

# AWANGARDA – OD DYNAMIKI RUCHU DO NOWEJ NARRACJI PRZESTRZENI MIEJSKIEJ

JACEK KWIATKOWSKI

## STRESZCZENIE

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

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

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

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

### ABSTRACT

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

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

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

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

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

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

---

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



1. Fernand Léger, *Les Disques*, 1918, olej na płótnie,  
Musée d'art moderne de la ville de Paris.  
Źródło: zbiory własne autora
1. Fernand Léger, *Les Disques*, 1918, oil on canvas,  
Musée d'art moderne de la ville de Paris.  
Source: author's private collection

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

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

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

### Futurystyczne przebudzenie

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

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

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



2. Praca dyplomowa studenta Moskiewskiego Instytutu Architektury, 2012

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

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

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

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

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

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

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

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



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

### Kubofuturyzm a nowa narracja miejskości

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

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

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

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

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

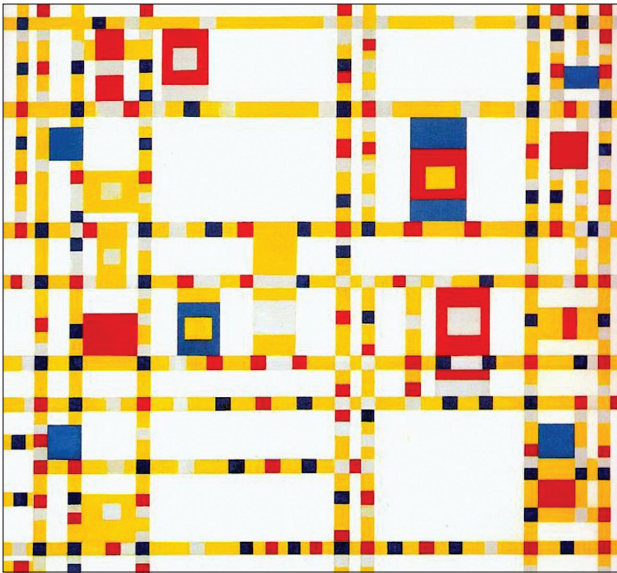
<sup>6</sup> *Mayakovsky continues to preach the gospel of the word, proclaiming it the only aim of a poet, who must find the freedom „to create words from other words.” This process is also described as “creation of a language for the people of the future”. One source of this creation is folk poetry;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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

### Przyczyny odrzucenia przedmiotowości

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

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

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

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





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

Źródło: zbiory własne autora

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

Source: author's private collection

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

### Miasto nowoczesne – wczesne koncepcje

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

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

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

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

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



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

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

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

### Nonkonformizm Nowej Sztuki

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

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

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





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

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

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

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

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

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

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





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

Źródło: zbiory własne autora

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

Source: author's private collection

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

### Paradoksy i wyzwania – Nowa grawitacja

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

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

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

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

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

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

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

### Bibliografia

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

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

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

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

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

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

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

<sup>22</sup> Ibidem, s. 34–35.



„Architektura i Budownictwo”, 11/1932.

Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987.

J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*. Wybór i opracowanie J. Jedliński, AR, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990.

P. Bürger, *Teoria awangardy*, Universitas, Kraków 2006.

J. Drużnikow, *Rosyjskie Mity. Od Puszkina do Morozowa*, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1998.

H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, Universitas, Kraków 2010.

S. Giedion, *Przestrzeń, czas, architektura. Narodziny nowej tradycji*, PWN, Warszawa 1968.

C. Greenberg, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*. Wybór i redakcja G. Dziamski, Universitas, Kraków 2006.

M. Hussakowska, *Minimalizm – teoria i praktyka artystyczna. Fakty i interpretacje*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1998.

O. S. Ilnyckij, *Ukrainian Futurism, 1914–1930. A Historical and Critical Study*, Harvard University Press, Cambridge 1997.

W. Juszcak, *Postimpresjoniści*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972.

S. O. Khan-Magomedov (С. О. Хан-Магомедов), (Серия), *Кумиры Авангарда Казимир Малевич* Издатель С. Э. Гордеев издательский проект Русский Авангард, Москва 2010.

S. O. Khan-Magomedov (С. О. Хан-Магомедов), *Graft-form-arch 1919–1920 (Живискульптарх 1919–1920)*, Wydawnictwo „Architektura”, Moskwa 1993.

S. O. Khan-Magomedov (С. О. Хан-Магомедов), *Сто шедевров советского архитектурного авангарда*, Издательство Билингва, Москва 2004.

S. O. Khan-Magomedov (С. О. Хан-Магомедов), *Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования)*, РААСН, «Архитектура-С», Москва 2007.

J. W. Kwiatkowski, *Oko pod kontrolę dotyku duszy. Suprematyzm we współczesnym dyskursie intelektualnym*, Zakład Graficzny Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

*Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive* produced by Éditions du Centre Pompidou, Paris and 5 Continents Editions, Milan 2008.

El Lissitzky (Эль. Лисицкий), *Супрематизм миростроительства. 1890–1941*. К выставке в залах Государственной Третьяковской галереи, М. ГТГ, 1991.

A. Loos, *Ornament i Zbrodnia*, 1908. Cyt. za: A. Sarnitz, *Loos*, wyd. Taschen, Koln 2006.

A. Ławrientiew (А. Н. Лаврентьев), *Laboratorium Konstruktywizmu (Лаборатория конструктивизма)*, Грань, Москва 2000.

K. Malewicz, *Suprematyzm. 34 rysunki.*, z broszury: (*Supriematizm. 34 risunka*), Witebsk, 15 grudnia 1920 r.

K. Malewicz, *Sztuka bezprzedmiotowa i suprematyzm*, Z katalogu X Państwowej Wystawy Sztuka bezprzedmiotowa i suprematyzm, Moskwa 1919.

K. Malewicz, (*Malewicz o sobie ówczesni o Malewiczu, listy, dokumenty wspomnienia*) Малевич о себе Современники о Малевиче, Письма, Документы, Воспоминания, Критика. В 2-х томах. Авторы – составители И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. М.: «РА», 2004.

V. Marko, *Russian Futurism: A history*, New Academia Publishing, California 2006.

D. Ottinger, *Futurism*, Centre Pompidou, Paryż 2009.

*Postmodernizm*. Antologia przekładów, wybrał i przedmowa R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997.

A. D. Sarabrianow (А. Д. Сарабьянов), *Неизвестный Русский Авангард в музеях и частных собраниях*, Издательство «Советский Художник» автор – составитель А. Д. Сарабьянов, Москва 1992.

W. Stiepanowa (В. Степанова), *Человек не может жить без чуда*, Издательство «Свера», Москва 1994.

A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych, Kraków 1998.

J. Wujek, *Mity i utopie architektury XX wieku*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1986.

Ł. Żadowa, *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910–1930*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.

#### Źródła internetowe

<http://cultobzor.ru/2013/09/lisitskiy-kabakov/10-280/>

<http://www.avangardism.ru/el-lisitskiy-proekt-gorizontalnyh-neboskrebov-dlya-moskvy.html>

<http://cultobzor.ru/2013/09/lisitskiy-kabakov/10-280/>

<http://www.avangardism.ru/el-lisitskiy-proekt-gorizontalnyh-neboskrebov-dlya-moskvy.html>

<http://www.nlr.ru/exib/construct/text1.html>

<http://www.citylab.com/design/2011/12/case-generic-architecture/771/>

<http://www.visitmaria.ru/2012>

<http://os.colta.ru/photogallery/20774/236729/>

<http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1807884>

<http://teh-nomad.livejournal.com/938470.html>

<http://www.allbest.ru/>

[http://www.fotonovosti.ru/content/news\\_one/9/2566](http://www.fotonovosti.ru/content/news_one/9/2566)

[http://sinsam.kirsoft.com.ru/KSNews\\_233.htm](http://sinsam.kirsoft.com.ru/KSNews_233.htm)

<http://www.krugosvet.ru>

<http://left.ru>

<http://www.fotonovosti.ru>

<http://artinvestment.ru>

<http://club.foto.ru>

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

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

JACEK KWIATKOWSKI

## **The transformation of the Great City and artistic presentations of movement**

The phenomenon of movement is an intrinsic element in the dynamic of the great city, the city of industrial revolution and the snowball changes that followed. As S. Giedion<sup>1</sup> pointed out, the industrial revolution instigated far more dramatic transformations than the social revolution in late 19<sup>th</sup> century France. Paradoxically, it is the latter that seems to resonate more with people nowadays. Still, it was new socialists like William Morris who stood at the forefront of the war against anti-aesthetic of repeatability which came with the omnipresence of machines that freed man from the hardships of manual labour. This goes to show how much the socio-economic situation in Europe changed over a mere 100 years between the 18th and the 19th century. The growing pace of life which followed after the industrial revolution redefined the entire political landscape of the continent. Almost instantly there emerged a new, powerful social group – the proletariat – whose natural environment was the industrial structure of big cities, where it thrived and grew. William Morris, whose anti-imperialist ideas had prompted him to oppose England's involvement in the war between Russia and Turkey in 1876–1878, was rather late to realize that there can be no fighting for universalist ideals when a new division emerges around the globe. As a result of this new division the world was practically halved into two irreconcilably opposing parts – the world of capital and production and the world of the working men. What was the use of socialist ideals when reality overtook and transformed the struggle of ideas into class struggle? Morris attempted to change the world by reviving urban aesthetics and redefining buildings and interiors in his search for an alternative to industrial production. By doing so, however, he

fell victim to his own self-limiting assumption that ugliness inevitably contributes to the degradation of humanity. At this time, in Europe and beyond, most socialists called for improving proletariat's working conditions. Great reformers of art such as Walter Gropius or Henry Van de Velde focused their efforts on campaigning not as much for social rights as for the right to new urban aesthetics for flats, houses and the entire urban fabric. This struggle was no longer Morris's fight against the repeatability of mass production, but instead it used it and the opportunities it offered to create a new environment for the working man. All these efforts were part of a dramatic transformation of modern cities in the wake of industrial revolution.

Later, Le Corbusier would see mass production as a coded, anonymous aesthetic model and an affirmation of the new working man. He wrote: *Everyday items have become our modern slaves (...) why should we seek to make these objects our trusted friends? Let them be accurate, hardworking and discreet, that is all we should ask of them.*<sup>2</sup>

## **Futuristic awakening**

In late 19th century, visual arts attempted to give autonomy to the content of a work of art. No longer satisfied with static representations which only allowed one-dimensional reception, artists kept searching for new solutions. The ethereal mist used by impressionists to emphasise temporal distance (Claude Monet, *Gare Saint Lazare*) was replaced by the first futurists by simultaneity, where one picture depicted different stages of movement at the same time.

Industrial revolution considerably changed the way urban life was to be perceived by the artistic community. No longer the static reality that characterized pastoral landscapes of the country, the city

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

<sup>2</sup> "Architektura i Budownictwo" 11/1932, p. 352. Quote in: J. Wujek, *Mity i utopie architektury XX w.*, Arkady, Warsaw 1986, p. 157.



with its hustle and bustle invited artists to capture moments by allowing them to experience different states of mind simply by observing real life situations in the same spatial context and location. This way a wholly new, dynamic image would emerge as a product of many experiences and observations. Artists sought to find elements of this synthesis by discovering new *continuance effects* or *spiritual harmony*. Thus, the perception of the world kept changing in the eyes of post-impressionists. Visual arts, however, went even further and gave rise to a great debate over the definition of object in art. Advocates of change rejected as pointless the approach which assumed faithful representation and, consequently, unequivocal definition of objects, and argued that this would impoverish the artistic message.<sup>3</sup>

The futuristic breakthrough was indeed quite unprecedented, also in terms of how it was born. It did not emerge in the aftermath of some memorable masterpiece which would proclaim the dawn of a new era, but instead was the first to proclaim itself, to be born from a manifesto and from the “poetry of action” that meant rejecting the art of the past. This determinism of destruction became the essence of the new artistic system<sup>4</sup> (Fig. 2).

The phenomenon of futurism lied in the fact that its proponents breathed life and vitality both into the object – work of art, which they set in motion – and the artist engaged in the creative process. This gave rise to a highly dynamic form of expression in which both these dynamics of movement synergically overlapped. This is how one should interpret Robert Delaunay’s *Tour Eiffel* (1911) or Gino

Severini’s *La Danse du „pan-pan” au Monico* (1909–1911).

### **Cubo-Futurism and the new urban narration**

The first to realize the imminence of the upcoming change were poets and writers. It was them who stood at the forefront of this new approach to art in its very cradle – Italy. From the very beginning, futurist art glorified rebellion, risk and struggle. In the Manifesto of Futurism (published in *Le Figaro* in 1909) Tommaso Marinetti and painter Umberto Boccioni wrote: “*Except in struggle, there is no more beauty. No work without an aggressive character can be a masterpiece.*” This same idea found a somewhat different welcome in Russia, where – much like Art Nouveau with its Western universalism before it – futurism took a nationalist turn and developed into Cubo-Futurism, where the frenetic intoxication with aggression has a promethean streak to it, a touch of optimism for the future. According to Vladimir Mayakovsky, the adrenaline of new urbanism does not demand dealing blows, but rather speed; new words would invigorate art and great deeds would give it new purpose.<sup>5</sup> This vision was shared by Khlebnikov and Kruchenykh, who advocated the need to create words that had never been used before, which will originate from the futuristic language of art.<sup>6</sup> New words were to change reality and become Zeus’s lightning bolts in the hands of the poets. In their works, they referred to the philosophy of a cosmic community of empa-

<sup>3</sup> To name an object is to suppress three-quarters of the enjoyment of the poem, which derives from the pleasure of step-by-step discovery; to suggest, that is the dream. It is the perfect use of this mystery that constitutes the symbol: to evoke an object little by little, so as to bring to light a state of the soul or, inversely, to choose an object and bring out of it a state of the soul through a series of unravelings. S. Mallarmé, *Z odpowiedzi na ankietę J. Hureta: Evolution littéraire*, 1891, [in:] *Moderniści o sztuce*, p. 252, [quote in:] W. Juszcak, *Postimpresjoniści*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warsaw 1972, p. 86. [English quote in: H. Dorra, *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology*, University of California Press, 1994, p. 141].

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

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

<sup>6</sup> Mayakovsky continues to preach the gospel of the word, proclaiming it the only aim of a poet, who must find the freedom “to create words from other words.” This process is also described as “*creation of a language for the people of the future*”. One source of this creation is folk poetry; and, in Mayakovsky’s opinion, his fellow futurists, like Khlebnikov and Kruchenykh, do take inspiration from “*the native primeval word, from the anonymous Russian song.*” V. Marko, *Russian Futurism: A history*, New Academia Publishing, California 2006, p. 182.

thy and compassion shared by the entire humanity. Victor Khlebnikov wrote about this in his book *Time the Measure of the World*.<sup>7</sup>

His writings also dealt with the determinism of revolution understood as a clash of the creative powers of the universe as a result of man's past mistakes. This clash, according to Khlebnikov, should bring about a complete reconstruction of the world, including in the field of urban planning. Poetry was to play a prophetic role in the process, and herald the changes before they come. He did not prophesise an evolutionary improvement of the city, gradual emergence of underground communication, motorways, multi-level junctions, electric power, sewage system, gas, telephone wires etc. What he believed would come was a wholly new urban formula where people would thrive in harmony with nature and in a universal brotherhood between city- and country-dwellers, nations, countries and continents.<sup>8</sup> How similar was this vision to Christopher Alexander's idea of a new formula of the urban environment.<sup>9</sup>

Wassily Kandinsky, in his turn, abandoned traditional art not for the sake of the raging futurism, but for the abstract, in which he sought to find a new civilisational formula based on new artistic form in sync with the new consciousness of the emerging civilisation. This consciousness was to be built out of dispersing old structures, including urban ones. The artist was also convinced it was necessary to combine different art genres under the primacy of new spirituality and new humanity. Kandinsky, who in his early years had been strongly influenced by symbolism and sezanism, used aesthetics to find new art combining deep spiritual and religious symbolic representations.<sup>10</sup> Similar was the artistic path of Piet Mondrian, who was deeply fascinated by mysticism, especially early in his career.<sup>11</sup> Paradoxically, this kind of aesthetics could only have

come to existence in the context of new urbanism, so his escape from futurism was only partially a success.

Eventually what all these artists found in abstract art was not as much rejection of the metropolis, as a fascination with cubism, primarily as an idea. The paradox of it was that to depict the dynamic of the city one had to first abandon the idea of portraying it, only to rediscover one's place in it, as exemplified by *Broadway Boogie-Woogie* by P. Mondrian (1942-43), (Fig. 3). It was about portraying the life of the city, not the city itself. How this city life would be interpreted was entirely up to the artist, which is what allowed dynamic and movement to live a life of their own, independent from objects and sceneries.<sup>12</sup> The avant-garde of the early decades of the 20<sup>th</sup> century was, it seems, ahead of its time, laying foundations for deconstructionist ideas nearly 50 years before the father of deconstruction Jacques Derrida.

The moment when the most prominent Cubo-Futurists in literature realized they no longer wished to see their endeavours as an art of the city, but rather as an art of the citizens and city dwellers, marked a dramatic turning point in their artistic approaches and – which they might not have fully realised – a dissociation from the very roots of Cubo-Futurism. The modern city was replaced by the new man – the inhabitant. In literary narration, Cubo-Futurists argued that it was not the city that was meant to change mankind, but the new mankind, modern mankind, should change the city. Thus, the logical approach of “studying” urban transformation was rejected in order to try to free people from the spatial limitations of the past. *Our questions are shouted into outer space, where human beings have never yet set foot. We will brand them in powerful letters on the forehead of the Milky Way ...* – wrote Khlebnikov.<sup>13</sup>

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

<sup>8</sup> Cf. *Swans of the Future and Fraternal World*.

<sup>9</sup> Christopher Alexander et al., *Язык wzorców. Miasta – budynki – konstrukcja*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2008 [Original title: *A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction*, Oxford University Press, 1977].

<sup>10</sup> Wasył Kandinsky's adventure with mysticism started early with his treatise *Concerning the Spiritual in Art*.

<sup>11</sup> As a young man he was a member of a theosophical society and was influenced by M. H. J. Schoenmaekers.

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

<sup>13</sup> Quote in: Ł. Żadowa, *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910–1930*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warsaw 1982, p. 41. [English quote in: Velimir Khlebnikov, Charlotte Douglas, Paul Schmidt, *The King of Time: Selected Writings of the Russian Futurian*, Harvard University Press, 1990].



The urban avant-garde of the New Art detached from the rationalism of widely understood urbanization. The experiments of new urban planners stopped functioning in the context of improving the existing infrastructure, and instead went on to search for completely unprecedented solutions. The belief in the new civilization and the new formula of humanity which would inevitably take over the world, shared by many representatives of the avant-garde, was to a large extent derived from Christianity and the vision of the judgment days, which can be seen in the works of Victor Khlebnikov, Wassily Kandinsky (Fig. 4), Pavel Filonov and Kazimir Malevich.

### Reasons for rejecting representational art

Cubo-Futurism took to its own path, dissociating itself from its origin and foundation which was the thriving life of a modern city, and rejecting the point of view of a city dweller for the benefit of a philosophy of change of the very nature of man as a city dweller. The transformation of human personality in New Art was considered more durable than the transformation of the city itself through new spatial arrangements. Avant-garde artists believed that new art no longer needed the context of urban movement but in itself creates movement, and as such it does not require a language to express movement. Urban philosophy ceased to be developed and portrayed, and some even started to negate it in favour of the dynamic of human experience inspired by a work of art. Therefore the topic of the city which predominated in the works of avant-garde artists of the first two decades of the 20<sup>th</sup> century went on to be gradually replaced by abstraction, a trend which had appeared even earlier in the art of Malevich and Suprematists.

### The modern city – early concepts

Despite all the hope that was put in it, Art Nouveau produced nothing that could help art free itself from the labyrinth of historicism. This disillusionment was a factor which considerably contributed

to the rejection of representation in art. The mistake of Art Nouveau lied in the fact that it failed to take up the challenge and opportunity of new materials and mass production in the construction industry. Still, attributes such as mass production, simplicity, geometry etc. were associated with the archetypal modern urban art and went on to almost completely transform, within mere 20 years, the form and the intellectual synonyms of futurism. This heralded the coming of a new era and a division of Avant-Garde caused by different perceptions of the city, whose way was paved by Theo van Doesburg and his Elementarism. Van Doesburg believed the most elementary components of a work of art to be colours in painting, forms in sculpture and building materials in architecture. While Elementarism opened the doors for Modernism, it deprived it of the original, futuristic power; there was no room any more for the noisiness of the urban machine.<sup>14</sup>

The early 1920s were dominated by Piet Mondrian's Neo-Plasticism, which attempted to follow in Malevich's footsteps and create a new artistic vocabulary on the basis of the different emotional tensions invoked by colourful geometric shapes. These experiments, while legible in the two-dimensional realm of painting, faced enormous difficulties when transposed into the three dimensions of architecture. Theo van Doesburg's attempt at redefining Elementarist architecture, which he published in the magazine *De Stijl* in 1926, became a manifesto of conflicting contrasts, such as *form* without a *concept*, *sum* without *synthesis*, *spatial form* without *shape*, *majesty* without *place* and *scale*, the simultaneity of the *inside* and *outside*. This is the time when new concepts surface, such as the theoretical house (1922–1923) and – moments later – the famous Schröder House designed by G. Rietveld in Utrecht (1924), where three-dimensional form is disintegrated not only in the facade, but also in the interior and outside the building (Fig. 5). History has shown that despite ostentatious proclamations of the abstract in visual arts, the rejection of the old vocabulary was only momentary. Eventually no one dared to completely rid art of the object, even though the traditional forms of architectural expression – the

---

<sup>14</sup> The tendency in modern art which was based on Theo van Doesburg's theory that "*art is always produced by the interaction of elements, not of forms.*" The "elementary" components of a work of art were, according to van Doesburg, colours in

painting, forms in sculpture and building materials in architecture; he believed them to be finite and natural values which existed regardless of the "individual form" of a given work, which masks the elements and the interactions between them.

ornament and detail – were violently attacked, e.g. by Adolf Loos in his famed 1908 essay titled *Ornament and Crime*.<sup>15</sup> This established modernism as the dominant movement in architecture for years to come.

### The non-conformism of the New Art

To survive the difficulties of the first three decades of the 20th century, sooner or later the New Art needed to impose some limitation on itself and choose a path it would follow in the future. It faced a dilemma: whether to remain avant-garde, and therefore give up on ever reaching the masses, while dismissing all other art as kitschy or academic, or perhaps seek to ally with “modernity” and under its flag sail away from siege mentality.<sup>16</sup> The creators of New Art reasonably chose the latter, doubtlessly aware that in the long term it is better to be the Prometheus of constantly rotating modernity than a professional exposé of kitsch. Statistically speaking, the mass audience is generally more apt to admire new art rather than keep rejecting all its many new trends.

*The masses have always remained more or less indifferent to culture in the process of development. But today such culture is being abandoned by those to whom it actually belongs – our ruling class. For it is to the latter that the avant-garde belongs. No culture can develop without a social basis, without a source of stable income. And in the case of the avant-garde, this was provided by an elite among the ruling class of that society from which it assumed itself to be cut off, but to which it has*

*always remained attached by an umbilical cord of gold.*<sup>17</sup>

This doesn't change the fact that eventually these so-called masses will opt for the art which they understand, “art that tells”, which contributes to building their identity.

Choosing modernity in the intellectual discourse meant over-exploitation and apotheosis of the machine, which was supposed to ensure everlasting youth to the New Art. Production and manufacture were seen as noble, utilitarian, common and rational, giving new opportunities and actual power, which was a dream come true for futurists.

*The machine needs a creative power which would employ it, as it is, together with the qualities it has, to do the world's work and gradually transform this work to make it an expression of the free spirit of mankind no less than ever before. We need to create an expression of life as rich as it is commonly produced. Or we will have to succumb to the madness of the machine as a result of our admiration.* – Frank Lloyd Wright (1932).<sup>18</sup>

### Paradoxes and challenges – new gravity

The paradox of an avant-garde art is its necessity for making montages of several techniques or several realities at the same time. This principle was introduced to visual arts by cubism,<sup>19</sup> and persisted ever since. Here lies the invisible border between Cubism on the one hand and Constructivism and Suprematism, both rooted in Cubo-Futurism, on the other. While Cubism and Constructivism follow the principle of combining several techniques and

<sup>15</sup> *I have made the following observation and have announced it to the world: The evolution of culture is synonymous with the removal of ornament from objects of daily use. I had thought to introduce a new joy into the world: but it has not thanked me for it. Instead the idea was greeted with sadness and despondency. What cast the gloom was the thought that ornament could no longer be produced. What! Are we alone, the people of the nineteenth century, are we no longer capable of doing what any Negro can do, or what people have been able to do before us? Those objects without ornament, which mankind had created in earlier centuries, had been carelessly discarded and destroyed. (...) We have out-grown ornament, we have struggled through to a state without ornament. Behold, the time is at hand, fulfilment awaits us. Soon the street of the cities will glow like white walls! Like Zion, the Holy City, the capital of heaven. (...) Man had progressed enough for ornament to no longer produce erotic sensations in him, unlike the Papuans, a tattooed face did not increase the aesthetic value, but reduced it.* A. Loos, *Ornament and Crime* (1908). [Quote in:] A. Sarnitz,

Loos, wyd. Taschen, Köln 2006 [English quote in:] D. Goldblatt, L. B. Brown, *Aesthetics: A Reader in Philosophy of the Arts*, Routledge 2016.

<sup>16</sup> *Avant-Garde and Kitsch*, p. 14–15, [in:] C. Greenberg, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, Polskie Towarzystwo Estetyczne, Universitas, Krakow 2006.

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

<sup>18</sup> Quote in: J. Wujek, *Mity i utopie architektury XX w.*, Wydawnictwo Arkady, Warsaw 1986, p. 177.

<sup>19</sup> *In the „papiers colles” of Picasso and Braque that they created during the years before the First World War, we invariably find a contrast between two techniques: the ‘illusionism’ of the reality fragments that have been glued on the canvas (a piece of a woven basket or wallpaper) and the ‘abstraction’ of cubist technique in which the portrayed objects are rendered.* p. 95. P. Bürger, *Teoria awangardy*, Universitas, Kraków 2006. [English quote in: p. 73. P. Bürger, *Theory of the Avant-garde*, Manchester University Press, 1984].



realities, Suprematism only combines realities. It is worth pointing out here that montage is a technique characteristic of the art of film-making, which developed at the same time. The difference is that in the movies it combines live pictures.

While New Art searched for synthesis, the unity of a work of art as a picture of a whole started disappearing. This was a time when visual arts abandoned, never to fully recover again, representational narration, which was taken over by cinematography.<sup>20</sup> It is a certain paradox that more than a century after the invention of the cinematograph, narration in movies has hardly changed and has remained representational and faithful to the invariable principle of a single scene where the frame still follows the renaissance rule of the golden ratio.

Whereas New Art, having rejected representational narration, has never rejected objects. The structure of binding the story dissolved, leaving objects to be freely interpreted, but when the hierarchy between the story and interpretation (and culmination) vanished, the understanding of scenes collapsed. No wonder, then, that new symbolism was forced to look for even further synthesis, which heralded the coming of Minimalism. When art loses its gravity, the affirmed object becomes the subject of new – that is modern – gravity.

Avant-garde, penetrating into our time, emanates a certain conflict of ideas, as pointed out in 1964 by Frank Stella in his commentary to an exhibition of his works at Leo Castelli's gallery:

*My painting is based on the fact that only what can be seen there is there. A painting is nothing but an object... All I want anyone to get out of my paintings, and all I ever get out of them, is the fact that you can see the whole idea without any confusion... What you see is what you see.*<sup>21</sup>

The great defeated in the struggle between narration and object turned out to be time, the accelerator of change in cities and urban life. Contemporary artists found themselves in a trap of theatricality and the impossibility for the New Art to function without audience. Admitting this would lead art out of the painstakingly nurtured rhetoric of Modernism.<sup>22</sup>

Modernism created space for people, and new architecture based on the archetype of new gravity created a product of the clash of creative forces of the universe and the rationalism of building structures for people to use. The central point of this new gravity was the creative vitality of man, no longer an individual, but a “society of change”. The fall of Modernism in late 1970s turned out to be a bitter awakening from the dream of new mankind, and left new urban life and urban planning at a crossroads (Fig. 6, 7).

Translated by Z. Owczarek

## Bibliography

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

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

“Architektura i Budownictwo” 11/1932.

Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1987.

J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, Wybór i opracowanie J. Jedliński, AR, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990.

P. Bürger, *Teoria awangardy*, Universitas, Kraków 2006.

J. Drużnikow, *Rosyjskie Mity. Od Puszkina do Morozowa*, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa, 1998.

H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, Universitas, Kraków 2010.

S. Giedion, *Przestrzeń, czas, architektura. Narodziny nowej tradycji*, PWN, Warszawa 1968.

C. Greenberg, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, wybór i redakcja G. Dziamski, Universitas, Kraków 2006.

M. Hussakowska, *Minimalizm – teoria i praktyka artystyczna. Fakty i interpretacje*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1998.

O. S. Ilnytskyj, *Ukrainian Futurism, 1914–1930. A Historical and Critical Study*, Harvard University Press, Cambridge, 1997.

W. Juszcak, *Postimpresjoniści*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972.

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

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

<sup>22</sup> Ibidem, p. 34–35.

S. O. Khan-Magomedov (С. О. Хан-Магомедов), (Серия), *Кумиры Авангарда Казимир Малевич* Издатель С. Э. Гордеев издательский проект Русский Авангард, Москва 2010.

S. O. Khan-Magomedov (С. О. Хан Магомедов) *Graf-form-arch 1919–1920 (живискульптарх 1919–1920)*, Wydawnictwo „Architektura”, Moskwa 1993.

S. O. Khan-Magomedov (С. О. Хан-Магомедов) *Сто шедевров советского архитектурного авангарда*, Издательство Билингва, Москва 2004.

S. O. Khan-Magomedov (С. О. Хан-Магомедов), *Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования)*, РААСН, «Архитектура-С», Москва 2007.

J. W. Kwiatkowski, *Oko pod kontrolę dotyku duszy. Suprematyzm we współczesnym dyskursie intelektualnym*, Zakład Graficzny Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

*Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive* produced by Éditions du Centre Pompidou, Paris and 5 Continents Editions, Milan 2008.

El Lissitzky, (Эль. Лисицкий), *Супрематизм миро-строительства. 1890–1941*. К выставке в залах Государственной Третьяковской галереи, М. ГТГ, 1991.

A. Loos, *Ornament i Zbrodnia*, 1908. Quote in: A. Sarnitz, *Loos*, wyd. Taschen, Koln 2006.

A. Ławrientiew (А. Н. Лаврентьев), *Laboratorium Konstruktywizmu (Лаборатория конструктивизма)*, Грань, Москва 2000.

K. Malewicz, *Suprematyzm. 34 rysunki.*, z broszury: (*Supriematizm. 34 risunka*), Witebsk, 15 grudnia 1920.

K. Malewicz, *Sztuka bezprzedmiotowa i suprematyzm*, Z katalogu X Państwowej Wystawy *Sztuka bezprzedmiotowa i suprematyzm*, Moskwa 1919.

K. Malewicz, *Malewicz o sobie ówczesni o Malewiczu, listy, dokumenty wspomnienia (Малевич о себе Современники о Малевиче, Письма, Документы, Воспоминания, Критика)*, В 2-х томах. Авторы – составители И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко, М. «РА», 2004.

V. Marko, *Russian Futurism: A history*, New Academia Publishing, California 2006.

D. Ottinger, *Futurism*, Centre Pompidou, Paryż 2009.

*Postmodernizm*. Antologia przekładów, wybrał i przedmowa R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997.

A. D. Sarabrianow (А. Д. Сарабьянов), *Неизвестный Русский Авангард в музеях и частных собраниях*, Издательство «Советский Художник» автор – составитель А. Д. Сарабьянов, Москва 1992.

W. Stiepanowa (В. Степанова), *Человек не может жить без чуда*, Издательство «Свера», Москва 1994.

A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych, Kraków 1998.

J. Wujek, *Mity i utopie architektury XX wieku*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1986.

Ł. Żadowa, *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910–1930*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.

#### Internet sources

<http://cultobzor.ru/2013/09/lisitskiy-kabakov/10-280/>

<http://www.avangardism.ru/el-lisitskiy-proekt-gorizontalnyh-neboskrebov-dlya-moskvy.html>

<http://cultobzor.ru/2013/09/lisitskiy-kabakov/10-280/>

<http://www.avangardism.ru/el-lisitskiy-proekt-gorizontalnyh-neboskrebov-dlya-moskvy.html>

<http://www.nlr.ru/exib/construct/text1.html>

<http://www.citylab.com/design/2011/12/case-generic-architecture/771/>

<http://www.visitmaria.ru/2012>

<http://os.colta.ru/photogallery/20774/236729/>

<http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1807884>

<http://teh-nomad.livejournal.com/938470.html>

<http://www.allbest.ru/>

[http://www.fotonovosti.ru/content/news\\_one/9/2566](http://www.fotonovosti.ru/content/news_one/9/2566)

[http://sinsam.kirsoft.com.ru/KSNews\\_233.htm](http://sinsam.kirsoft.com.ru/KSNews_233.htm)

<http://www.krugosvet.ru>

<http://left.ru>

<http://www.fotonovosti.ru>

<http://artinvestment.ru>

<http://club.foto.ru>

Jacek Kwiatkowski, dr hab. inż. arch.  
Faculty of Geography and Regional Studies  
University of Warsaw