

Józef Tarnowski  
Uniwersytet Gdański

## Miraż sztuki absolutnie nowej

Historię nowożytnej sztuki zachodniej można rozumieć jako sekwencję zwrotów paradygmatycznych, którym towarzyszyły bardziej lub mniej iluzoryczne przekonania na temat ich sensu. Logiczna struktura tych przekonań była zawsze taka sama: deprecjacja sztuki zastanej (zawsze nierzetelna) i perswazyjna gloryfikacja sztuki projektowanej bądź właśnie rodzącej się. Prototypowego toposu perswazyjnego – odnoszącego się do malarstwa, a potem powielanego w odniesieniu do innych dziedzin sztuki – dostarczył Boccaccio w opowieści piątej dnia szóstego *Dekameron*: sztuka przez wieki była pogrzebana (jak nieboszczyk), a teraz właśnie, w twórczości Giotta, z grobu powstała, zmartwychwstała, czyli na nowo się narodziła<sup>1</sup>. Oto praźródło terminu i pojęcia renesansu (wł. *rinascimento*, fr. *re-naissance*, pol. renesans = odrodzenie). Ponowne narodziny utożsamione zostały ze zmartwychwstaniem: sztuka rodzi się od nowa nie *ex nihilo*, jako zupełna nowość, tylko odradza się w swojej antycznej postaci, bo „prawdziwa” sztuka była tylko w antyku grecko-rzymskim. Kilkanaście stuleci dziejów sztuki, od upadku świata antycznego aż do progu renesansu zostaje unieważnione jako okres jej śmierci (= upadku). Sztuka odrodzona nie jest jednak kopią sztuki antycznej, dąży do dorównania jej nie po to, aby ją biernie kopiować, ale po to, aby ją dalej rozwijać i przewyższyć.

Dzieje sztuki wmontowano więc w triadyczny schemat, który przybrał ostateczną i ciągle funkcjonującą postać: starożytność – średniowiecze – nowożytność (we wszystkich językach europejskich jest w użyciu ekwiwalentna triada). Najłatwiej było ten schemat egzemplifikować w odniesieniu do rzeźby, gdyż wiele naturalistycznych dzieł antycznych było znanych w tamtym czasie. W porównaniu z nimi schematyczne dzieła średniowieczne wyglądały nieudolnie, zaś współczesne

---

<sup>1</sup> G. Boccaccio, *Dekameron*, przeł. E. Boyé, PIW, Warszawa 1975, s. 24.

–poczynając od Donatella – wydawały się wspaniałe na równi z antycznymi. Analogiczną operację trudniej było przeprowadzić na malarstwie, gdyż nie zachowały się sztalugowe dzieła antyczne; wyobrażano je sobie tylko na podstawie opisów – przede wszystkim Pliniusza w znanym wówczas jego dziele *Historia naturalis* – jako w stopniu doskonałym naśladowujące wyglądy natury. W porównaniu ze schematycznym i nieudolnym malarstwem „średniowiecznym” malarstwo współczesne, „odrodzone”, poczynając właśnie od Giotta, wydawało się tak doskonałe, że jak pisze z egzaltacją Boccaccio, to, co było namalowane, wielu za samą naturę brało, albowiem malarz ten potrafił prawdziwie namalować wszystko, co istnieje w naturze<sup>2</sup>. Najtrudniej było udokumentować ten odrodzeniowy topos w odniesieniu do architektury. Starożytna architektura była rzecz jasna wspaniała, o czym zaświadczały zachowane dzieła, jak na przykład prawie nietknięty Panteon, stojąca do początku XVI w. rzymska bazylika św. Piotra z czasów Konstantyna, czy Colosseum, imponujące rozmachem architektonicznym oraz inżynierską maestrią. Architektura współczesna, poczynając od dzieł Brunelleschiego i Albertiego, była równie wspaniała dzięki nawiązywaniu do antyku. A kopuła Brunelleschiego we florenckiej bazylice Santa Maria del Fiore, była, jak z zachwytem pisał Vasari, znacznie wyższa niż kopuła Panteonu (przemilczał tylko, że była węższa)<sup>3</sup>. Od tego właśnie dzieła zaczyna funkcjonować topos prześcignięcia antyku.

Kłopot sprawiała jednak architektura „średniowieczna”, szczególnie katedralna. Nie można było jej odmówić wielkości i doskonałości inżynierskiej. Antyk nie stworzył przecież ani tak wysokich sklepień ani wież. Osiągnięcia średniowiecznej architektury najpierw więc przemilczano, a z czasem zaczęto deprecjonować, wykorzystując chwyt perswazyjny zainspirowany traktatem Albertiego o malarstwie. Ów architekt i teoretyk sztuki napisał tam, że „byłoby absurdem przedstawić ręce Heleny czy Ifigenii jako ręce starej kobiety lub chłopki” i takie ręce określił mianem *gotiche*<sup>4</sup>. Po rozciągnięciu zakresu tego słowa na architekturę średniowieczną uzyskano pożądany efekt perswazyjny: architektura ta nie może się równać z antyczną, bo jest właśnie „gotycka”, czyli podrzędna estetycznie. Nie mogąc jej sprostponować od strony czysto architektonicznej, sprostponowano ją więc od strony estetycznej, by pasowała do triadycznego schematu. Ile by więc sztuka renesansowa nie zawdzięczała sztuce średniowiecznej, ile by w niej nie było śladów („widm”) średniowiecza, w samoświadomości epoki była zerwaniem ciągłości ze średniowieczem i podjęciem zerwanej przez średniowiecze ciągłości z antykiem.

Między Odrodzeniem a Oświeceniem doszło do kilku mniejszych zmian paradygmatycznych. Pomnę je z braku miejsca. Wielki zwrot w sztuce nabrzmiewał od czasów Hegla, a nawet wcześniej, od zachwytyłów Diderota nad obrazami

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, przeł. K. Estreicher, PIW, Warszawa 1989, s. 129.

<sup>4</sup> L.B. Alberti, *O malarstwie*, przeł. L. Winniczuk, Ossolineum, Wrocław 1963, s. 36, 74.

Chardina, przedstawiającymi banalne tematy, np. widok kuchni, koszyk z owocami, naczynia, martwą rybę itd., ale malowane prawdziwie, bez idealizacji<sup>5</sup>. A więc nie idea ani temat, ale prawdziwy, tj. tworzący iluzję wyglądu wycinka rzeczywistości (rzecz jasna na tyle, na ile to jest w ogóle możliwe) sposób malowania budził zachwyt filozofa. Diderot nie zanegował tradycji akademickiej, ale dokonał przewartościowania w akademickiej hierarchii wartości gatunków, stawiającej na szczycie malarstwo religijne i historyczne, a na dole pejzaż i martwą naturę<sup>6</sup>. Korygując teorię akademicką, zanegował jej absolutystyczny status. Następnej korekty akademickiej hierarchii wartości rodzajów, polegającej na nobilitacji malarstwa pejzażowego, dokonał Pierre-Henri de Valenciennes w wydanym w roku 1799 dziele *De reflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*.

Oto paradoks historii sztuki: malarstwo akademickie było późnym owocem renesansowej rewolucji skierowanej przeciwko żywej jeszcze u progu renesansu tradycji średniowiecznej i rewitalizującej martwą wówczas tradycję antyczną, a traktat o malarstwie Leonarda da Vinci<sup>7</sup> był pierwszym akademickim podręcznikiem malarstwa akademickiego, które dzięki monarszemu protektoratowi zdobyło pozycję niemal monopolistyczną w świecie sztuki i szybko uległo petryfikacji. W konsekwencji każda zmiana w sztuce, dokonana w imię renesansowej idei prawdziwego przedstawiania natury, musiała kolidować z akademizmem, który, choć wywodził się z renesansu, odszedł od ideału prawdy artystycznej.

Hegel, zapewne pod wpływem Diderota i Valenciennesa, skonstatował w *Wykładach o estetyce* dokonującą się zmianę w malarstwie, polegającą na tym, że

[...] jako centralny punkt zainteresowania wysuwa się sama artystyczna twórczość, sposób patrzenia artysty, jego koncepcja, sposób pracy, jego wżycie się w całkowicie indywidualny krąg zadań, uczucie oraz żywa miłość, za jaką dzieło wykonuje, przy czym wszystko to staje się elementem również do treści należącym.<sup>8</sup>

A w innym miejscu swych *Wykładów o estetyce* apodyktycznie stwierdził, że chociaż „być Homerydą, choćby ostatnim, to rzecz piękna”, to „żaden Homer, Sofokles itd., żaden Dante, Ariosto czy Shakespeare, nie może pojawić się w dzisiejszej epoce”, bo zarówno podejmowane przez nich tematy, jak i sposoby ich ujmowania, to „melodia już wyśpiewana”, i że tylko to, co nowe, jest świeże, a „wszystko inne już jest i staje się coraz bardziej wypłowiałe”<sup>9</sup>. Hegel nie tylko zgloryfikował nowość w sztuce, ale zarazem zasugerował możliwość sztuki (literatury i malarstwa) absolutnie nowej, innymi słowy – możliwość sztuki całkowicie

<sup>5</sup> D. Diderot, *Salon 1765 roku*, przeł. J. Stadnicki, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 51.

<sup>6</sup> M. Poprzęcka, *Akademizm*, WAiF, Warszawa 1980, s. 55.

<sup>7</sup> *Traktat o malarstwie* Leonarda da Vinci (ściśle: *Kodex Barberinus*) ukazał się w Paryżu w roku 1651. M. Rzepińska, *Wstęp*, [w:] *eadem*, Leonarda da Vinci „Traktat o malarstwie”, Ossolineum, Wrocław 1984, s. XXIII.

<sup>8</sup> G.W.H. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 3, przeł. J. Grabowski i A. Landman, PWN, Warszawa 1967, s. 74.

<sup>9</sup> G.W.H. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 2, przeł. J. Grabowski i A. Landman, PWN, Warszawa 1966, s. 288.

wolnej od jakiegokolwiek śladu („widma”) tradycji. Hegłowska diagnoza sztuki okazała się przedwczesna, gdyż radykalne zmiany w sztuce przyszły dopiero na początku XX w.

Hegel nie mógłby analogicznego trendu dostrzec w architekturze, bo za jego czasów dominował neoklasycyzm i rodził się dopiero historyzm. Podwaliny ideowe dali mu Jean-Nicolas-Louis Durand i John Claudius Loudon, a potem Karl Friedrich Schinkel, Gottfried Semper i Eugène Viollet-le-Duc. Durand w opublikowanym w roku 1800 tomie rysunków architektonicznych zatytułowanym *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes* dokonał zrównania stylów architektonicznych różnych kultur i różnych epok, ale zarazem wybrał obiekty z uwagi na ich użyteczność, preferując budowle bezporządkowe i wyprowadzając z nich konstrukcje arkadowe, a w rysunkach obiektów antycznych dokonywał upraszczających korekt, podyktowanych względami ekonomicznymi<sup>10</sup>. Faktycznie więc Durand lansował zmodernizowany wariant architektury, przy czym owa modernizacja polegała na przystosowaniu tradycji do współczesnych potrzeb funkcjonalnych i ekonomicznych oraz na przedkładaniu walorów użytkowych nad estetycznymi, co oczywiście nie znaczy, że te drugie bagatelizował. Odrzucił tylko nadmierną dekoracyjność, niemającą żadnego związku z funkcjonalnością budowli.

Za Durandem poszli najbardziej wpływowi teoretycy architektury XIX w.: Schinkel, Semper i Viollet-le-Duc. W swoim nieukończonym traktacie o malarstwie Schinkel traktował nowość jako warunek *sine qua non* artyzmu i postulował modernizację form historycznych, zaś sam jako architekt modernizował tradycję klasycystyczną i gotycką<sup>11</sup>. Podobną estetykę propagował Semper, przy czym sam jako architekt modernizował przede wszystkim tradycję renesansową<sup>12</sup>. Także Viollet-le-Duc w *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* nie zalecał kopiowania ulubionego przez siebie gotyku, ale tworzenie wedle gotyckiego systemu konstrukcyjnego architektury nowej, spełniającej współczesne potrzeby funkcjonalne<sup>13</sup>. W brytyjskiej i amerykańskiej estetyce architektury rolę podobną do Duranda i Schinkla odegrał John Claudius Loudon, a szczególnie jego wydane w roku 1836 monumentalne dzieło *Encyclopaedia of cottage, farm, and villa architecture...* Zrównał w nim jako źródło inspiracji dla nowej, pozamiejskiej architektury mieszkaniowej, a także publicznej i gospodarskiej, wszystkie historyczne style architektoniczne, zarówno starożytne, jak i nowożytne, europejskie i pozaeuropejskie, zalecając nie ich kopiowanie, ale przetwarzanie zgodnie z nowoczesnymi wymaganiami funkcjonalnymi<sup>14</sup>. Wszyscy wymienieni teoretycy

<sup>10</sup> A. Rottermund, *Jean-Nicolas-Louis Durand a polska architektura I połowy XIX wieku*, Ossolineum, Wrocław 1990, s. 32.

<sup>11</sup> P. Krakowski, *Teoretyczne podstawy architektury wieku XIX*, PWN, Warszawa – Kraków 1979, s. 19.

<sup>12</sup> I. Kozina, *Aspekty stosowania pojęcia „historyzm” w badaniach nad architekturą niemiecką XIX wieku*, „Rocznik Historii Sztuki” 1997, nr 23, s. 166.

<sup>13</sup> P. Krakowski, *op. cit.*, s. 42.

<sup>14</sup> J.C. Loudon, *An encyclopaedia of cottage, farm, and villa architecture...*, Longman, London 1836, s. 1124.

historyzmu byli zwolennikami twórczego przekształcania tradycji, a nie jej niewolniczego kopiowania, ani radykalnego zerwania z nią. I taka była też architektura historystyczna, którą konceptualizowały i motywowały te przekonania. Mimo to, niewolnicze kopiowanie form minionych nierzetelnie zarzucili historyzmowi od końca XIX w. jego modernistyczni wrogowie, propagujący sztukę ujmowaną jako całkowite zerwanie z tradycją.

Prekursorem tego nurtu był prominentny wiedeński architekt i wykładowca akademii sztuk pięknych Otto Wagner. W książce *Moderne Architektur...* (1896) tytułową „moderną architekturę” zdefiniował negatywnie jako architekturę zrywającą z historyzującym dekoracjonizmem, ujętym postponującą jako „kostiumy minionych wieków pożyczone na bal maskowy”, a pozytywnie jako architekturę użyteczną, ekonomiczną, prostą i płaskoelewacyjną<sup>15</sup>. Był przy tym Wagner kolejnym teoretykiem sztuki, który wizję nowej sztuki oparł na renesansowym toposie perswazyjnym upadku i ponownych narodzin. Historyzm (*Stilarchitektur*) to upadek, a projektowana *moderne Architektur* to „w pełni nowe narodziny – *naissance*”<sup>16</sup>. Książka Wagnera stała się manifestem programowym dla powstałej w roku następnym *Wiener Sezession*, przeto przez pewien, krótki zresztą czas, słowa *Sezession* i *moderne Kunst/Architektur* były synonimami. Jako architekt we wcześniejszym okresie twórczości uprawiał neorenesans, a po wydaniu *Moderne Architektur* – secesję, która była mniej antytradycjonalistyczna w praktyce niż w teorii.

Idee Wagnera rozwinął i zarazem zmodyfikował kilkanaście lat później Hermann Muthesius w wydanej w 1907 r. książce *Kunstgewerbe und Architektur*. Jej podstawowym aksjomatem jest przekonanie, iż wartościowa jest tylko sztuka nowatorska formalnie, a zarazem prosta i funkcjonalna. Z tej perspektywy negatywnie oceniał historyzm (*Stilarchitektur*) oraz secesję i *Jugendstil*. *Stilarchitektur* jest dla niego, tak jak wcześniej dla Ottona Wagnera, tylko powtarzaniem minionych stylów architektonicznych, a *Sezession* i *Jugendstil* są niemającymi funkcjonalnego uzasadnienia wybujałymi dekoracjonizmami. Przeciwwstawił im pozytywną koncepcję architektury i sztuki użytkowej, którą określał słowem *sachlich* („rzeczowa”). Obiekty „rzeczowe” są proste, funkcjonalne, pozbawione dekoracji, ich forma i konstrukcja jest dostosowana do własności materiału, z którego są wykonane, i celu, jakiemu mają służyć. Dwa lata po wydaniu niemieckim ukazało się w Krakowie polskie wydanie książki Muthesiusa pod tytułem *Sztuka stosowana i architektura*, w tłumaczeniu i z entuzjastycznym wstępem Jerzego Warchałowskiego i odegrało rolę substytutu nieistniejącej poważniejszej polskiej literatury teoretyczno-programowej w dziedzinie architektury<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> O. Wagner, *Moderne Architektur: Seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete*, Scholl, Wien 1896, s. 37, 100.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 38.

<sup>17</sup> Szerzej piszę o tym w: J. Tarnowski, *Wielki przełom: studium z estetyki Stanisława Witkiewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2014, s. 171-174.

Rok po wydaniu rzeczony książki Muthesiusa wiedeński architekt Adolf Loos napisał swój manifest *Ornament und Verbrechen*<sup>18</sup>, będący w gruncie rzeczy tylko jej streszczeniem, wzmocnionym perswazyjnie metaforą mającą obrazować naturę dziejów sztuki. Wedle jego wizji ewolucja sztuki to wyścig-pochód, na którego czele bieżą liderzy, czyli innowatorzy, a na końcu wleką się maruderzy, czyli imitatorzy tradycji<sup>19</sup>. Manifest Loosa został spopularyzowany kilkanaście lat później przez Le Corbusiera w „L’Esprit Nouveau”.

Z uwagi na to, że sformułowania programowe Muthesiusa były radykalnie antytradycjonalistyczne, w zgodzie z nimi można było formę architektoniczną upraszczać jeszcze bardziej, niż to robił sam Muthesius w swoich projektach, dochodząc do formy radykalnie elementarnej. I tak właśnie postąpił Loos oraz luźniej związani z Werkbundem młodzi architekci: Le Corbusier, Walter Gropius i Mies van der Rohe. Pierwsze ich dzieła nie różniły się zasadniczo od dzieł założycieli Werkbundu, tzn. były uproszczoną parafrazą form tradycyjnych, głównie klasycystycznych, ale szybko dokonali oni radykalnej symplicyzacji. Najpierw uczynił to Loos w willi *Haus Steiner* (1910), potem Gropius w dwóch obiektach przemysłowych: w budynku fabrycznym *Fagus Werk* (1911) i w *Musterfabrik* na wystawie Werkbundu w Kolonii w 1914. Po wojnie radykalnie uproszczone formy architektoniczne propagował Le Corbusier w założonym z Ozefantem piśmie „L’Esprit Nouveau” (1920–1923) oraz w książce *Vers une architecture* (1923), w której lansował nie tylko architekturę pudełkową, ale i zainspirowaną pomysłem Perreta wizję miasta zbudowanego z prostopadłościennych wieżowców w otwartej przestrzeni. Jako architekt elementarystyczny zaistniał w świadomości publicznej dzięki *Pavillon de l’Esprit Nouveau* zbudowanemu na paryską wystawę sztuki dekoracyjnej w 1925 r. Mies van der Rohe propagował architekturę radykalnie zrywającą z tradycją najpierw w piśmie „G: Material zur Elementare Gestaltung” (1923–1926). Podobny profil miało wcześniej inne pismo, którego jedyne dwa numery ukazały się w Berlinie – trójjęzyczny sowiecki „Вещь/Objet/Gegenstand” redagowany przez El Lisitsky’ego oraz Ilię Erenburga (1922). Najdalej w ideologii całkowitego zerwania z tradycją posunął się jednak Le Corbusier. Jego *Vers une architecture* zawiera wyraźną sugestię, że architektura jako sztuka dopiero teraz się rodzi, dzięki temu, że bazuje na platońskich prostych bryłach czystej geometrii: kuli, stożku i walcu<sup>20</sup>. Znamienne jest to, że nie wspomina on o prostopadłościannie, chociaż jego projekty z tego okresu mają w większości taki kształt. Trudno się oprzeć myśli, że był to wyraz sprytu perswazyjnego Le Corbusiera, bowiem

<sup>18</sup> Rok 1908 jako data powstania tego manifestu jest powszechnie przyjęta w pracach o Loosie (np. A. Samitz, *Adolf Loos*, Taschen, Cologne 2003, s. 91). Redaktorzy polskiego wydania wyboru tekstów Loosa podają jednak rok 1910, ale bez wskazania źródła tej informacji. A. Loos, *Ornament i zbrodnia: eseje wybrane*, Sz.B. Kubiak i A. Gryśka (red.), Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2013, s. 133.

<sup>19</sup> A. Loos, *op. cit.*, s. 139.

<sup>20</sup> Le Corbusier, *W stronę architektury*, przeł. T. Swoboda, Centrum Architektury, Warszawa 2012, s. 91, 150.

wskazanie prostopadłościanu ujawniałoby redukcyjny („widmowy”), a nie totalnie nowy charakter formy jego projektów, wymieniając zaś kule, stożek i walec mógł stworzyć, przynajmniej w wymiarze werbalnym, iluzję całkowitego zerwania z żywą tradycją historystyczną i kreowania całkowicie nowej („bezwidmowej”) formy.

Ideologia całkowicie nowej formy towarzyszyła architekturze modernistycznej aż do jej kresu, którym był przełom postmodernistyczny zapoczątkowany wyburzeniem w latach 1972-1976 zaprojektowanego przez Minoru Yamasakiego blokowiska wielkopłytowego *Pruitt Igoe* w St. Louis, USA. Charles Jencks w wydanej w roku 1977 książce *The Language of Postmodern Architecture* ujął to wydarzenie jako śmierć architektury modernistycznej i narodziny architektury postmodernistycznej, którą skonceptualizował jako podwójnie (co najmniej) kodowaną: zarazem nowoczesną i jakąś inną, np. historyzującą<sup>21</sup>. Jencks rozszerzył na architekturę definicję postmodernistycznego dzieła literackiego, zaprezentowaną przez Leslie Fiedlera w artykule *Cross the Border – Close the Gap*, opublikowanym w roku 1969. Od Jencksa z kolei koncepcję tę przejął Wolfgang Welsch w książce *Unsere postmoderne Moderne* (1993)<sup>22</sup>, po czym stała się ona powszechną samoświadomością sztuki końca XX w. I tak skończyło się obsesyjne dążenie do całkowicie nowej formy i zarazem deluzja totalnego zerwania z tradycją, czyli totalnej bezwidmowości w sztuce<sup>23</sup>.

*Józef Tarnowski*

### **Mirage of an Absolutely New Art**

*Abstract*

Each turn in the history of western modern art had the same persuasive scheme: depreciation of the previous art and overrating of the new art being just promoted. Very often a new art was interpreted as absolutely new. Although for logical reasons nothing of the sort of the absolutely new art exists, the idea of absolutely new art was the foundation of the modernist turn. In contrast to modernism, the postmodern turn is founded on the idea of the double coding, which means that a work of art may paraphrase traditional forms.

*Keywords:* aesthetics, architecture, art, modernity, tradition.

<sup>21</sup> Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, przeł. B. Gadomska, Arkady, Warszawa 1987, s. 6.

<sup>22</sup> W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki i A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998, s. 23, 29.

<sup>23</sup> O tej nowej samoświadomości teoretycznej architektów postmodernistycznych świadczą ich wystąpienia programowe. *Vide:* Ch. Jencks i K. Kropf (red.), *Teorie i manifesty architektury współczesnej*, przeł. A. Szymczak, Grupa Sztuka Architektury, Warszawa 2013.

