

AGNIESZKA REJNIAK-MAJEWSKA

PORĘCZNE OBRAZY, WYMOWNE PRZEDMIOTY. RETORYKA RZECZOWOŚCI W „L'ESPRIT NOUVEAU” OZENFANTA I LE CORBUSIERA

Przedmioty codziennego użytku pozwoliły zastąpić dawniejszych niewolników. To one są teraz naszymi służącymi i lokajami [...] to od nich powinniśmy wymagać precyzji, stosowności, dyskretnej i skromnej obecności.

Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*

Stary, zacny rytownik nie ma szans wobec obiektywu – dobrodziejstwa postępu możemy docenić, porównując historię sztuki Charles'a Blanca z książkami Élie'go Faure i strony dawnej Gazette des Beaux-Arts, z jej absurdalnie pracochłonnymi i żałośnie fałszywymi grafikami, z nowoczesnymi magazynami, których strony wypełniają wierne fotografie.

Amedée Ozenfant, Le Corbusier, *La Peinture Moderne*

W sporze o mechaniczną reprodukcję dzieł sztuki, rozpoczętym na dobre przed słynnym tekstem Waltera Benjamina, dochodziły do głosu biegunowo przeciwstawne postawy wobec modernizacji i umasowienia – zarówno lęki przed utratą jednostkowości i upadkiem wyższych wartości, jak i związane z postępem technicznym nadzieje. Z punktu widzenia naukowych tradycji historii sztuki znamienne wydaje się w tej dyskusji powściągliwe i pragmatyczne stanowisko Erwina Panofskiego. W odróżnieniu od autorów, którzy we wszelkiej formie reprodukcji widzieli utratę „aury” i fałszowanie doświadczenia¹, Panofsky

¹ Opozycja „aury” dzieła-unikatku i reprodukcji, rozwinięta przez Waltera Benjamina w tekście *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* (1936), pojawiała się już we wcześniejszych dyskusjach. Kurt Eberlein, sprzeciwiający się upowszechnianiu dzieł sztuki za

uznał, że choć wizualna reprodukcja nie może zapewnić poczucia autentyczności (*Echtererlebnis*), doświadczanego w bezpośrednim kontakcie z dziełem, to jej wartość informacyjna i zdolność pokonywania fizycznych ograniczeń daje jej w pewnym sensie przewagę. To, twierdził, co reprodukcja powinna i potrafi zrobić, to „zapewnić doświadczenie znaczenia (*Sinn-Erlebnis*), zawartego w estetycznej postaci oryginału”². „Zarówno dla «biednego studenta», jak dla bogatego estety reprodukcja faksymilowa jest pomocą w nieustannej walce z ograniczeniami czasu i przestrzeni, z kapryśną niestałością przedmiotów i podmiotów”³. Paradoksalnie, mechaniczna reprodukcja potraktowana została tu jako gwarancja stałości, ratunek przed przygodnością zjawisk i przejście do transcendentnego poziomu sensów, podczas gdy materialność i ulotność jej form zdawała się nie mieć dla Panofskiego znaczenia.

W niniejszym tekście chciałabym spojrzeć na funkcjonowanie wizualnej reprodukcji z nieco odmiennej perspektywy – zwracając uwagę na jej charakter przedmiotowy i na konkretne przypadki przemieszczeń i wędrówek obrazów, zamiast traktować je jako neutralne nośniki znaczeń. Interesować mnie będzie sposób wykorzystania reprodukcji dzieł sztuki, ale też innych dokumentów, czerpanych z komercyjnego, popularnego obiegu w awangardowych publikacjach lat 20. XX wieku, oraz ich rola w kształtowaniu artystycznych dyskusji. Działalność wydawanego przez Amédée Ozenfanta i Le Corbusiera pisma „L’Esprit Nouveau”, na której tutaj się skupię, pozwala – jak sądzę – ukazać wielowymiarowość stosunku do obrazów reprodukcyjnych, różnorodność ich zastosowań i źródeł. Ponadto, zważywszy na rolę, jaką strona wizualna odgrywała w określeniu programowego oblicza pisma, ujęcie takie daje okazję do przemyślenia w nowym świetle głoszonego przez twórców puryzmu programu „estetyki inżynierskiej” wraz z typowymi dla niej hasłami obiektywizmu i rzeczowości.

Przytoczone uwagi Panofskiego wydają się zrozumiałe w kontekście przyjętej przezeń ekonomii dyskursu naukowego, w ramach której nie było

pomocą reprodukcji, pisał: „Tajemniczej, magicznej, biologicznej «aury» dzieła nie da się podrobić, nawet jeśli 99 procent widzów nie dostrzeże różnicy”. K. Eberlein, *Zur Frage: Original oder Faksimilereproduktion*, „Der Kreis” 1929, 6(11). Cyt. za przekładem angielskim w: *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913–1940*, red. Ch. Phillips, New York 1989, s. 148. Panofsky zabrał głos w tej samej dyskusji na łamach hamburskiego „Der Kreis”, wywołanej kontrowersyjną wystawą pt. „Original und Facsimile”, zorganizowaną przez Alexandra Dornera w roku 1929 w Landesmuseum w Hanowerze.

² E. Panofsky, *Original und Faksimilereproduktion*, „Der Kreis” 1930, 3(7). Podaję za przekładem angielskim: *Original and facsimile reproduction*, tłum. T. Grundy, „RES. Anthropology and Aesthetics” 2010, 57–58, s. 333.

³ *Ibidem*.

miejsca na pochylanie się nad jednostkowym przedmiotem ani na refleksję nad subiektywnym, emocjonalnym wymiarem jego doświadczenia⁴. Wiara w informacyjną moc mediów reprodukcyjnych wydaje się jednak osobliwie zbliżać jego podejście do postaw współczesnych mu, modernistycznych twórców, którzy w narzędziach nowoczesnej techniki widzieli możliwość usprawnionej komunikacji i szerszego oddziaływania własnych idei. Wyrazem tej postawy był charakterystyczny dla ruchów artystycznych pierwszych dekad XX wieku przyrost liczby wydawnictw programowych i czasopism, traktowanych nie tylko jako miejsce prezentacji własnych koncepcji, ale także jako platforma artystycznych kontaktów i narzędzie międzynarodowej wymiany – jako istotna przestrzeń manifestowania się nowej sztuki. Jak zauważa historyk typografii i nowoczesnego projektowania Steven Heller: „przed epoką cyfrową drukowana gazeta była najbardziej interaktywnym medium [...]. Bez tego medium nie byłoby awangardy, ale też bez awangardy medium to nie zyskałoby takiej lotności i dynamiki”⁵. Użyte przez Hellera porównanie do współczesnych mediów cyfrowych uwypukla pokrewieństwo w dążeniu do wirtualizacji i uelastycznienia procesów komunikacji. Zarazem jednak przypomina o odmienności technicznych uwarunkowań, jakie w dobie klasycznej awangardy stanowiły podstawę tych dążeń. Medium wymiany były w tym przypadku same egzemplarze czasopism, a także klisze fotograficzne, które redakcje wypożyczały sobie i przysyłały po to, by reprodukować ten sam wizualny materiał. Pismo Ozenfanta i Le Corbusiera cieszyło się w zagranicznych środowiskach awangardowych znaczną estymą, toteż ślady jego oddziaływania można śledzić w wielu innych publikacjach. Jego programowe hasła powtarzał wydawany w Berlinie przez El Lissitzkiego i Ilję Erenburga „Wieszc” (1922), przedrukowujący również szereg tekstów zaczerpniętych z francuskiego magazynu⁶. Stałą wymianę z Le Corbusierem prowadzili przedstawiciele

⁴ Odwołuję się tu m.in. do oceny Georges’a Didi-Hubermana i jego krytyki epistemologicznych założeń Panofskiego. Didi-Huberman zaznacza, że Panofsky zdawał sobie sprawę z nieredukowalnego znaczenia dzieła sztuki jako jednostkowego obiektu – ów moment jednostkowości pozostawał jednak dla niego czymś niewyraźnym, niedającym się uzgodnić z „podejściem naukowym”. Por. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, tłum. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 5. Por. analogiczny zarzut dotyczący „sprowadzania tego, co widzialne, do tego, co czytelne” w: D. Preziosi, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven–London 1989, s. 56.

⁵ S. Heller, *From Merz to Emigré and Beyond. Avant-Garde Magazine Design of the XXth Century*, New York 2014, s. 6.

⁶ Podobieństwa sformułowań, nawiązujących do haseł puryzmu, widać między innymi w artykule wstępnym: „Obecnie byłoby rzeczą śmieszną «wyrzucać Puszkiniów z parostatku współczesności» [...] od Puszkina i Poussina można się uczyć – lecz nie odnawiania

czeskosłowackiej awangardy, pozyskując do własnych czasopism teksty i reprodukcje projektów architektonicznych Le Corbusiera, reprodukcje obrazów malarskich, a także powielając te same motywy nowoczesnych konstrukcji i maszyn, które figurowały w jego tekstach⁷. Do podobnych zabiegów uciekał się w kręgu węgierskiego konstruktywizmu Lajos Kassák, reprodukując na podstawie klisz wypożyczonych od Le Corbusiera użyte przez niego wcześniej fotografie architektury przemysłowej i samolotów⁸. Kiedy Julian Przyboś pisał na łamach „Zwrotnicy”: „żyjemy = działamy w świecie rzeczy; rzeczy formują nieustannie nasze myśli i uczucia; rzeczy definiują nieustannie naszą duchowość”, powtarzał pogląd eksponowany w „L'Esprit Nouveau” i stamtąd też czerpał częściowo materiał ilustracyjny⁹. Można powiedzieć, że wzorcowe wyobrażenia nowoczesności wytwarzane były w awangardowej prasie lat 20. w znacznym stopniu poprzez cyrkulację tych samych, wielokrotnie reprodukowanych obrazów. Jako mobilne, poręczne przedmioty, obrazy te stawały się znakiem przynależności – udziału we wspólnym ruchu, podczas gdy na stronach czasopism wytwarzały one nową przestrzeń myślową opartą na kon-

wymarłych form, lecz stałych praw JASNOŚCI, ZWIĘZŁOŚCI, PRAWIDŁOWOŚCI”. Cyt. za: E. Lissitzky, I. Erenburg, *Blokada Rosji kończy się*, tłum. J. Kaliszan, w: *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, red. A. Turowski, Kraków 1998, s. 299. W przeglądzie czasopism redaktorzy „Wieszcza” pisali: „L'Esprit Nouveau – najlepsze w Europie, z dużą liczbą reprodukcji. Dąży do uniwersalnej estetyki i nowej świadomości. Redakcja: Ozenfant i Jeanneret”, „Wieszcza” 1922, 3, s. 9. Cyt. za: *Vešč – Objet – Gegenstand*, red. R. Nachtigäller, H. Gassner, Baden 1994, s. 116. (Le Corbusier publikował wciąż jeszcze część artykułów pod nazwiskiem Jeanneret).

⁷ Zob. zwłaszcza „Život” (1922); „Pásmo” (1921–1922); „Stavba” (1922–). Por. O. Mácel, *L'Esprit Nouveau au Prague*, w: *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier et l'Industrie 1920–1925*, red. S. de Moos, Zurich 1987, s. 160–163. W zbiorach Fondation Le Corbusier w Paryżu znajduje się korespondencja Le Corbusiera z Karelem Teige, dotycząca między innymi przesłanych klisz fotograficznych z „L'Esprit Nouveau”. Zob. list Teigego do Le Corbusiera z listopada 1923 (T1-1-53).

⁸ L. Kassák, L. Moholy-Nagy, *Buch neuer Künstler*, Wien 1922. Por. listy Lajosa Kassáka do Le Corbusiera dotyczące wypożyczonych klisz (Fondation Le Corbusier: A1-3-171; F2-14-264). Wykorzystanie uzyskanych specjalnie od Le Corbusiera zdjęć współczesnych maszyn jako emblematów nowoczesności jest o tyle symptomatyczne, że podobne obrazy nowoczesnej techniki, samolotów, statków etc., były w tym czasie ogólnie dostępne i twórcy ci mogli uzyskać je podobnie jak Le Corbusier z prasy codziennej lub katalogów reklamowych. To, że zwrócili się po nie do francuskiego artysty, ukazuje nie tylko zależność od publikacji Le Corbusiera, ale też przywiązanie do obrazów postrzeganych i zyskujących sens w określonym kontekście.

⁹ J. Przyboś, *Rzeczy które mówią o nowym człowieku*, „Zwrotnica” 1926, 8, s. 210–211. Tadeusz Peiper, redaktor „Zwrotnicy”, należał do stałych prenumeratorów „L'Esprit Nouveau”.

kretniej logice wizualnych połączeń. Reprodukowane fotografie nie były tutaj postrzegane jako obiekty cenne same w sobie, lecz jako rodzaj instruktywnego i użytecznego zasobu. Sam jednak bezpośredni sposób ich dania, brak fizycznej bariery i poczucie fenomenalnej bliskości – wszystko to nadawało im znaczenie wykraczające poza rolę biernego pośrednika.

Na ten haptyczny aspekt obrazów reprodukcyjnych i ich oddziaływanie w bezpośrednim kontakcie zwracają uwagę współcześni badacze, podkreślając ich rolę w procesach artystycznej recepcji¹⁰, jak też w kształtowaniu badawczego zaplecza historii sztuki¹¹. Obrazy te nie są w tym kontekście rozumiane tylko jako środek upowszechniania i udostępniania określonych przedstawień (potęgujący ich społeczną obecność i zakres oddziaływania), ale również jako konkretne, mobilne obiekty, będące podstawą subiektywnego doświadczenia i potencjalnym materiałem nowych uporządkowań. Tak ukierunkowana refleksja nad funkcjonowaniem reprodukcji i wędrówkami obrazów pozostaje bliska teoretycznym koncepcjom Bruno Latoura i Alfreda Gella, dotyczącym „sprawczości rzeczy”, oraz wyprowadzonemu z nich postulatowi Bjørnara Olsena, by przenieść uwagę z symbolicznych znaczeń zakodowanych w artefaktach na aktywne działanie ich samych w „nadawaniu światu znaczenia”¹².

¹⁰ Problematyce udziału dokumentów fotograficznych w kształtowaniu wyobrażeń o sztuce dawnej oraz kwestii oddziaływania fotograficznej reprodukcji na formy indywidualnej pamięci szereg prac poświęciła Mary Bergstein, m.in. *Lonely Afrodites. On the Documentary Photography of Sculpture*, „Art Bulletin” 1992, 3; eadem, *Mirrors of Memory. Freud, Photography and the History of Art*, New York 2010; eadem, *In Looking Back One Learns to See. Marcel Proust and Photography*, Amsterdam–New York 2014.

¹¹ O ile rola reprodukcji jako narzędzia historii sztuki uświadamiana i tematyzowana była od dawna – czego przykładem jest choćby przywołane tu stanowisko Panofskiego czy krytyczne komentarze Douglasa Crimpa i Donalda Preziosiego z lat 80. XX wieku, to współczesne badania tej problematyki w zdecydowanie większym stopniu skupiają się na konkretnym, materialnym kształcie wizualnych kolekcji oraz praktykach ich użytkowania. Jednym z czynników tego zwrotu było ożywione zainteresowanie historią bibliotek fotograficznych, w tym tych tworzonych przez „ojców dyscypliny” – Aby’ego Warburga, Jacoba Burckhardta czy Bernarda Berenсона, dla których zbiory wizualne były nieodłączną częścią ich badawczej praktyki i przestrzenią namysłu. Zob. na ten temat m.in. K. Mazzucco, *Mnemosyne: Bilderdemonstration, Bilderreihen, Bilderatlas. Chronologiczna prezentacja dokumentów związanych z Atlasem Warburga*, tłum. M. Salwa, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011, 2–3(293–294), s. 120–142; G. Pagliarulo, *Photographs to read: Berensonian annotations*, w: *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, red. C. Carraffa, Berlin 2011.

¹² Por. B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, tłum. B. Shallcross, Warszawa 2013, s. 235.

*

W osobistym archiwum Le Corbusiera¹³, utworzonym jeszcze za jego życia, zachowała się skrupulatnie przez niego prowadzona dokumentacja prac związanych z redakcją wydawanego w latach 1920–1925 pisma „L’Esprit Nouveau” – w tym korespondencja z autorami i przedstawicielami innych czasopism, katalog abonentów i szczegółowe wykazy rachunkowe. Znajdują się tam także pojedyncze wycinki z gazet i ilustracje z firmowych katalogów, które autor gromadził i z których część została użyta jako materiał wizualny na stronach pisma i włączona w treść artykułów. Zachowany materiał jest jedynie częściowy i nie obejmuje wszystkich źródeł ilustracji wykorzystanych w samym magazynie oraz w powiązanych z nim publikacjach książkowych. Mimo to daje on pewien wgląd w tryb pracy pisarskiej i redakcyjnej Le Corbusiera, potwierdzając jej zakorzenienie w zróżnicowanej współczesnej ikonosferze oraz w charakterystycznym dla tego twórcy myśleniu za pośrednictwem obrazów.

Redakcyjna korespondencja, jak też kształt samego miesięcznika pokazują, że ambicją Le Corbusiera było stworzenie liczącego się magazynu kulturalnego (*grand revue*) adresowanego do intelektualnych elit, w tym przedstawicieli świata przemysłu, burżuazji i finansjery, nie tylko kręgów artystycznych¹⁴. Służył temu szeroki profil tematyczny pisma – obejmujące

¹³ Zachowane dokumenty oraz własne prace, projekty architektoniczne i szkice Le Corbusier powierzył utworzonej w roku 1960 Fondation Le Corbusier. Zbiory te mieszczą się w paryskiej siedzibie Fundacji, w dawnej willi Jeanneret, wybudowanej przez Le Corbusiera dla jego brata Alberta i tworzącej obecnie jeden kompleks muzealno-archiwalny z Maison La Roche (1923–1925). Źródła związane z publikacją „L’Esprit Nouveau” stanowią niewielką część całości archiwalnych zasobów, obejmujących przede wszystkim świadectwa związane z architektoniczną spuścizną artysty. Osobny dział w ramach uporządkowanego obecnie archiwum stanowi zgromadzona przez Le Corbusiera kolekcja ponad trzech tysięcy pocztówek, z których kilka wykorzystanych zostało w „L’Esprit Nouveau”, m.in. w tekście *Iconologie – Iconolatries – Iconoclastes* („L’Esprit Nouveau” 1923, 19) w przedstawieniach wnętrza Fontainebleau i Wersalu. Na temat tej kolekcji pocztówek i sposobu ich użycia w pracy Le Corbusiera zob. *Le Corbusier: la passion des cartes*, red. L.B. Bielza, Bruxelles 2013 [katalog wystawy].

¹⁴ O skuteczności przyjętej metody świadczy zainteresowanie przedstawicieli tej warstwy – przyszłych zleceniodawców Le Corbusiera. Niemniej, największy rezonans pismo znajdowało w kręgach artystycznych, zwłaszcza w Europie Wschodniej i Środkowej, gdzie postrzegane było jako wzorzec sprawnie funkcjonującego organu awangardy. Znamienne są w tym kontekście uwagi Witkacego, który pisząc o potrzebie utworzenia pisma stanowiącego spójny front w walce o nową sztukę, powoływał się na przykład „L’Esprit Nouveau”: „Przeglądając miesięcznik francuski «Esprit Nouveau» doznałem uczucia zazdrości. Świetnie redagowane pismo, poważne artykuły, doskonałe reprodukcje, przegląd wydawnictw za-

go obok zagadnień malarstwa, literatury, teatru, muzyki i filmu, doniesienia o nowościach technicznych i naukowych, jak również znaczna ilość zamieszczanych w nim reprodukcji. Liczebność ilustracji (w tym reprodukcji barwnych) podkreślana była wielokrotnie w ogłoszeniach reklamujących pismo, podobnie jak w innych zabiegających o uwagę odbiorców magazynach artystycznych tego okresu¹⁵. Znaczna część tych ilustracji odnosiła się do sztuki dawnej, w szczególności związanej z tradycją klasyczną – sztuki starożytnej Grecji i Rzymu, malarstwa Jeana Fouqueta, Michała Anioła, Poussina, Ingesa, Corota, Cézanne’a i Seurata¹⁶, a także sztuki afrykańskiej, cieszącej się w tych latach rosnącym zainteresowaniem artystów i kolekcjonerów¹⁷. W tekstach autorstwa Ozenfanta (publikowanych pod pseudonimami Fayet i Vauvrecy) i Jeana Bissière’a dzieła te interpretowane były przez pryzmat czysto formalnych wartości, niezależnych od funkcji przedstawieniowych – jako wyraz plastycznego zmysłu konstrukcji, poszukiwania kompozycyjnej logiki i ładu, a więc urzeczywistnienie tych samych reguł estetycznych, do jakich odwoływało się purystyczne malarstwo. Prezentacja własnych prac malarzkich Ozenfanta i Le Corbusiera w sąsiedztwie dzieł sztuki dawnej, a także wielokrotnie przywoływanej twórczości kubistów: Picassa, Braque’a, Juana Gris i Jacques’a Lipchitza, była próbą legitymizacji własnych dokonań i wpisania ich w szersze ramy artystycznej tradycji. Nie dziwi w tym kontekście, że wspomniane reprodukcje – zgodnie ze standardami albumowych wydawnictw o sztuce – w większości były drukowane pojedynczo na kolejnych stro-

granicznych. Czy nie można czegoś podobnego zrobić u nas?” S.I. Witkiewicz, *Dodatek do „dodatku”* (1923), cyt. za: A. Wójtowicz, *Nowa sztuka. Początki (i końce)*, Kraków 2017, s. 81. Rzecz jasna, przypisując „L’Esprit Nouveau” status pisma działającego „ponad podziałami”, Witkacy zasadniczo był w błędzie.

¹⁵ Ogłoszenia te były szczególnie eksponowane począwszy od 14 numeru; liczebność ilustracji w stosunku do tekstu zwiększała się też stopniowo w późniejszych numerach.

¹⁶ Zob. teksty opublikowane w „L’Esprit Nouveau”: Fayet [A. Ozenfant], *Nicolas Poussin* (1921, 7, s. 751–768); idem, *Peinture ancienne, peinture moderne* (1921, 1112, s. 1316–1327); idem, *La Sixtine de Michel-Ange* (1922, 14, s. 1507–1514); idem, *Les vases grecs* (1922, 16, s. 1927–1936); Vauvrecy [A. Ozenfant], *Vie de Paul Cézanne* (1920, 2, s. 131–132); idem, *Vie de Domenico Théotocopuli* (1920, 3, s. 268–283); idem, *Les frères Le Nain* (1921, 10, s. 1125–1138); Ozenfant, *Recherches* (1924, 22 [b.p.]); B. [tekst anonimowy], *Jean Fouquet* (1921, 5, s. 507–519); J. Bissière, *Notes sur l’art de Seurat* (1920, 1, s. 13–18); idem, *Notes sur Ingres* (1921, 4, s. 337–409); idem, *Notes sur Corot* (1921, 9, s. 997–1009).

¹⁷ Fotografie masek i rzeźb, głównie z kolekcji Paula Guillaume’a, pojawiały się w wielu tekstach. Najszerszy wybór towarzyszył tekstowi Ozenfanta, w którym podkreślał on cechujące je poczucie formy i plastyczną „energię”. Zob. J. Saint-Quentin [Ozenfant], *Nègres*, „L’Esprit Nouveau” 1924, 21 [b.p.].

nach, tak by skupić uwagę na samych dziełach i ich autonomicznej formie. Le Corbusier i Ozenfant korzystali tu, jeśli chodzi o sztukę dawną, z zasobów najbardziej znaczących agencji fotograficznych, specjalizujących się w fotografii dzieł sztuki, takich jak Giraudon i Anderson¹⁸. W odniesieniu do dzieł współczesnych natomiast – z dokumentacji tworzonej przez artystów i reprezentujące ich galerie sztuki.

Równocześnie jednak głoszone przez Le Corbusiera począwszy od pierwszych numerów pisma idee estetyki inżynieryjnej i apologia przemysłowych konstrukcji pociągały za sobą wprowadzenie zupełnie innego materiału wizualnego – czerpanego spoza artystycznego obiegu. Materiał ten traktowany był w sposób bardziej swobodny, stawał się elementem perswazyjnych wywodów i „paradoksalnych montażów”, w jakie obfitowały polemiczne teksty jego autorstwa¹⁹. Te same artykuły programowe, zamieszczane w „L’Esprit Nouveau”, od początku też pomyślane były jako podstawa mających się niebawem ukazać publikacji książkowych: *Vers une Architecture* (1923), *Urbanisme* (1924), *Art décoratif d’aujourd’hui* (1925) oraz napisanej wspólnie z Ozenfantem książki *La Peinture Moderne* (1925). Użyte w nich dokumenty wizualne oraz ich układ graficzny pozostały w większości bez zmian.

Cechą charakterystyczną tych tekstów była nie tylko heterogeniczność wizualnych źródeł – wykorzystanie fotografii z pocztówek, z prasy codziennej czy firmowych katalogów – ale też sposób włączania ich w tok argumentacji na zasadzie bezpośredniego unaocznienia i rzeczowego dowodu. Niekiedy reproduktowane dokumenty eksponowane były wprost jako materiał „znaleziony”, jak choćby w tekście pt. *Wycinki z gazet*, opublikowanym w roku 1924 w „L’Esprit Nouveau” i w równocześnie wydanej książce *Urbanisme*²⁰. Le Corbusier zgromadził w nim kilkanaście krótkich artykułów, doniesień i satyrycznych rysunków z prasy codziennej, głównie z paryskich dzienników „Intrasigeant” i „Le Journal”. Reproduktowane w oryginalnym układzie graficznym wycinki, mówiące o problemach ruchu ulicznego, wypadkach drogowych i mieszkaniowych niedoborach, zyskują tu zdecydowaną przewagę nad autorskim tekstem, który zdaje się stanowić jedynie podsumowanie kwestii, o jakich w alarmującym tonie donosiła bieżąca prasa (wybrane teksty z gazet pochodziły z okresu od wio-

¹⁸ Wśród dokumentów archiwalnych nie zachowały się świadectwa związane z pozyskiwaniem tych reprodukcji, prawdopodobnie redaktorzy pisma korzystali w tym zakresie z pośrednictwa wydawnicwa Crès et Cie, z którym współpracowali przy wydawaniu swoich książek.

¹⁹ Por. Y.-Ch. Desbiolles, *Revues d’art à Paris, 1905–1940*, Aix-en-Provence 2014, s. 102.

²⁰ Le Corbusier, *Coupages du journaux*, „L’Esprit Nouveau” 1924, 25 [b.p.]. Por. przekład polski: *Urbanistyka*, tłum. T. Swoboda, Warszawa 2015, s. 151–165.

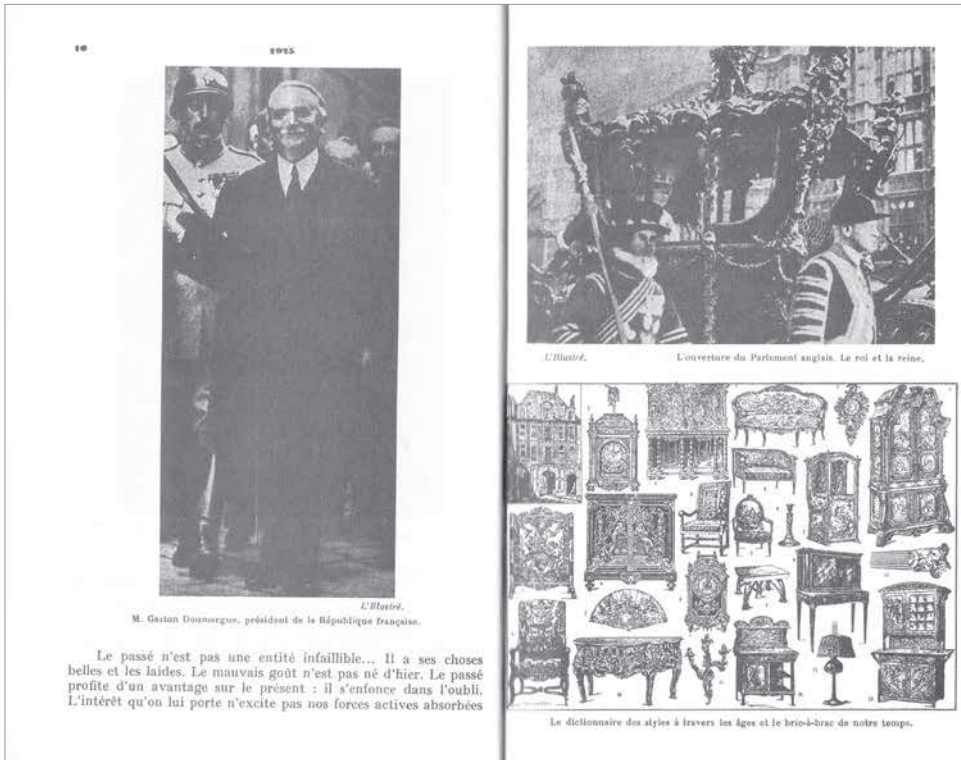
sny do jesieni 1923). Był to ze strony autora zręczny zabieg retoryczny, dający do zrozumienia, że problem miejskiej przestrzeni stał się kwestią palącą, a proponowane przez niego urbanistyczne rozwiązania to recepta na powszechnie rozpoznaną chorobę. Artykuł, rozpoczynający się zdaniem: „Czytam najwyżej jedną gazetę dziennie”, sugeruje zanurzenie w strumieniu bieżących informacji, eksponując jednocześnie poczucie niebezpieczeństwa, gorączkowy rytm i nerwowość miejskiego życia. Zebrane „na chybił trafił” (choć w rzeczywistości gromadzone z rozmysłem i systematycznie) fragmenty są synekdochą chaotycznej miejskiej rzeczywistości; ich pozorny nieporządek, graficzne zróżnicowanie, krzykliwość i sensacyjność tytułów atakują czytelnika i wprowadzają go w krąg codziennych ludzkich problemów – kwestii, o których zdaje się mówić sama „ulica”. Efekt wielogłosowości, uzyskany dzięki wyborowi różnych, także humorystycznych i groteskowych, motywów, czyni argumentację bardziej przekonującą, łagodząc po części apodyktyczny ton słów samego Le Corbusiera. Choć autor tekstu potępia chaos wielkiego miasta, cechujące je „fizyczne zagrożenie, moralny zamęt”²¹, skala i dynamika wielkomiejskiego życia wyraźnie go pociągają, podobnie jak związane z tym środowiskiem skrótowy, wizualny tryb komunikacji.

Podobny zabieg reprodukcji fragmentów artykułów znalezionych w prasie codziennej wykorzystywany był w tekstach Le Corbusiera wielokrotnie, niekiedy w celach polemicznych; zawsze jednak chodziło o zaakcentowanie uczestnictwa w toczącej się debacie – podkreślenie zaangażowania w sprawy toczące się „tu i teraz”. Zgadzało się to z manifestowaną w piśmie intencją śledzenia i komentowania bieżącej rzeczywistości – „L’Esprit Nouveau” od początku ogłaszało się jako „pierwszy światowy magazyn poświęcony estetyce żywej”, mający „przybliżyć ducha, który ożywia obecną epokę, uchwycić jej piękno, oryginalność [...]. Pokazywać i komentować w sposób jasny dzieła, badania i idee, które prowadzą dziś naprzód naszą cywilizację”²². Realizacją tych postulatów były doniesienia na temat osiągnięć technicznych i naukowych czy sportu, charakterystyczna dla pisma pochwała nowoczesnego przemysłu

²¹ Ibidem, s. 161.

²² „L’Esprit Nouveau” 1920, 1, frontispis [b.p.]. Charakterystykę zawartości pisma pokrótce przedstawia w swojej monografii francuskiego puryzmu Maria Kossakowska. Zaznacza ona także, że pismo to było „jedyne w swoim zintegrowaniu słowa i obrazu”, choć dalej tego wątku nie rozwija. Zob. M. Kossakowska, *Teoria awangardy francuskiej. Puryzm i jego twórcy*, Warszawa–Wrocław 1980, s. 12. Wizualnym i montażowym strategiom Le Corbusiera poświęcają więcej uwagi autorzy nowszych komentarzy i opracowań, por. M. Leśniakowska, *Oczy Le Corbusiera*, w: *Le Corbusier, W stronę architektury*, tłum. T. Swoboda, Warszawa 2012 (zwłaszcza s. 23–29, gdzie autorka porównuje jego publikacje z technikami filmowego montażu i z *Atlasem Mnemosyne* Aby’ego Warburga).

i mechanizacji, jak również otwartość, z jaką podchodzono do kwestii sztuk popularnych: cyrku, kina, music-hallu, komiksu czy jazzu. Podobnie dialog z prasą szerokiego obiegu był zabiegiem, przez który Ozenfant i Le Corbusier starali się ożywić i uatrakcyjnić zawartość magazynu, piętnując absurdy lub śmieszności współczesnej kultury²³. Poprzez bezpośrednie cytaty i nawiązania zaznaczali swój dystans do obserwowanych zjawisk, opowiadając się po stronie inaczej pojętej nowoczesności – odpowiadającej purystycznej estetyce prostoty, ekonomii i matematycznej precyzji (il. 1–3).



1. Le Corbusier, *Iconologie, iconolâtres, iconoclastes* [Ikonologia, ikonolatrzy, ikonokłaści] *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 1925

²³ Materiały z prasy bieżącej wypełniały w niektórych numerach specjalny dział „ciekawostek”. Umieszczane na marginesie głównej zawartości pisma, owe „dokumenty osobliwe” (*Documents curieux*) stanowiły rodzaj adresowanej do widzów wizualnej zagadki, opatrzonej jedynie krótkim podpisem, zwykle z ironiczną puentą. Sama formuła takiego lekkiego w treści wizualnego przerywnika znana była w prasie popularnej, skąd została zapożyczona.



2. Le Corbusier, *Une bourrasque* [Nawałnica], *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 1925



3. Wycinki z katalogów, zbiory Fondation Le Corbusier, Paryż. © FLC/ADAGP 2018

Krytyczne nastawienie Ozenfanta i Le Corbusiera najbardziej konsekwentnie przejawiało się w ich stosunku do artystycznego naturalizmu i tradycji sztuk dekoracyjnych. Jako element polemicznej argumentacji w roli negatywnych przykładów często wykorzystywali w tym celu „znalezione” fotografie prasowe, zdjęcia z pocztówek oraz ilustracje z reklamowych ogłoszeń. I tak na przykład zestawienie reprodukcji dzieł sztuki, operujących formalnym uproszczeniem i stylizacją, z pokrewnymi tematycznie współczesnymi fotografiami – zastosowane między innymi w tekście *Nature et création* – miało eksponować śmieszność i groteskowość obrazu będącego „kopią” rzeczywistości, dowodząc, że próby dotrzymania kroku naturze – „zawsze nieuchwytnej i rozproszonej”²⁴ – w sztuce są drogą donikąd. Fotograficzny dokumentalizm uwypuklał w tym przypadku przygodność ukazywanych zjawisk, rozsadzających jedność przedstawienia mnogością anegdotycznych detali. Ozenfant wykorzystał później podobny efekt wizualnego humoru i zaskoczenia w książce *Art: bilan des arts modernes en France* (1928), włączając w tok rozważań szereg dokumentów fotograficznych zaczerpniętych z współczesnej prasy, tworzących rodzaj przekornego komentarza na marginesie głównego tekstu²⁵. W tekstach Le Corbusiera analogiczną rolę – jako przedmiot ironii i kpiny – odgrywały przykłady sztuki zdobniczej i architektury reprezentacyjnej, jakich dostarczał gromadzony przezeń wizualny materiał. Wybór tego typu przedstawień, wyciętych z prasowych ogłoszeń i handlowych broszur, wykorzystany został w wydanym w latach 1924 i 1925 – w czasie przygotowań Międzynarodowej Wystawy Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu – cyklu artykułów poświęconych koncepcji rzemiosła artystycznego i sztuk dekoracyjnych (cykl ten stał się zarazem podstawą książki *L’art décoratif d’aujourd’hui*)²⁶. Wcielając się w rolę „ikonologa” i „ikonoklasty”²⁷, Le Corbusier włączył w swój tekst zarówno wycinki z prasowych fotografii, jak też przykłady komercyjnych ogłoszeń i katalogów, będących reklamą stylizo-

²⁴ A. Ozenfant, Ch. Jeanneret, *Nature et création*, „L’Esprit Nouveau” 1923, 19 [b.p.]; tekst zamieszczony też w książce *La Peinture Moderne*, Paris 1925, s. 37–59.

²⁵ A. Ozenfant, *Art: bilan des arts modernes en France, structure d’un nouvel esprit* [1928], Paris 1968.

²⁶ Le Corbusier, *L’Art décoratif d’aujourd’hui* [1925], Paris 1980. Materiał wizualny został w książce rozszerzony, m.in. o fotografie secesyjnych wnętrz wybrane z archiwalnych numerów miesięcznika „Art et Décoration”.

²⁷ Pierwszy artykuł cyklu nosi tytuł *Iconologie – Iconolâtres – Iconoclastes*, „L’Esprit Nouveau” 1923, 19 [b.p.].

wanych mebli i przedmiotów dekoracyjnych. Forma użytych przez niego wtórnie przedstawień fotograficznych oraz graficznych, uwypuklających złożoność kształtów i obfitość zdobień, uwydatnia w tym wypadku fantazmatyczny i nierzeczywisty charakter ukazywanych na nich obiektów. W nowym, stworzonym przez Le Corbusiera kontekście (czy raczej przez wyrwanie ich z pierwotnego kontekstu), obrazy te przemawiają nie tyle jako oferta konkretnych sprzętów, ile czysta fantazja artysty-dekoratora, odzwierciedlająca pretensjonalne wyobrażenia na temat „stylu”. Wrażenie jednoczesnego nadmiaru i pustki potęguje ciasne nagromadzenie oferowanych towarów w reprodukowanych ogłoszeniach, a fakt, że są one utrzymane w konwencji starych dziewiętnastowiecznych katalogów, wzmacnia poczucie ich anachronizmu²⁸. Poetyka tanich ogłoszeń powtórzona tu została niemal bez zmian, tak by uwypuklić komercyjny charakter, fałszywy przepych i tandetę tzw. sztuki dekoracyjnej.

Inne wzorce wizualne angażowane są natomiast tam, gdzie Le Corbusier stara się przedstawić pozytywne przykłady nowej estetyki – „wytwory sztuki dekoracyjnej bez dekoracji, tworzone nie przez artystów, lecz przez anonimowy przemysł”²⁹. Także w tym przypadku, prezentując nowoczesne, ergonomiczne i seryjnie wytwarzane przedmioty, ucieka się on w swojej wizualnej argumentacji do „obrazów gotowych” – zdjęć z prasy oraz ilustracji z firmowych prospektów³⁰. Wybrane przez niego przykłady elementów męskiej konfekcji marki Hermès, krzesła Thoneta, meble biurowe Ronéo czy garderoby Innovation ilustrować miały prostą funkcjonalność i zalety standaryzacji. Odpowiadały one zawartej w teorii puryzmu koncepcji *objet-types*, *objet-membres* – obiektów typowych i funkcjonalnych, których proste, oczyszczone kształty są pochodną sprawdzonych funkcji, rezultatem

²⁸ Zob. Le Corbusier, *Le pieds dans le plat*, „L'Esprit Nouveau” 1923, 18; idem, *Iconologie – Iconolatres – Iconoclastes...* Materiał wizualny użyty w *Le pieds dans le plat* został rozszerzony w wersji książkowej *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (rozdział *Une bourrasque*), gdzie pojawia się szereg dodatkowych motywów graficznych wybranych z katalogów sprzedaży – mebli, żyrandoli, serwisów stołowych i obiektów dekoracyjnych nawiązujących do stylów historycznych.

²⁹ Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, „L'Esprit Nouveau” 1924, 24 [b.p.].

³⁰ Na znaczenie tych „obrazów gotowych”, będących reklamami współczesnych towarów, zwróciła uwagę Beatriz Colomina, dostrzegając w tym punkcie analogie łączące podejście Le Corbusiera z działaniami Picabii i Duchampa. B. Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge, Mass., London 1996, s. 141–153.

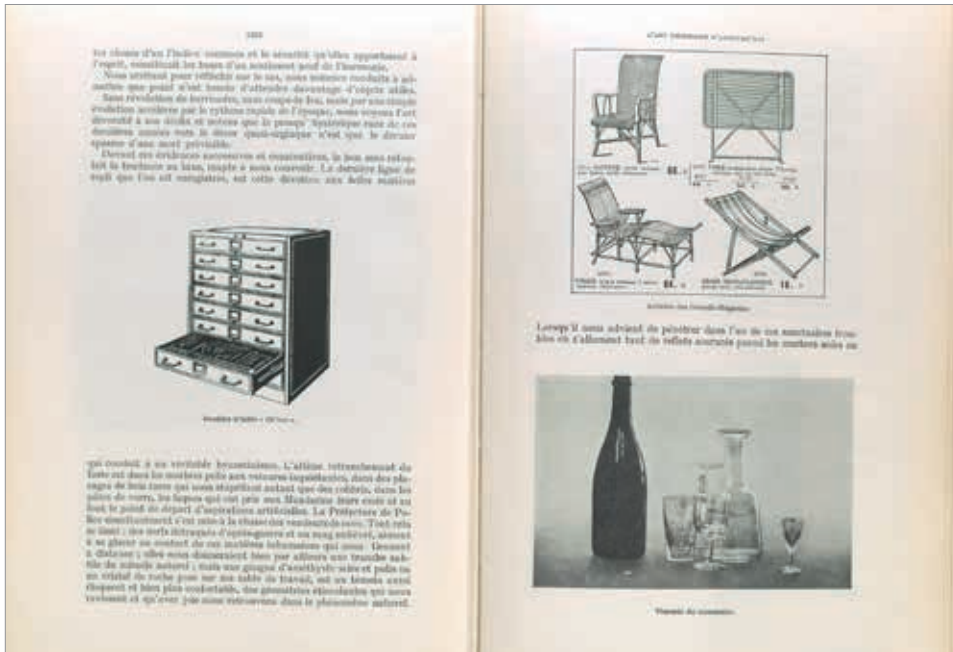
„naturalnej selekcji”³¹. Reprodukowane w artykułach rysunki i fotografie akcentowały plastyczną konkretność ukazywanych z bliska obiektów, gładkość ich kształtów, poręczność i praktyczną konstrukcję³² (il. 4). Co znamienne, znaczna część wykorzystanych ilustracji wybrana została z broszur tych samych przedsiębiorstw, których produkty reklamowane były regularnie na łamach „L’Esprit Nouveau”, takich jak Ronéo i Innovation³³. Z jednej strony był to materiał, który Le Corbusier jako „redacteur administratif” z racji współpracy z nimi miał do dyspozycji; z drugiej jednak – były to marki, które sam wcześniej wytypował jako zgodne z profilem pisma, odpowiadające promowanej na jego łamach wizji nowoczesności. Zachowana korespondencja świadczy o tym, że wpływy z reklam nie tylko stanowiły dla pisma główne źródło utrzymania, ale dla Le Corbusiera bardzo istotne było, by zamieszczane w nim reklamy tematycznie i stylistycznie wspierały jego agendę. Stąd preferencje dla firm będących producentami nowoczesnych urządzeń i samochodów, a także – nie zawsze zwieńczone sukcesem – próby pozyskania jako reklamodawców wielkich przedsiębiorstw komunikacyjnych – kolei i sieci oceanicznych. Jeśli na stronach „L’Esprit Nouveau” pojawiały się reklamy butików z damską odzieżą lub czekolady, to musiały być utrzymane w prostym graficznym stylu i maksymalnie oczyszczone z anegdotycznych treści. Le Corbusier sam uczestniczył w ich komponowaniu i decydował o ich wyborze³⁴ (il. 5–7).

³¹ Le Corbusier, *Besoin types. Meubles types*, „L’Esprit Nouveau” 1924, 23 [b.p.]. Por. idem, *Puryzm*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, s. 224.

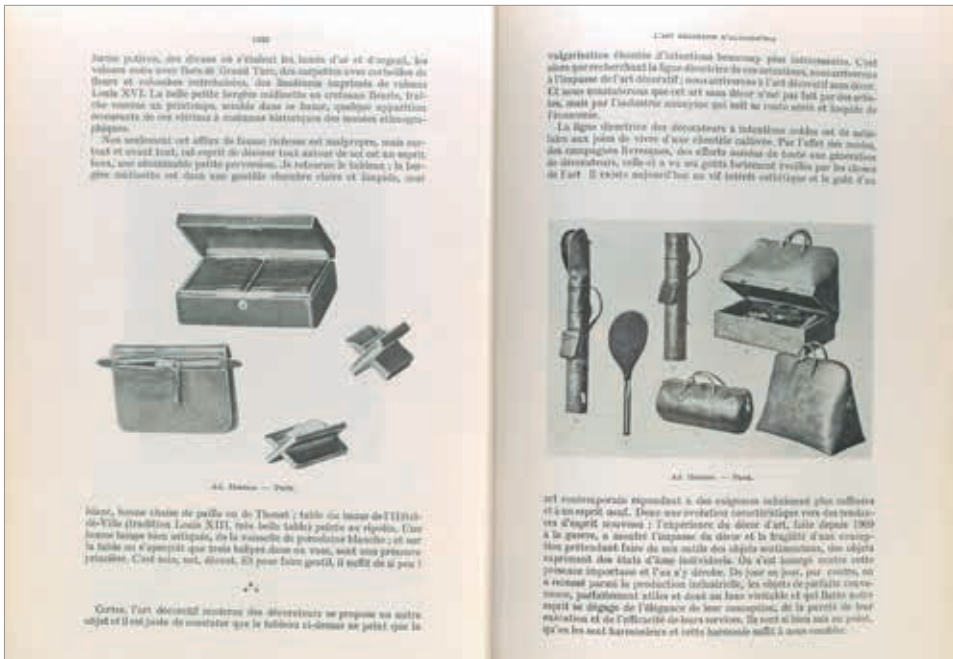
³² Zob. Le Corbusier, *Besoin types...*; idem, *L’Art décoratif d’aujourd’hui*, „L’Esprit Nouveau” 1924, 24.

³³ Reklamy Ronéo publikowane były w kolejnych numerach pisma począwszy od numeru 24, reklamy mebli Innovation – we wszystkich od numeru 18. Od pierwszego numeru stale zamieszczane w nim były reklamy samochodów (Ford, Delage, Voisin, Peugeot).

³⁴ Le Corbusier projektował układ graficzny części ogłoszeń oraz prowadził korespondencję z potencjalnymi reklamodawcami w stylu, który miał wszelkie znamiona marketingowej kampanii. W jednym z oficjalnych listów do reklamodawców pisał: „Atakujesz czytelnika przez zaskoczenie, kiedy jest on z dala od swoich spraw, a on słucha cię, ponieważ nie zwraca na ciebie uwagi” (FLC, A-1-89). W kontekście lat 20. znamienne jest wykluczenie w tych reklamach wszystkiego, co związane z kobiecością i modą – typowych dla reklam z tego okresu motywów odnoszących się do wizerunku „nowoczesnej kobiety”. Zob. T. Gronberg, *Making up the Modern City*, w: *L’Esprit Nouveau. Purism in Paris, 1918–1925*, red. C. Eliel, Los Angeles 2001, s. 123.



4. Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 1925 [przedmioty codziennego użytku]



5. Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 1925 [akcesoria Hermès]



6. Le Corbusier, *Makieta przygotowawcza* – kolaż z użyciem fragmentów broszury reklamowej firmy Hermès, zbiory Fondation Le Corbusier, Paryż. © FLC/ADAGP 2018

Można zatem powiedzieć, że gromadzony przez niego materiał wizualny w wymiarze zarówno ikonograficznym, jak i stylistyczno-formalnym stanowił oparcie dla budowanego przezeń programu – nie był tylko ilustracyjnym dodatkiem do głoszonych w piśmie postulatów i tez. Odnosi się to także do eksponowanych na stronach pisma obrazów maszyn i architektury przemysłowej, korespondujących z deklarowaną w „L’Esprit Nouveau” pochwałą fordyzmu i mechanizacji. Pojawiały się one w wielu tekstach, najbardziej jednak licznie w opublikowanym w roku 1921 cyklu trzech artykułów pod tytułem *Oczy, które nie widzą*, zamieszczonym później w książce *Vers une architecture*³⁵. Wykorzystując fotografie parowców, samolotów i samochodów, zaczerpnięte z branżowych katalogów, Le Corbusier połączył wybrane przez

³⁵ Le Corbusier, *Des yeux qui ne voient pas... I. Les paquebots*, „L’Esprit Nouveau” 1921, 8, s. 845–855; idem, *Des yeux qui ne voient pas... II. Les avions*, „L’Esprit Nouveau” 1921, 9, s. 973–988; idem, *Des yeux qui ne voient pas... III. Les autos*, „L’Esprit Nouveau” 1921, 10, s. 1139–1151. Por. Le Corbusier, *W stronę architektury...*, s. 129–181.

L'ESPRIT NOUVEAU
PLEYELA

L'ESPRIT NOUVEAU
ARMOIRE-FENDERIE-CHIFFONNIER
AVEC CARRÉ PIVOTANT

INNOVATION
TRADE-MARK

7. Reklama mebli L'Innovation i fortepianu Pleyela, „L'Esprit Nouveau” 1923, 18

siebie ujęcia w bardziej dynamiczną i zróżnicowaną wizualną sekwencję, inaczej niż w typologicznym porządku oryginalnych broszur, które skupiały się na parametrach technicznych. Materiał wizualny tworzy w tych artykułach narrację paralelną do tekstu, pełniąc przede wszystkim funkcję impresywną – uwytatniając poczucie przestrzennej skali, lekkość i prostotę kształtów ukazywanych obiektów. Opisuując te dzieła techniki jako modele przyszłej architektury, wzory racjonalnej i ekonomicznej organizacji, autor w istocie bardziej skupia się na tym, co dotyczy ich formalnej wymowy: na działaniu światła i harmonijnych relacjach form, prawidłowości proporcji, poczuciu jedności z przestrzenią³⁶. Użyte zdjęcia dwupłatówców i trójpłatówców akcentują regularność i precyzję konstrukcji, ale jeszcze bardziej sugerują odczucie lotu, wrażenie przestrzennej swobody i dynamiki. Pisząc, czy raczej komponując

³⁶ „Jeśli zapomnimy na chwilę, że parowiec jest środkiem transportu i spojrzymy na niego świeżym wzrokiem, staniemy w obliczu szczególnego rodzaju brawury, dyscypliny, harmonii, spokojnego, wibrującego i narzucającego się piękna”. Cyt. za: Le Corbusier, *W stronę architektury...*, s. 144.

Oczy, które nie widzą, Le Corbusier od początku polegał na wizualnych dokumentach, które stały się osią jego narracji. Z tego względu tytuł trzech artykułów można uznać za paradoksalny, bowiem opierały się one na wizualnych i estetycznych jakościach gotowych fotograficznych obrazów, których bohaterem była maszyna – obiekt, jak pisał w „L’Esprit Nouveau” Louis Delluc, wysoce „fotogeniczny”³⁷ – według Le Corbusiera jednak wciąż nie dość przez współczesnych „widziany” i doceniany.

Wizja nowej architektury wyłaniała się „L’Esprit Nouveau” z postulatów „estetyki inżyneryjnej”, w tym okresie wciąż bowiem niewiele powstało architektonicznych realizacji urzeczywistniających te ideały, którymi Le Corbusier mógłby się chwalić³⁸. Ta stosunkowo wczesna faza jego kariery – czasy „Le Corbusiera przed Le Corbusierem” – była bardziej owocna w dziedzinie twórczości malarskiej oraz teoretycznej. Wykorzystywany w tekstach materiał wizualny – w tym włączane w nie własne rysunki i szkice, oddaje charakter pracy myślowej i studiów Le Corbusiera, w których zawsze bardzo ważnym elementem były źródła ikonograficzne, pobudzające wyobraźnię i stanowiące poręczny materiał analiz³⁹. Wybór wspomnianych „obrazów znalezionych” podyktowany był nie tylko ich treścią, ale również ujęciem formalnym, korespondującym z purystycznym upodobaniem do wizualnej jasności i klarowności. Gromadzone przez niego ilustracje z firmowych prospektów, ukazujące wyizolowane z tła pojedyncze przedmioty, dawały wrażenie plastyczności i czytelnego płaszczyznowego oddzielania motywów, pokrewne syntetycznemu stylowi purystycznego malarstwa. Fernand Léger, który w tym czasie zbliżył się do Ozenfanta i Le Corbusiera oraz do ich stylu malarstwa, otwarcie mówił o fascynacji plastyczną formą komercyjnych przedstawień – wystaw sklepowych, ogłoszeń i plakatów. Identyfikował je jako źródło nowej „este-

³⁷ Jak stwierdzał ów krytyk filmowy i twórca pojęcia fotogenii: „Lokomotywa, statek, samolot i szyny kolei żelaznej są fotogeniczne przez geometrię swojej struktury”. L. Delluc, *Photogénie*, „L’Esprit Nouveau” 1921, 5, s. 589–590.

³⁸ Odrębny artykuł poświęcony został jedynie willi Schwob w Chaux-de-Fonds, należącej do wczesnego okresu jego twórczości. Zob. J. Caron [Le Corbusier], *Une villa de Le Corbusier*, „L’Esprit Nouveau” 1921, 6, s. 679–704. Dokumentację fotograficzną nowszych realizacji architektonicznych Le Corbusiera, w tym Maison La Roche, atelier Ozenfanta i pawilonu Esprit Nouveau z wystawy paryskiej zawierał dopiero *Almanach d’Architecture Moderne* wydany w roku 1925 z dopiskiem „Collection de l’Esprit Nouveau”.

³⁹ Na temat szkiców architektonicznych wykonywanych przez Le Corbusiera na podstawie fotograficznych i graficznych przedstawień architektury dawnej zob. *Le Corbusier à la Bibliothèque Nationale*, red. Ph. Duboy, Paris 1985. Por. także Colomina, *Privacy and Publicity...*, s. 81–128.

tyki izolowanego przedmiotu⁴⁰, którą rozwijał w swoich filmowych eksperymentach i malarstwie z tego okresu. Podobną zbieżność między upodobaniem do przemysłowych wytworów a estetyką obrazów „znalezionych” widać u Le Corbusiera. Walory nowoczesnych przedmiotów i konstrukcji oceniał on przede wszystkim od strony estetycznej, skupiając się na ich prostocie i elegancji. Te zaś znajdowały sugestywny wyraz w formie wizualnie oczyszczonych przedstawień, w których zaakcentowanie przedmiotowych zarysów i czytelny podział płaszczyzn były często efektem fotograficznych retuszy. Owe wizualne uproszczenia widać zarówno w przypadku reklam Innovation, będących w istocie formą pośrednią między techniką graficzną a fotograficznym zapisem, jak również w wykorzystanych przezeń zdjęciach amerykańskich elewatorów zbożowych, reprodukowanych w pierwszym tekście z cyklu *Trois reppeles à MM. les architectes*⁴¹. Silny fotograficzny retusz obecny był już w użytym przez niego materiale, gdzie wyraziste zarysy brył i ich modelunek podkreślono tak, by nie zakłócały ich przygodne czynniki oświetlenia. Niektóre jednak retusze – jak usunięcie dekoracyjnego zwieńczenia na fotografii kanadyjskich silosów, reprodukowanej za rocznikiem Werkbundu – wprowadzone zostały specjalnie przy publikacji w „L'Esprit Nouveau”⁴² po to, by podkreślić prostotę i czystość form przemysłowej architektury. Znaleziony, poddany selekcji, wreszcie przepracowany wizualnie materiał stawał się tu narzucającą się emanacją ideałów puryzmu.

Sugestywne oddziaływanie tekstów Le Corbusiera i użytych w nich wizualnych montażu świadczy, jak zauważa Beatriz Colomina, o właściwym mu wycuciu medialnego przekazu i świadomości perswazyjnej roli obrazów⁴³. Na ten wizualny aspekt publikacji Le Corbusiera zwracał też wcześniej uwagę Sigfried Giedion, pisząc: „Wprowadza on tutaj coś, czego nauczył się z kubistycznych kolaży: ożywienie, zmianę struktury. Sprawia, że szkice, wycinki prasowe, fotografie, strony z katalogów stają się środkami zmysłowego prowadzenia myśli”⁴⁴. Wskazana przez Giediona kubistyczna „kolażowość” zestawień dotyczy przede wszystkim heterogenicznego charakteru wykorzy-

⁴⁰ F. Léger, *Ulica: przedmioty, widowiska* [1928], w: idem, *Funkcje malarstwa*, tłum. J. Guze, Warszawa 1970, s. 90.

⁴¹ Le Corbusier, *Trois reppeles à MM. les architectes. Premier rappel: Le volume*, „L'Esprit Nouveau” 1920, 1, s. 90–96.

⁴² Chodzi o ilustrację na stronie 95 w powyższym tekście [w polskim wydaniu: Le Corbusier, *W stronę architektury...*, s. 81 u dołu]. Na temat tej fotografii zob. *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier et l'Industrie...*, s. 15.

⁴³ Colomina, *Privacy and Publicity...*, s. 170.

⁴⁴ S. Giedion, *Literarische Produktion: Inhalt und Form*, w: *Le Corbusier: oeuvre plastique 1919–1937. Tableaux et architecture*, Zurich 1938, s. 10.

stywanego na stronach „L'Esprit Nouveau” materiału. Celowe zniesienie hierarchii, zestawianie obok siebie i na kolejnych stronach motywów i obrazów z różnych porządków, utrzymanych w różnych stylistycznych konwencjach, obnaża ów gest łączenia i często przypomina o wtórnym charakterze ich użycia. Reprodukowane obrazy jawią się w tym sensie jako dokumenty „znalezione”, a więc swego rodzaju „przedmioty gotowe”, co nie przeszkadza im grać jednocześnie roli „obiektywnego” świadectwa określonej rzeczywistości. Większa dezynwoltura w stosunku do wyjściowego materiału wizualnego widoczna jest zazwyczaj w przytaczaniu negatywnych przykładów, podczas gdy w przypadku obrazów, które miały być pozytywnym odniesieniem i inspiracją – jak wspomniane zdjęcia samochodów, okrętów, silosów czy standardowych codziennych sprzętów – uwypuklana jest raczej szlachetność i siła działania ich formy. Również w odniesieniu do wspomnianych wcześniej reprodukcji dzieł sztuki dawnej, jak fotografie antycznych rzeźb, waz greckich⁴⁵, rzymskiej i greckiej architektury⁴⁶ oraz współczesnego malarstwa i rzeźby, dobrane były one w większości tak, by wydobyć syntetyczność, czystość rysunku i surową oszczędność kształtów. Część wykorzystanych ujęć miała charakter standardowy, część jednak mogła zaskakiwać wąskim kadrowaniem i zbliżeniem wyselekcjonowanych detali, wzmacniającym światłocieniowe kontrasty i akcentującym działanie plastycznej formy⁴⁷.

Jeśli chodzi o stosunek między wyjściowym materiałem a sposobem jego użycia na stronach pisma, instruktywne jest zwłaszcza przyjrzenie się wykorzystanym przez Le Corbusiera zdjęciom Partenonu, które zapożyczone zostały z albumowych publikacji Maxime'a Collignona. W oryginalnych monografiach Akropolu i Partenonu fotografie autorstwa Frédéric'a Boissonnasa opublikowane były w dużym formacie i układały się w większe sekwencje, składając do wyobraźniowego zanurzenia się w atmosferze prezentowanych

⁴⁵ Fayet [Ozenfant], *Les vases grecs*, „L'Esprit Nouveau” 1922, 16, s. 1927–1936; *Sur la sculpture*, „L'Esprit Nouveau” 1922, 15, s. 1803–1813.

⁴⁶ Le Corbusier, *Architecture I: La leçon de Rome*, „L'Esprit Nouveau” 1922, 14, s. 1591–1607; idem, *Architecture III: Pure création de l'esprit*, „L'Esprit Nouveau” 1922, 16, s. 1903–1920 [por. Le Corbusier, *W stronę architektury...*, s. 188–204, 229–247].

⁴⁷ Por. zwłaszcza fotografie Partenonu w *Architecture III: Pure création de l'esprit...* i *Des yeux qui ne voient pas... III. Les autos...* oraz fragmentów Bazyliki św. Piotra w tekście *Architecture III: Pure création de l'esprit...* Przykładem może być także fotograficzne zbliżenie Ewy Edwarda Wittiga zamieszczone w tekście Maurice'a Raynala *Exposition d'art polonais* („L'Esprit Nouveau” 1921, 9 [b.p.]) i nietypowe ujęcie rzymskiego Panteonu otwierające artykuł Le Corbusiera *Le sentiment déborde* („L'Esprit Nouveau” 1923, 19) [w polskim przekładzie: *Kipiące uczucie*, w: *Urbanistyka...*, s. 61]. To ostatnie zdjęcie wykonane zostało przez samego Le Corbusiera w czasie jego podróży w roku 1911.

budowli i miejsc⁴⁸, natomiast w tekście Le Corbusiera te same ujęcia użyte zostały w mniejszym formacie i dobrane tak, by popierać jego argumentację. W rezultacie, włączone w tok wywodów, stają się one nie tyle „oknem” na inną rzeczywistość, ile materiałem pogładowym, potwierdzającym opinie na temat matematycznej precyzji i ścisłych standardów greckiej architektury, pokrewnych nowoczesnemu „pięknu maszyny”⁴⁹. Nie tylko dobór zdjęć – obfitujący w fotograficzne zbliżenia i koncentrujący się w większym stopniu niż u Collignona na wydobywaniu surowej prostoty architektonicznych detali – ale też osobliwe zestawienia greckich świątyń z fotografiami samochodów⁵⁰ tworzą efekt zaskoczenia i zdradzają stojące za nimi perswazyjne intencje.

Zauważalne tu swobodne traktowanie reprodukcji jako materiału demonstracyjnego, poddającego się nowym rekonfiguracjom, korespondowało z aprobatywnym stosunkiem Ozenfanta i Le Corbusiera do technik mechanicznej reprodukcji w ogóle. W swoich uwagach na ten temat podkreślali oni wyższość mechanicznej reprodukcji nad bardziej czasochłonnymi „rzemieślniczymi” technikami powielania obrazów i jej większą precyzję; mechaniczna reprodukcja była w ich opinii oznaką postępu⁵¹. Podobnie jak w stosunku do codziennych przedmiotów owa pochwała mechanicznej reprodukcji opierała się na uznaniu jej instrumentalnej, informacyjnej skuteczności. Tak jak w odniesieniu do użytkowych sprzętów, przedmiot pojęty jako neutralne, wymienne narzędzie zastępował tutaj „rzecz” rozumianą jako jednostkowy, unikatowy obiekt, obdarzony własną pamięcią, historią i emocjonalną aurą.

W tym podejściu do przedmiotów i reprodukcji ukryty jest jednak pewien paradoks. Manifestowane przez twórców „L’Esprit Nouveau” podejście do przedmiotów zbliżało się do myślenia o nich w kategoriach zastępowalnych, skazanych na doraźność towarów; nieprzypadkowo też przedmioty będące wytworami seryjnej przemysłowej produkcji stawały się w „L’Esprit Nouveau” obiektem celebracji przede wszystkim jako obrazy – w postaci wizualnie konsumowanych przedstawień. Funkcjonalność, o której wiele pisano na stronach magazynu, utożsamiana była przede wszystkim z ekonomią i narzucającą się optycznie purystyczną prostotą formy. Można w tym widzieć

⁴⁸ M. Collignon, *L’Acropole d’Athènes*, Paris 1912; idem, *Le Parthénon. L’histoire, l’architecture et la sculpture*, Paris 1914.

⁴⁹ Le Corbusier, *Architecture III: Pure création de l’esprit...* [W stronę architektury..., s. 229–247].

⁵⁰ Na to paradoksalne zestawienie zwracali uwagę komentatorzy, por. R. Banham, *Revolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w „pierwszym wieku maszyny”*, tłum. Z. Drzewiecki, Warszawa 1979, s. 274–275.

⁵¹ A. Ozenfant, Ch. Jeanneret, *Destinées de la peinture*, „L’Esprit Nouveau” 1924, 20, s. 9.

pewnego rodzaju niekonsekwencję lub sprzeczność – typową zresztą dla modernistycznego funkcjonalizmu. Reformatorski zamysł Le Corbusiera, wyłożony w *L'art décoratif d'aujourd'hui*, opierał się na twierdzeniu, że miarą cywilizacyjnego i duchowego postępu winno być odrzucenie „starych fetyszy” i kostiumów. Człowiek nowoczesny ceni sobie w otaczających przedmiotach jedynie logikę i możliwość rozumienia przyczynowych związków, pomagającą w skutecznym działaniu⁵². Nowoczesna elegancja polega na formach sprawdzonych i jest „elegancją wewnętrzną, właściwą wyższej inteligencji”⁵³. Le Corbusier szedł tutaj tropem myśli Adolfa Loosa, którego teksty dobrze znał, choć ich bezpośrednio nie przywoływał. Jedynie w 2 numerze „L'Esprit Nouveau” z roku 1920 zamieszczone zostało francuskie tłumaczenie słynnego tekstu Loosa *Ornament i zbrodnia*. Przy łączących ich podobieństwach warto jednak zaznaczyć widoczną między nimi różnicę stanowisk. Dla Loosa, który starał się uwolnić architekturę od ornamentu i w tym celu oddzielić ją od pojęcia sztuki, sprawą priorytetową pozostała kwestia wygody i użyteczności. Wiedeński architekt kładł nacisk na wyczucie materiału, jakość wykonania i atmosferę otoczenia, ceniąc rzeczy trwałe i sprawdzające się w codziennym użytkowaniu. Krytycznie zaś odnosił się do działania fotografii, która w sposobie uchwycenia danej przestrzeni zawsze premiuje to, co wizualnie efektowne i spektakularne. „Fotografia – stwierdzał Loos – ma na sumieniu fakt, że ludzie chcą urządzać swoje mieszkania nie po to, by dobrze mieszkać, lecz po to, by wszystko dobrze wyglądało”⁵⁴. Można powiedzieć, że Loos broił pełnego, wielowymiarowego zmysłowego doświadczenia w obliczu coraz większej, jak dostrzegał, dominacji obrazu.

Le Corbusier natomiast, jak zauważyła Beatriz Colomina, był przede wszystkim wyczulonym obserwatorem, twórcą, dla którego architektura, przestrzeń domu stanowiły nie tyle prywatne schronienie, ile rodzaj „maszyny do patrzenia” – źródło poruszających perspektyw⁵⁵. Powtarzane w teorii puryzmu Ozenfanta i Le Corbusiera hasła prostoty i rzeczowości odpowiadały nie tyle ściśle praktycznym potrzebom, ile ideałowi percepcyjnego i umysłowego ładu, w którym rzeczy nie stawiałyby już oporu i nie zajmowały niepotrzebnie przestrzeni. „Kultura – pisał sentencjonalnie Le Corbusier – to droga postępu w kierunku życia wewnętrznego”⁵⁶. Świat towarów i ich urozmaicenie służy

⁵² Le Corbusier, *Autres icones. Les musées*, „L'Esprit Nouveau” 1924, 20 [b.p.].

⁵³ A. Ozenfant, Le Corbusier, *De la Peinture des Cavernes au la Peinture d'Aujourd'hui*, „L'Esprit Nouveau” 1922, 15, s. 1802.

⁵⁴ A. Loos, *O oszczędności* [1924], w: idem, *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*, tłum. A. Stępnikowska-Bens, Warszawa 2013, s. 216.

⁵⁵ Colomina, *Privacy and Publicity...*, s. 283.

⁵⁶ Le Corbusier, *Iconologie – Iconolatres – Iconoclastes...* [b.p.].

natomiast człowiekowi głównie „po to, by móc nigdy nie spotkać samego siebie”⁵⁷. W nowoczesnym świecie ów problem wyobcowania i rozproszenia miałby zostać rozwiązany, jak zakładał, za sprawą ekonomicznej organizacji i mechanizacji. Podobnie jak większość awangardowych twórców, autor *L'Art décoratif d'aujourd'hui* trzymał się tutaj przeświadczenia o racjonalizatorskiej i puryfikacyjnej funkcji technik przemysłowych zamiast widzieć w nich siły wspierające komercyjną produkcję i towarowy fetyszym. Przemysłowo produkowane nowoczesne przedmioty, jak przyjmował, sprowadzone do roli nienarzucających się „sług” i zachowujące się zgodnie z wymogami „precyzji, stosowności, dyskretnej i skromnej obecności”⁵⁸, pozwolą oszczędzić czas i energię na aktywności odpowiadające „wyższemu powołaniu” ludzkiego umysłu – w tym na czynności związane ze sztuką i jej kontemplacją⁵⁹. Reprodukacja, na pozór będąca tylko użytecznym narzędziem, zajmowała problematyczne miejsce na pograniczu tych sfer, uczestnicząc jednocześnie w celebrowaniu wyższych, czysto estetycznych wartości.

Owa potrzeba wewnętrznej dyscypliny, „ciszy i surowego odosobnienia”, to motyw, który powraca w listach Le Corbusiera, począwszy od wczesnego okresu pobytu w Paryżu⁶⁰. Ascetyczny rygor i skupienie, przeciwstawione miejskiej dystrakcji, miały być drogą do odnalezienia własnego „ja”, poszukiwaniem twórczego źródła i oparcia w sobie. Celem sztuki – zgodnie z założeniami stworzonej przezeń wspólnie z Ozenfantem teorii puryzmu – miało być z kolei wyniesienie ponad nieład świata materialnego, odnalezienie wyższej skali uczuć⁶¹. Świadectwo tych poszukiwań można widzieć w purystycznym malarstwie, skupionym nie tyle na powtarzanych przedmiotowych motywach, ile na czysto matematycznym porządku i harmonii płaszczyzn (il. 8). Szczególnie interesujące wydają się jednak w tym kontekście wczesne purystyczne rysunki i obrazy, które Le Corbusier z Ozenfantem zaczęli

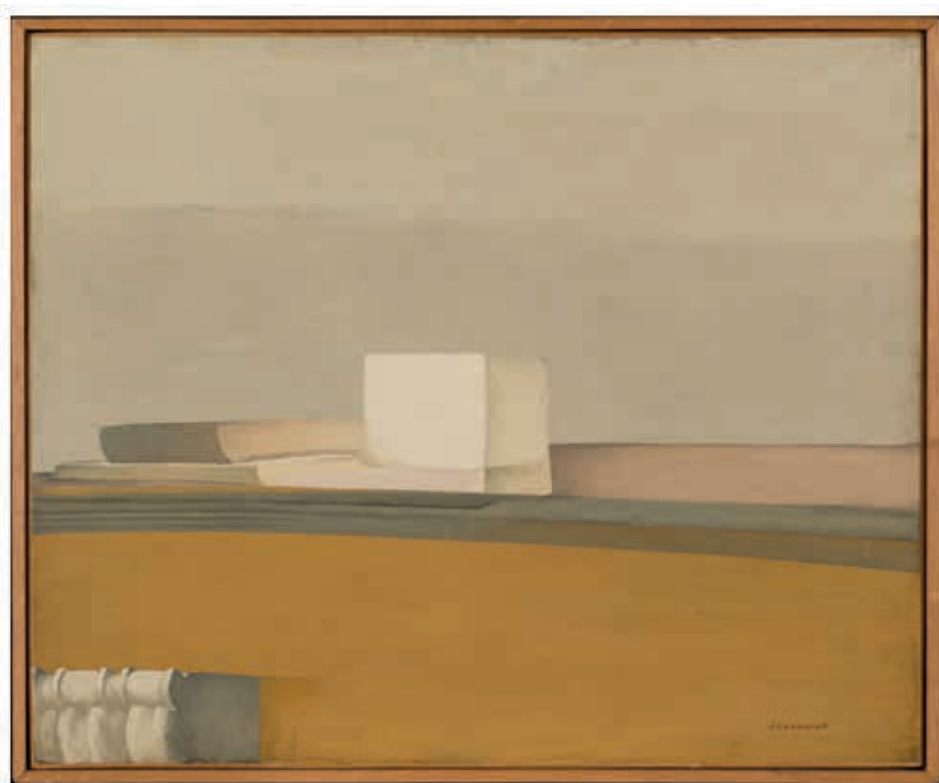
⁵⁷ Idem, *Usurpation. Le folklore*, „L'Esprit Nouveau” 1924, 21 [b.p.].

⁵⁸ Ibidem, s. 9.

⁵⁹ Ibidem, s. 114. Sztuka – w tym również architektura – według twórców puryzmu wykracza poza funkcje użytkowe, odpowiadając na niezależną od nich potrzebę „poezji” i kontemplacji. Por. Ozenfant, Jeanneret, *De la Peinture des Cavernes...*, s. 1797. Sztuka nowoczesna, jak stwierdzał Ozenfant – wyraża potrzebę „liryzmu związłego, intensywnego, dość energetycznego, by pozwolić nam zapomnieć o wyczerpujących zmaganiach życia nowoczesnego”. A. Ozenfant, *Sur les écoles cubistes et postcubistes*, „Journal de Psychologie Normale et Pathologique” 1926, 23, s. 293–294.

⁶⁰ Le Corbusier, list do Eplatteniera, 22 listopada i 25 listopada 1908, w: Le Corbusier, *W stronę architektury...*, s. 312, s. 316.

⁶¹ Por. S. Richards, *Le Corbusier and the concept of self*, New Haven–London 2003, s. 14.



8. Le Corbusier, *Kominiek*, 1918, olej na płótnie 60 × 70 cm, zbiory Fondation Le Corbusier, Paryż. © FLC/ADAGP 2018

tworzyć w roku 1918. Le Corbusier odszedł wtedy od wcześniejszego stylu inspirowanych fowizmem pejzaży i martwych natur; swobodny malarski styl zastąpiło poszukiwanie rysunkowej precyzji i zwrot ku elementarnym motywom – codziennym przedmiotom wchodzącym w skład skromnego, kawalerskiego wyposażenia. Choć tego rodzaju ikonografia na pozór wydaje się pokrewna malarstwu kubistycznemu, obrazy te zaskakują osobliwą perspektywą i kompozycją; fajki, butelki i książki nie są w nich swojskimi ani malowniczymi elementami malarskich aranżacji – wydaje się, jakby były one obiektem uporczywego wpatrywania się, w którym znika naturalny horyzont odniesienia, a rzeczy znajome zaczynają jawić się jako dziwne i obce. Nie ma tu kubistycznej zmienności i względności perspektyw, sama jednak próba jasnego i precyzyjnego zapisu kształtów prowadzi do zatraty poczucia umiejscowienia i wiedzy na granice abstrakcji. W ascetycznych, niemal „pustych”

martwych naturach z roku 1918 tematem jest nie tyle przedmiot – rozpoznawalny obiekt, któremu można by przypisać określone własności, ile dążenie do obiektywizmu i precyzji, które poza konkretny przedmiot wybiega. Inaczej niż późniejsze purystyczne płótna, posługujące się wizualnym stereotypem przedmiotu, obrazy te wydają się efektem usilnej, skupionej obserwacji. Znamienne, że na odwrocie płótna noszącego tytuł *Kominek* (1918) Le Corbusier zapisał: „Ceci est mon premier tableau” („to mój pierwszy obraz” – co trudno uzgodnić ze znanymi faktami), upatrując w nim swego rodzaju mitycznego początku.

Pozornie instrumentalne, w istocie zaś znacznie bardziej skomplikowane podejście purystów do przedmiotów i ich obrazów można odnieść do tego, co Georg Simmel odnotował około dekadę wcześniej, pisząc o konsekwencjach „przewagi kultury obiektywnej”. Nowoczesna organizacja i wielkomiejskie doświadczenie wraz z cechującą je wielością i natłokiem bodźców prowadzi do zwiększającego się psychicznego dystansu, pojętego jako „emocjonalny, jakościowy, wewnętrzny stosunek do rzeczy”⁶². Ów triumf anonimowości i chłodnej, bezosobowej postawy nie jest, zdaniem Simmela, świadectwem lepszego „zadomowienia” człowieka w świecie rzeczy, przeciwnie – ich status i stosunek do nich okazuje się jak nigdy dotąd problematyczny: oscyluje między instrumentalnym, zdystansowanym podejściem a chęcią maksymalnego zbliżenia i „gotowością do chłonięcia ich pełnej rzeczywistości”⁶³. Na obu biegach daje o sobie znać pełna niepokoju subiektywność nowoczesnego podmiotu. W „L’Esprit Nouveau” owa ambiwalencja zdaje się wyrażać z jednej strony w pochwalę mechanizacji i „ducha konstrukcji”, będących obietnicą opanowania i zniesienia materialnego nadmiaru, wtłoczenia go w przejrzysty, geometryczny porządek⁶⁴, z drugiej zaś – w szukaniu w przedmiotach i konkretnych obrazach rzeczowego oparcia, w graniczącym z fetyszyzmem uwielbieniu dla przemysłowych obiektów i maszyn.

Dwoistość ta daje się zaobserwować w opisanym tu stosunku Le Corbusiera do form wizualnej reprodukcji. Choć na pozór traktowane zewnętrznie i użytkowo, obrazy, które gromadził i wykorzystywał, stanowiły nieodłączny element na różnych etapach jego pracy (il. 9, 10). Zamiłowanie Le Corbusiera do wszelkich poręcznych form ilustracji – motywów wyławianych z codziennej prasy i komercyjnych druków, gromadzonych przez niego pocz-

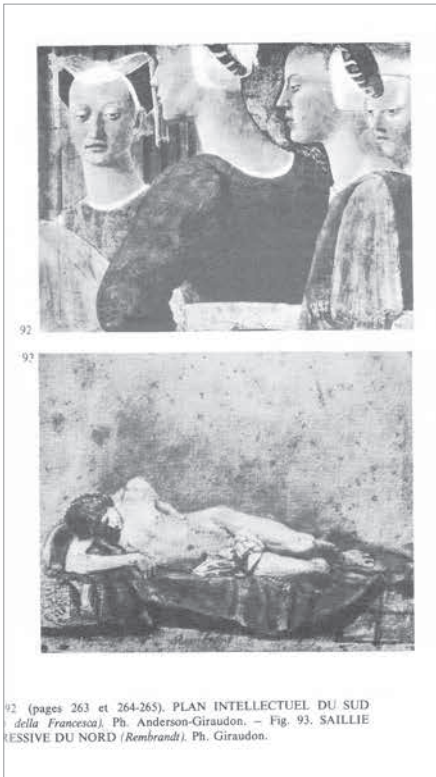
⁶² G. Simmel, *Estetyka socjologiczna*, w: idem, *Most i drzwi. Wybór esejsów*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 50.

⁶³ Ibidem, s. 52.

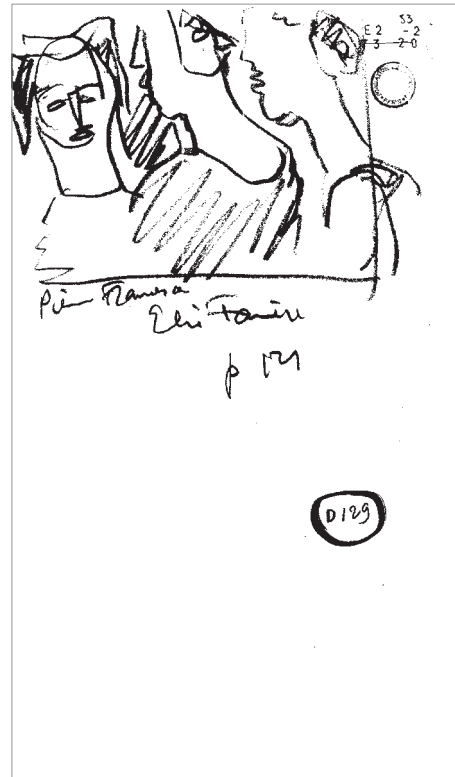
⁶⁴ Zob. A. Ozenfant, Ch. Jeanneret, *Formation de l’optique moderne*, „L’Esprit Nouveau” 1924, 21.

tówek, wreszcie – jego estyma dla dobrych fotograficznych reprodukcji dzieł sztuki, które starano się także zamieszczać w „L'Esprit Nouveau” – wszystko to wiązało się z potrzebą wizualnej uchwytności i przybliżenia, zmysłowego ukonkretnienia i jednocześnie wzrokowego dystansu wobec ukazywanego na obrazie realnego, fizycznego przedmiotu. Poręczny obraz fotograficzny i reprodukowana odbitka dawały poczucie intelektualnej kontroli, ale jednocześnie stanowiły zachętę do aktywności. Były nie tylko pomocą w zdobywaniu poznawczego i estetycznego dystansu, ale także obiektem pobudzającym uwagę, angażującym do twórczego działania.

Dodatkowym tego potwierdzeniem jest fakt, że Le Corbusier nie tylko – jak zostało tu pokazane – włączał wybrane dokumenty wizualne w tok dyskursywnej argumentacji, wykorzystując je jako tworzywo tekstów programowych



9. Piero della Francesca, fragment fresku, fot. Anderson-Giraudon, reprodukcja w: Élie Faure, *Histoire de l'art. L'esprit des formes*, t. 1, 1927



10. Le Corbusier, rysunek według reprodukcji fresku Piera della Francesca, zbiory Fondation Le Corbusier, Paryż. © FLC/ADAGP 2018

i polemicznych. Często też wykonywał szkice na podstawie pocztówkowych motywów, a nawet przypadkowych zdjęć z prasy⁶⁵. Reprodukcje klasycznych dzieł, które oglądał w książkach swojego przyjaciela Élie'go Faure oraz w publikacjach Malraux, stawały się okazją do śledzenia i odtwarzania ukazywanych w nich form i notowania kompozycyjnych układów. Zwykle były to tylko niewielkie, prowizoryczne rysunki – gest architekta, który nie rozstaje się z ołówkiem i ma potrzebę przekładania obserwacji na formę syntetycznego zapisu. Znamienne jednak, że Le Corbusier zdecydowanie częściej wykonywał takie rysunki na podstawie fotograficznych reprodukcji – będących już zakomponowanym, zamkniętym obrazem na płaszczyźnie – niż na podstawie bezpośrednio oglądanych dzieł sztuki. Niektóre z tych szkiców, wykonywanych także na podstawie pocztówkowych zdjęć z natury, stawały się potem punktem wyjścia większych malarskich kompozycji. Jako niewielkie, poręczne (będące dosłownie „w zasięgu ręki”) przedmioty, reprodukcje pełniły funkcję narzędzia obserwacji i pobudzania uwagi. W tym sensie tworzyły one intymną przestrzeń refleksji i twórczej pracy, skupionej na pogłębianiu świadomości plastycznej formy. Oprócz tego zaś – zgodnie z przytoczonym już określeniem Giediona – znajdowane w rozmaitych źródłach i układane w nowe konfiguracje obrazy były dla niego „środkiem zmysłowego prowadzenia myśli”. Włączane w retoryczną strategię argumentacji i w rozwijaną przez Le Corbusiera kampanię informacyjną, pozostawały one w jego rękach naczelnym środkiem estetycznej perswazji. Zapożyczanie ich i powielanie w innych publikacjach awangardowych potwierdzało tę ich efektywność i sugestywność, nadając im jeszcze szerszą skalę oddziaływania.

BIBLIOGRAFIA

- Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969
- Banham R., *Rewolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w „pierwszym wieku maszyny”*, tłum. Z. Drzewiecki, Warszawa 1979
- Bergstein M., *Lonely Afrodites. On the Documentary Photography of Sculpture*, „Art Bulletin” 1992, 3, s. 475–498
- Bergstein M., *Mirrors of Memory. Freud, Photography and the History of Art*, New York 2010
- Bergstein M., *In Looking Back One Learns to See. Marcel Proust and Photography*, Amsterdam–New York 2014
- Collignon M., *L'Acropole d'Athènes*, Paris 1912
- Collignon M., *Le Parthénon. L'histoire, l'architecture et la sculpture*, Paris 1914

⁶⁵ Por. *Le Corbusier. La passion des cartes*, red. L.B. Bielza, Bruxelles 2013.

- Colomina B., *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge, Mass., London 1996
- Desbiolles Y.-Ch., *Revues d'art à Paris 1905–1940*, Aix-en-Provence 2014
- Didi-Huberman G., *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, tłum. B. Brzezicka, Gdańsk 2011
- Heller S., *From Merz to Emigré and Beyond. Avant-Garde Magazine Design of the XXth Century*, New York 2014
- Kassák L., L. Moholy-Nagy, *Buch neuer Künstler*, Wien 1922
- Kossakowska M., *Teoria awangardy francuskiej. Puryzm i jego twórcy*, Warszawa–Wrocław 1980
- Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris 1980
- Le Corbusier, *W stronę architektury*, tłum. T. Swoboda, wstęp M. Leśniakowska, Warszawa 2012
- Le Corbusier, *Urbanistyka*, tłum. T. Swoboda, Warszawa 2015
- Le Corbusier à la Bibliothèque Nationale*, red. Ph. Duboy, Paris 1985
- Le Corbusier. La passion des cartes*, red. L.B. Bielza, Bruxelles 2013
- Le Corbusier. Oeuvre plastique 1919–1937. Tableaux et architecture*, red. S. Giedion, Zurich 1938
- Léger F., *Funkcje malarstwa*, tłum. J. Guze, Warszawa 1970
- L'Esprit Nouveau. Le Corbusier et l'Industrie 1920–1925*, red. S. de Moos, Zurich 1987
- L'Esprit Nouveau. Purism in Paris, 1918–1925*, red. C. Eliel, Los Angeles 2001
- Loos A., *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*, tłum. A. Stępnikowska-Bens, Warszawa 2013
- Mazzucco K., *Mnemosyne. Bilderdemonstration, Bilderreihen, Bilderatlas. Chronologiczna prezentacja dokumentów związanych z Atlasem Warburga*, tłum. M. Salwa, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011, 2–3, s. 120–142
- Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, red. A. Turowski, Kraków 1998
- Olsen B., *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, tłum. B. Shallcross, Warszawa 2013
- Ozenfant A., *Art. Bilan des arts modernes en France, structure d'un nouvel esprit*, Paris 1968
- Ozenfant A., Ch. Jeanneret, *La Peinture Moderne*, Paris 1925
- Panofsky E., *Original and facsimile reproduction*, tłum. T. Grundy, „RES. Anthropology and Aesthetics” 2010, 57–58, s. 330–338
- Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, red. C. Caraffa, Berlin 2011
- Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913–1940*, red. Ch. Phillips, New York 1989
- Preziosi D., *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven–London 1989
- Przyboś J., *Rzeczy które mówią o nowym człowieku*, „Zwrotnica” 1926, 8, s. 210–211
- Richards S., *Le Corbusier and the concept of self*, New Haven–London 2003
- Simmel G., *Most i drzwi. Wybór esejów*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006
- Vešč – Objekt – Gegenstand*, oprac. R. Nachtigäller, H. Gassner, Baden 1994
- Wójtowicz A., *Nowa sztuka. Początki (i końce)*, Kraków 2017

Agnieszka Rejniak-Majewska

Instytut Filozofii

Uniwersytet Łódzki

HANDY IMAGES, TELLING OBJECTS.

THE RHETORIC OF OBJECTIVITY

IN OZENFANT'S AND LE CORBUSIER'S *L'ESPRIT NOUVEAU*

Summary

The paper is an attempt to draw the reader's attention to visual reproduction as an element of modern artistic discourses and a medium of the mediated reception of art. An instrumental approach to reproduction as a neutral and ancillary vehicle of meaning, prevalent in the age of modernism, corresponded to the belief in its information efficacy and ability to overcome material, physical limitations. What mattered most were not the material, physical aspects of the existence and circulation of images, even though the avant-garde artists of the 1920s, using contemporary technology, were aware how important the medium's and its distribution range's "impact" was. *L'Esprit Nouveau*, a periodical edited in 1920–1925 by Amédée Ozenfant and Le Corbusier, was an example of a successful avant-garde strategy which let both editors, marginal in the field of art, achieve the status of "leaders" of the modernist movement, recognized or at least carefully watched by artists and critics abroad. Next to other factors, important was the visual aspect of the magazine, praised for many impressive, modern illustrations, often reproduced in other avant-garde publications. The author analyzes visual resources used and reproduced in *L'Esprit Nouveau*, referring to the postulates of "objectivism" and "thingness", endorsed by the periodical, and considering the part that "ready-made" images, found in the daily press and commercial catalogues as well as on postcards, played in Le Corbusier's polemical and programmatic texts. Their strongly persuasive message was often rooted in montage and quotations which stressed its heterogeneity. In terms of composition and aesthetics, the reproduced images supported the aesthetics of transparency, order, and objectivity, so characteristic of *L'Esprit Nouveau*. The emblems of modernity emerged from the movement of anonymous images which acquired the value of symbols.

Ozenfant's and Le Corbusier's use of images borrowed from popular culture, as well as from albums and art books, makes one consider not only their rhetorical effectiveness, but also their role in the creative process and thinking. In Le Corbusier's artistic practice, those easily available, miniaturized images were a common instrument enhancing his visual, aesthetic approach. Such an approach, according to Georg Simmel, seems to be characteristic of the modernist attitude to the material world that consisted in subjective distance combined with the apparently opposite desire to "go back to things" by making them more concrete and closer to the senses.

Keywords:

reproduction, photography, avant-garde periodicals, wandering images, purism, Le Corbusier

