa Sztuka, żeby przetrwać trudny okres pierwszych trzech dekad XX w., wcześniej czy później musiała dokonać samoograniczenia i wskazać, którą drogą chce iść. Dylemat, czy chce pozostać awangardą, a tym samym rezygnować z odbiorcy masowego, dyskredytując wszystko co awangardą

<sup>15</sup> Odkryłem następującą prawdę i zaprezentuję ją światu: ewolucja kultury polega na usuwaniu ornamentu z artykułów codziennego użytku. Myślałem, że tym stwierdzeniem dostarczę wszystkim powodów do zadowolenia. Ale nikt mi nie podziękował. Ludzie byli przygnębieni. Smucilo ich to, że nie będą już mogli stworzyć nowej dekoracji. Myśleli: dlaczego to, co mógł zrobić każdy Murzyn, to, co dawniej mogły robić wszystkie narody ma być zabronione nam, ludziom XIX wieku? Przedmioty pozbawione dekoracji, które w poprzednich tysiącletniach stwo-

rzyła ludzkość, były porzucane i niszczone. (...) Przewyciężyliśmy ornament i dlatego zwyciężyliśmy! Już niedługo odczujemy satysfakcję. Niedługo ulice miast będą lśnić jak białe ściany, niczym święte miasto, Syjon, niebiańska metropolia. Dzisiaj dekoracje nie wywołują żadnych pożądaných uczuć, podobnie jak wytatuowane ciała nie wzbudzają już estetycznych zachwyty tak, jak odczuwają to Papuasi, ale przeciwnie – raczej je zmniejsza. A. Loos, *Ornament i Zbrodnia*, 1908. Cytat za: A. Sarnitz, *Loos*, wyd. Taschen, Koln 2006.



6. Wczesny modernizm (konstruktywizm) – Budynek Ministerstwa Rolnictwa według projektu A. Szczusjewa [Здание Наркомзема А. Щусева], 1928–1933, Moskwa. Źródło: zbiory własne autora  
 6. Early modernism (constructivism) – the Ministry of Agriculture building, design by: A. Shchusev [Здание Наркомзема А. Щусева] 1928–1933. Source: author's private collection

nie jest jako kicz lub akademizm, czy też szukać może aliansu z „nowoczesnością” i na jej pokładzie „uciec” od syndromu obłączonej twierdzy.<sup>16</sup> Twórcy Nowej Sztuki całkowicie racjonalnie wybrali tę drugą drogę, mając niewątpliwie świadomość, że na dłuższą metę atrakcyjniej jest być *Prometeuszem* nieustannie rotującej nowoczesności, niż zawodowym demaskatorem kiczu. Statystycznie ujmując, masowy odbiorca sztuki jest bardziej skłonny podziwiać nową sztukę niż nieustannie odrzucać jej licznie powstające nurty. *Masy zawsze pozostawały mniej lub bardziej obojętne na rozwój kultury. Ale dzisiaj kultura jest porzucana przez tych, do których rzeczywiście należy – naszą klasę rządzącą, bo to właśnie do nich należy awangarda. Żadna kultura nie może się rozwijać bez społecznej bazy, bez stabilnego źródła dochodu. W przypadku awangardy bazę*

*tę tworzyła elita klasy rządzącej społeczeństwa, od którego awangarda chciała się odciąć, chociaż pozostawała z nim powiązana pępowiną złota.*<sup>17</sup>

Nie zmienia to faktu, że ostatecznie tzw. masy i tak wybiorą sztukę zrozumiałą, „sztukę, która opowiada”, budującą jej tożsamość.

W dyskursie intelektualnym wybierając nowoczesność eksploatowano więc nadmiernie apoteozę maszyny, która Nowej Sztuce miała dać wieczną młodość. Produkcja jako proces wytwarzania przybrała zatem rys szlachetnego działania, utylitarnego, powszechnego i racjonalnego, które daje nowe perspektywy i rzeczywistą siłę, spełniając tym samym marzenie futurystów. *Maszynie potrzeba jej siły twórczej, która by ją ujęła, jaką jest, z wartościami, jakie posiada i za jej pomocą poczęła spełniać prace świata, przetwarzając tę pracę stopniowo,*

<sup>16</sup> *Awangarda i kicz*, s. 14–15, [w:] C. Greenberg, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, Polskie Towarzystwo Estetyczne, wyd. Universitas, Kraków 2006.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 7.





7. Współczesna zabudowa plombowa w centrum Moskwy, okolice ulicy Bolszaja Yakimanka, 2012.

Źródło: zbiory własne autora

7. Contemporary infill buildings in Moscow's city Centre, 2012, vicinity of the Bolshaya Yakimanka street.

Source: author's private collection

ażeby stała się wyrazem wolnego ducha ludzkiego nie mniej niż kiedykolwiek przedtem. Musimy stworzyć wyraz życia tym bogatszy, im powszechniejszym ma być jego wytwarzanie. Albo też będziemy musieli wpaść w obłąd maszyny jako skutek uwielbienia.<sup>18</sup>

### Paradoksy i wyzwania – Nowa grawitacja

Paradoksem twórczości awangardowej jest konieczność obecności zasady montażu kilku technik jednocześnie lub kilku rzeczywistości jednocześnie, która to zasada pojawiła się na stałe w sztukach wizualnych od czasu kubizmu<sup>19</sup>. I tu przebiega ta niewidzialna granica pomiędzy kubizmem a wyrastającym z kubofuturyzmu konstruktywizmem i suprematyzmem. O ile bowiem w kubizmie i konstruktywizmie mamy zasadę montażu kilku technik i rzeczywistości jednocześnie, o tyle w suprematyzmie już tylko samych rzeczywistości. Warto zwrócić uwagę, że technika montażu jest właściwa dla powstającej w tym samym okresie sztuki filmowej. Tam jednak służy ona opowiadaniu żywym obrazem.

Kiedy Nowa Sztuka poszukuje syntezy, zanika jedność dzieła sztuki jako obrazu przedstawiającej całości. Jest to czas, kiedy sztuki wizualne porzucają narrację przedstawieniową na rzecz filmu i nigdy już w pełni jej nie odzyskują.<sup>20</sup> Pewnym paradoksem natomiast jest fakt, że ponad sto lat od wynalazku kinematografu, narracja filmu praktycznie się nie zmienia i pozostaje nadal obrazująca według niezmiennego kanonu pojedynczej sceny, gdzie kadr oparty jest wciąż na renesansowych prawach złotego podziału.

Tymczasem Nowa Sztuka wyrzuciwszy narrację przedstawieniową pozostała jednak przy przedmiotach. Nastąpił rozpad struktury wiązania akcji, a pozostała swobodna interpretacja przedmiotów, natomiast kiedy wyrzucono hierarchię pomiędzy akcją i interpretacją (oraz kulminację) załamało się rozumienie scen. Nic zatem dziwnego, że nowy symbolizm musiał poszukiwać coraz większej syntezy, zapowiadając szybkie nadejście minimalizmu. Kiedy

sztuka traci dawną grawitację, afirmowany przedmiot-objekt staje się podmiotem nowej grawitacji w znaczeniu „nowoczesnej”.

Awangarda przenikając w czasy współczesne emanuje więc pewnym konfliktem idei, o czym pisał w 1964 r. Frank Stella w komentarzu do swojej wystawy u Leo Castelligo: *Moje malarstwo jest tylko i wyłącznie tym, co jest do zobaczenia. Obraz jest tylko i wyłączanie przedmiotem... To co naprawdę chcę osiągnąć, i to, czego w rzeczywistości doświadczam to możliwość natychmiastowego ogarnięcia całej idei obrazu bez żadnych nieostrości. To co widzisz jest właśnie tym co widać.*<sup>21</sup>

Wielkim przegrany tego zmagania pomiędzy narracją a przedmiotem okazał się czas, istotny akcelerator zmian miasta i miejskości. Twórcy współcześni znaleźli się w swoistej pułapce *teatralności*, niemożności funkcjonowania Nowej Sztuki bez odbiorcy. Przyznanie się do tego faktu wyprowadziłoby całą sztukę z pieczołowicie pielęgnowanej retoryki modernizmu.<sup>22</sup>

Modernizm tworzył więc przestrzeń dla człowieka, a nowa architektura oparta na archetypie nowej grawitacji – wypadkową filozofii zderzenia sił twórczych wszechświata i racjonalizmu tworzenia budowli dla człowieka. Centrum tej nowej grawitacji oscylowało wokół witalności twórczej człowieka, lecz już nie jako jednostki, ale „społeczeństwa zmiany”. Zmierzch modernizmu późnych lat 70. XX wieku okazał się gorzkim przebudzeniem ze snu o nowym człowieczeństwie, pozostawiając także na rozdrożu pojęcia nowej miejskości i nowej urbanizacji (il. 6, 7).

### Bibliografia

Ch. Alexander, *Język wzorców. Miasta – budynki – konstrukcja*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2008.

J. Alison, M-A. Brayer, F. Migayrou, N. Spiller, *Future city, experiment and utopia in architecture*, Thames & Hudson, Yokohama, Japan 2002.

<sup>18</sup> Frank Lloyd Wright, 1932 r. Cytat za: J. Wujek, *Mity i utopie architektury XX w.*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1986, s. 177.

<sup>19</sup> W „papiers colles” Picassa i Braque’a wyprodukowanych w latach poprzedzających I wojnę światową chodzi zawsze o kontrast dwóch technik „iluzjonizmu” wklejonego fragmentu rzeczywistości (kawalka plecionki, tapety) oraz „abstrakcji” techniki kubistycznej, za pomocą której traktuje się przedsta-

wione przedmioty. Cytat za: P. Bürger, *Teoria awangardy*, Universitas, Kraków 2006, s. 95.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 103.

<sup>21</sup> M. Hussakowska, *Minimalizm – teoria i praktyka artystyczna. Fakty i interpretacje*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1998, s. 20.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 34–35.

- „Architektura i Budownictwo”, 11/1932.
- Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987.
- J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*. Wybór i opracowanie J. Jedliński, AR, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990.
- P. Bürger, *Teoria awangardy*, Universitas, Kraków 2006.
- J. Drużnikow, *Rosyjskie Mity. Od Puszkina do Morozowa*, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1998.
- H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, Universitas, Kraków 2010.
- S. Giedion, *Przestrzeń, czas, architektura. Narodziny nowej tradycji*, PWN, Warszawa 1968.
- C. Greenberg, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*. Wybór i redakcja G. Dziamski, Universitas, Kraków 2006.
- M. Hussakowska, *Minimalizm – teoria i praktyka artystyczna. Fakty i interpretacje*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1998.
- O. S. Ilnyckij, *Ukrainian Futurism, 1914–1930. A Historical and Critical Study*, Harvard University Press, Cambridge 1997.
- W. Juszcak, *Postimpresjoniści*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972.
- S. O. Khan-Magomedov (С. О. Хан-Магомедов), (Серия), *Кумиры Авангарда Казимир Малевич* Издатель С. Э. Гордеев издательский проект Русский Авангард, Москва 2010.
- S. O. Khan-Magomedov (С. О. Хан-Магомедов), *Graft-form-arch 1919–1920 (Живискульптарх 1919–1920)*, Wydawnictwo „Architektura”, Moskwa 1993.
- S. O. Khan-Magomedov (С. О. Хан-Магомедов), *Сто шедевров советского архитектурного авангарда*, Издательство Билингва, Москва 2004.
- S. O. Khan-Magomedov (С. О. Хан-Магомедов), *Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования)*, РААСН, «Архитектура-С», Москва 2007.
- J. W. Kwiatkowski, *Oko pod kontrolę dotyku duszy. Suprematyzm we współczesnym dyskursie intelektualnym*, Zakład Graficzny Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.
- Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive* produced by Éditions du Centre Pompidou, Paris and 5 Continents Editions, Milan 2008.
- El Lissitzky (Эль. Лисицкий), *Супрематизм миростроительства. 1890–1941*. К выставке в залах Государственной Третьяковской галереи, М. ГТГ, 1991.
- A. Loos, *Ornament i Zbrodnia*, 1908. Cyt. za: A. Sarnitz, *Loos*, wyd. Taschen, Koln 2006.
- A. Ławrientiew (А. Н. Лаврентьев), *Laboratorium Konstruktywizmu (Лаборатория конструктивизма)*, Грань, Москва 2000.
- K. Malewicz, *Suprematyzm. 34 rysunki.*, z broszury: (*Supriematizm. 34 risunka*), Witebsk, 15 grudnia 1920 r.
- K. Malewicz, *Sztuka bezprzedmiotowa i suprematyzm*, Z katalogu X Państwowej Wystawy *Sztuka bezprzedmiotowa i suprematyzm*, Moskwa 1919.

- K. Malewicz, (*Malewicz o sobie ówczesni o Malewiczu, listy, dokumenty wspomnienia*) Малевич о себе Современники о Малевиче, Письма, Документы, Воспоминания, Критика. В 2-х томах. Авторы – составители И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. М.: «РА», 2004.
- V. Marko, *Russian Futurism: A history*, New Academia Publishing, California 2006.
- D. Ottinger, *Futurism*, Centre Pompidou, Paryż 2009.
- Postmodernizm*. Antologia przekładów, wybrał i przedmowa R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997.
- A. D. Sarabrianow (А. Д. Сарабянов), *Неизвестный Русский Авангард в музеях и частных собраниях*, Издательство «Советский Художник» автор – составитель А. Д. Сарабянов, Москва 1992.
- W. Stiepanowa (В. Степанова), *Человек не может жить без чуда*, Издательство «Свера», Москва 1994.
- A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych, Kraków 1998.
- J. Wujek, *Mity i utopie architektury XX wieku*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1986.
- Ł. Żadowa, *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910–1930*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.

#### Źródła internetowe

- <http://cultobzor.ru/2013/09/lisitskiy-kabakov/10-280/>
- <http://www.avangardism.ru/el-lisitskiy-proekt-gorizontalnyh-neboskrebov-dlya-moskvy.html>
- <http://cultobzor.ru/2013/09/lisitskiy-kabakov/10-280/>
- <http://www.avangardism.ru/el-lisitskiy-proekt-gorizontalnyh-neboskrebov-dlya-moskvy.html>
- <http://www.nlr.ru/exib/construct/text1.html>
- <http://www.citylab.com/design/2011/12/case-generic-architecture/771/>
- <http://www.visitmaria.ru/2012>
- <http://os.colta.ru/photogallery/20774/236729/>
- <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1807884>
- <http://teh-nomad.livejournal.com/938470.html>
- <http://www.allbest.ru/>
- [http://www.fotonovosti.ru/content/news\\_one/9/2566](http://www.fotonovosti.ru/content/news_one/9/2566)
- [http://sinsam.kirsoft.com.ru/KSNews\\_233.htm](http://sinsam.kirsoft.com.ru/KSNews_233.htm)
- <http://www.krugosvet.ru>
- <http://left.ru>
- <http://www.fotonovosti.ru>
- <http://artinvestment.ru>
- <http://club.foto.ru>

Jacek Kwiatkowski, dr hab. inż. arch.  
 Wydział Geografii i Studiów Regionalnych  
 Uniwersytet Warszawski