

WIEDŃSKIE DOMY PROJEKTU ADOLFA LOOSA: RACJONALIZM PRZECIW SYMBOLOWI I EKSPRESJI

Aleksander Serafin

Politechnika Łódzka, Wydział Budownictwa, Architektury i Inżynierii Środowiska, Al. Politechniki 6, 90-924, Łódź
E-mail: aleksander.serafin@p.lodz.pl

VIENNESE HOUSES DESIGNED BY ADOLF LOOS: THE RATIONALISM AGAINST SYMBOL AND EXPRESSION

Abstract

The article is a trial of settlement whether the „anti-decorative” nature of works of Adolf Loos is in contradiction to symbol and expression that is characteristic of trends of architecture and art at that time. Architect’s standpoint on relations between an art and an architecture seems to be interesting as well. The article confronts the opinions presented in the essays like *Ornament and crime* to selected realizations. The residences built in Vienna was considered.

Streszczenie

Artykuł stanowi próbę rozstrzygnięcia, czy „antydekoracyjny” charakter twórczości Adolfa Loosa stanowi opozycję wobec zagadnień symbolu i ekspresji, które zdają się charakteryzować współczesne temu twórcy nurty architektury i sztuki. Ciekawe wydaje się również stanowisko architekta wobec relacji łączących sztukę i architekturę. Poglądy prezentowane w esejach, takich jak słynny *Ornament i zbrodnia*, zostały w artykule poddane konfrontacji z wybranymi realizacjami. Omówieniu zostały poddane domy mieszkalne wybudowane w Wiedniu według projektów Loosa.

Keywords: Adolf Loos; ornament; rationalism; expression; symbol; Vienna

Słowa kluczowe: Adolf Loos; ornament; racjonalizm; ekspresja; symbol; Wiedeń

WPROWADZENIE

Przełom, jaki zaszedł w kulturze zachodniej pierwszych lat minionego wieku, zdaje się opierać na konfrontacji dwóch pierwiastków: symbolu i ekspresji. Początek ery architektury, którą zwykliśmy określać mianem współczesnej, utożsamiany jest niewątpliwie z osobą Adolfa Loosa, który przyjął postawę radykalnie skierowaną przeciw ornamentyce budowlanej. Z tego punktu widzenia równie ważny wydaje się fakt, że Loos nie reprezentował żadnej określonej grupy, lecz działał indywidualnie, dlatego Reyner Banham nazywa go niezależnym racjonalistą¹. Godny uwagi wydaje się

zatem dorobek twórczy architekta, na który składa się między innymi szereg domów mieszkalnych zrealizowanych w stolicy Austrii.

1. ASOCJACJE EKSPRESJONISTYCZNE I SYMBOLISTYCZNE

Podłożem kulturowym twórczości Loosa, podobnie jak ekspresjonistów, była filozofia Ottona Weininger². Zainteresowanie tymi ideami, będącymi w gruncie rzeczy reminiscencją nietscheańskich rozważań

¹ R. Banham, *Rewolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w pierwszym wieku maszyny*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979, s. 53 [tłum. Z. Drzewiecki].

² N.H. Donahue, *A companion to the literature of German expressionism*, Camden House, b. m. 2005, s. 297.

nad ludzkim bytem, wydaje się w pełni uzasadnione w przypadku środowisk ekspresjonistycznych. Loosa natomiast koncepcje filozoficzne Weininger kierują raczej w stronę klasycznych wzorców, dominujących przez wieki w zachodniej cywilizacji, chociaż biorąc pod uwagę całokształt jego twórczości, dostrzegalne są również motywy ekspresjonistyczne. Loos miał bowiem swój udział w rozwoju ekspresjonizmu przede wszystkim poprzez wypromowanie talentu Oskara Kokoschki w środowisku wiedeńskim. Motywacją działania był fakt, polegający na tym, że „Loos pokładał wiarę w to, że Kokoschka pomimo, a może dzięki braku malarskiego wykształcenia, potrafił za pomocą własnego temperamentu wydobyć istotę wewnętrznego niepokoju, który według Loosa był kwintesencją kondycji ówczesnego człowieka”³. Wyrazisty portret Loosa autorstwa Kokoschki wykonany w 1910 roku charakteryzuje się wyjątkowym wykorzystaniem plastycznego potencjału linii, która w takiej postaci sprawia, że autor obrazu odnosi się zarówno do charakteru własnego, jak i postaci przedstawianej⁴. Posiadająca uzasadnienie psychologiczne rysunkowa wyrazistość linii, ale także malarskiej plamy, ma u Loosa swój architektoniczny odpowiednik w postaci wyeksponowanych płaszczyzn w elewacji, które funkcjonują jako integralny element kompozycji architektonicznej. Wobec powyższego upowszechnienie estetycznych koncepcji Loosa za pośrednictwem ekspresjonistycznego pisma „Der Sturm”⁵ wydaje się nieprzypadkowe.

Literatura przedmiotu wskazuje też związki kompozycji architektonicznej Loosa z inspirującą ekspresjonistów kompozycją muzyczną Arnolda Schönberga przy założeniu, że związki te nie były deklaratywnie ekspresjonistyczne⁶. O ile sam ekspresjonizm nie jest do końca tożsamy z zagadnieniami ekspresji, to jednak można przyjąć, że istnieje pewien wspólny mianownik dla „antydekoracyjności” Loosa i ekspresji, stanowiącej jedną z aktualnych wartości współczesnej architektury.

Podejście Loosa do motywów symbolicznych wydaje się natomiast zagadnieniem bardziej złożonym



Ryc. 1. Otto Wagner, Pocztowa Kasa Oszczędności, Wiedeń, Austria, 1906; fot. autor

aniżeli jego zaangażowanie w sprawy ekspresjonizmu. Praktykowana przez niego redukcja ornamentu opierała się na podbudowie teoretycznej. Podążając za rozważaniami Zygmunta Freuda, uznaje on antropologiczną podstawę działalności artystycznej człowieka za twórczość symboliczo-przedmiotową, w odróżnieniu od ekspresjonistów, którzy za Wilhelmem Worringerem uznają ją za linearno-abstrakcyjną⁷.

Myśl Loosa jest dorobkiem kulturowym, który przyczynił się do budowy ideowego korpusu „architektury prostoty”, która odpowiada za określone tendencje w architekturze współczesnej⁸. Wydaje się jednak, że skłonności redukcyjne wobec symbolizmu, charakteryzującego wiedeński Jugendstil, zostały już wcześniej wyartykułowane przez Ottona Wagnera w zrealizowanym gmachu Pocztowej Kasy Oszczędności we Wiedniu (ryc. 1). Nikolaus Pevsner pisze o przywołanym budynku następująco: „nie widać tam ani żadnych śladów dawnych stylów, ani resztek secesji, a nieobecność ich występuje tu znacznie wyraźniej niż w którymkolwiek współczesnym budynku Hoffmanna

³ S. Figura, *German expressionism: the graphic impulse*, The Museum of Modern Art, New York 2011, s. 19 [tłum. autor].

⁴ P. Selz, *German expressionist painting*, Cambridge University Press, b. m. 1957, s. 251-252.

⁵ Ibidem, s. 250-251.

⁶ Ch. Hailey, *Musical expressionism: the search for autonomy* [w:] Sh. Behr, D. Fanning, D. Jarman (red.), *Expressionism Reassessed*, Manchester University Press, Manchester/New York 1993, s. 108.

⁷ R. Banham, op. cit., s. 107.

⁸ A. Mielnik, *Współczesne tendencje minimalistyczne w architekturze domów jednorodzinnych. Część pierwsza*, [w:] „Przestrzeń i Forma”, 15/2011, s. 239.

⁹ N. Pevsner, *Pionierzy współczesności, Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, s. 201 [tłum. J. Wiercińska].

¹⁰ Ibidem, s. 199.

¹¹ A. Loos, *Hands off!*, 1917 [tłum. A. Stępnikowska-Berns] [w:] Kubiak S. P. (red.), *Adolf Loos. Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2013, s. 187.

*i Loosa w Austrii*⁹, uznając całkowitą odmiennosc ich twórczości¹⁰. Zakwestionowane pionierstwo propagowanej przez Loosa formy nie podważa jednak jej znaczenia na tle szerokiej fali kontestacji symbolu. Loos twierdził, że „wszystkie rozwiązania, którymi wiedeńska atakowały nas wiedeńska secesja i belgijski modernizm, były pomyłką”¹¹. Awersja Loosa do pełnej alegorii secesji ma swoje podstawy w klasycyzmie¹². Z drugiej strony klasycyzm wskazuje na kontestację ekspresjonizmu, jako że ten, przewartościowując dzieje plastyki, detronizował renesansową sztukę włoską oraz rzeźbę klasyczną¹³.

2. KLASYCZNE PODSTAWY RACJONALIZMU: POSTAWA WOBEC SZUKI I RZEMIOSŁA

Jako że Loos uznawał Londyn za centrum cywilizacyjne¹⁴, fascynacja konserwatywną kulturą brytyjską tamtego okresu zdaje się tłumaczyć jego skłonności o podłożu klasycystycznym. Takie tendencje, stanowiące alternatywę dla dominacji znaku i ekspresji w architekturze, wydają się uzasadnieniem dla racjonalizmu Loosa. Dostrzegalne są one głównie w późniejszych realizacjach, takich jak dom zaprojektowany dla Józefa i Marii Rufer (ryc. 5) przy Schliessmannngasse 11 oraz rezydencja rodziny Reitlerów (ryc. 6) przy Elsslergasse 9 w wiedeńskiej dzielnicy Hietzing.

Pierwsza z wymienionych realizacji wyróżnia się na tle otaczającej zabudowy prostotą bryły oraz dużymi, pozbawionymi detalu, płaszczyznami ścian. Jedyne i zarazem wyrazisty motyw dekoracyjny występuje w formie trzech paneli umieszczonych w elewacji frontowej. Stanowią one płaskorzeźbę opartą na motywach antycznych. Ten element jednoznacznie wskazuje na umowne „umocowanie” dzieła w konwencji klasycznej, zaprzeczając modernistycznej doktrynie.

Naturalne wątpliwości budzi w tym miejscu radykalizm, z jakim Loos podejmuje programową walkę z dekoracją. Kwestia ornamentu na tle architektury nowoczesnej nabiera przecież wymiaru etycznego, gdyż jest on utożsamiany przez architektów epoki, takich jak Le Corbusier, z kłamstwem¹⁵. Nieskazitelnosc formy w odniesieniu do czystości umysłu zdaje się charak-

teryzować także myśl Loosa, który zakłada, że „uwolnienie się od ornamentu jest symbolem niezepsutego umysłu”¹⁶. Motywacja i inspiracje tych dwóch projektantów są zresztą pod wieloma względami zbieżne¹⁷. Brak konsekwencji znajduje jedyne usprawiedliwienie w poglądzie Loosa mówiącym o tym, że „nowo wymyślone ornamenty mają jeszcze mniej wspólnego z naszą epoką niż fałszywe kopie starych stylów”¹⁸. Z tego punktu widzenia eliminacja ornamentu, stanowiąca dla Loosa *sine qua non* ukonstytuowania wyższej kultury, ustępuje miejsca potrzebie umownego zakotwiczenia jej w początkach cywilizacji zachodniej. W tym miejscu pojawia się kolejna wątpliwość, ponieważ racjonalizm Loosa odnajduje swoje podstawy także w uznaniu odrębności zagadnień kultury i sztuki, wobec których kwalifikuje on architekturę jako rzemiosło¹⁹. Wydaje się to z jednej strony uzasadnione motywami biograficznymi, natomiast ideologicznie zostaje poparte utylizyzmem. Architekt twierdzi, że „gdyby chcieć ustawić w jednym szeregu sztuki, poczynając od grafiki, odkryć można przejście do malarstwa. Stąd da się dotrzeć przez kolorową rzeźbę do plastyki, a stamtąd do architektury. Grafika i architektura to antypody. Początek i koniec szeregu”²⁰. Ten podział projektant uzasadnia słowami: „Dom ma się podobać wszystkim. W odróżnieniu od dzieła sztuki, które nie musi się nikomu podobać. Dzieło sztuki to prywatna sprawa artysty. A dom nie. Dzieło sztuki powstaje nie dlatego, że jest na nie zapotrzebowanie. Dom powstaje, aby spełniać potrzeby. Dzieło sztuki nie ponosi przed nikim żadnej odpowiedzialności, a dom - przed każdym. Dzieło sztuki chce wyrwać człowieka z jego wygodnej pozycji. Dom ma służyć wygodzie. Dzieło sztuki jest rewolucyjne, dom zaś konserwatywny. Dzieło sztuki wskazuje ludzkości nowe drogi i zwraca się ku przyszłości. Dom zaś osadzony być musi w teraźniejszości”²¹.

3. DOM STEINERÓW – OPUS MAGNUM

Pomimo niekwestionowanej popularności, jaką zyskała siedziba renomowanej firmy krawieckiej Goldman&Salatsch przy Michaelerplatz, wczesną realizacją,

¹² R. Banham, op. cit., s. 124.

¹³ M. Wallis, *O rozumieniu dążeń artystycznych w dziełach sztuki*, [w:] T. Pękala (red.), *Mieczysław Wallis. Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2004, s. 88.

¹⁴ N. Pevsner, *Pionierzy...*, op. cit., s. 18.

¹⁵ A. Zagula, *Arystotelesowskie i religijne źródła Nowego Klasycyzmu w architekturze współczesnej*, Wydawnictwa Politechniki Łódzkiej, Łódź 2013, s. 26.

¹⁶ R. Banham, op. cit., s. 110.

¹⁷ S. Moos von, *Le Corbusier and Loos*, [w:] M. Risselada, *Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos / Le Corbusier*, 010 Publishers, Rotterdam 2008, s. 22-30.

¹⁸ A. Loos, *Hands...*, op. cit., s. 185.

¹⁹ A. Loos, *Architektura*, 1910 [tłum. A. Stępnikowska-Berns], [w:] S.P. Kubiak (red.), op. cit., s. 154.

²⁰ Ibidem, s. 147.

²¹ Ibidem, s. 153.



Ryc. 2. Adolf Loos, „Haus Scheu” - dom przy Larohegasse 3, Wiedeń, Austria, 1912; fot. autor



Ryc. 3. Adolf Loos, „Haus Steiner” - dom przy St.-Veit-Gasse 10, Wiedeń, Austria, 1910; fot. autor

która najlepiej ucieleśnia ówczesne idee Loosa, jest dom zaprojektowany dla Lilly Steiner i Hugo Steinera przy St.-Veit-Gasse 10 w wiedeńskiej dzielnicy Heitzing (ryc. 3). Realizacja jest powszechnie uważana za jedną z najbardziej znaczących w dorobku twórczym architekta²². Uzasadniając jej wyjątkowość, Pevsner wskazał, że projektant „w domu Steinera w Wiedniu stworzył pełny i niczym nie skrępowany styl lat tysięcy dziewięćset trzydziestych. Silne skonstrastowanie cofniętej części środkowej i wysuniętych ryzalitów, jednolita linia dachów, miniaturowe okienka strychowe, poziomy pas okien wypełnionych szerokimi, niepodzielnymi taflami szyb: kto umiałby prawidłowo datować te cechy bez uprzedniego upewnienia się o ich właściwej dacie powstania?”²³ Pevsner w swoim opisie odnosi się jednak przede wszystkim do elewacji ogrodowej, która została rozpowszechniona w literaturze przedmiotu. Wspomniany badacz architektury porównuje kompozycję opartą na czystych sześciennych bryłach do fabryki Fagus w Alfeld autorstwa Waltera Gropiusa i Adolfa Meyera²⁴. Zasadna wydaje się jednak konfrontacja tej

konwencji z aranżacją elewacji frontowej. Fasada charakteryzująca się głównie kolebkowym kształtem dachu bezsprzecznie wyróżnia się na tle otaczającej zabudowy. Podobną kompozycję autor zastosował też w późniejszym projekcie pobliskiego domu zlokalizowanego przy Nothartgasse 7 (ryc. 4). Pomimo dostosowania się do standardowych uwarunkowań urbanistycznych, takich jak linia zabudowy, czy też jej wysokość, budynek jest pewnym rodzajem dominanty jakościowej. Formalna redefinicja mansardowego dachu, jaka ma miejsce w tym przypadku, stanowi subtelny wyróżnik wobec sąsiadującej zabudowy, jednak w żadnym wypadku nie zapowiada radykalnego, modernistycznego charakteru tylnej części domu. I chociaż Loos zastrzega: „Niczego w życiu nie wystrzegam się równie starannie, co tworzenia nowych form”²⁵, to deklaracja zdaje się dotyczyć jedynie wzornictwa przedmiotów użytkowych, którym architekt poświęca tak wiele uwagi w swej publicystyce, bowiem unikalność stylu domu Steinerów nie opiera się wyłącznie na redukcji ornamentu, lecz także na zastosowaniu unikalnej formy.

²² N. Pevsner, J. Fleming, H. Honour, *Encyklopedia architektury*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997, s. 210.

²³ N. Pevsner, *Pionierzy...*, op. cit., s. 200-201.

²⁴ Ibidem, s. 215.

²⁵ A. Loos, *O oszczędności*, 1924 [tłum. A. Stępnikowska-Berns], [w:] S.P. Kubiak (red.), op. cit., s. 220.



Ryc. 4. Adolf Loos, „Haus Horner” - dom przy Nohartgasse 7, Wiedeń, Austria, 1913; fot. autor

4. ROLA MATERIAŁU I OKREŚLONYCH ELEMENTÓW BUDYNKU

Eliminacja ornamentu wymagała wprowadzenia jego substytutu, elementu, który przesądzi o wysokiej jakości dzieła. Jego rolę miał spełniać określony budulec. Loos uzasadniał to ponadczasowością rozwiązań, które opierają się na zastosowaniu szlachetnych materiałów. Architekt pisał: „*Minione epoki nie znalazły takiego poszanowania materiału, jakie jest nam właściwe. [...] Szlachetny surowiec jest cudem boskim. [...] Surowiec i wykonanie mają prawo nie tracić na wartości co kilka lat wskutek zmieniających się trendów mody*”²⁶. Domy mieszkalne zrealizowane w Wiedniu nie uwidaczniają jednak tych dążeń, które znalazły ujście w przywołanej wcześniej realizacji prestiżowego budynku Goldman&Salatsch. Należy jednak podkreślić, że o zaprojektowaniu budynku użyteczności publicznej przesądzają inne aspekty w stosunku do tych, którymi kieruje się projektant rezydencji mieszkalnej. Wszystkie domy mają więc elewacje otynkowane, a widoczne połacie dachowe są wykończone blachą.



Ryc. 5. Adolf Loos, „Haus Rufer” - dom przy Schliessmangasse 11, Wiedeń, Austria, 1922; fot. autor

Po raz kolejny wzorce anglosaskie ujawniają się w teorii i praktyce Loosa w aspekcie projektowania okien. W odniesieniu do Goldman&Salatsch architekt napisał: „*osiągnąłem matematyczny rytm, bez którego nie ma architektury [...], nadałem oknom formę angielskich okien wykuszowych [...]. Okna te, w których szyby podzielono na kwadraty o boku równym sto siedemdziesiąt jeden milimetrów, zapewniały bardziej przytulną i intymną atmosferę we wnętrzu. Również to rozwiązanie jest w duchu matematycznego rytmu*”²⁷. Podobny zabieg estetyczny jest dostrzegalny w „Haus Scheu” (ryc. 2) zlokalizowanym przy Larohegasse 3. Specyfikę projektowanych okien można uznać za echo dzieł Charlesa Rennie Mackintosha, o którym pisze Banham²⁸. Tego typu zabiegi formalne występują też w innych realizacjach, takich jak na przykład dom Steinerów (ryc. 3).

Twórczość Loosa charakteryzuje także sprecyzowane stanowisko dotyczące innych elementów budynku, co zdaje się mieć podłoże krajobrazowe. Architekt pisze: „*stawiam pierwszy punkt oskarżenia przeciwko rodzimym artystom. Chcą z wielkich miast uczynić małe, z małych zaś miast – wsie. A przecież nasze dążenia powinny iść w odwrotnym kierunku*”²⁹. Uzasadniając stosowanie płaskiego dachu, architekt pisze: „*Płaski czy spadzisty dach? Należałoby najpierw zadać sobie pytanie: dlaczego w ogóle mamy spadziste dachy? Niektórzy wierzą, że jest to kwestia romantyki lub estetyki. Ale tak nie jest. Każdy materiał na pokrycie dachowe wymaga określonego kąta. Każdy ekspert od*

²⁶ A. Loos, *Hands...*, op. cit., ss. 188-189.

²⁷ A. Loos, *Mój dom przy Michaelerplatz*, 1911 [tłum. A. Stępnikowska-Berns] [w:] S.P. Kubiak (red.), op. cit., s. 161.

²⁸ R. Banham, op. cit., s. 408.

²⁹ A. Loos, *Sztuka rodzima*, 1912 [tłum. A. Stępnikowska-Berns] [w:] S.P. Kubiak (red.), op. cit., s. 173-174.

spraw budownictwa wie, że w zależności od użytego materiału oblicza się kąt nachylenia dachu. Nie mieliśmy innych środków obrony przed deszczem, śniegiem i burzą, jak tylko małe płytki wykonane z łupków, gliny lub drewna. Najlepiej byłoby oczywiście mieć materiał składający się z jednej tylko części. Mając taki materiał na pokrycie dachowe, potrzebowalibyśmy tylko jednego kąta nachylenia, koniecznego, aby woda mogła naturalnie spływać z dachu. [...] I ten właśnie dach drewniano-cementowy jest największym od tysiącleci wynalazkiem w budownictwie³⁰. Większość realizacji Loosa świadczy o tym, że zmierzał on w stronę rozpowszechnienia dachów płaskich. Wydaje się, że efekt plastyczny o jakim pisał wcześniej osiągnął dopiero, realizując wspólnie z Heinrichem Kulką zabudowę bliźniaczą na wybranych działkach położonych przy Woinovichgasse w ramach „Werkbund Siedlung” (ryc. 7).



Ryc. 6. Adolf Loos, „Haus Reitter” - dom przy Ellslergasse 9, Wiedeń, Austria, 1922; fot. autor

5. ZAKOŃCZENIE

Pevsner uznał, że „[...] Loos i kilku innych architektów działających około 1900, jak ekspresjonizm [...] dążą do indywidualnego wyrazu, do zaspokojenia społecznej

chęci dokonania czegoś zaskakującego i fantastycznego, a także do ucieczki od rzeczywistości w świat bajki³¹. Ten z założenia indywidualny wyraz architektury mimowolnie przekształcił się jednak w uniwersalizm, który zdominował nowoczesną estetykę zachodnią. Charles Jencks mówi jednak o nieudanej próbie ukonstytuowania uniwersalnego języka formy w oparciu o przyjęte stałe wartości psychofizyczne w miejsce przyjęcia określonej konwencji, która zapewniłaby jego powszechne zrozumienie. Działanie takie doprowadziło do tego, że „po kolei wykruszały się wszystkie argumenty Loosa, Le Corbusiera, Gropiusa, Pevsnera i Giediona: w każdym razie o tyle, o ile były to argumenty naturalistyczne (a takie przecież były w znacznym stopniu). Gdyby człowiekowi i maszynie pozwolono działać zgodnie z właściwą im naturą, zamiast odwiecznych, prostych kształtów wynikających z naturalnego doboru wyprodukowałoby złożone, zmienne, ornamentalne symbole władzy, które zawsze byłyby o krok dalej niż społeczeństwo³². Loos jednak w odróżnieniu od współczesnych mu modernistów, także tych skupionych wokół idei futurizmu, nie wpadł w pułapkę etosu nowoczesności. Wprawdzie twierdził on, że „jeśli postęp techniki umożliwia ulepszenie formy, to należy użyć tego ulepszenia³³, natomiast w odróżnieniu od pozostałych uniknął fetyszycacji maszyny. Architekt zakładał, że ludzkość „nie chce słyszeć o łączeniu umysłu i materializmu. [...] Ludzkości udało się stopniowo ustanowić wyraźną linię graniczną pomiędzy umysłem a materią³⁴. Wobec rozważań zawartych w całym powyższym tekście można stwierdzić, że Loos ma swój znaczny udział w odmianie biegu architektury. Dokonał tego nie tyle poprzez oczywistą redukcję ornamentu, ile poprzez umiarkowane przeciwstawienie się ówczesnej dominacji kulturowej dwóch pierwiastków: ekspresji i symbolu, niosących ze sobą zagrożenie bezrefleksyjnego relatywizmu w estetyce. W takim pojmowaniu kwestii kulturowych kanon klasyczny gwarantował pewien punkt odniesienia. Paradoksalnie wydaje się to łatwiejsze do zrozumienia z pozycji współczesnego mu człowieka niż z naszej perspektywy. Ta bowiem jest naznaczona dorobkiem europejskiego modernizmu i powoduje, że dzisiaj najczęściej architekturę Loosa postrzegamy jedynie poprzez pryzmat samej formy, niesłusznie uznając redukcję detalu jako jedyny wyróżnik jego twórczości.

³⁰ A. Loos, *Nowoczesne osiedle*, 1927 [tłum. A. Stępnikowska-Berns], [w:] S.P. Kubiak (red.), op. cit., s. 236-237.

³¹ N. Pevsner, *Pionierzy...*, op. cit., s. 216.

³² Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 310 [tłum. A. Morawińska, H. Pawlikowska].

³³ A. Loos, *Zasady dla budującego w górach*, 1913 [tłum. A. Stępnikowska-Berns], [w:] S.P. Kubiak (red.), op. cit., s. 182.

³⁴ A. Loos, *Sztuka i architektura*, 1920 [tłum. B. Nowik], [w:] S.P. Kubiak (red.), op. cit., s. 191-192.



Ryc. 7. Adolf Loos, Heinrich Kulka, dom przy Woinovichgasse 13, Wiedeń, Austria, 1932; fot. autor

LITERATURA

1. **Banham R. (1979)**, *Rewolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w pierwszym wieku maszyny*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
2. **Figura S. (2011)**, *German expressionism: the graphic impulse*, The Museum of Modern Art, New York.
3. **Kubiak S. P. (red.) (2013)**, *Adolf Loos. Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa.
4. **Pevsner N. (1978)**, *Pionierzy współczesności, Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, WAI F, Warszawa.
5. **Risselada M. (red.) (2008)**, *Raumplan versus Plan Libre Adolf Loos / Le Corbusier*, 010 Publishers, Rotterdam.
6. **Sarnitz A. (2006)**, *Adolf Loos 1879-1933: architect, krytyk, dandys*, Taschen, Köln.
7. **Stewart J. (2000)**, *Fashioning Vienna: Adolf Loos's cultural criticism*, Routledge, London.
8. **Tournikiotis P. (1994)**, *Adolf Loos*, Princeton Architectural Press, New York.