



il. 1 Stanisław Szukalski na schodach budynku Field Columbian Museum w Chicago, wzniesionego jako Pałac Sztuk Pięknych podczas Światowej Wystawy Kolumbijskiej. Fot. bez daty (ok. 1917), Archives Szukalski, Sylmar, California, USA

# Stanisław Szukalski: projekt pomnika Krzysztofa Kolumba, sztuka prekolumbijska i poszukiwanie „nowych alfabetycznych wartości”

Dorota Chudzicka

Władysław Kozicki w obszernej recenzji twórczości Stanisława Szukalskiego, opartej na analizie dzieł zgromadzonych na wystawie w Pałacu Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w maju 1929<sup>1</sup>, dokonywał kategoryzacji rzeźb artysty na podstawie stopnia ich antynaturalizmu. Zastosowanie tej krytycznej metody prowadziło do systematyzacji rzeźbiarskiego *oeuvre* Szukalskiego (krytyk wyłączył z tej części swoich rozważań rysunki) i wyłonienia dwóch grup dzieł – w pierwszej Kozicki umieszczał „rzeźby głów”, w których zasada podobieństwa, pomimo uproszczeń i egzageracji wybranych elementów fizjonomii, była ściśle zachowana; druga grupa zawierała prace chronologicznie późniejsze, które charakteryzował „element sztuki obcej, dalekiej, egzotycznej i pierwotnej”. Kozicki identyfikowane w zacytowany sposób źródło form stosowanych przez Szukalskiego precyzował jako sztukę „tak prawie [nieznana], jak sztuka staromeksykańska, sztuka Azteków i innych plemion, zamieszkujących dawny Meksyk, z której zabytkami artysta miał niewątpliwie sposobność zapoznać się w czasie swego pobytu w Ameryce”<sup>2</sup>.

Relacja pomiędzy Szukalskim i jego twórczością a sztuką prekolumbijską, na jaką wskazywali także inni recenzenci wystawy w 1929 r.<sup>3</sup>, była istotna, choć nie tak bezpośrednia, jak zdaje się sugerować Kozicki. Szukalski w trakcie swego pobytu w Stanach Zjednoczonych nie odwiedzał Meksyku, Ameryki Środkowej i Ameryki Południowej<sup>4</sup>, nie wyróżniając się tym samym spośród większości współczesnych mu amerykańskich artystów, poznających sztukę prekolumbijską za pośrednictwem publikacji, światowych wystaw, muzealnych i prywatnych kolekcji – a więc przez obiekty pozbawione oryginalnego kontekstu<sup>5</sup>. Nie jest też znany zakres zainteresowań etnograficznych i antropologicznych artysty w la-



<sup>1</sup> Ósma [VIII] wystawa Cechu Artystów Plastyków „Jednoróg” w gmachu Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie [kat. wyst.], Kraków 1929. Na temat okoliczności organizacji ekspozycji zob. L. Lameński, *Stach z Warty Szukalski i Szczep Rogate Serce*, Lublin 2007, s. 68–76.

<sup>2</sup> W. Kozicki, *Stanisław Szukalski*, „Sztuki Piękne” 1929, nr 5, s. 388–396, przedruk w: *Teoria i krytyka: Antologia tekstów o rzeźbie polskiej 1915–1939*, red. A. Melbechowska-Luty, I. Bał, Warszawa 2007, s. 142–143.

<sup>3</sup> Zob. np. M. Dąbrowski, *Z Pałacu Sztuki w Krakowie. Twórczość p. St. Szukalskiego*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1929, nr 140, s. 3, cyt. za L. Lameński, *op. cit.*, s. 71. A. Heydel, *Stanisław Szukalski. Sylwetka artysty*, „Przegląd Współczesny” 1929, nr 86, s. 419–433, przedruk w: *Teoria i krytyka...*, s. 135.

<sup>4</sup> Szukalski zakończył 10-letni pobyt w Chicago i w Nowym Jorku 9 IV 1923 (zob. D. Chudzicka, *Face to Face with Modernism: Stanisław Szukalski in Chicago, 1913–1923*, „Ikonotheka” 2012, w przygotowaniu). Nie licząc kilku miesięcy spędzonych w latach 1924–1925 w Chicago, artysta ponownie zawitał w Stanach Zjednoczonych, osiedlając się w Los Angeles, dopiero w 1930 r. (A. Millier, *A Sculptor Who Thinks*, „Los Angeles Times” 1931, nr z 1 III, s. B16. Por. też L. Lameński, *op. cit.*, s. 80).

<sup>5</sup> Zob. B. Braun, *Post-Columbian World: Ancient American Sources of Modern Art*, New York 2000 (wyd. 1: 1993), s. 294.



<sup>6</sup> Zob. L. Lameński, *op. cit.*, s. 53–65.

<sup>7</sup> S. Szukalski, *Projects in Design*, Chicago 1929.

<sup>8</sup> W trakcie wcześniejszego pobytu w Chicago w latach 1907–1909, Szukalski po raz pierwszy zetknął się z uczelnią artystyczną i kolekcją muzealną Instytutu Sztuki.

<sup>9</sup> J. S. Gilkeson, *Anthropologists and the Rediscovery of America, 1886–1965*, Cambridge–New York 2010, s. 27.

<sup>10</sup> H. H. Bancroft, *Book of the Fair: An Historical and Descriptive Presentation of the World's Science, Art, and Industry*, Chicago 1893, t. 3, s. 636. G. Weisberg, *Frank Lloyd Wright and Pre-Columbian Art – The Background for His Architecture*, „Art Quarterly” 1967, nr 1, s. 48. R. Rydell, *All the World's a Fair, 1876–1916*, Chicago–London 1984, s. 55–57.

<sup>11</sup> Np. opublikowane w dwa lata po zakończeniu Światowej Wystawy przez W. H. Holmes, kuratora Field Columbian Museum, studium na temat prekolonialnej architektury amerykańskiej – *Archeological Studies Among the Ancient Cities of Mexico* (zob. G. Weisberg, *op. cit.*, s. 48).

<sup>12</sup> G. Weisberg, *op. cit.*, s. 48. Zob. także S. Conn, *Museums and American Intellectual Life, 1876–1926*, Chicago–London 1998, s. 78.

<sup>13</sup> Niedatowana fotografia z kolekcji Archives Szukalski (Sylmar, California), przedstawia Szukalskiego przed budynkiem Field Columbian Museum w Chicago, ok. 1917 r. [il. 1]. Palace of Fine Arts był popularnym obiektem architektonicznym w Chicago dzięki historycznym związkom ze Światową Wystawą Kolumbijską, ale wybór miejsca do zdjęcia sugeruje także, że artysta znał kolekcję Field Columbian Museum. W latach 1916–1917 Szukalski mieszkał przy ulicy Conney Island, w odległości kilku przecznic od budynku muzeum.

<sup>14</sup> Na temat dostępności reprodukcji fotografii zob. B. Braun, *op. cit.*, s. 140, 180–181, przyp. 16.

<sup>15</sup> Zob. D. Tselos, *Exotic Influences in the Architecture of Frank Lloyd Wright*, „Magazine of Art” 1953, nr 4, s. 160–184. Zob. też G. Weisberg, *op. cit.*, s. 41–51; D. Tselos, *Frank Lloyd Wright and World Architecture*, „Journal of the Society of Architectural Historians” 1969, nr 1, s. 58–72; B. Braun, *op. cit.*, s. 139–157. Do serii projektów Wrighta inspirowanych architekturą prekolumbijską i współczesnych pobytowi Szukalskiego w Chicago należą m.in.: przebudowa

tach poprzedzających wystawę w Krakowie. Z tej perspektywy udział Szukalskiego w 1928 r. w międzynarodowym konkursie na latarnię morską dedykowaną Krzysztofowi Kolumbowi zwraca uwagę na czytelny moment, w którym artysta otwarcie nawiązuje do sztuki prekolumbijskiej i uczestniczy w cyrkulacji generowanych przez nią znaczeń. W świetle złych doświadczeń związanych z udziałem w konkursie na pomnik Adama Mickiewicza dla Wilna w 1925 r.<sup>6</sup>, zaangażowanie w projekt konkursowy trzy lata później wskazuje na to, że treści ideologiczne planowanego monumentu Kolumba były dla Szukalskiego szczególnie atrakcyjne. Elementy formalne i ikonograficzne oraz zawartość ideowa projektu wpisują się w szereg założeń pomnikowych projektowanych przez artystę od końca lat 20. XX wieku. Monograficzny album Szukalskiego pt. *Projects in Design*, opublikowany w kilka miesięcy od wyznaczonego terminu nadsyłania prac konkursowych, pozwala umieścić projekt pomnika Kolumba w szerszym kontekście tworzonych przez niego architektonicznych rysunków<sup>7</sup>. *Projects in Design* zawiera kompendium form kształtujące się już w trakcie pobytu artysty w Chicago, m.in. dzięki znajomości kolekcji antropologicznej w Field Columbian Museum oraz przez styczność z architekturą Franka Lloyda Wrighta. Nawiązania do sztuki prekolumbijskiej, występujące w twórczości Szukalskiego także we wcześniejszych projektach i założeniach rzeźbiarskich, w projekcie pomnika Kolumba zyskują właściwy kontekst ideowy, obrazując zjawisko zainteresowania sztuką prekolonialną, które w Stanach Zjednoczonych przybierało na intensywności w dwóch pierwszych dekadach XX w., tj. w okresie formowania się osobowości artystycznej Szukalskiego.

Ze sztuką prekolumbijską jako źródłem form i estetyki Szukalski prawdopodobnie zapoznał się, gdy w sierpniu 1913 powrócił do Chicago, rozpoczynając dekadę intensywnych kontaktów z lokalnym środowiskiem artystycznym<sup>8</sup>. Wysiłki związane z odkrywaniem, przerzucaniem i zawłaszczaniem sztuki prekolumbijskiej w Stanach Zjednoczonych zyskały szczególnie impet w 1893 r. podczas World's Columbian Exposition (Światowej Wystawy Kolumbijskiej) w Chicago, związanej z 400. rocznicą odkrycia kontynentu przez Kolumba. W trakcie wystawy zaprezentowano sztukę i architekturę Majów. Autorem koncepcji instalacji, umieszczonej w sekcji antropologicznej ekspozycji i podporządkowanej narracji postępu, wiodącej od społeczeństw prymitywnych do zmodernizowanej, industrialnej teraźniejszości, był Frederick W. Putman, dyrektor Peabody Museum – pierwszego muzeum antropologicznego w Stanach Zjednoczonych<sup>9</sup>. Wystawa składała się z kolekcji indiańskich relikwii (m.in. z Nowego Meksyku, Arizony, Peru) oraz 162 wykonanych przez brytyjskiego odkrywcę, Alfreda P. Maudslaya, i austriackiego podróżnika, Teoberta Malera, fotografii architektonicznych zabytków Majów. Najbardziej spektakularną część pokazu stanowiły gipsowe odlewy budowli z Jukatana, a wśród nich łuk z Labná i monumenty z Uxmal (m.in. dwie sekcje Domu Zakonnicy i portal z Pałacu Gubernatora) oraz odlewy steli z Petén. Umiejscowione na zewnątrz holu wystawowego, dokumentowały one w rzeczywistej skali archeologiczne odkrycia Edwarda H. Thomp-

sona i Désiré Charnay'a i za pomocą scenarii imitującej oryginalną lokalizację tworzyły fascynujące widowisko<sup>10</sup>. Fotografie przedstawiające reprodukcje architektonicznych struktur Majów popularyzowane były przez *Book of the Fair*, do której wkrótce dołączyły inspirowane ekspozycją publikacje na temat prekolumbijskich zabytków<sup>11</sup>. Po zakończeniu pokazu Palace of Fine Arts jako jedyny budynek wystawowy został zachowany i przekształcony w Field Columbian Museum, do którego przeniesiono prekolumbijskie obiekty, w tym monumentalne odlewy budowli Majów<sup>12</sup>. W okresie swojego pobytu w Chicago Szukalski mógł się zapoznać zarówno z kolekcją Field Columbian Museum, eksponowaną prominentnie w galeriach muzealnych do 1920 r.<sup>13</sup>, jak i z fotografiami Maudslaya i Malera, które ukazały się w licznych publikacjach dostępnych w tym mieście<sup>14</sup>.

Prezentacja zabytków Majów na Światowej Wystawie Kolumbijskiej odegrała istotną rolę w pobudzeniu zainteresowania Franka Lloyda Wrighta prekolonialną architekturą amerykańską, prowadząc do szeregu realizacji od połowy lat 90. XIX w. do roku 1930, w których pojawiają się motywy prekolumbijskie<sup>15</sup>. Do grupy tych budynków należy nieistniejące już założenie Midway Gardens, ukończone w 1914 r. jako kompleks architektoniczny o funkcji rekreacyjnej, z wewnętrznymi i zewnętrznymi pasażami, restauracjami i pawilonem muzycznym w sąsiedztwie terenów zajmowanych przez Światową Wystawę Kolumbijską. Dimitri Tselos zauważa, że w Midway Gardens po raz pierwszy zaadaptowany został przez Wrighta efekt mozaikowego reliefu prekolumbijskich powierzchni architektonicznych, uzyskiwany w budowlach mezoamerykańskich przez umieszczanie na ścianach pałaców i świątyń rzeźbionych kamieni w postaci szerokich fryzów ponad nieozdabianymi partiami ścian<sup>16</sup>.

Fragment wspomnień Szukalskiego dotyczący okresu chicagowskiego potwierdza jego wczesną znajomość twórczości Wrighta, wynikającą zarówno z bezpośredniego kontaktu z dziełami architektonicznymi, jak i z lektury rozmaitych publikacji<sup>17</sup>. Według relacji artysty, dzięki rekomendacji asystenta Wrighta, Rudolpha M. Schindlera, architekt zainteresowany był współpracą z Szukalskim nad projektowanym w latach 1913–1921 Imperial Hotel w Tokio<sup>18</sup>. Richard W. Bock twierdził, że ostatecznie niezrealizowany zamysł tej współpracy w istocie dotyczył Midway Gardens w Chicago<sup>19</sup>. Znajomość dzieł Wrighta przez Szukalskiego mogła być także pogłębiona przez relację z Albertem Louistem van den Berghenem, którego rzeźbiarski portret artysta wykonał ok. 1921 roku<sup>20</sup>. Inspiracje prekolumbijskie, mające źródło w kolekcji Światowej Wystawy Kolumbijskiej oraz Midway Gardens, widoczne są w reprodukowanych w *Projects in Design* rysunkach architektonicznych Szukalskiego w postaci takich elementów jak ściany perforowane przez wąskie otwory, geometryczne dekoracje wokół otworów okiennych, kontrast pomiędzy niedekorowanymi płaszczyznami elewacji a ich gęsto dekorowanymi partiami oraz dekoracyjne akcentowanie naroży i portali<sup>21</sup>.

Lata 20. XX w., kiedy Szukalski pracował nad rysunkami i tekstem *Projects in Design*, stanowiły okres intensywnych badań archeologicz-



własnego studia i domu (Oak Park, Illinois 1895), Winslow House (River Forest, Illinois 1893–1894), Porter House (Hillside, Wisconsin 1907), Kehl Dance Academy (Madison, Wisconsin 1914), A. D. German Warehouse (Richland Center, Wisconsin 1916), Aline Bransdall House (Hollyhock House) (Los Angeles 1917), Charles Ennis House (Los Angeles 1923).

<sup>16</sup> D. Tselos, *Frank Lloyd Wright...*, s. 66. Autor ten wskazuje także na analogie kompozycyjne pomiędzy rzeźbiarskim panelem dekorującym jeden z balkonów Midway Gardens a reliefem ze Świątyni Słońca w Palenque (*ibidem*, s. 59). Por. też D. Gebhard, *Romanza: The California Architecture of Frank Lloyd Wright*, San Francisco 1988, s. 3; B. Braun, *op. cit.*, s. 146. Odmienne zdanie prezentuje P. Kruty (*Frank Lloyd Wright and Midway Gardens, Urbana-Chicago* 1998, s. 204), który nie dostrzega ścisłych związków pomiędzy *Maya Revival Style* i Midway Gardens, na które wskazują cytowani autorzy.

<sup>17</sup> S. Szukalski, „When Wright Was Wrong”, [w:] „The Selfborn Image Maker”, t. 1, mps, [1964], s. 132–143 (Archives Szukalski); rozdział ten został opublikowany pod tym samym tytułem w periodyku „Fanfare” (1980, nr 3, s. 54–59). Przytaczany przez Szukalskiego dialog z architektem (nawet jeśli częściowo ma charakter anegdotyczny, a cytowane argumenty Wrighta oparte są na jego autobiografii z 1932 r.) w istotny sposób ilustruje odmienne poglądy tych dwóch artystów na relację pomiędzy architekturą a rzeźbą. Według Wrighta zadaniem rzeźby, która nie pełni niezależnej funkcji, jest harmonijne podporządkowywanie się architekturze. Szukalski zaś odrzucał dominację wizji architektonicznej nad ornamentem i dekoracją rzeźbiarską.

<sup>18</sup> R. M. Schindler, członek Vagabond Club, często pojawiający się we wspomnieniach Szukalskiego, współpracował z Wrightem od końca 1914 r., nadzorując jego amerykańskie realizacje, m.in. pierwszy rezydencjonalny projekt wykorzystujący inspiracje prekolumbijskie: Hollyhock House w Los Angeles.

<sup>19</sup> R. W. Bock, *Memoirs of an American Artist: Sculptor Richard W. Bock*, red. P. D. Bock, Los Angeles 1989, s. 95–96. Według Bocka, rzeźbiarza pracującego pod kierunkiem A. Iannelliego nad rzeźbiarską dekoracją Midway Gardens, Szukalski został mu przedstawiony przez C. J. Mulligana, prowadzącego pracownię rzeźby w Szkole Instytutu Sztuki. Bock, ceniący studenckie prace Szukalskiego, zaprosił go do współpracy nad projektem Wrighta.



<sup>20</sup> Portret van den Berghena był częścią wystawy „Paintings by Stuart Davis, J. Torres Garcia: Sculpture by Stanislaw Szukalski”, 25 IV – 15 V 1921, Whitney Studio Club, Nowy Jork. Van den Berghen zatrudniony został przez Wrighta do realizacji figuralnych rzeźb przeznaczonych do Susan Lawrence Dana House (1903–1904) i kontynuował współpracę z architektem, przygotowując modele budynków na wystawy w 1907 i 1914 roku. Zob. **M. J. Hamilton**, *Albert van den Berghen: An Elusive Figure in American Sculptural History*, „Wright Angles” 2007, nr 2, s. 3–7.

<sup>21</sup> Zob. **S. Szukalski**, *Projects in Design*.

<sup>22</sup> *Les arts anciens de l'Amérique: Exposition organisée au Musée des Arts Décoratifs, Palais du Louvre, Pavillon du Marsan* [kat. wyst.], V–VI 1928; **J. Babelon et al.**, *L'art précolombien*, Paris [1928]. Wcześniejsza *Exhibition of Objects of Indigenous American Art* w Burlington Fine Arts Club w Londynie w 1920 r. miała mniejszy zasięg oddziaływania.

<sup>23</sup> Klasyfikacja sztuki amerykańskich kultur autochtonicznych pozostawała jednak niejednoznaczna i obiekty z pozazachodniego kręgu cywilizacji amerykańskich przyporządkowywane były kategorii *l'art nègre* (zob. **W. Grossman**, *Man Ray's Lost and Found Photographs: Arts of the Americas in the Context*, „Journal of Surrealism and the Americas” 2008, nr 1, s. 121).

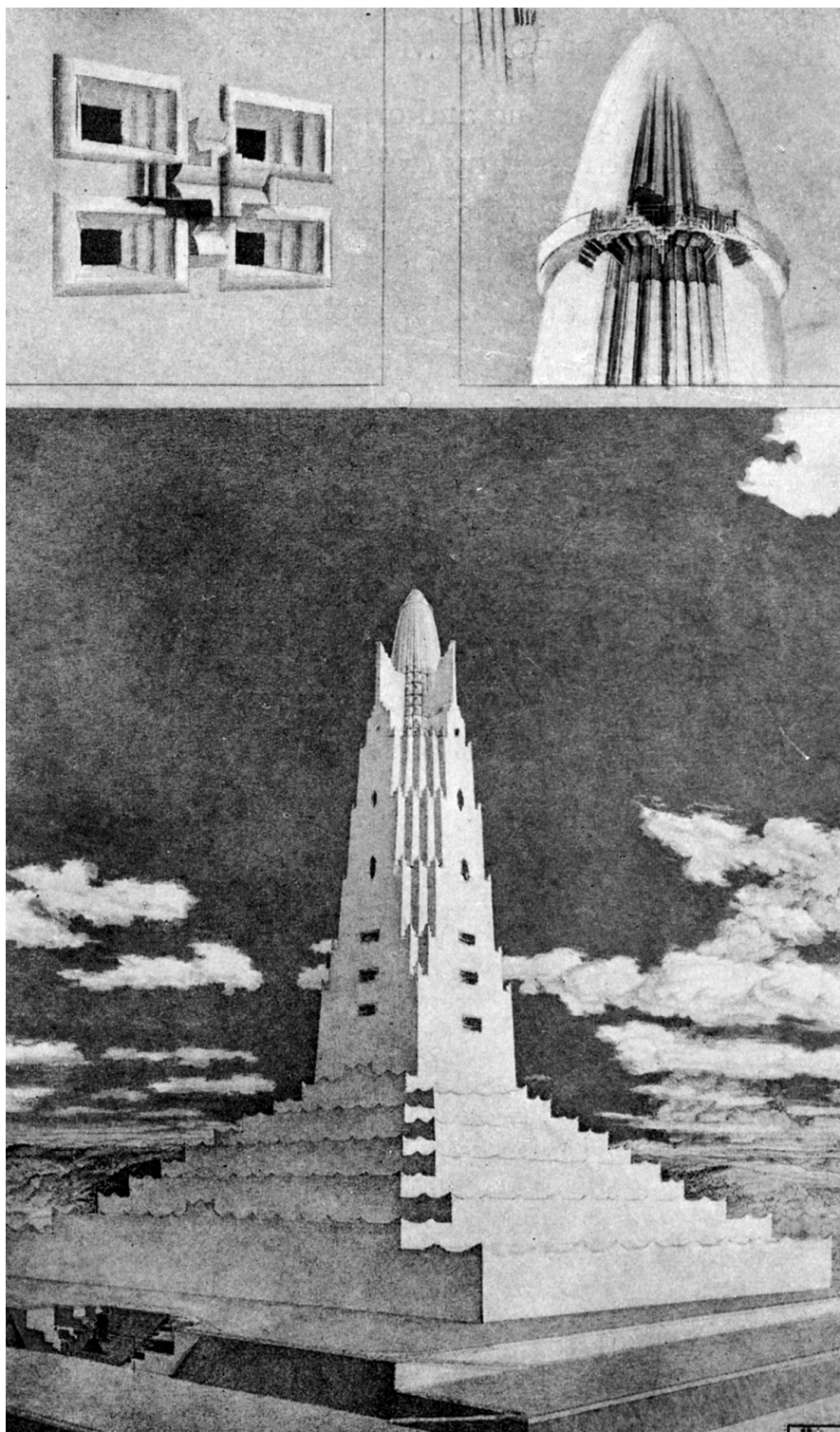
<sup>24</sup> Proces ten dokonywał się m.in. przez porównanie ruin amerykańskich budowli z antycznymi miastami – Pompejami, Troją, Mykenami, i desygnowanie Majów na „Greków Nowego Świata” (zob. **C. M. Hinsley**, *In Search of New World Classical*, [w:] *Collecting the Pre-Columbian Past*, red. **E. Boone**, Washington 1993, s. 113).

<sup>25</sup> **B. Braun**, *op. cit.*, s. 301. Por. też **J. Lerner**, *The Maya of Modernism: Art, Architecture, and Film*, Albuquerque 2011, s. 164. Lerner w konkluzji swojego studium nad plastycznymi i architektonicznymi dziełami Majów i ich wpływie na formowanie się amerykańskiego modernizmu (termin traktowany jest przez autora szeroko: jako modernizm panamerykański, meksykański, latynoamerykański, i wreszcie amerykański) stwierdza: „Moderniści różnego pokroju (wyznający uniwersalistyczne, nacjonalistyczne, bądź regionalistyczne programy) eksploatowali ruiny Jukatana w celu konstrukcji wszelkich odmian nowego porządku – tego rzeczywistego i wyobraźniowego, uwiecznionego powodzeniem i zakończonego klęską. Te modernistyczne konstrukcje z czasem same zmieniły się w ruiny [tłum. D. Chudzicka]”.

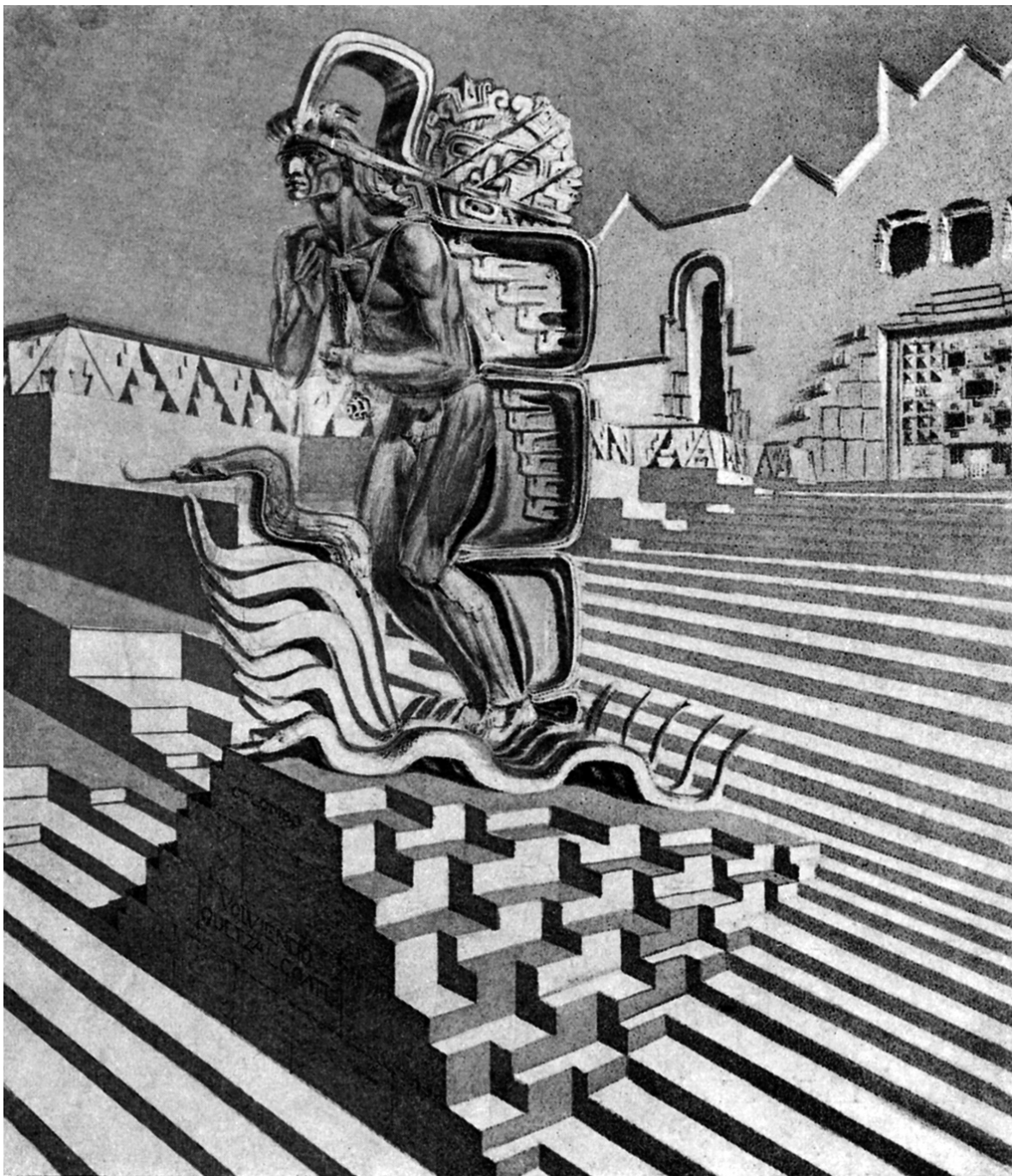
nych inicjowanych przez uczonych w Stanach Zjednoczonych. W kolejnych dwóch dekadach rząd amerykański aktywnie promował kolekcjonowanie i rozprzestrzenianie sztuki prekolumbijskiej w ramach ideologii panamerykanizmu. W Europie popularyzacja tej sztuki zapoczątkowana została przez wystawę w Pavillon du Marsan w Luwrze w 1928 roku<sup>22</sup>. Ekspozycja składała się z ok. 1000 obiektów pochodzących z Meksyku oraz z Ameryki Środkowej i Ameryki Południowej. Wraz z towarzyszącym jej katalogiem i publikacją wprowadzała te przedmioty w granice bezpośredniego zainteresowania historii sztuki<sup>23</sup>. W rezultacie dokonała się zmiana statusu obiektów budzących popularną fascynację, ale traktowanych jako kurioza, w pełnoprawne dzieła sztuki.

W latach 20. XX w. sztuka prekolumbijska utożsamiana była głównie z monumentalnymi budowlami pozostawionymi przez Majów, Tolteków, Azteków oraz Inków i interpretowana jako produkt zaawansowanych cywilizacji o charakterze protourbanistycznym i złożonych strukturach społecznych<sup>24</sup>. Jak zauważa Barbara Braun, w Meksyku, Peru i Kalifornii w latach 20. i 30. XX w. style odwołujące się do form prekolonialnych – monumentalnych architektonicznych ruin – były ściśle związane z konstrukcją nowych tożsamości narodowych i regionalnych<sup>25</sup>. Ten element charakterystyki sztuki prekolumbijskiej jako służącej celom państwowotwórczym był równie atrakcyjny dla Szukalskiego jak jej przynależność do wyższej kultury. Sama paryska wystawa z roku 1928 i jej prasowe echa mogły pobudzić zainteresowanie artysty przebywającego w tym czasie w May-en-Multien. Jesienią 1928, po kilkuletnim pobycie we Francji, Szukalski powrócił do Polski, osiedlając się z rodziną w Krakowie<sup>26</sup>. Tam kontynuował pracę nad tekstem *Projects in Design*, którego treścią było wezwanie do przemian w sztuce i społeczeństwie, prowadzących do odrodzenia biologicznego, politycznego i kulturowego. Postulaty te, rozwinięte następnie w programie Twórcowni i w publicystyce Szukalskiego z lat 30. XX w., zakładały poszukiwanie nowych źródeł form w sztuce ludowej i w estetyce prymitywizmu. W kontekście tych poszukiwań powstał projekt pomnika Krzysztofa Kolumba.

Propozycję konkursu na pomnik odkrywcy przedstawiono w roku 1923 na Piątej Międzynarodowej Konferencji Państw Amerykańskich w Santiago de Chile. Przyjęta rezolucja precyzowała zadanie konkursowe jako monumentalną latarnię, mającą stanąć w stolicy Republiki Dominikańskiej, Santo Domingo, wysiłkiem rządów i narodów amerykańskich oraz „wszystkich tych, które zechcą [przyłączyć się do współpracy]”<sup>27</sup>. Pomysł wzniesienia pomnika poświęconego pamięci Kolumba sięgał połowy przeszłego wieku, kiedy, jak przypominał Albert Kelsey w programie konkursu, dominikański historyk, Antonio del Monte y Tejada, w *Historia de Santo Domingo* (1852) po raz pierwszy zachęcał międzynarodową społeczność do wsparcia takiej inicjatywy<sup>28</sup>. Możliwość realizacji tego pomysłu pojawiła się dzięki rozwojowi panamerykanizmu – koncepcji hemisferycznej jedności, motywowanej zarówno politycznym pragmatyzmem, jak i utopijną wizją nowego społeczeństwa, należącej do najważniejszych nowoczesnych formacji ideologicznych na



il.2 S. Szukalski, projekt *Columbus Memorial Lighthouse* (pomnika Krzysztofa Kolumba), rysunek; ilustracja [w:] A. Kelsey, *Program and Rules of the Second Competition for the Selection of an Architect for the Monumental Lighthouse which the Nations of the World will erect in the Dominican Republic to the Memory of Christopher Columbus* ([b. m.] 1930, s. 102)



— il. 3 S. Szukalski, projekt *Columbus Memorial Lighthouse* (pomnika Krzysztofa Kolumba), rysunek, ilustracja [w:] *ibidem*, s. 103

zachodniej półkuli. Celem konkursu, który uzyskał poparcie Unii Panamerykańskiej, potwierdzone w 1926 r. na Setnym Kongresie organizacji (El Congreso Bolivariano), było wyłonienie nowoczesnej reprezentacji panamerykanizmu<sup>29</sup>. Latarnia-pomnik miała pełnić funkcję praktyczną: naprowadzać statki i samoloty (program konkursu zawierał także projekt lotniska), ale przede wszystkim symboliczną, związaną z planowaną kaplicą i kryptą z miejscem pochówku szczątków Kolumba.

Wytyczne konkursu, ogłoszone 1 I 1928 przez Kelsey'a, następnego dnia opublikowane zostały w „New York Timesie”<sup>30</sup>. W odpowiedzi na ogłoszenie, skierowane do międzynarodowego środowiska architektów i artystów, zarejestrowało się blisko 2 tys. uczestników, co stanowiło rekordową liczbę. Ostatecznie przesłano ok. 2400 rysunków, składających się na 456 projektów<sup>31</sup>. Kelsey, doradca techniczny, a *de facto* organizator konkursu, odpowiedzialny za każdy aspekt jego przebiegu, podporządkował zasady regulacjom American Institute of Architects<sup>32</sup>. Rywalizacja składała się z dwóch etapów. Pierwszy etap miał wyselekcjonować 10 zwycięskich projektów spośród nadesłanych rysunków, ale jego głównym celem było wyłonienie symbolu najlepiej wyrażającego idee przyświecające organizatorom, związane ze złożeniem hołdu odkrywcy oraz z potwierdzeniem panamerykańskiej tożsamości przez współpracę polityczną i humanitarną. Kelsey sugerował, że poszukiwany symbol „może równie łatwo być stworzony przez kogoś mającego niewielką bądź nieistniejącą wiedzę architektoniczną”, zachęcając w ten sposób artystów nie będących architektami do udziału w pierwszym etapie konkursu<sup>33</sup>. Autorzy wybranych projektów mieli konkurować w drugim etapie, przygotowując nowe plany na podstawie programu drugiego konkursu, koncentrującego się wokół „symbolu” wyłonionego z propozycji nadesłanych w pierwszym etapie. Termin składania prac wyznaczony został na 1 IV 1929. Po tej dacie międzynarodowe jury złożone z reprezentantów Europy (Eliel Saarinen), Ameryki Łacińskiej (Horacio Acosta y Lara) i Ameryki Północnej (Raymond Hood) przystąpiło do obrad, uwieńczonych wystawą wszystkich zgłoszonych projektów w Madrycie w maju oraz w Rzymie w sierpniu tego roku<sup>34</sup>. Publiczną prezentację uzupełniła w 1930 r. kolejna broszura Kelseya – w niej obok reguł drugiego konkursu opublikowane zostały wyróżnione projekty oraz te, które według autora tego tekstu najlepiej odzwierciedlały panamerykański ideał i charakteryzowały się „architektonicznymi właściwościami [definiowanymi jako] siła, stabilność i trwałość oraz [...] przemawiały nie tylko w języku naszych czasów i naszej rasy”, ale posiadały uniwersalne przesłanie<sup>35</sup>.

Zwycięski projekt brytyjskiego architekta, Josepha Lea Gleave'a, operował masywną formą wydłużonego krzyża, podejmującą istotny wątek ideowy konkursu, dotyczący chrystianizacyjnej misji Kolumba. Trzy spośród sześciu przedłożonych przez Szukalskiego rysunków włączone do publikacji z 1930 r. wskazują na całkowicie odmienną interpretację tematu konkursowego w projekcie, który sytuował się pomiędzy propozycjami historyzującymi a modernistycznymi<sup>36</sup>. W obu programowych broszurach Kelsey odwoływał się do retoryki *primacia*, opartej na mi-



<sup>26</sup> L. Lameński, *op. cit.*, s. 67.

<sup>27</sup> A. Kelsey, *Program and Rules of the Competition for the Selection of an Architect for the Monumental Lighthouse which the Nations of the World will erect in the Dominican Republic to the Memory of Christopher Columbus*, [b.m.] 1928, s. 11.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>29</sup> R. A. Gonzáles, *Designing Pan-America: U.S. Architectural Visions for the Western Hemisphere*, Austin 2011, s. 104, 106.

<sup>30</sup> *Calls for Designs for Columbus Light*, „New York Times” 1928, nr z 2 I, s. 14. Program konkursu opublikowany został po angielsku, francusku i hiszpańsku; zob. R. A. Gonzáles, *op. cit.*, s. 113.

<sup>31</sup> Karty rejestracyjne pierwszego konkursu oraz wymagane teksty towarzyszące zgłoszeniom zachowane są wraz z pozostałymi materiałami dotyczącymi przebiegu konkursu w Columbus Memorial Lighthouse Records w Columbus Memorial Library (CML) w Waszyngtonie. Zgłoszenie konkursowe Szukalskiego, opatrzone numerem 39, nie zawierało towarzyszącego tekstu – według zachowanej notatki artysta nie przesłał opisu rysunków (zob. „1928–1929, Memorias de Proyetos”, CML; A. Kelsey, *op. cit.*, s. 155).

<sup>32</sup> A. Kelsey, *op. cit.*, s. 23–30. Por. R. A. Gonzáles, *op. cit.*, s. 110.

<sup>33</sup> Sporne kwestie założeń konkursowych, szczególnie dotyczące publikacji nienagradzanych projektów, wyjaśniane były przez Kelseya w trzech biuletynach odpowiadających na konkretne pytania uczestników: „First Bulletin” [15 IX 1928]; „Second and Most Important Bulletin” 1 XII 1928; „Third and Last Bulletin” 5 I 1929 („Bulletins, Correspondence 1929/1938”, CML). Tzw. niekonwencjonalni uczestnicy, tj. „kobiety, rzeźbiarze i inżynierowie”, byli jednak traktowani przez organizatorów z mniejszą powagą (zob. R. A. Gonzáles, *op. cit.*, s. 117).

<sup>34</sup> A. Kelsey, *Program and Rules of the Second Competition for the Selection of an Architect for the Monumental Lighthouse which the Nations of the World will erect in the Dominican Republic to the Memory of Christopher Columbus: Together with a Report of the International Jury, the Premiated and Many Other Designs Submitted in the First Contest* (Pan-American Union, 1930), s. 5.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 6.





<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 102–103. Publikacja, która oprócz dziesięciu nagrodzonych szkiców prezentowała dodatkowo 84 nienagrodzone projekty, stanowi jedyną zachowaną dokumentację projektu Szukalskiego.

<sup>37</sup> R. A. Gonzáles, *op. cit.*, s. 106.

<sup>38</sup> S. Szukalski, *Projects in Design*. R. Crane, autor zwięzłego wstępu w *Projects in Design*, podkreślał zainteresowanie Szukalskiego architekturą wieżowców (*ibidem*, s. 9). Trzy rysunki, zatytułowane *Project for a Solo Structure*, zawierają inskrypcję z datą 1928. Na jednym widać kopułę powtarzającą formę zwieńczenia latarni Kolumba oraz, podobnie jak w szkicu na sąsiedniej stronie, fragmenty sugerujące bliskość lotniska: jednego z elementów założenia pomnika Kolumba. Do serii rysunkowych szkiców wieżowców należy także *Crimamid* (reprodukcje w: *ibidem*).

<sup>39</sup> Zob. M. I. Ingle, *The Mayan Revival Style: Art Deco Mayan Fantasy*, Salt Lake City 1984, s. 52. W komentarzu do rysunku *A Project for a City* Szukalski wymienia podstawowe zalety piramidalnej formy budynków w podobny sposób, w jaki H. Ferriss formułuje je we współczesnej *The Metropolis of Tomorrow* (New York 1929, s. 78). Ferriss podkreśla także, iż „choć taki budynek nie jest rzecz jasna prawdziwą piramidą, posiada on pewne cechy właściwe piramidzie”. Por. S. Szukalski, *Projects in Design*.

<sup>40</sup> M. I. Ingle, *op. cit.*, s. 51.

<sup>41</sup> A. Kelsey, *Program and Rules of the Second...*, s. 102.

<sup>42</sup> J. M. D. Pohl, C. L. Lyons, *The Aztec Pantheon and the Art of Empire*, Los Angeles 2010, s. 20.

cie Santo Domingo jako „kolebki nowego świata”, miejsca gdzie Kolumb po raz pierwszy postawił stopę na kontynencie zachodniej półkuli<sup>37</sup>. Ten trop tematyczny, wskazujący na dychotomię pomiędzy Europą a Nowym Światem, podjęty został przez Szukalskiego.

Projekt latarni jego autorstwa miał strukturę wieży na planie kwadratu, osadzonej na uskokowej platformie i zwieńczonej kopułą uformowaną na kształt kolby kukurydzy. Dolne kondygnacje budowli znaczone były horyzontalnymi otworami okiennymi, w górnych partiach przybierającymi orientację wertykalną i rytmicznie punktującymi całość zwężającą się ku górze elewacji. Praca ta należała do serii projektów wieżowców adaptujących strukturę piramidy, wykonanych przez artystę w 1928 roku<sup>38</sup>. Forma owa miała swe źródło w przedstawionej przez Louisa Sullivana w 1891 r. propozycji *setback massed building*, tj. struktur, w których element wertykalny stanowił nadbudowę głównej masy budynku. Zmiana urbanistycznych kodów regulujących dozwoloną kubaturę w zależności od powierzchni przekroju podstawy, wprowadzona w Nowym Jorku w 1916 r., stopniowo rozpowszechniła model piramidalny<sup>39</sup>. Argumenty o pokrewieństwie pomiędzy wieżowcami a schodkowymi piramidami Majów, oparte na ich wspólnej amerykańskiej genezie oraz cechach morfologicznych, takich jak monumentalizm i wertykalizm, formułowane były przez amerykańskich architektów i archeologów ze szczególną intensywnością w latach 20. i 30. XX wieku<sup>40</sup>. Projekty wieżowców Szukalskiego, włączając założenie latarni, której uskokowa platforma była częściowo odpowiedzią na konkursowy wymóg wyniesienia monumentu na określonej wysokości, powstawały w relacji do tego dyskursu.

Sztuka prekolumbijska zostaje przywołana w bardziej bezpośredni sposób w części propozycji dotyczącej wejścia do kaplicy i muzeum poświęconego Kolumbowi, zlokalizowanych – zgodnie z konkursowymi wytycznymi – w podstawie latarni. Do wejścia wiedzie schodkowy taras, którego główny element stanowi niewielkich rozmiarów rzeźba nagiego Maja (etniczna identyfikacja Indianina podana jest w towarzyszącym tekście Kelseya). Jej skala – przez kontrast – potęguje monumentalizm wznoszącej się wieży. Detaliczny rysunek ujawnia figurę Indianina jako postać mężczyzny o ukształtowanej, atletycznej muskulaturze, w specjalnej konstrukcji na plecach niosącego elementy architektoniczne i inne, przypominające figuralną rzeźbę mezoamerykańską. W tekście towarzyszącym rysunkom Kelsey udziela dodatkowych wyjaśnień: „Za pomocą rzemienia umocowanego w poprzek czoła (w sposób, w jaki Indianie wciąż przenoszą ciężary), [Maj] dźwiga to, co jest dla niego najcenniejsze – przykłady sztuki religijnej, nieodczytanej jeszcze przez wyższego cywilizacyjnie białego człowieka”<sup>41</sup>. Postać umieszczona na uskokowym podeście wspiera napięte ciało na ułożonym na szczycie, rytmicznie wznoszącym się wężowisku. Inskrypcja na podeście: „*Colombo Volviendo Quetzalcoatl*”, nawiązuje do azteckiego mitu o dobroczynnym władcy z Cholula, bogu Quetzalcoatl. Jego zapowiadane ponowne przyjście według europejskich interpretacji łączyło się z wiarą Azteków w inkarnację bóstwa w osobie Fernanda Cortésa<sup>42</sup>. Interpretacja przedstawiona przez Kelseya, w której miejsce

heroicznej figury odkrywcy zajmuje postać Maja, wskazywała, że naracja związana z gloryfikacją Kolumba nie odgrywała zasadniczej roli w odczytaniu projektu. Rzeźba Maja sugeruje natomiast, że sztuka prekolumbijska jest dziedzictwem kulturowym kontynentu<sup>43</sup>.

Opublikowany projekt nie znalazł się wśród tych wybranych do drugiego etapu konkursu, niemniej jednak jego główne elementy – wykluczenie form architektonicznych pochodzenia europejskiego oraz wprowadzenie odwołań do symboliki kontynentu amerykańskiego – w znacznym stopniu odpowiadały koncepcjom ideologicznym Nowego Świata, prezentowanym przez organizatorów konkursu. „Słowo szczególnej pochwały” – dodawał Kelsey – „należy się architektowi za jego umiejętności rysunkowe... Nareszcie prawdziwa osobowość – silny i oryginalny intelekt kryje się za tą znakomitą realizacją”<sup>44</sup>.

Sztuka prekolumbijska stanowiła istotne źródło estetyki „prymitywizmu”. Relacja Szukalskiego do źródeł prekolumbijskich nie przybierała jednakże formy intesywnego „fetyszującego dyskursu” prymitywizmu<sup>45</sup>. W realizacjach rzeźbiarskich główną strategią było poszukiwanie alternatywy dla naturalistycznego przedstawienia figury ludzkiej, znajdującej się w centrum zainteresowań artysty. Sam Szukalski zwięźle definiował swoją postawę w następujących słowach: „Naturalizm zabija sztukę... Wszelka prymitywna sztuka jest poddana stylizacji. Tylko stylizowana sztuka przetrwa”<sup>46</sup>. Jego metoda oparta była na bricolage’u: swobodnym zapożyczeniu elementów estetyki sztuki poprzedzającej kolonizację amerykańskich kontynentów, „zestawianiu fragmentów form i mitów, bez respektowania kulturalnych lub etnicznych granic, i twórczym adaptowaniu ich do [...] własnych estetycznych strategii”<sup>47</sup>.

Modernistyczny prymitywizm jako zjawisko artystycznej reinterpretacji sztuki spoza zachodniego kręgu był reakcją na postępującą od końca XIX w. industrializację Europy i Stanów Zjednoczonych i związane z nią gwałtowne przemiany społeczne. Lata I wojny światowej spotęgowały narastające poczucie wyczerpania się kreatywnego potencjału świata zachodniego i przyczyniły się do intensyfikacji prób odnalezienia inspiracji w kulturach przedindustrialnych. Wendy Grossman wiąże zainteresowanie sztuką i ideami amerykańskich Indian wśród amerykańskich artystów awangardowych ze świadomym poszukiwaniem „specyficznie amerykańskiej odpowiedzi wobec europejskich twórczych działań, w których obiekty z afrykańskich i oceanicznych kolonii były celebrowane jako antidotum na sprawiające wrażenie zamierających zachodnie tradycje artystyczne”<sup>48</sup>. Artyści ci, odrzucając zachodnie wartości, kierowali się percepcją społeczeństw indiańskich – współczesnych i antycznych – jako w większym stopniu autentycznych i nie tkniętych korupcją<sup>49</sup>. Szukalski podzielał stanowisko wywodzące się z tych radykalnych postaw. Odwołania do sztuki prekolumbijskiej jako jednego ze źródeł form w jego rysunkach architektonicznych, ale i jako konceptu ideologicznego, są zrozumiałe w kontekście aktywnego poszukiwania przez artystę nowych środków ekspresji, składających się na nowy język wizualny, narzędzie budowy nowego porządku, który w latach



<sup>43</sup> W 1933 r. Szukalski po raz kolejny podjął tematykę panamerykanizmu – w projekcie pomnika *Promerica*. Pomnik ten, składający się z grupy rzeźbiarskiej umieszczonej na kolumnie wyrastającej z prostokątnego basenu, do którego wiodą drogi z czterech stron świata, z północno-południową osią zaznaczoną przez wznoszące się na słupach schody, przeznaczony był dla panamerykańskiej autostrady łączącej Amerykę Północną i Południową i stanowił część urbanistycznego projektu miasta Unimerica. Podobnie jak rzeźbiarska figura w założeniu Latarni Kolumba, *Promerica* była kolejnym projektem w którym Szukalski umiejscawia w relacji do siebie elementy rzeźbiarskie i architektoniczne. W następnych pracach, powstających w latach 30. XX w. formują one rzeźbiarsko-urbanistyczne kompleksy. Por. *Struggle: The Art of Szukalski* [kat. wyst.], San Francisco 2000, s. 144–148. L. Lameński, *op. cit.*, s. 283.

<sup>44</sup> A. Kelsey, *Program and Rules of the Second Program...*, s. 102.

<sup>45</sup> Dyskurs ten definiowany jest przez H. Fostera (*The „Primitive” Unconscious of Modern Art*, „October” t. 34 (1985), s. 46) jako „rozpoznanie i wyparcie nie tylko odmienności prymitywnego, ale i faktu, że Zachód – jego partiarchałna subiektywność i *socius* – jest konfrontowany z utratą, z brakiem, z innymi”.

<sup>46</sup> A. Millier, *Polish Sculptor-Oracle Exhibits Barbaric Work*, „Los Angeles Times” 1932, nr z 6 XI, s. B13.

<sup>47</sup> B. Braun, *op. cit.*, s. 294.

<sup>48</sup> W. Grossman, *op. cit.*, s. 118.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 119. Por. także B. Braun, *op. cit.*, s. 38–39.



<sup>50</sup> Retoryki odwołującej się do „nowych wartości” Szukalski używał w wyprawach na temat *Projects in Design*: „W [książce] zawarte są nowe motywy dotyczące nowych alfabetycznych wartości dla przetrwania architektury w sztuce. Książka nie miałaby żadnego pożytku w uwiadłej twórczo Europie; tam autorytet i władza mają rację, podczas gdy w Ameryce, ziemi twórczej męskości, ci, co mają rację, stanowią autorytet i władzę”. Zob. np. Szukalski *Wins Ironic Triumph in an Edition De Luxe*, „Chicago Daily Tribune” 1929, nr z 24 VIII, s. 7.

30. XX w. przybierał w twórczości Szukalskiego postać projektów takich jak *Polska II*, *Unia Młodych*, *Neuropa*, *Promerica* czy *Unia Transatlantycka*. Przetworzone motywy prekolumbijskie zapewniały pierwotność form i oryginalność wypracowywanego wizualnego języka<sup>50</sup>.

---

#### Dorota Chudzicka

Absolwentka Instytutu Historii Sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Obecnie pracuje jako Provenance Research Associate we Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery w Smithsonian Institution w Waszyngtonie. Przygotowuje pracę doktorską na temat twórczości Stanisława Szukalskiego pod kierunkiem prof. Waldemara Baraniewskiego w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie Warszawskim.

#### Summary

##### **DOROTA CHUDZICKA/ Stanisław Szukalski's Design for Christopher Columbus Memorial Lighthouse, Pre-Columbian Art, and a Search for "New Alphabetic Values"**

The years following the World War I witnessed an intensified interest in the pre-Columbian art, resulting in its appreciation and appropriation, particularly among artists in search of new, revitalized forms. In the United States, the development of the anthropology accelerated by the World's Columbian Exposition in 1893 was followed by a gradual elevation of pre-Columbian artifacts to the fine art category in the 1920s, the phenomenon that had its counterparts in Europe. Stanisław Szukalski (1893–1987), a Polish artist who led an émigré life on both sides of the Atlantic, may have come in contact with the pre-Columbian art during his stay in Chicago in years 1913–1923 through the anthropological collection at the Field Columbian Museum and the architecture of Frank Lloyd Wright, particularly Midway Gardens (1914). In effect pre-Columbian art became an important component of Szukalski's strife for a new visual language. The article discusses Szukalski's design for Christopher Columbus Memorial Lighthouse in Santo Domingo (1928/29) as an example of the artist's search for what he termed, 'new alphabetic values'. Szukalski's design was submitted to the first stage of the international competition organized by the Pan-American Union and directed by Albert Kelsey. It remained one of the artist's unrealized "projects in design" and survived only in a partial documentation in a program for the second stage of the competition, published in 1930. Szukalski's drawings for Columbus Memorial reveal the importance of pre-Columbian art as a source of the new esthetic and an embodiment of uncorrupted and original art envisioned by the artist.