

DOI: 10.21005/pif.2019.37.B-06

BETWEEN IMPRESSIONISM IN PAINTING, ARTISTIC CRAFT AND AVANT-GARDE IN ARCHITECTURE. CREATING INDEPENDENCE AND ITS AFTERMATH

MIĘDZY IMPRESJONIZMEM W MALARSTWIE, RZEMIOSŁEM ARTYSTYCZNYM A AWANGARDĄ W ARCHITEKTURZE. TWÓRCZA NIEZALEŻNOŚĆ I JEJ NASTĘPSTWA

Grzegorz Wojtkun

dr hab. inż. architekt, prof. ZUT

Author's Orcid number: 0000-0002-8017-6238

Zachodniopomorski Uniwersytet Technologiczny w Szczecinie
Wydział Budownictwa i Architektury
Katedra Mieszkalnictwa i Podstaw Techniczno-Ekonomicznych Architektury

ABSTRACT

This article presents the economic and social transformations in the Netherlands from the end of the XVIIth century, to the beginning of the XXth century and the impact of those transformations on the development of housing in the country. Special emphasis is put on described and characteristic residential housing of the inner city, as well as the suburban one, especially, those built during the high-point of the speculative movements within architecture. Moreover, the matter of availability of housing for the working class is considered.

Key words: Arts and Crafts Movement, Congress in La Sarraz, Impressionism, Modern Movement in Architecture, Palace of the Nations.

STRESZCZENIE

W niniejszym artykule przedstawione zostały przesłanki, które legły u podstaw działań zmierzających do emancypacji środowiska twórców sztuk pięknych, rzemiosła artystycznego i architektury. Wskazano w nim na przenikanie się tych rodzajów twórczości. W dalszej kolejności przedstawiono podjęte przez twórców awangardowych działania w celu uniezależnienia się ich od wpływu szeroko rozumianego akademizmu. W końcowej części pracy scharakteryzowano następstwa tych działań.

Słowa kluczowe: impresjonizm w malarstwie, Pałac Ligi Narodów, Ruch Nowoczesny w architekturze, Ruch Sztuki i Rzemiosła, zjazd w La Sarraz.

1. THE PURPOSE, METHODS AND THE AREA OF RESEARCH

The guiding thread in the coverage of research in this article, was the assumption of existence of coincidence of activities and related events, that led to the emancipation of Impressionist painters and applied art artists, at the end of the XIXth century and architecture designers in the 1920s. For this purpose, factors influencing these processes and their consequences were analyzed, taking into account the ethical and creative attitudes of the key figures of those events. In this way, the research area was designated.

The research activities undertaken prior to editing the article were based on the method of literature analysis and its criticism, and a derivative of this method – a comparative analysis. Particularly in this second purpose was to determine the degree of similarity of the process of emancipation of the avant-garde architects in architecture to the one that had previously been used by Impressionist painters and the creators of applied art. For this reason, the background of these changes was outlined, trying to discover at the same time the personal motives of the activities of the demiurges of that era.

2. NECESSARY CONDITIONS OF CHANGE IN ART IN THE MID-NINETEENTH CENTURY AND ITS LATE AGE

In the second half of the nineteenth century, a wave of civilizational transformations in Europe and all over the world has been swollen. It was connected with the coming of the second Industrial Revolution, which, with greatness and strength, overwhelmed the former. At that time, breakthroughs and inventions were made – a cinematograph appeared (A. Lumière, L. Lumière, 1895), a radio (N. Tesla, 1900), an electric motor powered by alternating current (N. Tesla, 1887), a telephone (G. Bell, 1870) and airplane (C. Ader, 1890). Then further discovered radioactivity (M. Curie and P. Curie), X-rays (W. Röntgen, 1895) invented a vaccine against rabies (Pasteur L., 1885) and diphtheria (Roux, 1888), and an incubator for premature babies (É.-S. Tarnier, O. Martin, 1880).

At the beginning of the XXth century, equine transport, which was commonplace in almost two decades, was replaced by the motorization – initially steam (A. Bollée, 1873) and later diesel (G. Daimler, A. Peugeot). Progress then took place almost from day to day and at the same time in every field of human activity – in science and technology, in individual and social consciousness, in micro- and macro-scale. At that time, trade, industry, fine arts and social life were dynamically developing.

Precisely in the painting of that time, the Copernican revolution indeed was taking the place. There was an evolution of professional review in this area and changes in the perception of the surrounding world by the public audience. The precursors of the avant-garde in art were the impressionists painters. In those days the pioneering achievements in the field of image preservation appeared – a negative on a tin plate covered with bitumen (N. Niépce, 1816). In such a situation, one had to find a way of communication in painting that would make it possible to overcome the technical advantage of photography [5, p. 200] (Fig. 1).

3. THE EXHIBITION OF „REJECTED” AND ITS FOLLOW

At the end of the second half of the XIXth century Paris became known as the world capital of fine arts and technology. It was in the Louvre, and then in the Palace of Industry (Palais de l'Industrie) that the Salon of Fine Arts was organized in two-year intervals. Each time, several thousand works were exhibited in it, including in the field of engraving, lithography, painting, medallion and sculpture. They were evaluated by a jury composed of academics (scornfully named „green tailcoats”) clustered at the French Institute in Paris (Fr. *Institut Français*). The passing verdicts were authoritative to such an extent that they determined the fate of the author of the work. The positive assessment of the

jury allowed a creator to apply for the protection of donors and art. dealers, also could open the possibility of obtaining orders for works from private persons and state institutions. However, the most important in this case was the privilege of teaching.

There are many indications that the objections raised at the time regarding the objectivity of the jury were not unfounded. It is enough to mention that even one thousand paintings were presented during one exhibition. As a rule, the jury rejected every third painting work. However, in the case of the precursors of Impressionism, all their works were disqualified each time (1863). The greatest artistic impertinents then dared to refer the petition to the Emperor Napoleon III (G. Doré, É. Manet).

However, the above-mentioned members of the jury activities should have been seen from the other side. It is hard to deny that they represented the conformist worldview. That reflected the social order. It was such a circumstance that inhibited even those changes that were evolutionary in nature. Notwithstanding, the jurors guarded the canons of European culture, which was difficult in the XIXth century to be considered as incorrect.



Fig. 1. Impressionism. Trains at Saint-Lazare Station (C. Monet, 1877). Source: [14, p. 145]

Ryc. 1 Impresjonizm. Pociągi na dworcu Saint-Lazare (C. Monet, 1877). Źródło: [14, s. 145]

Returning to the plot of the protest of Impressionist painters, it turned out that he had disturbed the French ruler. In connection with this, he decided to organize a „parallel” exhibition („Additional Salon”). The „rejected” creators welcomed it with unconcealed enthusiasm exposing there almost 1 200 canvases. The event brought together almost as

many audiences as the official exhibition. However, as it turned out, it ended for independent creators almost a disaster – *The public, especially the mannerly one, and the Press* [though not all] *with sadism lammed out into the authors and paintings that had a full chance of being shown in the official part as well. [...] Even the „L'Artiste” condemned the damned „Of all nonsense, which that creativity is capable of, most stupid raises not literature, but the painting”* [7, p. 44]. It is worth mentioning that the Salons of Fine Arts attracted crowds also because of their non-artistic dimension. Well, the actions of the jury have this character, even stigmatizing the author. It consisted in sticking the letter „R” on the work (Fr. *rejété* – rejected). The then such raised audience additionally postponed the creator.

However, the key issue for the development of avant-garde painting was the legal sanctioning of the „Additional Salon”. According to the will of the Emperor, it has become a cyclical event (an annual event). At the same time, he gave the broad autonomy of the Academy of Fine Arts (Fr. *Académie des Beaux-Arts*)¹. However, the above was not the most important, but the emergence of the possibilities of emancipation of the creative environments, which were most fully expressed in the maxim – Freedom restored to arts (Lat. *Libertas artibus restituta*). It laid at the basis of the creation as a known throughout all over Europe, the Royal Academy of Painting and Sculpture (Fr. *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, 1648).

Indeed, occurrences related to the Salon of the Rejected have also led to the creation of independent painting academies (Gleyre, Suisse and others)². They have become the „forge” of the greatest talents in this field (P. Cézanne, A. Guillaumin, E. Manet, C. Monet, C. Pissaro, A. Renoir and others). The *quasi-academic* status of these painters emboldened them to organize more exhibitions.

4. APPEARANCE OF MODERNIST AESTHETICS - ARCHITECTURE AND ART CRAFT IN THE PERIOD OF THE SECOND INDUSTRIAL REVOLUTION

In the first half of the XIXth century, architectural and design works referred to the styles of past eras. This variety was enhanced by the development of new techniques and technologies in industry and crafts – bent wood in Germany (M. Thonet), laminates in the United States (J. H. Belter), paper pulp furniture in England (Fr. *paper mâché*, H. Clay), a varnish imitating the Japanese lacustrine in France (brothers E.-S., G. J. and R. Martin) and many others. In turn, the industrial production of stucco in the technology of Romanesque concrete has blurred the boundary between architecture and ornamentation. In the case of the former, it was dominated by „historical costumes”.

In the second half of the XIXth century, there were significant economic, geopolitical and social changes in Europe. The mass migration of people from villages to cities in search of employment in the rapidly developing industry has contributed to the emergence of a new social class – the proletariat. The ideas of utopian socialism were spreading in the communities of metropolitan workers. The military conflict in the Crimea between the Western European states and the Ottoman Empire and Tsarist Russia brought social agitation and a downturn economic situation (1853-1856) throughout Europe. In this situation the first voices were raised in England, calling for a return to modesty and moderation in architecture and design, i.e. limiting the Victorian ornamentation for functionality and simplicity (Fig. 2). It was reference to the „golden age” of medieval handicrafts and professional guilds (W. Morris, J. Ruskin).

¹ It meant, among others, the loss of „green tailcoats” of the right to appoint professors at this university and limitation of their representation in the jury, to the fourth part of its members.

² In fact, these were small private painting workshops. The tuition was not so high. Painters studied there without exams and painting corrections, but often in the outdoors and with the participation of a model.

Subsequently, artists and manufacturers of utilitarian objects (decorative art, applied – jewelry, furniture, table silverware, wallpapers, textiles and others) cultivating the ethos of craft work and production methods reflecting the human scale created the Arts and Crafts Movement [9, s. 43]. At the heart of their actions was the motto – *Do not accumulate anything in your home that does not seem to be useful to you or what you do not think is beautiful!* (W. Morris) [10, p. 8]. They objected in particular to industrial production methods, which they recognized as the reason for the decline in the prestige of craft trades – *Nothing valuable could have been machine-made, because mass production brought with it the corruption of good taste* [11, p. 11]. Precursors in this area became members of a group of craftsmen, from central England, who abandoned the city in order to set up production workshops in the provinces (E. Barnsley, S. Barnsley, E. Gimson, G. Russel, P. Waals, 1893). They decided to settle in Pinbury Manor near Cirencester and handmake furniture there from local wood species. In a short time, they founded a design school famous throughout Europe (*Cotswold School*). Devices produced by them were characterized by functionality, simplicity and extraordinary durability (Fig. 3).



Fig. 2. Aesthetics of the Victorian era. World exhibition in London (1851). Source: [3, p. 149]

Ryc. 2. Estetyka epoki wiktoriańskiej. Wystawa światowa w Londynie (1851). Źródło: [3, s. 149]

Many of these craft decorators were also architects (C. A. Voysey and others), and also acted independently (C. Dresser and others). As a rule, they established artistic circles and such associations, and published their works in industry journals and international exhibitions (C. R. Ashbee, A. H. Mackmurdo, H. Sumner and others). In terms of design,

the leader was the so-called „Four from Glasgow” inspired by Japanese aesthetics (F. MacDonald, M. MacDonald, C. R. Mackintosh, H. MacNair).

Notwithstanding the above, already at the end of the second half of the XIXth century in England was taken efforts to engage painters and sculptors in the design work in industrial plants (*Summerly's Art Manufactures*, 1847).

The ideas of the Movement of Arts and Crafts also echoed strongly behind the Atlantic. There too, their supporters became famous for producing, so-called missionary furniture (W. Esherick, G. Stickley). These were unadorned furnishings (usually of oak), whose style was a reference to the modest furnishing of houses erected during the first Spanish missions in California. However, in this case, carpentry machines were considered indispensable in the production process – boards, pins and pins were processed with their help. These elements were also treated as decorations. Missionary furniture, ceramics and objects of everyday usage of forged copper were also manufactured by artisans in Roycrofters in East Aurora (New York).



Fig. 3. Design of the Art and Craft Movement (1900). Brass oil lamp (on the left) and a rocking chair with a rung backrest (on the right). Source: [3, p. 182 (on the left) and 3, p. 183 (on the right)]

Ryc. 3. Wzornictwo Ruchu Sztuki i Rzemiosła (1900). Mosiężna lampa naftowa (po lewej) oraz krzesło na biegunach z szczebelkowym oparciem (po prawej). Źródło: [3, s. 182 (po lewej) oraz 3, s. 183 (po prawej)]

On the other hand, In Vienna, a group of architects and artists influenced by the „Four from Glasgow” step out of the conservative academies of the Artists' Association (Ger. *Künstlerhaus*, 1897) and created the avant-garde Viennese Secession (Ger. *Wiener Secession*) (J. Hoffmann, G. Klimt, K. Moser, J. M. Olbrich). Then two of them founded the Vienna Workshops (J. Hoffmann, K. Moser, 1903). However, while the English Art and Craft Movement was based on a medieval guild structure, the Vienna Workshops

were created with the intention of creating an innovative design, and to this beautiful one. Established in the early period of everyday usage equipment were characterized by „clean” lines and modest ornamentation. As time passed, ornamentation occurred in the form of stylized plant elements or sets of squares and circles (incrustations, intarsia, etc.). They were made of exotic wood species (mahogany, rosewood), ivory, mother-of-pearl, copper and silver. The creators of the Workshop focused around the idea of Vienna as well as in the United States, used cutting machines.

In Germany, at the end of the XIXth century, many initiatives were also created, which aimed to popularize the latest trends in architecture and decorative arts – „style of youthfulness” (Ger. *Jugendstil*). He owed a deepened curvilinearity to the French influences in relation to the Viennese patterns (Fr. *Art Nouveau*), Dutch (H. van der Velde) and avant-garde native artists (P. Berens, P. Burck, H. Chritensen, J. M. Olbrich, R. Riemerschmid, F. von Stuck).

The leading association of German creative circles was funded by the prince of Hesse, the so-called Cologne in Darmstadt (1899). A characteristic feature of the aesthetics created there was a more abstract and structural treatment of forms taken from nature (applied art) and a contrasting arrangement of colored surfaces on the elevations of buildings enriched with geometrical ornamentation (architecture).

At the end of the XIXth century, English achievements in architecture and design aroused keen interest among circles of German politicians and industrialists. As a result, the Prussian Ministry of Public Works delegated its representative to England (H. Munthesius, 1896). His return to Germany and taking over the post of chairman of the National Office of Craft (Ger. *Landesgewerbeamt*) have added a stimulus to reform efforts in small-scale manufacturing and industry³.

All this was reflected in the creation of the German Creative Union (Ger. *Deutscher Werkbund*)⁴. It was supposed to focus on progressive initiatives in the field of architecture and artistic handicraft scattered throughout Germany. An impulse to this was the inaugural lecture delivered at the University of Business in Berlin by the above-mentioned chairman of the National Office of Craft (1907). He spoke there with the rejection of historicism and the architects' close cooperation with representatives of industry, craft and applied art in order to create modern aesthetic trends. It was supposed to create a counterweight to the achievements of artists concentrated in the English Movement of Arts and Crafts. In the next step it would allow to increase the competitiveness of German products on world markets and the impact of German culture.

Paradoxically, this speech met with strong opposition from industry representatives. They were afraid that popularizing avant-garde ideas in architecture and artistic craftsmanship could lead to the disturbance of the social order. Subsequently, the recession was expected.

In turn, at the Exhibition of Industrial Forms in Cologne, the same initiator of the creation of the German Creative Association expressed the view that an industrial product may have artistic value (1914). This caused consternation among the members of the Union and led to his resignation from the position held.

5. ON THE VERGE OF AVANT-GARDE IN ARCHITECTURE

The work of all avant-garde architects without exception (and those without architectural education) remained in close relation with the works of „rejected” painters and sculptors.

³ At that time he took over supervision of the recruitment of candidates for art schools, casting directors' positions in art and craft schools, and sought to establish the profession of industrial designer.

⁴ In the founding body there were 12 architects and so many representatives of small and medium Austrian and German labels and plants. The election of the chairman of the Union fell on a restrained person (T. Fischer).

The future „Pope” of the Modern Movement in architecture at first indulged in painting creativity (Ch.-É. Jeanneret, i.e. Le Corbusier). The exhibition in Paris (organized in cooperation with A. Ozenfant) became an opportunity to present a new direction in painting – purism (1918). The main theses in this area are presented in the manifesto – *After Cubism* (Fr. *Après le cubisme*). They also concerned architecture. Later, the „master” of purism in architecture undertook furniture design (together with C. Perriand), and even car bodies (Fig. 4).

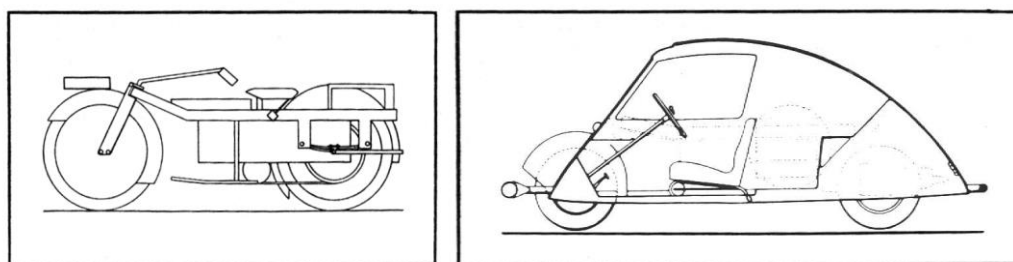


Fig. 4. Motorcycle bodywork design (W. Graeff) – on the left and the car (Le Corbusier) – on the right. Source: [12, p. 76 (on the left) and 4, p. 179 (on the right)]

Ryc. 4. Projekt karoserii motocykla (W. Graeff) – po lewej oraz samochodu (Le Corbusier) – po prawej. Źródło: [12, s. 76 (po lewej) oraz 4, s. 179 (po prawej)]

On the other hand, in the Netherlands (which during the First World War and a few years after its end became the European capital of modern architectural thought) the initiator of establishing an association of architects, painters and sculptors met with strong opposition from the latter (C. E. M. Küpper, i.e. T. van Doesburg, *De Stijl*, 1918). Namely, they have noticed the impenetrable nature of each of these areas – „*You should remember that my works are still to be pictures, [...] not part of the building*” (Mondrian) [12, p. 62]. In turn – *Van der Leek feared that the architects would dominate the painters, and apparently convinced that this is what was happening, he broke with De Stijl a year later (1918)* [12, p. 62] (Fig. 5).



Fig. 5. De Stijl. The Café De Unie project. Rotterdam (J. J. P. Oud, 1925) – on the left and The three-dimensional composition (G. Vantongerloo, 1921) – on the right. Source: [12, p. 104 (on the left) and 12, p. III (on the right)]

Ryc. 5. De Stijl. Projekt Café De Unie. Rotterdam (J. J. P. Oud, 1925) – po lewej oraz Kompozycja trójwymiarowa (G. Vantongerloo, 1921) – po prawej. Źródło: [12, s. 104 (po lewej) oraz 12, s. III (po prawej)]

By no means, this was not the essence of the changes that took place in architecture at the beginning of the XXth century and in the second of its decade. The subject related to the similarity in the way contesters academic aesthetic canons in painting and applied arts and their counterparts in architecture.

6. COMPETITION FOR THE NATIONAL LEAGUE PALACE. SHAPING THE ENVIRONMENT OF AVANT-GARDE CREATORS IN ARCHITECTURE

A landmark event in the activity of the avant-garde art circles scattered throughout the middle of the second decade of the 20th century was, as it seems, the outcome of the Competition for the design of the Palace of the League of Nations in Geneva (1927). There are many indications that its course and consequences were characteristic of the parisian event from over half a century – the Salon of the Rejected.

In order to show it better, it would be worth to outline the then status of the architect profession.

In the second half of the XIXth century, along with the advent of the second industrial revolution, the influx to cities of people seeking employment increased construction projects there. This triggered an increasing demand for architectural design services. In such a situation, many persons was constantly undertake without the required education. In the first half of the XIXth century, it became so large that in the environment of English architecture designers (and then in North American) efforts were made to institutionalize this profession – [...] *in 1834 they established the Royal Institute of British Architects (RIBA), and in 1857 the American Institute of Architects (AIA). [They] adopted rules that their members had to comply with. Professional examinations, licenses and permits have been introduced* [6].

In turn, in France, the fastest growing industrialization country in the world, the issue of practicing the profession of architect was treated extremely liberally. Initially, the Academy of Architecture was established there (Fr. *l'Académie d'Architecture*, 1840). It gathered the elite of French culture and art, whose role was to determine the social status of the architect's profession and his professional mission. At the end of the second half of the XIXth century, the Association of Diplomatic Architects founded in France founded by graduates of the State Higher Schools of Fine Arts (Fr. *Société des Architectes Diplômés par le Gouvernement – SADG*, 1882). However, it was only at the beginning of the second decade of the 20th century that the members of this Association undertook efforts to create a legal framework for the architect's activity. They made it possible, among other things, to apply a criminal sanction to a person who illegally uses this professional title or undertakes activities in this area without the legal training required (1924).

It would be worth mentioning here that the co-initiator of the first Congress of Modern Architecture (apart from S. Giedion) conducted project activity in the field of architecture without having the required education in this field (Le Corbusier, 1917-1923). For this reason, the „master” of purism in architecture decided to cooperate with his cousin (P. Jeanneret) a graduate of the School of Fine Arts in Geneva (Fr. *L'École des beaux-arts de Genève*).

In recognition of the achievements of the former in the field of architecture, and above all his obstinacy in spreading related cultural values, he was eventually awarded (and A. Perret, E. Freyssinet) the right to practice the profession of architect (1941) [2, p. 112].

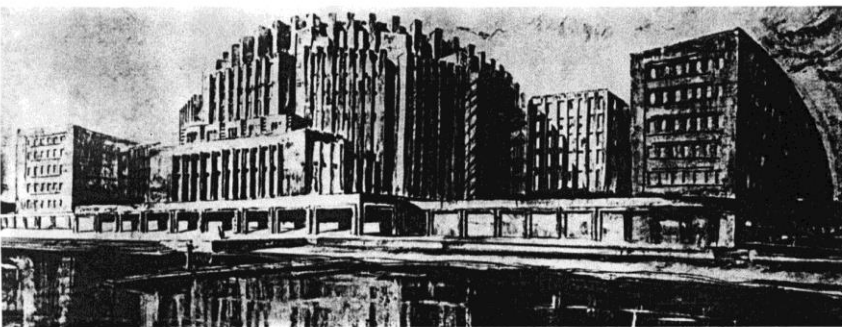
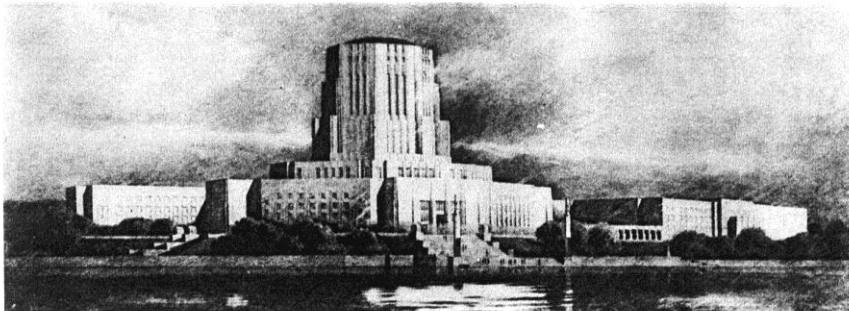
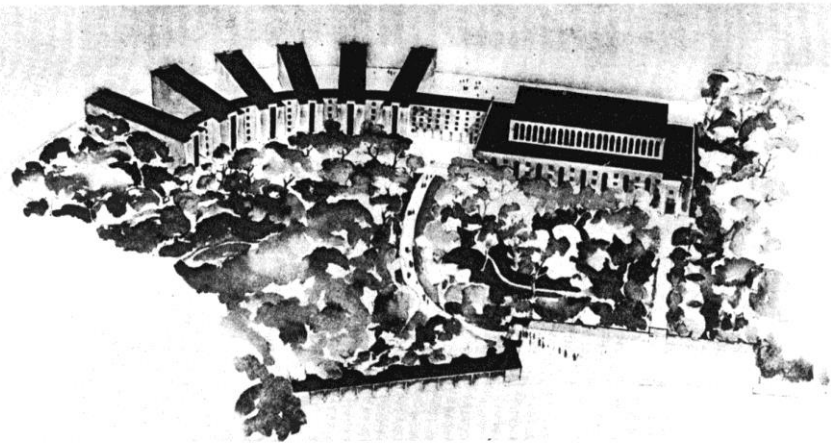
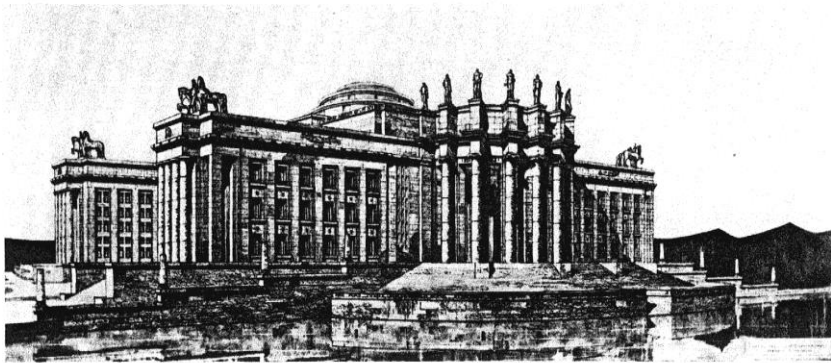


Fig. 6. Selected works sent for the competition for the Palace of the League of Nations (C. Broggi, G. Vaccaro, L. Franzi – above, N.-E. Ericsson – lower, E. Saarinen – even lower and H. Rosenthal – at the bottom). Source: [1, p. 21 (top), p. 31 (lower), p. 74 (even lower), p. 64 (bottom)]

Ryc. 6. Wybrane prace nadesłane na konkurs na Pałac Ligi Narodów (C. Broggi, G. Vaccaro, L. Franzi – u góry, N.-E. Ericsson – niżej, E. Saarinen – jeszcze niżej i H. Rosenthal – u dołu). Źródło: [1, s. 21 (u góry), s. 31 (niżej), s. 74 (jeszcze niżej), s. 64 (u dołu)]

Returning, however, to resolve the competition for the design of the Palace of the League of Nations in Geneva should be noted that it has been meticulously presented in the literature [15, pp. 52-56]. Nevertheless, it should be referred to with reserve – *Apparently, during the first meeting of the jury the Le Corbusier and Pierre Jeanneret project was awarded, giving it special functional and compositional qualities. [...] At the end of December 1927, the Five Committee announced a verdict that revealed collusion (a better term would be the dialect word „clique”) of dormitories and dignitaries* [15, pp. 52-54].

Not at all, 377 works (470 boards) from 42 countries being members of the League of Nations were submitted for the aforementioned competition. *The competition jury consisted of nine members, including four strong advocates of modernity in architecture: representative of Austria, prof. J. Hoffmann, the Netherlands – dr H. P. Berlage, Switzerland – prof. K. Moser and Sweden – I. Tengbom* [15, p. 52].

The above-mentioned members of the jury undoubtedly stood in the position contrary to historicism in architecture. However, it is worthwhile to specify that the latter was a representative of Dutch structural rationalism (H. P. Berlage), and the last Swedish functionalism (I. Tengbom). Both of these aesthetic and compositional trends proved to be „parallel” to those which became focused in the later Modern Movement in architecture.

During the meeting the members of the jury appeared so large discrepancies in the assessment of the submitted works, it almost came to rupture. Everything indicates, however, that the dispute aroused at that time was ideological, but it did not concern the creation of one creator or team.

Finally, the jury awarded 9 first prizes (C. Broggi, G. Vaccaro, L. Franzi – Rome, N. E. Eriksson – Stockholm, E. Fahrenkamp, A. Deneke – Düsseldorf, Jaeanneret, Le Corbusier – Paris, C) Lèfevre – Paris, R. Klophaus, E. Puttliz, A. Schock – Hamburg, A. Labro – Paris, H.-P. Nénot, J. Flegenheimer – Geneva, Paris, G. Vago – Rome) and the same number of first distinctions and second ones. The members of the awarded teams have differently solved the project problem presented to them, especially in the field of stylistics – from cubism (Jaeanneret, Le Corbusier) through functionalism (N. E. Eriksson) and monumentalism (H.-P. Nenot, R. Klophaus, E. Puttliz, A. Schock), and on eclecticism (C. Broggi, G. Vaccaro) and sublimism (G. Vargo) (Figure 6). It was significant that the works of creators from Central and Eastern Europe and those from outside the Old Continent were not rewarded.

For the above reasons – [...] *it was decided and passed unanimously that the results of the competition do not entitle to the recommendation of any of the projects to be implemented* [8, p. 146]. Finally, the implementation of the Palace of the Nations' implementation project was entrusted to members of the teams representing in architecture the eclectic and classicizing current (C. Broggi, C. Lèfevre, H.-P. Nénot, G. Vago 1930).

7. PREREQUISITE OF CONFERENCE OF THE FIRST INTERNATIONAL CONGRESS OF MODERN ARCHITECTURE

There are many indications that the convening of the first International Congress of Modern Architecture (Fr. *Les Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* – CIAM, La Sarraz, 1928) resulted not so much from international indignation at the verdict of the jury in Geneva and the ambitious nature of the future „Pope” of the Modern Movement in architecture, but from the architectural simplicity that has been growing in the environment of Western European avant-garde. Indeed. In Bolshevik Russia (considered at that time as a state lying on the „edge of civilization”), the environment of progressive architectural designers established the Association of Contemporary Architects (Rus.

Объединение Современных Архитекторов – ОСА, 1925)⁵. Impressionists' *casus* and artists of applied arts seemed the best way to achieve emancipation by representatives of the European architectural avant-garde and to appear on the pages of architectural history.

In this way – [...] *in La Sarraz, an international crusade of architects was announced. Its immediate purpose was to break down the forces of backwardness, whose carriers, architectural academics like the laureates of the competition for the Palace of Nations in Geneva, held key positions in teaching in many countries. They were therefore harmful double: through their personal creation and through influence exerted on the youth, which they inclined to contempt for social housing* [15, p. 57].

By no means, the architecture of most European countries was under the influence of aesthetic doctrine of historical provenance (especially in the German-speaking countries and in Scandinavia). Many aesthetic trends have been concentrated in the doctrine of this concentration. Their common feature was the progressive simplification of architectural and urbanistic message (reductionism)⁶. The evolutionary nature of this process seemed natural at the time. Architecture, after all, reflected the technical knowledge and construction technologies. Subsequently, this referred to the scope of production of construction works (brickyards, quarries, aggregate mines, construction binders' factories, etc.) and craft (stucco workshops, interior furnishing, etc.).

At the beginning of the second decade of the twentieth century, it is just after the end of the global conflict, the competition between architecture designers from the Netherlands and Germany intensified. It was then that they commonly began to use the word – „objectivity” (Dutch. *Zakelijkheid*, Ger. *Sachlichkeit*). They were used to emphasize the utilitarian character of the architectural solution and economical use of plastic means in it. It was a „new art of building” (Ger. *Neue Baukunst*). It is worth mentioning that the word architecture in German-speaking countries (Ger. *Architektur*) and the art of building (Ger. *Baukunst*) they were always synonyms.

The explanation of the above-mentioned „matter-of-factness”, ie the next stage of the architectural evolution of the adjective „new”, „modern” or „avant-garde” seemed therefore superfluous (Ger. *Neue Sachlichkeit*, Dutch. *Nieuwe Zakelijkheid*). However, the artists focused on the idea of modern architecture congresses made it very ostentatious. This was despite the fact that they constituted a small group (even considering their supporters). That is why they have met with the ostracism of architects who create a spirit of respect for tradition – *This „new objectivity” has an international scope because it does not matter to what location on Earth it was planned*⁷.

8. SUMMARY AND CONCLUSIONS

In the argument presented in this article, it was tried to prove that what gave rise to artistic and craft creativity and the emancipation of these environments caused a different effect in architecture. Establishment of organizational structures sanctioning the achievements of avant-garde artists in the fine arts and applied without any doubt brought

⁵ Association of Modern Architects (А. Веснин, М. Гинзбург, Я. Корнфельд, В. Владимиров, А. Буров, А. Капустина, А. Фуфаев, И. Голосов, К. Мельников, Г. Верман). It was focused on representatives of the Soviet architectural avant-garde (mainly constructivists), who set themselves the goal of propagating new ideas in architecture. The association even had a press body - the periodical Contemporary Architecture (rus. *Современная архитектура*). Eventually, it was dissolved, and the further activity of its members underwent control of the Communist Party (1932).

⁶ Primarily, the academics were led by the Faculty of Architecture at the Technical University of Munich (the so-called Munich School of Architecture) and at the Faculty of Architecture at the Technical University in Stuttgart (the so-called Stuttgart School of Architecture).

⁷ *Diese „neue Sachlichkeit” hat internationale Gültigkeit, den es ist gleichgültig, in welchem Erdteil dieses Gebilde steht* [10, s. 40].

them widespread recognition. In turn, in the environment of architects, this caused a sharp conflict.

Avant-garde architects were constantly striving to simplify the artistic expression of their works, which were characterized by extreme utilities. Indeed, it entailed the necessity of making profound interference in the personal sphere of the human being and aroused controversy.

The above stood in opposition to the character of the Impressionist painters' work. It reflected the unparalleled richness of colors within one painting depiction or a uniform color tone, but at the same time so wide.

On the other hand, the Impressionist painters and the artists of applied arts began to gain recognition only when the wave of realization of avant-garde architects' creativity, i.e. in the period of the Second Modern Movement in architecture, increased. It was connected with the intensity of modernization processes in societies. In turn, they have influenced the change in the perception of the surrounding reality, and in particular the recognition of non-academic canons of beauty.

MIĘDZY IMPRESJONIZMEM W MALARSTWIE, RZEMIOSŁEM ARTYSTYCZNYM A AWANGARDĄ W ARCHITEKTURZE. TWÓRCZA NIEZALEŻNOŚĆ I JEJ NASTĘPSTWA

1. CEL BADAŃ I METODY BADAWCZE ORAZ OBSZAR BADAŃ

Nicią przewodnią w relacjonowaniu badań w niniejszym artykule stało się przypuszczenie o istnieniu zbieżności działań i związanych z nimi wydarzeń, które doprowadziły do emancypacji środowisk malarzy impresjonistów i twórców sztuki użytkowej u schyłku XIX stulecia oraz projektantów architektury w latach 20. XX wieku. W tym celu poddano analizie czynniki, które wywarły wpływ na te procesy oraz ich następstwa z uwzględnieniem postaw etycznych i twórczych kluczowych postaci tamtych wydarzeń. W ten sposób został wyznaczony obszar badań.

Działania badawcze podjęte przed zredagowaniem tekstu tego artykułu zostały oparte na metodzie analizy piśmiennictwa i jego krytyki oraz pochodnej tej metody – analizie porównawczej. Szczególnie w tej drugiej celem stało się określenie stopnia podobieństwa procesu emancypacji środowiska architektów awangardowych w architekturze do tego, który wcześniej stał się udziałem malarzy impresjonistów i twórców sztuki stosowanej. Z tej przyczyny nakreślono tło tych przemian starając się dociec jednocześnie osobistych motywów działań demiurgów tamtej epoki.

2. PRZESŁANKI PRZEMIAN W SZTUCE W POŁOWIE XIX STULECIA I U JEGO SCHYŁKU

W drugiej połowie XIX stulecia wzbierała fala przeobrażeń cywilizacyjnych w Europie i na świecie. Była ona związana z nastaniem drugiej rewolucji przemysłowej, która rozma-

chem i siłą przyćmiła tę pierwszą. Dokonano wówczas przełomowych odkryć i wynalazków – pojawił się kinematograf (A. Lumière, L. Lumière, 1895), radio (N. Tesla, 1900), silnik elektryczny zasilany prądem zmiennym (N. Tesla, 1887), telefon (G. Bell, 1870) i samolot (C. Ader, 1890). Odkryto wtedy ponadto promieniotwórczość (M. Curie i P. Curie), promienie X (W. Röntgen, 1895), wynaleziono szczepionkę przeciwko wścieklicznie (L. Pasteur, 1885) i dyfterytowi (Roux, 1888) oraz inkubator dla wcześniaków (É.-S. Tarnier, O. Martin, 1880).

Powszechny jeszcze na początku XX stulecia transport konny w ciągu niespełna dwóch dekad wyparła motoryzacja – początkowo parowa (A. Bollée, 1873), a później spalinowa (G. Daimler, A. Peugeot). Postęp następował wówczas nieomal z dnia na dzień i jednocześnie w każdej dziedzinie ludzkiej działalności – w nauce i technice, w świadomości jednostkowej i społecznej, w mikro- i makroskali. Dynamicznie rozwijał się wtedy handel, przemysł, sztuki piękne i życie towarzyskie.

Właśnie w malarstwie tamtego czasu dokonywał się iście kopernikański przewrót. Postępowała wówczas ewolucja profesjonalnej krytyki w tym zakresie oraz zmiany w postrzeganiu otaczającego świata przez publiczność. Prekursorami awangardy w sztuce okazali się malarze impresjoniści. Właśnie wówczas pojawiły się pionierskie dokonania w zakresie utrwalania obrazu – negatyw na płycie cynowej pokrytej bitumem (N. Niépce, 1816). W tej sytuacji należało znaleźć taki sposób przekazu w malarstwie, który pozwoliłby zniwelować techniczną przewagę fotografii [5, s. 200] (Ryc. 1).

3. WYSTAWA „ODRZUCONYCH” I JEJ NASTĘPSTWA

W końcu drugiej połowy XIX stulecia Paryż zyskał miano światowej stolicy sztuk pięknych oraz techniki. Właśnie tam w Luwrze, a następnie w Pałacu Przemysłu (fr. *Palais de l'Industrie*) w dwuletnich odstępach organizowano Salon Sztuk Pięknych. Każdorazowo wystawiano w nim kilka tysięcy dzieł, m.in. z zakresu grawerstwa, litografii, malarstwa, medalierstwa i rzeźbiarstwa. Były one poddawane ocenie jury, w którego skład wchodziłi akademicy (szyderczo nazywani „zielonymi frakami”) skupieni w Instytucie Francuskim w Paryżu (fr. *Institut Français*). Ferowane przez nich werdykty były miarodajne do tego stopnia, że przesądzały o dalszym losie autora twórczości. Pozytywna ocena jury pozwalała mu starać się o opiekę donatorów i marszandów, otwierała możliwość pozyskania zamówień na dzieła od osób prywatnych i instytucji państwowych. Jednak najważniejszy w tym wypadku był przywilej nauczania.

Wiele wskazuje na to, że podnoszone wówczas zastrzeżenia odnośnie obiektywizmu jury nie były bezzasadne. Wystarczy powiedzieć, że w trakcie jednej wystawy prezentowano nawet kilkanaście tysięcy obrazów. Jury z reguły odrzucało co trzecie dzieło malarskie. Jednak w wypadku prekursorów impresjonizmu za każdym razem dyskwalifikowane były wszystkie ich prace (1863). Najwięksi artystyczni impertynenci odważyli się wówczas skierować petycję do cesarza Napoleona III (G. Doré, É. Manet).

Jednak na działalność członków wspomnianego wyżej jury należałoby również spojrzeć z innej strony. Trudno zaprzeczyć, że reprezentowali oni światopogląd konformistyczny. Odzwierciedlał on jednak ówczesny porządek społeczny. Była to okoliczność hamująca nawet te zmiany, które miały charakter ewolucyjny. Jednakże jurorzy strzegli kanonów europejskiej kultury co szczególnie w XIX stuleciu trudno było uznać za błędne.

Powracając jednak do wątku protestu malarzy impresjonistów okazało się, że zaniepokoił on francuskiego władcę. W związku z tym podjął on decyzję o zorganizowaniu wystawy „równoległej” („Salon Dodatkowy”). Twórcy „odrzuconych” przyjęli ją z nieskrywanym entuzjazmem wystawiając tam blisko 1 200 płócien. Wydarzenie to zgromadziło niemal równie liczną publiczność jak wystawa oficjalna. Jednak jak się okazało zakończyło się ono dla twórców niezależnych nieomal katastrofą – *Publika, zwłaszcza ta kulturalna, i prasa [choć nie cała] z sadyzmem rzuciły się na autorów i obrazy mające pełne szanse wystawienia*

także w części oficjalnej. [...] Nawet „L'Artiste” potępiał potępionych: „Ze wszystkich głupot, do jakich zdolna jest twórczość, najbardziej głupie rodzi nie piśmiennictwo, lecz malarstwo” [7, s. 44]. Warto przy tym nadmienić, że Salony Sztuk Pięknych przyciągały tłumy również ze względu na pozaartystyczny ich wymiar. Otóż działania jury nosiły tam wręcz stygmatyzujący twórce charakter. Polegało to na naklejeniu na dzieło litery „R” (fr. *rejété* – odrzucone). Podjudzona wówczas publiczność dodatkowo postępowołała twórce.

Jednak kwestią o kluczowym znaczeniu dla rozwoju malarstwa awangardowego stało się prawne usankcjonowanie „Salonu Dodatkowego”. Zgodnie z wolą Cesarza stał się on wydarzeniem cyklicznym (rokrocznym). Jednocześnie nadał on szeroką autonomię Akademii Sztuk Pięknych (fr. *Académie des Beaux-Arts*)⁸. Jednak i powyższe nie było najważniejsze lecz pojawienie się możliwości emancypacji środowisk twórczych najpełniej wyrażonych w maksymie – Wolność przywrócona sztukom (łac. *Libertas artibus restituta*). Legła ona u podstaw powołania do życia znanej w całej Europie Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby (fr. *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, 1648).

W rzeczy samej – wydarzenia związane z Salonem Odrzuconych legły u podstaw powstania również niezależnych akademii malarstwa (Gleyre, Suisse i inne)⁹. Stały się one „kuźnią” największych talentów w tym zakresie (P. Cézanne, A. Guillaumin, E. Manet, C. Monet, C. Pissaro, A. Renoir i inni). Quasi-akademicki status tych malarzy ośmielił ich do zorganizowania kolejnych wystaw.

4. POJAWIENIE SIĘ ESTETYKI MODERNISTYCZNEJ – ARCHITEKTURA I RZEMIOSŁO ARTYSTYCZNE W OKRESIE DRUGIEJ REWOLUCJI PRZEMYSŁOWEJ

W pierwszej połowie XIX stulecia w twórczości architektonicznej i wzorniczej nawiązywano do stylów minionych epok. Różnorodność tę potęgował rozwój nowych technik i technologii w przemyśle i rzemiośle – gięte drewno w Niemczech (M. Thonet), laminaty w Stanach Zjednoczonych (J. H. Belter), meble z masy papierowej w Anglii (fr. *papier mâché*, H. Clay), lakier imitujący japońską lakę we Francji (bracia E.-S., G. J. i R. Martin) i wiele innych. Z kolei przemysłowa produkcja sztukaterii w technologii betonu romańskiego doprowadziła do zatarcia granicy między architekturą a zdobnictwem. W wypadku tej pierwszej została ona zdominowana przez „kostiumy historyczne”.

W drugiej połowie XIX stulecia doszło w Europie do znaczących zmian ekonomicznych, geopolitycznych i społecznych. Masowa migracja ludności ze wsi do miast w poszukiwaniu zatrudnienia w szybko rozwijającym się tam przemyśle przyczyniła się do powstania nowej klasy społecznej – proletariatu. W środowiskach robotników wielkomiejskich szerzyły się idee socjalizmu utopijnego. Konflikt militarny na Krymie między państwami zachodnioeuropejskimi i Imperium Osmańskim a Carską Rosją przyniósł w całej Europie niepokoje społeczne i spadek koniunktury (1853-1856). W takiej sytuacji w Anglii pojawiły się pierwsze głosy nawołujące do powrotu do skromności i umiaru w architekturze i wzornictwie, tj. ograniczenia wiktoriańskiego zdobnictwa na rzecz funkcjonalności i prostoty (Ryc. 2). Odwoływano się w tym do „złotej ery” średniowiecznego rękodzielnictwa i zawodowych gildii (W. Morris, J. Ruskin).

W dalszej kolejności artyści i wytwórcy przedmiotów użytkowych (sztuka dekoracyjna, stosowana – biżuteria meble, srebra stołowe, tapety, tkaniny i inne) kultywujący etos pracy rzemieślniczej i metody produkcji odzwierciedlające ludzką skalę powołali do życia Ruch Sztuki i Rzemiosła (ang. *Arts and Crafts Movement*) [9, s. 43]. U podstaw ich dzia-

⁸ Oznaczało to, m.in. utratę przez „zielone fraki” prawa do mianowania profesorów tej uczelni oraz ograniczenie ich reprezentacji w jury do czwartej części jej członków.

⁹ W rzeczywistości były to niewielkie prywatne pracownie malarskie. Czesne w nich było niewygórowane. Studiowało się tam bez egzaminów i korekt malarskich, ale często w plenerze i z udziałem modela.

łań legło motto – *Nie gromadźcie w swoich domach niczego, co nie wydaje się wam użyteczne ani czego nie uważacie za piękne!* (W. Morris) [10, s. 8]. Sprzeciwiali się oni w szczególności przemysłowym metodom produkcji, które uznali za powód spadku prestiżu rzemieślniczych profesji – *Nic wartościowego nie mogło być wyprodukowane maszynowo, gdyż produkcja masowa przynosiła ze sobą zepsucie dobrego smaku* [11, s. 11]. Prekursorami w tym zakresie stali się członkowie grupy rzemieślników ze środkowej Anglii, którzy porzucili miasto w celu założenia warsztatów wytwórczych na prowincji (E. Barnsley, S. Barnsley, E. Gimson, G. Russel, P. Waals, 1893). Postanowili oni osiedlić się w Pinbury Manor nieopodal Cirencester i ręcznie wykonywać tam meble z lokalnych gatunków drewna. W niedługim czasie założyli oni słynną w całej Europie szkołę wzornictwa (ang. *Cotswold School*). Wytwarzane przez nich sprzęty charakteryzowały się funkcjonalnością, prostotą i nadzwyczajną trwałością (Ryc. 3).

Niejeden z tych rzemieślniczych dekoratorów był również architektem (C. A. Voysey i inni), a także działał niezależnie (C. Dresser i inni). Z reguły powoływali oni do życia koła artystyczne i takie stowarzyszenia, a swoje prace publikowali w periodykach branżowych oraz na wystawach międzynarodowych (C. R. Ashbee, A. H. Mackmurdo, H. Sumner i inni). W zakresie wzornictwa prym wiodła wówczas, tzw. Czwórka z Glasgow zainspirowana estetyką japońską (F. MacDonald, M. MacDonald, C. R. Mackintosh, H. MacNaira).

Niezależnie od powyższego już w końcu drugiej połowy XIX stulecia podjęto w Anglii wysiłki zmierzające do zaangażowania malarzy i rzeźbiarzy w prace projektowe w zakładach przemysłowych (ang. *Summerly's Art Manufactures*, 1847).

Idee Ruchu Sztuki i Rzemiosła odbiły się silnym echem również za Atlantykiem. Tam też ich zwolennicy zasłynęli z wytwarzania, tzw. mebli misyjnych (W. Esherick, G. Stickley). Były to pozbawione ozdób sprzęty (z reguły z drewna dębowego), których styl stanowił nawiązanie do skromnego wyposażenia domów wznoszonych w okresie pierwszych misji hiszpańskich w Kalifornii. Jednak w tym wypadku maszyny stolarskie uznano za niezbędne w procesie wytwarzania wyrobu – obrabiano za ich pomocą deski, kołki i sworznie. Elementy te były traktowane również jako dekoracja. Meble misyjne, ceramika oraz przedmioty codziennego użytku z kutej miedzi były wytwarzane również przez rzemieślników w Roycrofters w East Aurora (Nowy Jork).

Z kolei w Wiedniu grupa architektów i artystów znajdująca się pod wpływem „Czwórki z Glasgow” wystąpiła ze skupiającego konserwatywnych akademików Stowarzyszenia Artystów (niem. *Künstlerhaus*, 1897) i powołała do życia awangardową Wiedeńską Secesję (niem. *Wiener Secession*) (J. Hoffmann, G. Klimt, K. Moser, J. M. Olbrich). Następnie dwóch z nich założyło Warsztaty Wiedeńskie (J. Hoffmann, K. Moser, 1903). Jednak o ile angielski Ruch Sztuki i Rzemiosła został oparty na średniowiecznej strukturze cechowej o tyle Warsztaty Wiedeńskie powstały z zamiarem kreowania innowacyjnego wzornictwa, a do tego pięknego. Powstałe tam w początkowym okresie sprzęty codziennego użytku charakteryzowały się „czystymi” liniami i skromną ornamentyką. W miarę upływu czasu pojawiało się zdobnictwo w postaci stylizowanych elementów roślinnych lub układów kwadratów i kół (inkrustacje, intarsje itp.). Wykonywano je z egzotycznych gatunków drewna (mahoń, palisander), kości słoniowej, macicy perłowej, miedzi i srebra. Twórcy skupieni wokół idei Warsztatów Wiedeńskich podobnie jak w Stanach Zjednoczonych korzystali z maszyn skrawających.

W Niemczech pod koniec XIX stulecia również powstało wiele inicjatyw, w których zmierzano do upowszechnienia najnowszych trendów w architekturze i sztukach dekoracyjnych – „styl młodości” (niem. *Jugendstil*). Pogłębioną, w odniesieniu do wzorów wiedeńskich krzywoliniowość zawdzięczał on wpływom francuskim (fr. *Art Nouveau*), holenderskim (H. van der Velde) oraz awangardowych rodzimych twórców (P. Berens, P. Burck, H. Chritensen, J. M. Olbrich, R. Riemerschmid, F. von Stuck).

Wiodącym zrzeszeniem niemieckich środowisk twórczych była ufundowana przez księcia Hesji, tzw. Kolonia w Darmstadt (1899). Cechą charakterystyczną powstałej tam estetyki

było bardziej abstrakcyjne i strukturalne traktowanie form zaczerpniętych z natury (sztuka użytkowa) oraz kontrastowy układ barwnych płaszczyzn na elewacjach budynków wzbogaconych ornamentacją geometryczną (architektura).

W końcu XIX stulecia angielskie osiągnięcia w zakresie architektury i wzornictwa wzbudziły żywe zainteresowanie w kręgach niemieckich polityków i przemysłowców. W związku z tym pruskie Ministerstwo Prac Publicznych wydelegowało do Anglii swojego przedstawiciela (H. Munthesius, 1896). Jego powrót do Niemiec i objęcie tam stanowiska przewodniczącego Krajowego Urzędu Rzemiosła (niem. *Landesgewerbeamt*) dodały bodźca działaniom reformatorskim w drobnej wytwórczości i przemyśle¹⁰.

Wszystko to znalazło odzwierciedlenie w powstaniu Niemieckiego Związku Twórczego (niem. *Deutscher Werkbund*)¹¹. Miały w nim ulec skupieniu rozproszone na obszarze Niemiec postępowe inicjatywy w zakresie architektury i rzemiosła artystycznego. Impulsem do tego stał się wykład inauguracyjny wygłoszony w Wyższej Szkole Handlowej w Berlinie przez wspomnianego wyżej przewodniczącego Krajowego Urzędu Rzemiosła (1907). Opowiedział się on tam za odrzuceniem historyzmu oraz podjęciem przez architektów ścisłej współpracy z przedstawicielami przemysłu, rzemiosła oraz sztuki użytkowej w celu wykreowania nowoczesnych trendów estetycznych. Miało to stworzyć przeciwwagę dla osiągnięć twórców skupionych w angielskim Ruchu Sztuki i Rzemiosła. W dalszej kolejności pozwoliłoby to zwiększyć konkurencyjność niemieckich wyrobów na rynkach światowych oraz siłę oddziaływania niemieckiej kultury.

Paradoksalnie, wystąpienie to spotkało się z gwałtownym sprzeciwem przedstawicieli przemysłu. Obawiali się oni, że upowszechnienie idei awangardowych w architekturze i rzemiosle artystycznym może doprowadzić do zachwiania porządku społecznego. W dalszej kolejności spodziewano się dekonstrukcji.

Z kolei na Wystawie Form Przemysłowych w Kolonii ten sam inicjator powstania Niemieckiego Związku Twórczego wyraził pogląd, że produkt przemysłowy może posiadać wartość artystyczną (1914). Wywołało to konsternację wśród członków Związku i doprowadziło do jego ustąpienia z zajmowanego stanowiska.

5. U PROGU POWSTANIA AWANGARDY W ARCHITEKTURZE

Twórczość wszystkich bez wyjątku architektów awangardowych (oraz tych bez architektonicznego wykształcenia) pozostawała w ścisłym związku z twórczością „odrzuconych” malarzy i rzeźbiarzy. Przyszły „papież” Ruchu Nowoczesnego w architekturze początkowo oddawał się twórczości malarzkiej (Ch.-É. Jeanneret, tj. Le Corbusier). Wystawa w Paryżu (zorganizowana we współpracy z A. Ozenfant) stała się okazją do zaprezentowania nowego kierunku w malarstwie – puryzmu (1918). Główne tezy w tym zakresie zostały przedstawione w publikacji o charakterze manifestu – Po kubizmie (fr. *Après le cubisme*). Dotyczyły one również architektury. W późniejszym okresie „mistrz” puryzmu w architekturze podjął się projektowania mebli (wspólnie z C. Perriand), a nawet karoserii samochodowych (Ryc. 4).

Z drugiej jednak strony w Holandii (która w czasie I wojny światowej i kilka lat po jej zakończeniu stała europejską stolicą nowoczesnej myśli architektonicznej) inicjator powołania do życia stowarzyszenia skupiającego architektów, malarzy i rzeźbiarzy spotkał się ze stanowczym sprzeciwem tych ostatnich (C. E. M. Küpper, tj. T. van Doesburg, *De Stijl*, 1918). Mianowicie, dostrzegli oni nieprzenikającą się naturę każdej z tych dziedzin – „Po-

¹⁰ Objął on wówczas nadzór nad rekrutacją kandydatów do szkół plastycznych, obsadą stanowisk dyrektorskich w wyższych szkołach artystycznych i rzemieślniczych oraz dążył do ustanowienia zawodu projektanta przemysłowego.

¹¹ W organie założycielskim znalazło się 12. architektów oraz tylu przedstawicieli małych i średnich austriackich i niemieckich wytwórni i zakładów. Wybór przewodniczącego Związku padł na osobę o umiarkowanych poglądach (T. Fischer).

winien Pan pamiętać, że moje prace mają nadal być obrazami, [...] a nie częścią budynku” (Mondrian) [12, s. 62]. Z kolei – Van der Leek obawiał się, że architekci zdominują malarzy, i najwidoczniej przekonany, iż tak właśnie się dzieje, w rok później zerwał z *De Stijlem* (1918) [12, s. 62] (Ryc. 5).

Bynajmniej, nie w tym tkwiła istota przemian jakie następowały w architekturze na początku XX stulecia i w drugiej jego dekadzie. Rzecz dotyczyła podobieństwa w sposobie działania kontestatorów akademickich kanonów estetycznych w malarstwie i sztukach stosowanych a ich odpowiednikami w architekturze.

6. KONKURS NA PAŁAC LIGI NARODÓW. KSZTAŁTOWANIE SIĘ ŚRODOWISKA TWÓRCÓW AWANGARDOWYCH W ARCHITEKTURZE

Przełomowym wydarzeniem w działalności rozproszonego do połowy drugiej dekady XX stulecia środowiska twórców awangardowych w architekturze było, jak się wydaje rozstrzygnięcie Konkursu na projekt Pałacu Ligi Narodów w Genewie (1927). Wiele wskazuje na to, że jego przebieg i następstwa nosiły cechy paryskiego wydarzenia sprzed ponad półwiecza – Salonu Odrzuconych.

W celu jego lepszego ukazania warto byłoby nakreślić tutaj ówczesny status zawodu architekta.

W drugiej połowie XIX stulecia, wraz z nastaniem drugiej rewolucji przemysłowej napływ ludności do miast poszukującej zatrudnienia wzmógł tam przedsięwzięcia budowlane. Wywołało to rosnące zapotrzebowanie na usługi z zakresu projektowania architektonicznego. W takiej sytuacji nagminnie podejmowały się tego osoby bez wymaganego wykształcenia. W pierwszej połowie XIX stulecia przybrało to tak duże rozmiary, że w środowisku angielskich projektantów architektury (a następnie w północnoamerykańskich) podjęto wysiłki zmierzające do zinstytucjonalizowania tej profesji – [...] w 1834 roku powołano Brytyjski Królewski Instytut Architektów ([ang.] *Royal Institute of British Architects – RIBA*), a w 1857 Amerykański Instytut Architektów ([ang.] *American Institute of Architects – AIA*). Uchwalono [tam] zasady, którym musieli podporządkować się ich członkowie. Wprowadzone zostały egzaminy zawodowe, licencje i uprawnienia [6].

Z kolei we Francji, najszybciej wówczas industrializującym się państwie na świecie kwestię uprawiania zawodu architekta traktowano nadzwyczaj liberalnie. Początkowo powołano tam do życia Akademię Architektury (fr. *l'Académie d'Architecture*, 1840). Skupiła ona elitę francuskiej kultury i sztuki, do której roli należało określenie statusu społecznego profesji architekta oraz jego misji zawodowej. W końcu drugiej połowy XIX stulecia powstało we Francji Stowarzyszenie Architektów Dyplomowanych założone przez absolwentów państwowych wyższych szkół sztuk pięknych (fr. *Société des Architectes Diplômés par le Gouvernement – SADG*, 1882). Jednak dopiero na początku drugiej dekady XX stulecia członkowie tego Stowarzyszenia podjęli starania zmierzające do stworzenia ram prawnych działalności architekta. Umożliwiły one, między innymi zastosowanie sankcji karnej wobec osoby bezprawnie posługującej się tym tytułem zawodowym względnie podejmującej działalność w tym zakresie bez wymaganego prawem wykształcenia (1924).

Warto byłoby tutaj wspomnieć, że współinicjator zwołania pierwszego Kongresu Architektury Nowoczesnej (oprócz S. Giediona) prowadził działalność projektową w zakresie architektury nie posiadając w tym zakresie wymaganego wykształcenia (Le Corbusier, 1917-1923). Z tego powodu „mistrz” puryzmu w architekturze zdecydował o podjęciu współpracy z kuzynem (P. Jeanneret) absolwentem Szkoły Sztuk Pięknych w Genewie (fr. *L'École des beaux-arts de Genève*).

W uznaniu osiągnięć tego pierwszego w dziedzinie architektury, a przede wszystkim jego uporu w szerzeniu związanych z nią wartości kulturowych ostatecznie przyznano mu

(oraz A. Perretowi, E. Freyssinetowi) uprawnienia do wykonywania zawodu architekta (1941) [2, s. 112].

Powracając jednak do rozstrzygnięcia konkursu na projekt Pałacu Ligi Narodów w Genewie należy podkreślić, że zostało ono drobiazgowo przedstawione w literaturze przedmiotu [15, s. 52-56]. Należałoby jednak odnieść się do tego z rezerwą – *Podobno już podczas pierwszego posiedzenia jury wyróżniono projekt Le Corbusiera i Pierre Jeannereta, przyznając mu szczególne walory funkcjonalne i kompozycyjne. [...] W końcu grudnia 1927 r. Komitet Pięciu ogłosił werdykt, który ujawnił zмовę (lepszym określeniem byłby gwarowy wyraz sitwa) akademików i dygnitarzy* [15, s. 52-54].

Bynajmniej, na wspomniany wyżej konkurs nadesłano 377 prac (470 plansz) z 42. państw będących członkami Ligi Narodów. *Sąd konkursowy składał się z dziewięciu członków, w tym czterech zdecydowanych rzeczników nowoczesności w architekturze: reprezentant Austrii, prof. J. Hoffmann, Holandii – dr H. P. Berlage, Szwajcarii – prof. K. Moser i Szwecji – I. Tengbom* [15, s. 52].

Wymienieni wyżej członkowie jury bez wątpienia stali na stanowisku przeciwnym historyzmowi w architekturze. Warto jednak przy tym dookreślić, że ten drugi był przedstawicielem holenderskiego racjonalizmu strukturalnego (H. P. Berlage), a ostatni szwedzkiego funkcjonalizmu (I. Tengbom). Oba te nurty estetyczne i kompozycyjne okazały się „równoległe” do tych, które uległy skupieniu w powstałym później Ruchu Nowoczesnym w architekturze.

W czasie obrad członków jury konkursowego pojawiły się tak duże rozbieżności w ocenie nadesłanych prac, że nieomal doszło do ich zerwania. Wszystko wskazuje jednak na to, że rozgorzały wówczas spór miał charakter ideowy, ale bynajmniej nie dotyczył dokonania jednego twórcy lub zespołu.

Ostatecznie jury konkursowe przyznało 9 pierwszych nagród równorzędnych (C. Broggi, G. Vaccaro, L. Franzi – Rzym, N.-E. Eriksson – Sztokholm, E. Fahrenkamp, A. Deneke – Düsseldorf, Jaeanneret, Le Corbusier – Paryż, C. Léfèvre – Paryż, R. Klophaus, E. Puttliz, A. Schock – Hamburg, A. Labro – Paryż, H.-P. Nénot, J. Flegenheimer – Genewa, Paryż, G. Vago – Rzym) oraz tyle samo pierwszych wyróżnień i drugich. Członkowie nagrodzonych zespołów w różny sposób rozwiązyali postawiony przed nimi problem projektowy szczególnie w zakresie stylistyki – od kubizmu poczynając (Jaeanneret, Le Corbusier) przez funkcjonalizm (N.-E. Eriksson) i monumentalizm (H.-P. Nenot, R. Klophaus, E. Puttliz, A. Schock), a na eklektyzmie (C. Broggi, G. Vaccaro) i sublimizmie kończąc (G. Vago) (Ryc. 6). Znamienne było to, że prace twórców z Europy Środkowej i Wschodniej oraz te spoza Starego Kontynentu nie zostały nagrodzone.

Z powyższych powodów – [...] *zdecydowano i uchwalono jednogłośnie, że wyniki konkursu nie uprawniają do zalecenia któregokolwiek z projektów do realizacji* [8, s. 146]. Ostatecznie sporządzenie projektu realizacyjnego Pałacu Ligi Narodów powierzono członkom zespołów reprezentujących w architekturze nurt eklektyczny i klasycyzujący (C. Broggi, C. Léfèvre, H.-P. Nénot, G. Vago 1930).

7. PRZESŁANKI ZWOŁANIA PIERWSZEGO MIĘDZYNARODOWEGO KONGRESU ARCHITEKTURY NOWOCZESNEJ

Wiele wskazuje na to, że zwołanie pierwszego Międzynarodowego Kongresu Architektury Nowoczesnej (fr. *Les Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* – CIAM, La Sarraz, 1928) wyniknęło nie tyle z międzynarodowego oburzenia na werdykt jury w Genewie i ambitnej natury przyszłego „papieża” Ruchu Nowoczesnego w architekturze ile z narastającej w środowisku zachodnioeuropejskiej awangardy architektonicznej prostracji. W rzeczy samej. W bolszewickiej Rosji (uważanej wówczas za państwo leżące na „obrzeżach cywilizacji”) środowisko postępowych projektantów architektury powołało do życia Stowarzyszenie Architektów Współczesnych (ros. *Объединение Современных*

Аpxyмектoпoс – OCA, 1925)¹². Casus impresjonistów oraz twórców sztuk stosowanych wydawał się wówczas najlepszą drogą do osiągnięcia emancypacji przez przedstawicieli europejskiej awangardy architektonicznej i zaistnienia na kartach historii architektury.

W ten sposób – [...] w *La Sarraz ogłoszona została międzynarodowa krucjata architektów. Jej celem doraźnym było rozbicie sił wstecznictwa, którego nosiciele, akademicy architektury w rodzaju laureatów konkursu na Pałac Narodów w Genewie, zajmowali w wielu krajach kluczowe stanowiska w nauczaniu. Byli więc szkodliwi podwójnie: przez swoją osobistą twórczość i przez wpływ wywierany na młodzież, której wpajali pogardę dla budownictwa społecznego* [15, s. 57].

Bynajmniej, ówczesna architektura w większości państw europejskich znajdowała się pod przemożnym wpływem doktryny estetycznej o historycznej proveniencji (szczególnie w państwach niemieckojęzycznych i w Skandynawii). W doktrynie tej skupieniu uległo wiele nurtów estetycznych. Wspólną ich cechą było postępujące upraszczanie przekazu architektonicznego i urbanistycznego (redukcjonizm)¹³. Ewolucyjny charakter tego procesu wydawał się wówczas naturalny. Architektura stanowiła przecież odzwierciedlenie wiedzy technicznej oraz technologii budowlanych. W dalszej kolejności odnosiło się to do zakresu produkcji zakładów budowlanych (cegielnie, kamieniołomy, kopalnie kruszyw, wytwórnie spoiw budowlanych itp.) oraz rzemieślniczych (pracownie sztukatorskie, wyposażenia wnętrz itd.).

Na początku drugiej dekady XX stulecia, to jest tuż po zakończeniu światowego konfliktu przybrała na sile rywalizacja między projektantami architektury z Holandii i Niemiec. Właśnie wówczas powszechnie zaczęli oni używać słowa – „rzeczowość” (hol. *Zakelijkheid*, niem. *Sachlichkeit*). Stosowano je w celu podkreślenia utylitarnego charakteru rozwiązania architektonicznego oraz oszczędnego zastosowania w nim środków plastycznych. Była to „nowa sztuka budowania” (niem. *Neue Baukunst*). Warto przy tym nadmienić, że w państwach niemieckojęzycznych słowo architektura (niem. *Architektur*) i sztuka budowania (niem. *Baukunst*) zawsze były synonimami.

Dookreślenie wspomnianej wyżej „rzeczowości”, czyli kolejnego etapu ewolucji architektury przymiotnikiem „nowa”, „nowoczesna” lub „awangardowa” wydawało się zatem zbyt techniczne (niem. *Neue Sachlichkeit*, hol. *Nieuwe Zakelijkheid*). Jednak twórcy skupieni wokół idei kongresów architektury nowoczesnej czynili to nader ostentacyjne. Działo się tak mimo, że stanowili oni nieliczne grono (nawet po uwzględnieniu ich sympatyków). Dlatego też spotkali się z ostracyzmem środowisk architektów tworzących w duchu poszanowania tradycji – *Ta „Nowa rzeczowość” ma zasięg międzynarodowy bowiem nie ma znaczenia do jakiej lokalizacji na Ziemi została przewidziana*¹⁴.

8. PODSUMOWANIE I WNIOSKI

W wywodzie przedstawionym w niniejszym artykule starano się dowieść, że to co dało asumpt twórczości artystycznej i rzemieślniczej oraz emancypację tych środowisk wywołało odmienny skutek w architekturze. Powołanie struktur organizacyjnych sankcjonujących dokonania twórców awangardowych w sztukach pięknych i stosowanych bez wąt-

¹² Związek Architektów Nowoczesnych (А. Веснин, М. Гинзбург, Я. Корнфельд, В. Владимиров, А. Буров, А. Капустина, А. Фуфаев, И. Голосов, К. Мельников, Г. Вегман). Skupili się w nim przedstawiciele radzieckiej awangardy architektonicznej (przede wszystkim konstruktywści), którzy postawili sobie za cel propagowanie nowych idei w architekturze. Związek ten posiadał nawet organ prasowy – periodyk *Architektura współczesna* (ros. *Современная архитектура*). Ostatecznie został on rozwiązany, a dalsza działalność jego członków poddana kontroli partii komunistycznej (1932).

¹³ Prym wiodli w tym przede wszystkim akademicy skupieni na Wydziale Architektury Politechniki w Monachium (tzw. Szkoła monachijska architektury) oraz na Wydziale Architektury w Wyższej Szkole Technicznej w Stuttgarcie (tzw. Szkoła stuttgarcka architektury).

¹⁴ *Diese „neue Sachlichkeit” hat internationale Gültigkeit, den es ist gleichgültig, in welchem Erdteil dieses Gebilde steht* [10, s. 40].

pienia przyniosło im powszechne uznanie. Z kolei w środowisku architektów wzbudziło to ostry konflikt.

Architekci awangardowi bezustannie dążyli do uproszczenia wyrazu plastycznego swoich dzieł, które charakteryzowały się do tego skrajną użytecznością. W rzeczy samej pociągało to za sobą konieczność dokonania głębokiej ingerencji w sferę osobistą człowieka i wzbudzało kontrowersje.

Powyższe stało w opozycji do charakteru twórczości malarzy impresjonistów. Odzwierciedlała ona bowiem niezrównane bogactwo kolorów w obrębie jednego przedstawienia malarskiego względnie jednolitą tonację barwną, ale jednocześnie szeroką.

Z drugiej jednak strony dokonania malarzy impresjonistów i twórców sztuk stosowanych zaczęły zyskiwać uznanie dopiero wówczas, gdy wezbrała fala realizacji twórczości architektów awangardowych, tj. w okresie drugiego Ruchu Nowoczesnego w architekturze. Związane to było z natężeniem procesów modernizacyjnych w społeczeństwach. Wywarły one z kolei wpływ na zmianę sposobu postrzegania otaczającej rzeczywistości, a w szczególności na uznanie wówczas pozaakademickich kanonów piękna.

BIBLIOGRAPHY

- [1] Anzivino C. L., Godoli E., *Ginevra 1927: Il concorso per il Palazzo Della Societa' delle Nazioni e il Caso Le Corbusier*, Modulo Editrice, Firenze 1979.
- [2] Bernard É., *Sztuka nowoczesna*, HPS, Warszawa, 2007, ISBN 978-83-60688-24-3.
- [3] Davidson P., Lambert D., Hotopf W., Bace J., Griffiths Y., Fischel A., *Antyki. Styłowe meble, szkło, ceramika, srebra, zegary*, Arkady, Warszawa 2006, ISBN 83-213-4242-6.
- [4] Frampton K., *Modern architecture a critical history*, Thames and Hudson Ltd, London 1992, ISBN 0-500-20257-5.
- [5] Gutowska-Adamczyk M., Orzeszyna M., *Paryż miasto sztuki i miłości w czasach Belle Époque*, PWN, Warszawa 2015, ISBN 978-83-01-17103-2.
- [6] Jasiński A., *SARP – historia, tradycja i dzień dzisiejszy*, http://www.sarp.krakow.pl/historia_sarp, dostęp/access 2018-02-10.
- [7] Kępiński Z., *Impresjonizm*, WAI F, Warszawa 1982, ISBN 83-221-0205-4.
- [8] *Konkurs na budowę gmachu Ligi Narodów*, Architektura i Budownictwo, Rok III, 5/1927, Warszawa.
- [9] Kurek J., *W poszukiwaniu piękna – rzecz o twórczości Wojciecha Leśnikowskiego*, space & FORM/ Przestrzeń i Forma No 19/2013, ISSN 1895-3247.
- [10] Miller J., *Design XX wieku. Artyści, projekty, dzieła*, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2014, ISBN 978-83-7881-957-8.
- [11] Naylor G., *Bauhaus*, WAI F, Warszawa 1977, ISBN 83-221-0070-1.
- [12] Overy P., *De Stijl*, WAI F, Warszawa 1976, ISBN 83-221-0070-1.
- [13] Schmitthenner P., *Baukunst im neuen Reich*, Georg D. W. Callwey Verlag, München 1934.
- [14] Sérullaz M., Duret-Robert F., Marret B., Pillement G., *Encyklopedia impresjonizmu*, PWN, WAI F, Warszawa 1997, ISBN PWN 83-01-12462-8, ISBN WAI F 83-221-0680-7.
- [15] Syrkus H., *Ku idei osiedla społecznego 1925-1975*, PWN, Warszawa 1976.
- [16] Wujek J., *Mity i utopie XX wieku*, Arkady, Warszawa 1986, ISBN 83-213-3259-5.

O AUTORZE

Autor jest pracownikiem dydaktyczno-naukowym Wydziału Budownictwa i Architektury Zachodniopomorskiego Uniwersytetu Technologicznego w Szczecinie. W badaniach podejmuje problematykę warunków zamieszkania na obszarach zabudowy wielorodzinnej zrealizowanej w drugiej połowie XX stulecia oraz obecnie.

AUTHOR'S NOTE

The author is an academic and scientific worker in the Department of Civil Engineer and Architecture on West Pomeranian University of Technology in Szczecin. In his researches he undertakes issues of inhabitants' living conditions in multi-family housing areas, completed in the second half of the XXth century and now.

Kontakt | Contact: e-mail: drossel@zut.edu.pl.