

Joanna Wolańska

Cracow (independent scholar)

## The "Groupe de Saint-Luc et de Saint-Maurice" and church art in Switzerland in the interwar period<sup>1</sup>

In the interwar period Switzerland was an intriguing and little-known centre of church art production; at that time, one could observe there an enormous growth in the number of newly-built churches as well as the refurbishment of the interiors of the existing ones. Since Switzerland did not participate in the First World War, this phenomenon, unlike in France or Germany, cannot be explained as "raising from ruin". Characteristically, this unprecedented and large-scale movement was practically limited only to the French-speaking part of Switzerland ("la Suisse romande" or Romandy), related by its language – and as follows, culture – to neighbouring France.<sup>2</sup> The activities connected with church art in the other parts of the Confederation (most of all, in the German one) did not exceed the European average. Switzerland's example seems, then, very instructive, although it has its own limitations, such as, for example, the unnatural homogeneity of styles in Romandy, created by one group of artists, who were led or inspired essentially by one architect. While in France architects conducted huge experiments with a new material (reinforced concrete), introducing impressive and startling plans and forms of churches,<sup>3</sup> in

<sup>1</sup> This article was made possible by a scholarship from the Swiss government at the University of Basel in the academic year 2000/2001, where my friendly supervisor was Prof. Gottfried Boehm. My visit there allowed me to become acquainted with the objects described below and in a sense discover the phenomenon of which I had earlier been unaware.

<sup>2</sup> On church art in Switzerland in the 19<sup>th</sup> c., cf. *Melchior Paul von Deschwanden: "Ich male für fromme Gemüter..."*. *Zur religiösen Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert*, ed. F. Zelger, exhibition catalogue, Kunstmuseum Luzern, 7 July – 15 September 1985, Luzern 1985.

<sup>3</sup> An extensive and lavishly illustrated review of modern churches in France can be found in G. Arnaud d'Agnel, *L'art religieux moderne*, Grenoble 1936 (= *Art et Paysages*, 2), vol. 2, pp. 15–57 (ills. up to p. 47). The author states at the beginning that "the diversity of modern church architecture in France cannot be surpassed by any other country's" (p. 15) [All quotations, unless otherwise indicated, translated from the Polish by Monika Mazurek]. Among the most impressive realizations – apart from the flagship constructions of "the concrete Gothic" such as Notre-Dame du Raincy or the

Joanna Wolańska

Kraków (naukowiec niezależny)

## „Groupe de Saint-Luc et de Saint-Maurice” i sztuka kościelna w Szwajcarii w okresie międzywojennym<sup>1</sup>

Ciekawym, a mało znanym ośrodkiem niezwykle interesujących realizacji w zakresie sztuki kościelnej w okresie międzywojennym była Szwajcaria, gdzie w tym czasie nastąpiło niebywałe ożywienie w budowaniu nowych i „odświeżaniu” dekoracji wnętrz starych kościołów. Szwajcaria nie brała udziału w I wojnie światowej, więc w stosunku do tego kraju – inaczej niż np. w odniesieniu do Francji czy Niemiec – na wytłumaczenie omawianego zjawiska nie można używać argumentu „odbudowy z ruin”. Charakterystyczne jest za to to, że ten bezprecedensowy ruch (na dużą skalę) ograniczył się właściwie tylko do romańskiej (francuskojęzycznej) części kraju („la Suisse romande” albo „Romandie”), językowo, a co za tym idzie, także cywilizacyjnie, kulturowo ciężącej ku sąsiedniej Francji<sup>2</sup>. Aktywność w dziedzinie sztuki kościelnej w innych częściach Konfederacji (przede wszystkim niemieckojęzycznej) nie przekraczała natomiast przeciętnej europejskiej. Przykład Szwajcarii wydaje się więc w tym zakresie bardzo instruktyny, choć może nieść ze sobą pewne ograniczenia (jak np. „nienaturalna” homogeniczność stylowa realizacji w Romandie, tworzonych przez jedną grupę artystów kierowaną czy inspirowaną zasadniczo przez jednego architekta). O ile we Francji na wielką skalę prowadzono eksperymenty architektoniczne z nowym materiałem (żelbet), mnożyły się wspaniałe i zaskakujące plany i formy świątyń<sup>3</sup>, o tyle

<sup>1</sup> Artykuł powstał dzięki stypendium rządu szwajcarskiego na Uniwersytecie w Bazylei (w roku akademickim 2000/2001), gdzie moim życzliwym opiekunem z ramienia uczelni był prof. dr Gottfried Boehm. Pobyt tam umożliwił mi zapoznanie się z opisywanymi tu obiektami i niejako „odkrycie” tego – nieznanego mi wcześniej – fenomenu.

<sup>2</sup> Na temat sztuki kościelnej w Szwajcarii w XIX wieku zob. *Melchior Paul von Deschwanden: "Ich male für fromme Gemüter..."*. *Zur religiösen Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert*, red. F. Zelger, katalog wystawy, Kunstmuseum Luzern, 7 VII – 15 IX 1985, Luzern 1985.

<sup>3</sup> Obszerny i bogato ilustrowany przegląd nowoczesnych kościołów Francji daje G. Arnaud d'Agnel, *L'art religieux moderne*, Grenoble 1936 (= *Art et Paysages*, 2), t. 2, s. 15–57 (il. do s. 47). Autor na samym początku stwierdza, że „nowoczesna architektura kościelna jest we Francji tak różnorodna jak w żadnym innym kraju” (s. 15). Do najbardziej efektywnych realizacji – oprócz sztan-

w Szwajcarii romańskiej stawiano raczej na „swojskość” i zharmonizowanie – zazwyczaj wiejskich – kościołów z krajobrazem. Nowe, konstruktywistyczno-purystyczne tendencje dochodziły do głosu raczej w niemieckojęzycznej części kraju bądź też w innych jego regionach, ale tylko w większych miastach, gdzie nowoczesne formy kościołów stosunkowo łatwo dawały się dopasować do zurbanizowanego otoczenia i nie burzyły harmonii krajobrazu (a kluczowe dla ich powstania było bez wątpienia „nowoczesne”, a czasem wręcz „awangardowe”, nastawienie wiernych czy generalnie budowniczych)<sup>4</sup>.

Uogólniając i nieco upraszczając zagadnienie, trudno nie przyjąć tu stereotypowego podziału na dwie strefy wpływów: „germańską” i „romańską”<sup>5</sup>. Gdy chodzi o stylistykę, realizacje w dziedzinie sztuki kościelnej w Europie okresu międzywojennego wyraźnie bowiem dają się przypisać do obu tych stref odpowiadających zasięgowi wspomnianych języków (i kultur)<sup>6</sup>. Cechy charakterystyczne niemieckich budowli kościelnych ks. Arnaud d’Agnel określił następująco: „Ich struktura zewnętrzna daje ogólne wrażenie solidności, siły i smutku. Formy są

---

darowego „betonowego gotyku” Notre-Dame du Raincy albo kościoła św. Teresy w Montmagny Perretów – należy zaliczyć: kościół św. Joanny d’Arc w Nicei Jacquesa Droza, świątynię w Elisabethville Paula Tournona albo w Audincourt o. Paula Bellota.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 90–95. Interesujące, że w wyborze przedstawionym przez ks. Arnaud d’Agnela znalazł się tylko jeden kościół ze wspomnianej grupy świątyń nawiązujących do tradycji budowni „swojskich” (o których szerzej poniżej). Podkreślając fakt istnienia tego odrębnego, oryginalnego i niezależnego nurtu w architekturze kościelnej Szwajcarii, autor skupia się jednak na przykładach, które (jak sam zauważa) wykazują oczywistą wtórność w stosunku do architektury Niemiec czy Francji, są za to wyraźnie „nowoczesne”. Są to m.in. kościoły św. Piotra we Fryburgu (szwajcarskim) i Notre-Dame w Bernie Fernanda Dumasa; kościół w Tavannes Adolphe’a Guyonnetta, a przede wszystkim podówczas ultranowoczesny, betonowy kościół św. Antoniego (Sankt-Anton, ze względu na swą surowość przezwany przez wiernych „Sankt-Beton”) w Bazylei, autorstwa Karla Mosera, którego twórczość Arnaud d’Agnel porównywał z projektami braci Perret.

<sup>5</sup> Traktuję ten podział jedynie „technicznie”, jako użyteczne narzędzie, bez łączenia tych pojęć z jakąkolwiek ideologią, choć mam świadomość, że na początku XX wieku właśnie w dziedzinie sztuki oraz religii dokonywano takich, niedwuznacznie wrogich, przeciwstawię (szlachetnej „Mariany” i barbarzyńskiej „Germanii”). Propagandę wzajemnych animozji francusko-niemieckich, zwłaszcza po stronie francuskiej, w okresie poprzedzającym wybuch I wojny światowej obszernie przedstawił K.E. Silver, *Esprit de corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925*, Princeton (NJ) 1989, zwł. s. 6–27.

<sup>6</sup> We współczesnej omawianym wydarzeniu literaturze przedmiotu można znaleźć wiele dowodów na potwierdzenie, że taki podział (choć może tylko *implicite*) stosowano. Przykładowo, cytowany ks. Arnaud d’Agnel napisał o wspomnianym wyżej kościele św. Antoniego w Bazylei, że „należy do Szwajcarii przez swą lokalizację, ale pod względem architektury i dekoracji jest niemiecki”; Arnaud d’Agnel 1936, jak przyp. 3, s. 95. Dobrą ilustracją potwierdzającą tezę o takim podziale jest też sama Szwajcaria, gdzie w obrębie jednego organizmu państwowego wyraźnie zauważalne są różnice, także w stylu architektury, pokrywające się z zasięgiem danego języka.

Romandy the emphasis was laid on the local character and the harmony between the churches – usually rural ones – and the landscape. The new tendencies, Purist and Constructivist, found their expression rather in the German-speaking part of the country, or in the bigger cities of other Swiss regions, where the modern forms of the churches could be quite easily incorporated into the urban setting, without destroying the harmony of the landscape (the key issue here was undoubtedly the “modern” or even “avant-garde” attitude of the congregations, or the church builders in general<sup>4</sup>).

In general, while somewhat simplifying, one is tempted to use here the stereotypical division into the two spheres of influence: the “German” and the “French”.<sup>5</sup> When it comes to stylistics, the works of church art in interwar Europe can be clearly assigned to either of these spheres, corresponding with the areas covered by these two languages (and cultures).<sup>6</sup> The characteristic features of German church buildings were defined by Fr. Arnaud d’Agnel as follows: “Their external structure gives off the general impression of solidity, strength and sadness. The forms

---

Perret brothers’ church of St Therese in Montmagny – one should include: the church of St Joan of Arc in Nice by Jacques Droz, the churches in Elisabethville by Paul Tournon and in Audincourt by Fr. Paul Bellot.

<sup>4</sup> Ibidem, pp. 90–95. Interestingly enough, in the selection made by Fr. Arnaud d’Agnel, one can find only one church from the group of “vernacular” churches mentioned earlier (which are going to be discussed in more detail below). Emphasizing the existence of this distinct, original and independent movement in Switzerland’s church architecture, the author concentrates on the examples which, as he himself observes, are obviously derivative in comparison with the architecture of Germany or France, but they are clearly “modern”. The examples include St Peter’s church in Fribourg (Switzerland) and Notre-Dame in Berne by Fernand Dumas, the church in Tavannes by Adolphe Guyonnet, and most of all St Anthony’s church in Basel (Sankt-Anton, nicknamed by the congregation “Sankt-Beton” because of its austerity), a concrete church that was ultra-modern at that time, by Karl Moser, whose work was compared by Arnaud d’Agnel to the projects by the Perret brothers.

<sup>5</sup> I use this division only technically, as a convenient tool, without connecting these ideas with any sort of ideology, although I am aware of the fact that in the early 20th c. such unambiguously hostile opposition between the noble “Marianne” and the barbaric “Germania” was drawn. The propaganda spreading the mutual French-German animosity, especially on the French part, in the period leading up to the outbreak of the First World War, was discussed at length by K.E. Silver, *Esprit de corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925*, Princeton (NJ) 1989, esp. pp. 6–27.

<sup>6</sup> In the literature contemporary with the discussed events one can find many proofs that such a division, even if only implicit, was used. For example, the already quoted Fr. Arnaud d’Angel wrote about the above-mentioned St Anthony’s church in Basel that “it belongs to Switzerland because of its location, but its architecture and decorations are German” (Arnaud d’Agnel 1936, as in fn. 3, p. 95). A good example confirming the existence of such a division is also Switzerland itself, where within one state one can see clear differences, including architectural ones, matching the extent of a given language.

are massive, the façades bare or very modestly decorated, the windows usually tall and narrow, the towers stocky, not highly-raised, and if they are high, they look austere. They speak rather to the soul than to the heart”.<sup>7</sup> The decorations of German churches could be described in similar terms, as rather “sad” and “austere”, and their extent is very limited. Decorative elements could be encountered much more often and in much bigger numbers in French churches, where there still remained many elements of “St-Sulpice style”. Apart from the ultra-modern realizations such as the Perret’s churches, it should be noticed that church art in France was much more strongly inspired by tradition than the German one. The allusions were mostly literal, not only symbolic (as for instance in the Perret’s churches alluding to the French Gothic). Finally, the French churches readily accommodated, for example, the paintings by Maurice Denis and similar artists – an idea that would have been unthinkable in Germany.<sup>8</sup>

The post-WWI period in the art of the 20th century is a time of very important changes, continuing despite the war (or even drawing inspiration from war-time events) the revolutionary changes which started at the beginning of the century. A characteristic feature of this period is a backlash against the avant-garde art; in the 1910s and 1920s the classicist tendencies were becoming increasingly stronger. All over Europe the calls for *rappel* or *retour à l’ordre* (the “order” in the classicist sense, turning back from the experiments of avant-garde art) or “antimodernism” were growing louder.<sup>9</sup> The changes in the work of the leading avant-garde artists, such as Pablo Picasso or Gino Severini, were more and more visible. Under such circumstances religious art in France and Switzerland started to flourish.

<sup>7</sup> Ibidem, pp. 82–83.

<sup>8</sup> This does not mean that decorations in German churches were always in impeccable taste; the fact that it was not always the case is confirmed by a fragmentary discussion of partially surviving paintings in the Rhineland churches, cf. E. Peters, *Kirchliche Wandmalerei im Rheinland 1920–1940*, Rheinbach 1996. Nevertheless, expressionist tendencies were strong in Germany and its paintings were quite different stylistically from its counterparts in France. Regarding “German” Switzerland (Deutschschweiz), an exception confirming the above rule could be, for instance, the very traditional church work of the painter Fritz Kunz (1868–1947), cf. *Fritz Kunz und die religiöse Malerei. Christliche Kunst in der Deutschschweiz 1890–1960*, eds. R.E. Keller, A. Claude, exhibition catalogue, Zug, Museum in der Burg, 17 June – 23 September 1990, Zug 1990.

<sup>9</sup> These issues are discussed in Silver’s book (as in fn. 5) and by R. Golan, *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*, New Haven–London 1995; cf. also the conference proceedings *Le Retour à l’ordre dans les arts plastiques et l’architecture, 1919–1925. Actes du second colloque d’Histoire de l’Art contemporain*, Saint-Étienne 1975 (= Université de Saint-Étienne, Travaux XXVI), esp. J. Laude, *Retour et/ou rappel à l’ordre?*, ibidem, pp. 7–44.

przy tym masywne, fasady nagie albo odznaczające się wyjątkową powściągliwością dekoracji, okna najczęściej wąskie i wysokie, wieże krępe, słabo wyniesione; jeśli są wysokie, to mają surowy wygląd. Przemawiają raczej do ducha niż do serca”.<sup>7</sup> Podobnie (jako raczej „smutne” i „surowe”) można by określić ozdoby kościołów niemieckich – obecne tam i tak w bardzo ograniczonym zakresie. Zdecydowanie częściej i w większym nagromadzeniu elementy dekoracyjne można było spotkać w kościołach francuskich, gdzie też liczne były jeszcze pozostałości „sztuki St-Sulpice”. Pomijając realizacje ultranowoczesne, takie jak kościoły Perretów, stwierdzić zatem trzeba, że sztuka kościelna we Francji ciążyła ku tradycji znacznie wyraźniej niż niemiecka. Nawiązania były najczęściej dosłowne, nie tylko symboliczne (jak choćby w kościołach Perretowskich odwołujących się do francuskiego gotyku). W końcu, w świątyniach francuskich bez trudu znajdowano miejsce np. dla malowideł Maurice’a Denis i malarzy mu pokrewnych – rzecz zupełnie nie do pomyslenia w Niemczech<sup>8</sup>.

Okres po I wojnie światowej to dla sztuki XX wieku czas niezwykle ważnych przemian, będących – mimo wojny (a nawet w nawiązaniu do wydarzeń wojennych) – kontynuacją rewolucyjnych przewartościowań, zapoczątkowanych w pierwszych latach stulecia. Daje się przy tym zaobserwować reakcję na sztukę awangardową; pomiędzy drugą a trzecią dekadą XX wieku silniej uwydatniają się tendencje klasycystyczne. Coraz wyraźniej, w całej Europie, dochodzą do głosu hasła *rappel* albo *retour à l’ordre* („porządku” w sensie klasycyzmu, odrotu od eksperymentów sztuki awangardowej) czy „antymodernizmu”.<sup>9</sup> Wyraźne są zmiany w twórczości czołowych przedstawicieli kierunków awangardowych, np. Pabla Picassa czy Gina Severiniego. W takich warunkach nastąpił wyjątkowy rozkwit sztuki religijnej we Francji i Szwajcarii.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 82–83.

<sup>8</sup> Nie znaczy to, że dekoracja kościołów niemieckich odznaczała się nieskazitelnym gustem; o tym, że wcale tak nie było, świadczy choćby wyrwkowe opracowanie fragmentarycznie zachowanych malowideł w kościołach nadreńskich, zob. E. Peters, *Kirchliche Wandmalerei im Rheinland 1920–1940*, Rheinbach 1996. Niemniej jednak w Niemczech silne były tendencje ekspresjonistyczne, a tamtejsze malowidła stylistycznie znacznie się różniły od swoich odpowiedników we Francji. Gdy chodzi o Szwajcarię „niemiecką” (Deutschschweiz), wyjątkiem potwierdzającym przedstawioną wyżej regułę może być zdecydowanie tradycjonalistyczna twórczość na niwie kościelnej malarza Fritza Kunza (1868–1947); zob. *Fritz Kunz und die religiöse Malerei. Christliche Kunst in der Deutschschweiz 1890–1960*, red. R.E. Keller, A. Claude, katalog wystawy, Zug, Museum in der Burg, 17 VI – 23 IX 1990, Zug 1990.

<sup>9</sup> Problemom tym poświęcona jest książka Silvera (jak przyp. 5) oraz opracowanie R. Golan, *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*, New Haven – London 1995; zob. też materiały konferencji *Le Retour à l’ordre dans les arts plastiques et l’architecture, 1919–1925. Actes du second colloque d’Histoire de l’Art contemporain*, Saint-Étienne 1975 (= Université de Saint-Étienne, Travaux XXVI), zwł. J. Laude, *Retour et/ou rappel à l’ordre?*, s. 7–44.

Odnowa sztuki kościelnej w szwajcarskiej Romandie przebiegała w okresie międzywojennym nie mniej interesująco niż francuska, jednakże jest szerzej mało znana. Inaczej niż we Francji była ona zasługą jednej tylko grupy artystów, za to w zasadzie bardzo podobnej do wielu stowarzyszeń czynnych we Francji<sup>10</sup>. Blisko sześćdziesiąt wysokiej klasy zespołów dekoracji wnętrz kościelnych zrealizowanych w ciągu ćwierćwiecza (1920–1945) działalności *Groupe de Saint-Luc et de Saint-Maurice* (jak pierwotnie brzmiała pełna nazwa stowarzyszenia) wystawia jej bardzo pochlebne świadectwo. Realizacje firmowane przez grupę tworzyło grono artystów, z których tylko część na stałe deklarowała przynależność do organizacji; pozostali utrzymywali z nią luźne związki, co jednak najwyraźniej nie utrudniało im współpracy<sup>11</sup>. Istnienie i działalność grupy jest swego rodzaju fenomenem, ale tajemnicę jej powodzenia można stosunkowo łatwo (choć pewnie tylko częściowo) wytłumaczyć wyjątkowo sprzyjającymi okolicznościami (na przekór trwającemu przecież w latach 30. kryzysowi ekonomicznemu) i zgodnym zaangażowaniem w jej pracę trzech znaczących indywidualności. Animatorem i właściwym założycielem stowarzyszenia był genewski malarz, dekorator i pisarz Alexandre Cingria (1879–1945)<sup>12</sup>. Projektantem większości (budowanych od podstaw lub tylko przebudowywanych) kościołów dekorowanych i wyposażonych

The revival of church art in Romandy in the interwar period, although it is as interesting as the one which took place in France, is not as widely known. Unlike in France, it could be credited only to one group of artists, which was actually very similar to many associations active in France.<sup>10</sup> Nearly sixty sets of high-quality church decorations that were executed within a quarter of a century (1920–1945), during which the *Groupe de Saint-Luc et de Saint-Maurice* (its original full name) was active, are a very remarkable testimony. The realizations credited to the group were created by artists, only some of whom were permanent members of the group, while others were only loosely connected with it. This, however, seems not to have hindered their collaboration.<sup>11</sup> The existence and activity of the group is a unique phenomenon, but the secret of its success could be quite easily (even if only partly) explained by very favourable circumstances, despite the great economic crisis of the 1930s, as well as the harmonious collaboration of three significant members of the group. The driving force and the actual founder of the association was the Genevese painter, decorator and writer Alexandre Cingria (1879–1945).<sup>12</sup> The designer of most of the churches, either newly-built or only re-furnished by the members of the group, was Fernand Dumas (1892–1956),<sup>13</sup> a talented architect

<sup>10</sup> G. i H. Taillefert, *Les Sociétés d'Artistes et la fondation de l'Art catholique*, w: *L'Art Sacré au XX<sup>e</sup> siècle en France*, katalog wystawy, Musée Municipal de Boulogne-Billancourt, styczeń–marzec 1993, Thonon-les-Bains 1993, s. 15–25 (zwl. s. 20). Grupy artystów zajmujących się sztuką kościelną były przedstawiane w monograficznych artykułach publikowanych w piśmie „L'Artisan liturgique”. Na temat stowarzyszeń artystów w kontekście uwagi, jaką poświęcały zagadnieniom liturgii, piszą: Arnaud d'Agnel 1936, jak przyp. 3, s. 81–88 (rozdz. VII: *L'art moderne et la liturgie*), oraz M. Brillant, *L'art chrétien en France au XX<sup>e</sup> siècle. Ses tendances nouvelles*, Paris [1927], s. 65–88 (rozdz. II: *Les groupes d'artistes*).

<sup>11</sup> Statut grupy nie pozwalał na formalną przynależność do niej niekatolikom; niektórzy artyści przeszli więc na katolicyzm, ale było też wielu, którym różnica wyznania nie przeszkadzała we współpracy z artystami katolickimi ani w ozdabianiu katolickich kościołów (P. Rudaz, *Des Genevois à Fribourg*, w: *Le Groupe de St-Luc. Renouveau de l'Art sacré 1920–1945*, katalog wystawy, Musée du Pays et Val du Charmey, 22 X 1995 – 7 I 1996, „Patrimoine Fribourgeois” 5, 1995 [numer specjalny], s. 6).

<sup>12</sup> J.-B. Bouvier, *Alexandre Cingria*, „Pages d'art”, fév. 1926, s. 25–30; A. Berchtold, *Alexandre Cingria*, w: idem, *La Suisse romande au cap du XX<sup>e</sup> siècle. Portrait littéraire et morale*, Lausanne 1963, s. 606–615; zob. też S. Donche Gay, *Cingria, Alexandre* [1998], w: *SIKART. Lexikon der Kunst in der Schweiz*, <http://www.sikart.ch/KuensterInnen.aspx?id=4000038> [dostęp: 21 VI 2016], z bibliografią przedmiotową i podmiotową. Z patriotycznego obowiązku trzeba dodać, że matką Alexandra Cingrii była Caroline Stryjeńska (1846–1913), utalentowana malarzka, siostra znanego architekta, Tadeusza Stryjeńskiego. Oboje urodzili się w Carouge, dzielnicy Genewy, którą uważa się za matczyną opisywanego tu ruchu odnowy sztuki religijnej (zob. P. Rudaz, *Carouge, foyer d'art sacré, 1920–1945*, katalog wystawy, Musée du Carouge, 25 XI 1998 – 31 I 1999, Carouge 1998).

<sup>10</sup> G. and H. Taillefert, *Les Sociétés d'Artistes et la fondation de l'Art catholique*, in: *L'Art Sacré au XX<sup>e</sup> siècle en France*, exhibition catalogue, Musée Municipal de Boulogne-Billancourt, January – March 1993, Thonon-les-Bains 1993, pp. 15–25 (esp. p. 20). The groups of artists practising church art were presented in the monograph articles published in the journal “L'Artisan liturgique”. On artists' associations with regard to their interest in liturgy see: Arnaud d'Agnel 1936, as in fn. 3, pp. 81–88 (ch. VII: *L'art moderne et la liturgie*), and M. Brillant, *L'art chrétien en France au XX<sup>e</sup> siècle. Ses tendances nouvelles*, Paris [1927], pp. 65–88 (ch. II: *Les groupes d'artistes*).

<sup>11</sup> The statute of the group did not allow formal membership for non-Catholics; some artists did convert to Catholicism, but there were also many whose collaboration with Catholic artists or decorating of Catholic churches was not hindered by religious differences (P. Rudaz, *Des Genevois à Fribourg*, in: *Le Groupe de St-Luc. Renouveau de l'Art sacré 1920–1945*, exhibition catalogue, Musée du Pays et Val du Charmey, 22 October 1995 – 7 January 1996, “Patrimoine Fribourgeois” 5, 1995 [special issue], p. 6).

<sup>12</sup> J.-B. Bouvier, *Alexandre Cingria*, „Pages d'art”, fév. 1926, pp. 25–30; A. Berchtold, *Alexandre Cingria*, in: idem, *La Suisse romande au cap du XX<sup>e</sup> siècle. Portrait littéraire et morale*, Lausanne 1963, pp. 606–615; cf. also S. Donche Gay, *Cingria, Alexandre* [1998], in: *SIKART. Lexikon der Kunst in der Schweiz*, <http://www.sikart.ch/KuensterInnen.aspx?id=4000038> [accessed: 21 June 2016], with the primary and secondary sources. It may be of interest to Polish readers that Alexandre Cingria's mother was Caroline Stryjeńska (1846–1913), a talented painter and sister of the renowned architect Tadeusz Stryjeński. Both of them were born in Carouge, a district of Geneva which is considered to be the cradle of the revival of religious art discussed here (cf. P. Rudaz, *Carouge, foyer d'art sacré, 1920–1945*, exhibition catalogue, Musée du Carouge, 25 November 1998 – 31 January 1999, Carouge 1998).

<sup>13</sup> Ch. Allenspach, *Dumas, Fernand*, in: *Architektenlexikon der Schweiz 19./20. Jahrhundert*, eds. I. Rucki, D. Huber, Basel–Boston–

and great organizer. Moreover, the members of the association could always count on the support of Fr. Marius Besson (1876–1945), the Catholic bishop of Lausanne, Geneva and Fribourg in 1920–1945, who was keenly interested in art.<sup>14</sup> Bishop Besson should be also credited with promoting the peaceful co-existence of Catholics and Protestants; not an insignificant achievement, taking into account the fact that the core group members hailed from Geneva, the city of Calvin, where the equality of both denominations was not self-evident. The end of the association in 1945 should be connected with the deaths of Besson and Cingria, the key figures in the group.

The beginnings of St Luke's group can be dated to the period just before the First World War, and to the collaboration of some future members of the association during the renovation of the Gothic Revival church of Notre-Dame-du-Cornavin in Geneva in 1912–1914 (Alexandre Cingria, Maurice Denis and Marcel Poncet, among others). The renovation of this church, built in 1856 – which was the first Catholic church permitted to be built since the Reformation by the Calvinist-ruled republic of Geneva in “the protestant Rome”, as Geneva was often called – had a symbolic dimension.<sup>15</sup> The work was limited to installing stained-glass windows in the choir apse and providing some liturgical objects. The next collaborative project of the artists, this time on a larger scale, was the decoration of St Paul's church in Grange-Canal, one of Geneva's districts. This time it was a newly-built church and it was possible already at the designing stage to allot the design or execution of the given parts to particular artists. Apart from the large painting by Maurice Denis in the apse [fig. 1], numerous stained-glass windows and paintings on the ceilings of the low aisles were created. It was the first church conceived as an integral artistic

żanych przez członków grupy był Fernand Dumas (1892–1956)<sup>13</sup>, zdolny architekt i znakomity organizator. Ponadto artyści stowarzyszenia mogli zawsze liczyć na poparcie żywotnie zainteresowanego sztuką ks. Mariusa Bessona (1876–1945), katolickiego biskupa Lozanny, Genewy i Fryburga w latach 1920–1945<sup>14</sup>. Biskup Besson położył też znaczne zasługi w zakresie dbałości o pokojowe współżycie katolików i protestantów, co nie było bez znaczenia, zwłaszcza że trzon twórców grupy wywodził się z Genewy – „miasta Kalwina” – gdzie równouprawnienie obu wyznań wcale nie było sprawą oczywistą. To właśnie śmierci Bessona i Cingrii, osób najważniejszych dla działalności stowarzyszenia, należy przypisać koniec jego istnienia w roku 1945.

Początki Grupy św. Łukasza sięgają okresu tuż przed I wojną światową, kiedy to przy odnowieniu neogotyckiego kościoła Notre-Dame-du-Cornavin w Genewie w latach 1912–1914 współpracę podjęło kilku przyszłych członków stowarzyszenia (m.in. Alexandre Cingria, Maurice Denis i Marcel Poncet). Restauracja tego kościoła – pierwszego od czasu Reformacji, jaki rządzona przez kalwinistów republika genewska zezwoliła wybudować katolikom w roku 1856 w „protestanckim Rzymie” (jak nazywano Genewę) – miała wymiar symboliczny<sup>15</sup>. Prace ograniczyły się do wykonania witraży w oknach apsydy chóru oraz przedmiotów liturgicznych. Kolejnym wspólnym przedsięwzięciem artystów, tym razem już na większą skalę, było ozdobienie kościoła św. Pawła (Saint-Paul) w Grange-Canal, jednej z dzielnic Genewy. Tym razem budowlę wznoszono od podstaw i już w stadium projektowym możliwe było przeznaczenie konkretnym artystom opracowania koncepcji czy wykonania dekoracji jej poszczególnych partii. Oprócz wielkiego malowidła Maurice'a Denisa w apsydzie [il. 1] powstały

Berlin 1998, pp. 2–3; A. Lauper, *Nova et Vetera. Fernand Dumas bâtisseur d'églises*, in: *Le Groupe de St-Luc...* 1995, as in fn. 11, pp. 17–28.

<sup>14</sup> F. Charrière, *S. Exz. Msgr. Marius Besson, Bischof von Lausanne, Genf und Freiburg*, transl. from the French by E. Schwarz, Freiburg 1946, pp. 79–87 (ch. “Msgr. Besson und die christliche Kunst”); L. Wæber, *Son Excellence Mgr Marius Besson, “Nouvelles Étrennes Fribourgeoises”*, 1945/1946, pp. 225–237; A. Berchtold, *Monseigneur Marius Besson*, in: idem, *La Suisse...*, as in fn. 12, pp. 588–593; M.-T. Torche-Julmy, *Mgr Besson et le renouveau de l'art sacré*, in: *Le Groupe de St-Luc...* 1995, as in fn. 11, pp. 9–12. During his twenty-five-year episcopate Fr. Besson dedicated or consecrated a total of 125 churches and chapels (both new and renovated buildings). This took place, as historians point out, in a period of economic crisis (Torche-Julmy 1995, see above, p. 9).

<sup>15</sup> M.-C. Morand, *L'art religieux moderne en terre catholique. Histoire d'un monopole*, in: 19–39. *La Suisse romande entre les deux guerres*, Lausanne 1986, p. 83. In 1875 the church was taken away from Catholics and given back only in 1912 (after the relaxation of the restrictions similar to the German *Kulturkampf*) which presented an opportunity to renovate it and acquire new furnishings, cf. Rudaz 1998, as in fn. 12, pp. 10–14.

<sup>13</sup> Ch. Allenspach, *Dumas, Fernand*, w: *Architektenlexikon der Schweiz 19./20. Jahrhundert*, red. I. Rucki, D. Huber, Basel–Boston–Berlin 1998, s. 2–3; A. Lauper, *Nova et Vetera. Fernand Dumas bâtisseur d'églises*, w: *Le Groupe de St-Luc...* 1995, jak. przyp. 11, s. 17–28.

<sup>14</sup> F. Charrière, *S. Exz. Msgr. Marius Besson, Bischof von Lausanne, Genf und Freiburg*, tłum. z franc. E. Schwarz, Freiburg 1946, s. 79–87 (rozdział „Msgr. Besson und die christliche Kunst”); L. Wæber, *Son Excellence Mgr Marius Besson, “Nouvelles Étrennes Fribourgeoises”*, 1945/1946, s. 225–237; A. Berchtold, *Monseigneur Marius Besson*, w: idem, *La Suisse...*, jak przyp. 12, s. 588–593; M.-T. Torche-Julmy, *Mgr Besson et le renouveau de l'art sacré*, w: *Le Groupe de St-Luc...* 1995, jak. przyp. 11, s. 9–12. W ciągu dwudziestoletniego okresu posługi biskupiej ks. Besson poświęcił albo konsekrował w sumie 125 kościołów i kaplic (obiektów zarówno nowo wybudowanych, jak i przekształconych). Działo się to w okresie, gdy – jak zwracają uwagę historycy – trwał kryzys ekonomiczny (Torche-Julmy 1995, jak wyżej, s. 9).

<sup>15</sup> M.-C. Morand, *L'art religieux moderne en terre catholique. Histoire d'un monopole*, w: 19–39. *La Suisse romande entre les deux guerres*, Lausanne 1986, s. 83. W roku 1875 kościół został odebrany katolikom, a zwrócono go im dopiero w 1912 (po zelżeniu pokrewnych niemieckiemu *Kulturkampfowi* represji wobec katolików), co stało się okazją do jego odnowienia i sprawienia nowego wyposażenia; zob. Rudaz 1998, jak przyp. 12, s. 10–14.



1. Maurice Denis, *Sceny z życia św. Pawła* (część środkowa), 1916, malowidło (na płótnie naklejonym na ścianę, *toile marouflée*) w apsydzie kościoła Saint-Paul w Grange-Canal (Genewa), fot. J. Wolańska

1. Maurice Denis, *Scenes from the Life of Saint Paul* (central part), 1916, apse painting (on canvas glued to the wall; *toile marouflée*), church of Saint Paul, Grange-Canal (Geneva), photo by J. Wolańska

liczny zespół witraży oraz malowidła na sklepieniach niskich naw bocznych. Był to pierwszy kościół pomysłany jako integralna artystycznie całość (w sensie *Gesamtkunstwerk*), z uwzględnieniem potrzeb i wymogów liturgii, wspólnie ozdobiony i wyposażony przez artystów, którzy wkrótce mieli stworzyć grupę św. Łukasza i św. Maurycego<sup>16</sup>. Niepozorny kościół św. Pawła, zbudowany w stylu neoromańskim z nawiązaniami do architektury Kościoła „pierwotnego”, czyli wczesnochrześcijańskiej bazyliki, a przy tym niski i stosunkowo niewielki ze względu na konieczność dopasowania bryły do istniejącej willowej zabudowy dzielnicy, miał więc, podobnie jak restauracja Notre-Dame-au-Cornavin, przede wszystkim znaczenie symboliczne i wartość historyczną dla dalszych dziejów sztuki kościelnej w Szwajcarii<sup>17</sup>. Na paradoks zakrawa fakt, że odnowa wyszła z samego centrum protestantyzmu, i to w jego najbardziej wrogiej sztukom przedstawiającym, kalwińskiej odmianie. Cingria i grupa związanych z nim artystów wywodzili się z geneńskiego przedmieścia Carouge, „katolickiego bastionu u bram miasta Kalwina”, jak czasem patetycznie określano tę dzielnicę; tam mieli swe warsztaty i tam, znów w pewnym sensie symbolicznie, zjednoczyli wysiłki na rzecz odnowienia lokalnego kościoła parafialnego zwróconego katolikom w roku 1921<sup>18</sup>. W ten sposób nazwa

whole (in the sense of the *Gesamtkunstwerk*), taking into account the needs and requirements of liturgy, decorated and furnished together by the artists who were soon going to start St Luke and St Maurice's Group.<sup>16</sup> The unassuming St Paul's church, built in the Romanesque Revival style with hints of “primeval” church architecture, meaning the early Christian basilicas, was low and rather small because it had to fit in with the pre-existing neighbourhood of single-family houses; its construction, just like the renovation of Notre-Dame-au-Cornavin, had a mostly symbolic and historic meaning for the future of church art in Switzerland.<sup>17</sup> Paradoxically, the renewal started in the stronghold of Protestantism, in its Calvinist strain, which was particularly hostile to art. Cingria and the group of the artists connected with him hailed from the Geneva suburb of Carouge, “a Catholic bulwark at the gates of the city of Calvin”, as it was sometimes bombastically called; this was the place where they had their workshops and where, also in a symbolic sense, they united to renew the local parish church, returned to Catholics in 1921.<sup>18</sup> In this way the name of Carouge became synonymous with the revival of church art in the French-speaking part of Switzerland.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> M. Poiatti, Th.-A. Hermanès, A. Casanova, *L'église de Saint Paul Grange-Canal, Genève*, Berne 2001 (= Guides de monuments suisses SHAS, Série 70, n° 696), s. 45.

<sup>17</sup> L. Villars, *L'Art religieux en Suisse romande*, „L'Artisan liturgique”, 1937, s. 990–992. W roku 1937 na pytanie, czy można mówić o renesansie sztuki sakralnej w Szwajcarii romańskiej, odpowiadało zdecydowanie twierdząco, za jego początek uznając właśnie budowę kościoła Saint-Paul w Grange-Canal i podkreślając, że był to „pierwszy przykład współpracy artystów zainspirowanych wspólną ideą i wspólną wiarą” (s. 990).

<sup>18</sup> Rudaz 1998, jak przyp. 12, s. 60–88.

<sup>16</sup> M. Poiatti, Th.-A. Hermanès, A. Casanova, *L'église de Saint Paul Grange-Canal, Genève*, Berne 2001 (= Guides de monuments suisses SHAS, Série 70, n° 696), p. 45.

<sup>17</sup> L. Villars, *L'Art religieux en Suisse romande*, „L'Artisan liturgique”, 1937, pp. 990–992. In 1937 the question of whether one could speak about the renaissance of sacred art in Romandy received an affirmative answer; its beginning was seen precisely in the construction of the church of St Paul in Grange-Canal and it was emphasised that it was “the first example of the collaboration between artists inspired by a common idea and common faith” (p. 990).

<sup>18</sup> Rudaz 1998, as in fn. 12, pp. 60–88.

<sup>19</sup> On a side note, what took place there was not only the revival

2. Szklana okładzina kosza ambony, proj. Fernand Dumas, wyk. firma Labouret, Paryż, kościół parafialny w Mézières, 1936–1939, arch. Fernand Dumas, fot. J. Wolańska

2. Glas cladding of the pulpit, design by Fernand Dumas, executed by the Labouret company, Paris, parish church at Mézières, 1936–1939, architect Fernand Dumas, photo by J. Wolańska



In 1917 Alexandre Cingria published a pamphlet, *La Décadence de l'Art sacré*, in which he criticised scathingly the contemporary church art – the one known by its derogative name “St-Sulpice art”, which he called ironically *genre sacristie* (“sacristy genre”).<sup>20</sup>

of Catholic art, but also in a sense the birth of sacred Protestant art, owing to a Genevese, pastor Ernest Christen, who called for art in Protestant temples, justifying the Protestant need for representative art on theological grounds. In 1918–1930, with help from painter Erich Hermes, he completely changed the interior of the “temple du Carouge”, which was until then “antiseptically” clean, covering its walls from the floor to the ceiling with colourful figurative paintings, installing stained-glass windows, and placing richly carved furniture inside the church. The activity of pastor Christen is a part of the liturgical reform taking place in the Calvinist church in the interwar period and was not an isolated phenomenon. Apart from Hermes, some other Protestant church painters also became famous at that time, Philippe and Paul Robert, Eugène Burnand or Louis Rivier, among others. Cf. D. Gamboni, *Route ouverte, route barrée: l'art d'église protestant*, in: 19–39. *La Suisse romande...* 1986, as in fn. 15, pp. 73–81; idem, *Louis Rivier (1885–1963) et la peinture religieuse en Suisse romande*, Lausanne 1985. The reform was not limited at this time to Switzerland and Calvinists, as can be seen in the work of the Protestant painter Rudolf Schäfer, who created exquisite Protestant iconography, where pride of place is taken by the figures of Luther, Dürer and Johann Sebastian Bach, while stylistically he alludes to “Germanic” art of the late Middle Ages and early Renaissance (mostly Grünewald and Dürer). An interesting work on that subject is the monograph on Schäfer by R. von Poser, *Rudolf Schäfer. Kirchengestaltungen. Religiöse Malerei zwischen Bibelfrömmigkeit und Pathos*, Regensburg 1999 (= *Adiaphora. Schriften zur Kunst und Kultur im Protestantismus*).

<sup>20</sup> Cingria's pamphlet was also known in Poland. It was referred to in 1926 by Mieczysław Treter (who also mentioned the writings of J.-K. Huysmans and M. Denis on the decline of church art) in an excursion on the state of church production in Poland and Europe, included in the article on the work (including church art) of Kazimierz Sichulski, cf. M. Treter, *Kazimierz Sichulski. (Z powodu wystawy w Tow. Zachęty Sztuk P. w Warszawie)*, “Sztuki Piękne” 3, 1926/1927, pp. 59–70, esp. pp. 69–70. Also Franciszek Siedlecki knew Cingria's writings; the fragments of *La Décadence...* were quoted in his article of 1927, cf. F. Siedlecki, *O malarstwie religijnym*,

Carouge stała się synonimem centrum odnowy sztuki kościelnej w Szwajcarii romańskiej<sup>19</sup>.

W roku 1917 ukazała się broszura Alexandre'a Cingrii *La Décadence de l'Art sacré*. Autor poddał w niej druzgocącej krytyce współczesną sztukę kościelną – tę właśnie pogardliwie nazywaną „sztuką St.-Sulpice” – którą Cingria określał ironicznie mianem *genre sacristie* („gatunku zakrystyjnego”)<sup>20</sup>. Upadek sztuki wią-

<sup>19</sup> Nawiasem mówiąc, dokonała się tam nie tylko odnowa sztuki katolickiej, ale poniekąd również „narodziny” kościelnej sztuki protestanckiej, a to za sprawą genewskiego pastora Ernesta Christena, który upomniał się o sztukę w świątyniach („temples”) protestanckich, na gruncie teologicznym motywując potrzebę korzystania przez protestantów ze sztuk przedstawiających. W latach 1918–1930 z pomocą malarza Ericha Hermesa zupełnie przekształcił dotąd „sterylnie” czyste wnętrza „temple du Carouge”, pokrywając jej ściany od podłogi po sklepienie barwnymi malowidłami figuralnymi, w okna wprawiając witraże, wyposażając kościół w bogato zdobione dekoracją snycerską sprzęty. Działalność pastora Christena wpisuje się w dokonujące się w okresie międzywojennym także w Kościele kalwińskim reformy liturgiczne, nie była to zatem inicjatywa odosobniona. Oprócz Hermesa w tym czasie sławę zdobyło jeszcze kilku protestanckich malarzy kościelnych, m.in. Philippe i Paul Robert, Eugène Burnand czy Louis Rivier. Zob. D. Gamboni, *Route ouverte, route barrée: l'art d'église protestant*, w: 19–39. *La Suisse romande...* 1986, jak przyp. 15, s. 73–81; idem, *Louis Rivier (1885–1963) et la peinture religieuse en Suisse romande*, Lausanne 1985. Reforma nie ograniczała się zresztą w tym czasie do Szwajcarii i zwolenników Kalwina, jak o tym świadczy działalność protestanckiego malarza Rudolfa Schäfera, twórcy wspaniałej protestanckiej ikonografii, w której ważne miejsce zajmują postaci Lutra, Dürera i Jana Sebastiana Bacha, stylistyczne odwołania dotyczą zaś „germańskiej” sztuki późnego średniowiecza i wczesnego renesansu (gł. Grünewald i Dürer). Interesującą pracą w tym zakresie jest monografia Schäfera autorstwa R. von Poser, *Rudolf Schäfer. Kirchengestaltungen. Religiöse Malerei zwischen Bibelfrömmigkeit und Pathos*, Regensburg 1999 (= *Adiaphora. Schriften zur Kunst und Kultur im Protestantismus*).

<sup>20</sup> Broszura Cingrii była znana również w Polsce. Wspomniał o niej w roku 1926 Mieczysław Treter (przy okazji wymieniając też pisma J.-K. Huysmansa i M. Denisa na temat upadku sztuki kościelnej) w ekskursie o stanie „produkcji” kościelnej w Polsce i Europie zawartym w artykule dotyczącym twórczości (m.in. kościel-



3. Dekoracja balkonu chóru muzycznego, Willy Jordan, intarsja, kościół parafialny w Sorens, 1933–1935, arch. Fernand Dumas, fot. J. Wolańska

3. Decoration of the organ loft parapet, Willy Jordan, wood marquetry, parish church at Sorens, 1933–1935, architect Fernand Dumas, photo by J. Wolańska

zał ze zniszczeniami i przemianami, jakie przeszła ona w związku z Reformacją (co było szczególnie dobrze widoczne w Genewie). Postulował, naturalnie, odnowę sztuki kościelnej. Zwrócił przy tym uwagę na konieczność zaangażowania do dekorowania kościołów artystów współczesnych, na wartość indywidualnego, twórczego talentu i rzemieślniczego kunsztu (w opozycji do taniej i seryjnej produkcji fabrycznej), a w końcu – na bogactwo różnorodnych technik, które można zastosować do ozdabiania świątyń. Tekst Cingrii stał się niejako manifestem powołanej do życia w roku 1919 Grupy św. Łukasza i św. Maurycego (imię tego ostatniego, męczennika z Legionu Tebańskiego, patrona kantonu Valais, według legendy spoczywającego w opactwie Saint-Maurice d'Agaune, nadawało grupie odrębne, szwajcarskie piętno; patronat św. Łukasza nad stowarzyszeniem artystów, zwłaszcza religijnych, był niejako „naturalny” i tradycyjny)<sup>21</sup>.

Inaczej, niż to zwykle bywa, artyści Grupy św. Łukasza nie sprzeniewierzyli się ideałom nakreślonym przez Alexandre'a Cingrię. Za cechę charakterystyczną twórczości stowarzyszenia pojętego jako całość można

nej) Kazimierza Sichulskiego, zob. M. Treter, *Kazimierz Sichulski. (Z powodu wystawy w Tow. Zachęty Sztuk P. w Warszawie)*, „Sztuki Piękne” 3, 1926/1927, s. 59–70, zwł. s. 69–70. Znał pisma Cingrii również Franciszek Siedlecki, fragmenty z *La Décadance...* cytował w artykule z roku 1927, zob. F. Siedlecki, *O malarstwie religijnym*, w: *Polski przewodnik katolicki*, t. I, red. A. Szymański, Warszawa 1927, s. 416–417.

<sup>21</sup> W roku 1924 grupa, pod zmienioną nazwą „Société St-Luc”/„Lukasgesellschaft”, rozszerzyła działalność na całą Szwajcarię; w roku 1932 nastąpiły nieporozumienia i podział na dwa odrębne stowarzyszenia – romańskie i germańskie (co, biorąc pod uwagę estetyczne różnice w postrzeganiu sztuki przez obie strony, było chyba nieuniknione). W dalszym ciągu artykułu uwaga zostanie skoncentrowana na realizacjach grupy romańskiej, głównie w diecezji fryburskiej, bez odnoszenia się do problemów kształtowania sztuki kościelnej w wydawanym przez stowarzyszenie od roku 1927 piśmie „Ars Sacra” albo poprzez organizowane przez nie wystawy.

He attributed the deterioration of art to the destruction and changes caused by the Reformation (which were particularly well visible in Geneva). Naturally, he called for the revival of church art. He also pointed out the necessity to hire contemporary artists for decorating churches, the value of individual creative talent and craftsmanship (as opposed to cheap mass industrial production) as well as the abundance of various techniques which could be used for decorating churches. Cingria's text became a kind of manifesto for The St Luke and St Maurice's Group, founded in 1919. The name of the latter saint, the martyr from the Theban Legion and the patron saint of the Canton of Valaise, whose remains according to legend were buried in the Abbey of Saint-Maurice d'Agaune, gave the group its distinctive Swiss character, while the patronage of St Luke over an artists' association, in particular a religious one, was in a sense natural and traditional.<sup>21</sup>

Contrary to the usual sequence of events, the artists from St Luke's group did not betray the ideals drawn by Alexandre Cingria. A characteristic feature of the association's work in general could be found in their rare ability to create magnificently harmonized decorations of church interiors, executed with great attention to the smallest details and in various

in: *Polski przewodnik katolicki*, vol. I, ed. A. Szymański, Warszawa 1927, pp. 416–417.

<sup>21</sup> In 1924 the group, under the changed name “Société St-Luc”/“Lukasgesellschaft” expanded its activity to the whole of Switzerland; due to misunderstandings in 1932 the association split into two separate ones – the Romance and Germanic ones (which, taking into account the aesthetic differences in the perception of art by both sides, was probably unavoidable). The following part of the article is going to focus on the realizations of the Romance group, mostly in the Fribourg diocese, without considering the issues of church art discussed in the journal “Ars Sacra” published by the association since 1927, or in the exhibitions organized by it.



4. Emilio Beretta, *Uwolnienie św. Piotra*, 1940, malowidło pod szkłem na ścianie ołtarzowej kościoła parafialnego w Mézières, fot. J. Wolańska

4. Emilio Beretta, *Deliverance of Saint Peter*, 1940, altarpiece (reverse-glass painting), parish church at Mézières, photo by J. Wolańska



techniques. It is sufficient to mention the cut-glass antependium and the pulpit decorated with glass cladding in the church in Mézières [fig. 2], pictures executed in wood marquetry (the altarpiece, the series of the Way of the Cross and the decorations of the balustrade of the organ loft) in Sorens [fig. 3], the reverse-glass paintings on the altar wall in Mézières [fig. 4], the woven and embroidered retabes, e.g. in the church in Echarlens, the mosaic antependia and altarpieces, ceramic decorations, and finally stained-glass windows which were almost *de rigueur* in every church [fig. 5, 6]; moreover, high quality wood carving and joinery (sacristy furniture, entrance doors, confessionals, seats for officiating priests, fanciful candelabra etc.), metal and blacksmith works (grilles, often impressively combining metal and glass, among others), goldsmith's works (using intricate enamel ornaments) and ceramics. All of these works were unique, made to the highest artistic and technical standards, and, since every time they were designed for a particular church, taking into account the character of its interior and other planned ornaments, altogether they created an exceptional ensemble.<sup>22</sup> The extraordinary and versatile decorative talents of the group were emphasized by critics who wrote in the 1930s that the group "has proven that it is superbly equipped to create comprehensive ensembles, ranging from architecture, sculpture, painting, mosaics, stained glass to chalices, tabernacles and crucifixes, liturgical vestments and even bindings of liturgical books".<sup>23</sup> Decorations and equipment were produced

uznać rzadko spotykaną umiejętność tworzenia wspaniale zharmonizowanych dekoracji wnętrz kościelnych, wykonanych z wielką dbałością o najdrobniejsze szczegóły i w najróżniejszych technikach. Wystarczy wspomnieć choćby rżnięte w szkło antependium oraz zdobiony szklaną okładziną kosz ambony w kościele w Mézières [il. 2], intarsjowane obrazy (ołtarzowy, zespół stacji drogi krzyżowej oraz dekoracja balustrady chóru muzycznego) w Sorens [il. 3], malowane pod szkłem obrazy na ścianie ołtarzowej w Mézières [il. 4], tkane i haftowane retabula, np. w kościele w Echarlens, mozaiki tworzące antependia i stanowiące kompozycje ołtarzowe, dekoracje ceramiczne, a w końcu „obowiązkowe” prawie w każdym kościele witraże [il. 5, 6]; ponadto stojące na wysokim poziomie wyroby snycerskie i stolarskie (meble zakrystyjne, drzwi wejściowe, konfesjonały, trony celebransa, fantazyjne kandelabry i in.), metalowe i kowalskie (m.in. kraty, często efektownie połączone ze szkłem), złotnicze (z kunsztownym zastosowaniem emalii) i ceramiczne. Wszystkie te prace były niepowtarzalne, wykonane na najwyższym poziomie technicznym i artystycznym, a jako że każdorazowo projektowano je do konkretnego kościoła, z uwzględnieniem charakteru wnętrza i innych mających je ozdobić elementów, w sumie tworzyły wyjątkową całość<sup>22</sup>. Ten wybitny i wszechstronny dekoratorski talent grupy podkreślali krytycy, pisząc w latach 30., że grupa „udowodniła, że jest doskonale wyposażona do tworzenia całościowych zespołów, od architektury, rzeźby, malarstwa, mozaiki, witraży, aż po kielichy, tabernakula i krucyfiksy, szaty liturgiczne, a nawet oprawy ksiąg liturgicznych”<sup>23</sup>. Dekoracje i sprzęty były

<sup>22</sup> I. Andrey, *La décoration selon St-Luc*, in: *Le Groupe de St-Luc...* 1995, as in fn. 11, pp. 33–45; S. Donche Gay, *Le vitrail de Poncet à Cingria*, in: *ibidem*, pp. 46–49.

<sup>23</sup> J.-B. Bouvier, *Décorateurs et Verriers suisses*, "L'Artisan liturgique", 1932, p. 560.

<sup>22</sup> I. Andrey, *La décoration selon St-Luc*, w: *Le Groupe de St-Luc...* 1995, jak przyp. 11, s. 33–45; S. Donche Gay, *Le vitrail de Poncet à Cingria*, w: *ibidem*, s. 46–49.

<sup>23</sup> J.-B. Bouvier, *Décorateurs et Verriers suisses*, „L'Artisan liturgique” 1932, s. 560.



5. Alexandre Cingria, *Św. Ludwik*, 1930, witraż, kościół parafialny w Colombier, fot. J. Wolańska

5. Alexandre Cingria, *Saint Louis*, 1930, stained-glass window, parish church at Colombier, photo by J. Wolańska

6. Alexandre Cingria, *Św. Maurycy*, 1930, witraż, kościół parafialny w Colombier, fot. J. Wolańska

6. Alexandre Cingria, *Saint Maurice*, 1930, stained-glass window, parish church at Colombier, photo by J. Wolańska

wykonywane w stylu, który można określić jako art déco. Pokryte fornirem fotele o opływowych liniach, rżnięte w kryształach dekoracje albo złożone, nieco ekspresjonistyczne w formach kandelabry mogłyby z powodzeniem stanowić wyposażenie pomieszczeń o przeznaczeniu świeckim. Cingria nie czynił jakościowego rozróżnienia pomiędzy przedmiotami wykonywanymi dla kościoła a dobrym rzemiosłem; o kościelnym przeznaczeniu sprzętów świadczyła (i to nie zawsze) jedynie ikonografia zdobiących je elementów dekoracyjnych (reliefów, malowideł i in.).

Jak powiedziano, każda realizacja była indywidualna i samoistna; czasem były to zespoły całościowe, zaprojektowane od początku do końca przez architekta; innym razem artyści jedynie „odświeżali” starsze, nierzadko zabytkowe wnętrza. Mimo tej różnorodności można jednak spróbować określić swego rodzaju „schemat” czy też „model” dekoracji wykonywanych przez Grupę św. Łukasza. Centralnym i najważniejszym punktem kościoła jest ściana ołtarzowa (prezbiteria w kościołach Dumasa często są za-



7. Wnętrze kościoła w Tavannes, 1928–1930, arch. Adolphe Guyonnet, fot. J. Wolańska

7. Interior view of the church at Tavannes, 1928–1930, architect Adolphe Guyonnet, photo by J. Wolańska

in the style which could be roughly called art déco. Sleek armchairs covered with wood veneer, cut crystal decorations, or gilded candelabra, somewhat expressionist in their form, could easily be part of the furnishing of secular rooms. Cingria did not make a qualitative difference between the things made especially for a church and general good handicraft: the religious purpose of the objects could be recognized only (and even that was not always the case) by the iconography of the decorative ornaments (reliefs, paintings and others).

As has been mentioned before, every realization was individual and independent. Sometimes they were complete wholes, designed from start to finish by an architect; in other cases, the artists only “refreshed” older, often historical, interiors. Despite this diversity, one could attempt to define a scheme or a model of the decoration made by the Group of St Luke’s. The central and most important element of the church is the altar wall (the chancels in Dumasa’ churches are often closed by a straight wall) or the

8. Wnętrze kościoła w Lutry, 1929–1931, arch. Fernand Dumas, fot. J. Wolańska

8. Interior view of the church at Lutry, 1929–1931, architect Fernand Dumas, photo by J. Wolańska



apse, usually decorated with one large-sized painting, often reaching beyond the sanctuary and constituting at the same time the retable placed above the altar [fig. 7, 8], whose main accent is the antependium decoration. In the centre of the altar there is a small, usually sparsely decorated, tabernacle, and sometimes also the cross. The next decorative elements are the images on the walls on both sides of the chancel arch (not always present), which constitute in a way “wings” for the “stage”, that is the chancel in the background. Sometimes their place is occupied by side altars, but usually there are no retables apart from the high altar, and on the border between the chancel and the nave a pulpit was placed, usually a low one and stylistically harmonized with other decorative elements of the interior. The form of the pulpit (of its enclosure) is usually reflected in the decoration of the organ loft’s balustrade. Along the walls, on both parts of the nave, are placed the Stations of the Cross, often forming a frieze or blending into one continuous strip of oblong images. This completes the list of the figurative elements in the church ornaments. The decorations are supplemented by specially designed pews, the seat for the officiating priest [fig. 9], sometimes also the baptismal font [fig. 10]; also the candelabra or the lamps [figs. 11, 12] and the doors to the porch or the confessionals [fig. 13]. Sometimes the character of the interior is set by the carefully designed ceiling, which could be a coffered one, usually made of wood and richly polychromed [figs. 14–16]. The polychromy of walls (vibrantly coloured ornaments, geometrical and figurative) was the most often used device in historical interiors which were being given a “facelift” and in which, for various reasons, one could not interfere more radically. The bold-

mknięte ścianą prostą) albo apsyda, zdobione zwykle jednym znacznym rozmiarów obrazem, nierzadko wykraczającym poza strefę ołtarzową i stanowiącym jednocześnie retabulum umieszczonej poniżej mensy [il. 7, 8], której najważniejszym akcentem jest dekoracja antependium. Pośrodku stołu ołtarzowego znajduje się niewielkie, zwykle oszczędnie zdobione tabernakulum, czasem także krzyż. Kolejny element dekoracyjny to przedstawienia na ścianie po obu stronach łuku tęczowego (nie zawsze obecne), stanowiące swego rodzaju „kulisy” dla umieszczonej w głębi „sceny”, czyli prezbiterium. Czasem miejsca te zajmują ołtarze boczne, zazwyczaj jednak rezygnowano z dodatkowych nastaw, a na granicy prezbiterium i nawy umieszczano – zwykle niską – ambonę, stylistowo zharmonizowaną z innymi elementami dekoracyjnymi wnętrza. Do ambony (form jej kosa) nawiązuje też najczęściej dekoracja balustrady balkonu chóru muzycznego. Wzdłuż ścian po obu stronach nawy biegną stacje drogi krzyżowej (chętnie komponowane w postaci fryzu albo zlewających się w jeden pas podłużnych obrazów). Na tym kończy się zasób elementów figuralnych zdobiących kościoł. Wystroju dopełniają specjalnie zaprojektowane ławki, fotel dla celebransa [il. 9], czasem też chrzcielnica [il. 10]; dalej kandelabry lub lampy [il. 11, 12] oraz drzwi do kruchty czy konfesjonałów [il. 13]. Bywa, że wnętrzu nadaje charakter przemyślnie zaprojektowany strop, czasem kasetonowy, zwykle drewniany i bogato polichromowany [il. 14–16]. Polichromia ścian (geometryczne i figuralne ornamenty w żywej kolorystyce) była najczęściej stosowanym zabiegiem w przypadku przeprowadzania „lifingu” wnętrz zabytkowych, takich, w których – z różnych względów – nie mogło być mowy o bardziej radykalnej ingerencji. Wypada podziwiać odwagę, z jaką artyści w tle



9. Fotel celebransa oraz przeszklenie i krata oddzielająca prezbiterium od kaplicy bocznej, kościół parafialny w Orsonnens, 1934–1936, arch. Fernand Dumas, fot. J. Wolańska

9. Celebrant's armchair, and glazing and grille separating chancel and side chapel in the parish church at Orsonnens, 1934–1936, architect Fernand Dumas, photo by J. Wolańska



10. Chrzcielnica, kościół parafialny w Travers, 1937–1939, renowacja Fernand Dumas, fot. J. Wolańska

10. Baptismal font, parish church at Travers, 1937–1939, renovated by Fernand Dumas, photo by J. Wolańska



11. Lampy, kościół parafialny w Murist, 1935–1938, arch. Fernand Dumas, fot. J. Wolańska

11. Candelabra, parish church at Murist, 1935–1938, architect Fernand Dumas, photo by J. Wolańska



12. Lampy, kościół parafialny w Orsonnens, 1934–1936, arch. Fernand Dumas, fot. J. Wolańska

12. Candelabra, parish church at Orsonnens, 1934–1936, architect Fernand Dumas, photo by J. Wolańska

ozdobnych, barokowych ołtarzy malowali wzorzyste „tapety” o „krzyczących” barwach i profuzji ornamentów. Absolutnym minimum wprowadzanym do dekoracji restaurowanego wnętrza były witraże, tworzone głównie przez Cingrię i Marcela Ponceta<sup>24</sup>.

Zaprezentowana charakterystyka twórczości oraz przykłady aranżacji wnętrz kościołów firmowanych przez artystów z Grupy św. Łukasza wyraźnie pokazują, że dążyli oni do podkreślenia roli ołtarza i prezbiterium. Tam w większości skoncentrowane są elementy dekoracyjne, a najważniejszym akcentem wnętrza jest obraz ołtarzowy, pełniący równocześnie funkcję retabulum (nie budowano nigdy nastaw architektonicznych). Skala tego obrazu dystansuje wszystkie inne, pomniejsze części wyposażenia. Taki zabieg umożliwia sama architektura nowo wznoszonych kościołów: jedno-przestrzennych, w których wzrok widza kieruje się

ness with which the artists painted ornate “wallpapers”, loudly-coloured and profusely decorated, in the background of ornamental Baroque altars, can indeed be admired. Stained glass, created mostly by Cingria and Marcel Poncet, was essential in the decorations of the restored interior.<sup>24</sup>

As can be seen from the above description of the work and the examples of the settings of the church interiors executed by the artists of the Group of St Luke, it is clear that they aimed to emphasize the role of the altar and the chancel. This is where the decorative elements are for the most part concentrated, and the most important interior accent is the altar picture, which also works as the altarpiece (architectural retables were never built). The scale of this picture dwarfs all the other, smaller parts of the furnishings. Such a device was made possible by the

<sup>24</sup> Donche Gay 1995, jak przyp. 22, s. 46–49.

<sup>24</sup> Donche Gay 1995, as in fn. 22, pp. 46–49.



13. Drzwi w portalu głównym, kościół katolicki w Travers, 1937–1939, renowacja Fernand Dumas, fot. J. Wolańska

13. Door in the main portal, Catholic church at Travers, 1937–1939, renovated by Fernand Dumas, photo by J. Wolańska

very architecture of the newly-built aisle-less churches, in which the eyes of the viewer are directed towards the altar wall and the chancel is much better lit than the nave [fig. 17]. There are no decorative elements which could compete with the altar. Even Stations of the Cross are often half-hidden in the shadows, which could suggest they are meant for individual prayer and are subordinate to the communal liturgy centred around the altar. It would be unthinkable to introduce into the church elements not included in the architect's original design, e.g. statues or paintings spontaneously introduced for the purposes of private devotion. (In any case, there is literally no room for them, because these churches do not have transepts or niches, and the side chapels appear only in exceptional cases.) Such an approach to decoration expresses the key tenets of liturgy: the communal prayer in one unified space of the nave and its



14. Strop, kościół parafialny w Orsonnens, 1934–1936, arch. Fernand Dumas, fot. J. Wolańska

14. Wooden ceiling, parish church at Orsonnens, 1934–1936, architect Fernand Dumas, photo by J. Wolańska



15. Strop, kościół parafialny Lutry, 1929–1931, arch. Fernand Dumas, fot. J. Wolańska

15. Wooden ceiling, parish church at Lutry, 1929–1931, architect Fernand Dumas, photo by J. Wolańska

ku ścianie ołtarzowej, a prezbiterium ma oświetlenie znacznie lepsze niż nawa [il. 17]. Nie ma w nich żadnych elementów dekoracyjnych, które mogłyby stanowić „konkurencję” dla ołtarza. Nawet stacje drogi krzyżowej pogrążone są często w półmroku, co może sugerować ich przeznaczenie do modlitwy indywidualnej i drugorzędność w stosunku do liturgii wspólnej, której centrum stanowi ołtarz. Nie ma mowy o wprowadzeniu do kościoła elementów nieuwzględnionych w projekcie przez architekta, czyli np. figur albo obrazów – pojawiających się spontanicznie obiektów prywatnej dewocji (nie byłoby zresztą nawet gdzie ich umieścić, bo w kościołach tych nie ma transeptu, wnęk, a i kaplice boczne pojawiają się wyjątkowo). Taki sposób dekorowania oddaje istotne zasady liturgii: charakter wspólnotowy modlitwy w jednolitej przestrzeni nawie oraz jej walor chryścocentryczny, gdyż cały wysiłek artystyczny, a zara-



16. Strop, kościół parafialny w Sorens, 1933–1935, arch. Fernand Dumas, fot. J. Wolańska

16. Wooden ceiling, parish church at Sorens, 1933–1935, architect Fernand Dumas, photo by J. Wolańska

zem uwaga wiernych (przynajmniej w zamierzeniu) skierowane są ku ołtarzowi<sup>25</sup>.

Obok Alexandre'a Cingria również ważną (a może nawet ważniejszą) pozycję w zespole zajmował Fernand Dumas, architekt, dzięki którego talentowi organizacyjnemu i umiejętnościom pozyskiwania zamówień z fryburskiej prowincji grupa mogła rozwinąć tak szeroką działalność. Choć członkowie stowarzyszenia dekorowali kościoły projektowane także przez innych architektów, to najwięcej realizacji wykonali wspólnie z Dumasem. Architekt był mistrzem w tworzeniu niewielkich, a zarazem bardzo malowniczych wiejskich kościółków, doskonale zharmonizowanych z okolicą [il. 18]<sup>26</sup>. Jego świąty-

<sup>25</sup> Zgodnie z tym, co pisał znany międzywojenny liturgista, ks. Konstany Michalski: „Nie będzie liturgiczną sztuką, która od ołtarza raczej odrywa, aniżeli do niego prowadzi” (ks. K. Michalski, *Słowo wstępne*, w: *O polskiej sztuce religijnej*, red. J. Langman, Katowice 1932, s. 9–10).

<sup>26</sup> Znamienne są odczucia jednego z krytyków, który tak pisał o kościołach Dumas: „Zaledwie wzniesione ponad niskimi łąkami, winnicami, lasem albo czarną przepaścią, zlewają się w jedno z pejzażem, wydaje się, że były tu od zawsze. Nie potrzebują wcale patyny, by stopić się z otoczeniem. Szerokie u dołu, z dwoma romańsko-gotyckimi motywami zaadaptowanymi z nieomylnym instynktem do obiegowych elementów oryginalnej architektury; już od pierwszego miesiąca wyglądają tak, jakby ustawiono je na ich miejscu na wieczność” (P. Deslandes, *L'Église de Finhaut en Valais (Suisse)*. *Les réflexions d'un simple homme*, „L'Artisan liturgique”, 1932, s. 568).



17. Kościół parafialny w Bussy, 1936–1938, arch. Fernand Dumas, wnętrze nawy w kierunku prezbiterium, fot. J. Wolańska

17. Parish church at Bussy, 1936–1938, architect Fernand Dumas, interior of the nave looking towards the chancel, photo by J. Wolańska

Christocentric character, since the whole artistic effort and the attention of the congregation (at least according to the artist's intentions) are directed towards the altar.<sup>25</sup>

Apart from Alexandre Cingria, as important a role (if not even more important) in the group was played by Fernand Dumas, an architect thanks to whose organizational talent, and ability to get commissions from the Fribourg province, the group could develop so impressively. Even though the members of the association decorated churches designed by other architects as well, most of their realizations were executed in collaboration with Dumas. The architect was a masterful creator of small and very picturesque countryside churches, perfectly harmonized with the surrounding landscape [fig. 18].<sup>26</sup> His churches usually consist of simple, contrasting geometrical solids – the horizontal nave and the vertical tower, extended sometimes even by nearly half of its original height with a slender steeple (allegedly modelled on the tower of the Romanesque church in Payerne),

<sup>25</sup> According to what a renowned interwar liturgist, Fr. Konstany Michalski, wrote: “The art which rather tears away one from the altar than leads to it cannot be called liturgical” (Fr. K. Michalski, *Słowo wstępne*, in: *O polskiej sztuce religijnej*, ed. J. Langman, Katowice 1932, pp. 9–10).

<sup>26</sup> The opinion of a critic who described Dumas's churches in the following words is illustrative here: “Hardly rising above the low meadows, vineyards or the black ravine, they merge with the landscape as if they had been there forever. They do not need at all the patina to blend in with their surroundings. Wide at the base, with two Romanesque-Gothic motifs adapted with unerring instinct to the popular elements of original architecture; right from the first month they look as if they had been placed there for eternity” (P. Deslandes, *L'Église de Finhaut en Valais (Suisse)*. *Les réflexions d'un simple homme*, “L'Artisan liturgique”, 1932, p. 568).



18. Kościół parafialny Mézières, widok z zewnątrz, fot. J. Wolańska

18. Parish church at Mézières, exterior view, photo by J. Wolańska

which is a hallmark of Dumas's works [fig. 19].<sup>27</sup> These churches, as has been mentioned, are aisleless, with their parts clearly differentiated in the construction plan. The nave is rather low, relatively long; the quasi-aisles are sometimes marked by a different shape of the roof or of the dropped ceiling, a row of sparsely placed columns supporting the roof, or very narrow and low "aisles" formed by a deep niche running along all the walls and separated from the nave by arcades. The chancel is clearly separated from the nave by a prominent chancel arch. The space of this part of the church is usually also marked by the lighting, different than in the nave and much stronger, whose source is usually invisible from the inside, which results in a theatrical effect and obviously brings to mind associations with Baroque architecture. The nave, in contrast, is usually filled with muted, atmospheric (if not downright murky) light [fig. 20]. The separate rooms are the sacristy and the baptistery (the latter is sometimes placed in a designated space in the porch, but most often is located in the base of the tower). Every church includes an organ loft. The nave and the external arcaded portico, placed in the façade or running along one or both elevations of the church, are often covered by

<sup>27</sup> Allenspach 1998, as in fn. 13, p. 2.



19. Kościół parafialny w Lutry, widok z zewnątrz, 1929–1931, arch. Fernand Dumas, fot. J. Wolańska

19. Parish church at Lutry, exterior view, 1929–1931, architect Fernand Dumas, photo by J. Wolańska

nie są złożone zazwyczaj z prostych, skontrastowanych ze sobą geometrycznych brył – horyzontalnej nawy i pionowej wieży, przedłużonej – czasem o blisko połowę wysokości – smukłą iglicą (ponoć wzorowaną na wieży romańskiego kościoła w Payerne), która jest „znakiem rozpoznawczym” realizacji Dumasa [il. 19]<sup>27</sup>. Kościoły te – jak wspomniano – są jednoprzestrzenne, o jasno wyartykułowanych w planie i konstrukcji częściach składowych. Nawa jest raczej niska, stosunkowo długa; imitację naw bocznych stanowi czasem odmienne ukształtowanie stropu, nadwieszono sklepienia albo też wprowadzenie rzędu rzadko rozstawionych filarów wspierających strop lub bardzo wąskich i niskich „naw bocznych” w postaci głębokiej wnęki na całej długości ściany, oddzielonej od nawy pasem arkad. Prezbiterium jest wyraźnie odgraniczone od nawy wydatnym łukiem tęczowym. Przestrzeń tej części kościoła jest najczęściej dodatkowo wyodrębniona za pomocą innego niż w nawie i znacznie silniejszego oświetlenia, którego źródło jest najczęściej niewidoczne z wnętrza korpusu, co powoduje efekt teatralności i nasuwa oczywiste skojarzenia z architekturą barokową. Nawa, dla kontrastu, zwykle jest wypełniona przytłumionym, nastrojowym światłem przesączającym się przez szkło witraży, by nie powiedzieć, że czasem sprawia wrażenie mrocznej [il. 20]. Osobne pomieszczenia zajmują zakrystia i baptysterium (to ostatnie bywa czasem wydzielane w przestrzeni kruchty; najczęściej zaś mieści się w przyziemiu wieży). W żadnym kościele nie zabrakło chóru muzycznego. Nawa i zewnętrzny arkadowy portyk, umieszczony w fasadzie albo biegnący wzdłuż jednej lub obu bocznych elewacji kościoła, są często nakryte wspólnym dachem. W kompozycji zewnętrznej przeważają asymetria, kontrast, także w zakresie zestawiania

<sup>27</sup> Allenspach 1998, jak przyp. 13, s. 2.



20. Kościół parafialny w Bussy, wnętrze nawy, fot. J. Wolańska

20. Parish church at Bussy, interior of the nave, photo by J. Wolańska

gładkich partii tynkowanej ściany z okładziną z naturalnego kamienia. Dzięki zasadzie skonstrastowania brył i zastosowaniu smukłych wież kościoły Dumasa mogą być stosunkowo niskie, przysadziste, dobrze (a nawet malowniczo) wpasowując się w pagórkowaty krajobraz wsi kantonu fryburskiego, gdzie zlokalizowana jest większość jego realizacji.

Zarzucono Dumasowi konserwatyzm, nieliczenie się z nowoczesnymi kierunkami w architekturze, zmarnowanie wielkiej szansy stworzenia projektów awangardowych, którą miał jako architekt pokazanej liczby kościołów. Można żałować, jak to robią współcześnie niektórzy historycy architektury, że Szwajcaria romańska nie doczekała się realizacji porównywalnych z kościołem św. Antoniego w Bazylei<sup>28</sup> czy innymi równie awangardowymi kościołami powstałymi wtedy w niemieckojęzycznej części kraju. Z obecnej perspektywy wydaje się jednak, że projekty Dumasa idealnie odpowiadały swojej lokalizacji i funkcji. Trudno sobie bowiem wyobrazić surowy, żelbetowy kościół w rodzaju wspomnianej bazylejskiej świątyni św. Antoniego na fryburskiej, rolniczo-pasterskiej prowincji. Rozwiązania Dumasa, bez wątplenia zgodne z oczekiwaniami kleru i wiejskich parafian, są bezsprzecznie „klasycznym” przykładem *juste milieu* – harmonijnym połączeniem elementów „swojskich” (wieży, arkadowych podcieni, przysadzistych proporcji) z nowoczesnymi, jak wyodrębnione, kubiczne bryły, liczba i rytm okien, a w końcu sama konstrukcja – ale (zwłaszcza z dopełniającymi je dekoracją i wyposażeniem wnętrza) są realizacjami tego gatunku na najwyższym poziomie<sup>29</sup>. Znamienne, iż właściwie bez zmian przetrwały do dziś – przez ponad 70 lat – co zdaje się wymownie świadczyć, że

<sup>28</sup> Lauper 1995, jak przyp. 13, s. 28; R. Hess, *Bau und Ausstattung der St. Antonius-Kirche, Basel*, „Die christliche Kunst” 26, 1929/1930, s. 256–264.

<sup>29</sup> A. Lauper, *L'Église de Semsales. À propos de l'architecture: le leurre ou l'écrin?*, „Pro Fribourg”, nr 117 (nov.) 1997 (= Repères Fribourgeois, 9), s. 70–72.



21. Kościół parafialny w Semsales, 1922–1926, arch. Fernand Dumas (na fasadzie mozaika Gino Severiniego *Ukrzyżowanie*), fot. J. Wolańska

21. Parish church at Semsales, 1922–1926, architect Fernand Dumas (on the façade: a mosaic depicting the *Crucifixion* by Gino Severini), photo by J. Wolańska

one roof. The characteristic features of the external composition are asymmetry and contrast; also seen in the placing of the smooth surfaces of plastered walls side-by-side with cladding of natural stone. Thanks to contrasting solids and slender steeples, Dumas's churches can be rather low and stocky, matching well, and even enhancing, the hilly landscape of the countryside in the Canton of Fribourg, where most of them are located.

Dumas was accused of conservatism, not taking into account the modern trends in architecture and wasting a great opportunity he had as a church architect to create some avant-garde projects. Some architectural historians wish that the French-speaking Switzerland had had the realizations comparable with St Anthony's church in Basel<sup>28</sup> or other, simi-

<sup>28</sup> Lauper 1995, as in fn. 13, p. 28; R. Hess, *Bau und Ausstattung der St. Antonius-Kirche, Basel*, „Die christliche Kunst” 26, 1929/1930, pp. 256–264.



larly modern churches which were built then in the German-speaking part of the country. However, from the contemporary viewpoint it seems that Dumas's projects were ideally suited for their place and function. It is hard to imagine an austere reinforced-concrete church like the above-mentioned St Anthony's in Basel in Fribourg's agricultural and pastoral region. Dumas's solutions, meeting the expectations of the clergy and countryside parishioners, are undoubtedly a classical example of a *juste milieu* – a harmonious combination of familiar elements (the tower, arcaded porticoes, squat shape) with modern ones, such as the separate cubic solids, the number and rhythm of the windows, and finally the construction itself. With the decorations and the furnishing of the interior, Dumas's churches are within their own genre examples of realizations of the highest quality.<sup>29</sup> Significantly, they have survived until our times – over seventy years – practically unchanged, which seems to be the best proof that they worked in practice.<sup>30</sup> The architect himself always made sure his designs complied with the requirements of liturgy, and was described as “one of the masters who could best coordinate the interaction of various arts indispensable for Catholic liturgy”.<sup>31</sup>

The first joint realization by Dumas and the Group of St Luke in the Canton of Fribourg was the church in Semsales (1923–1926; **fig. 21**), which was followed by others in Echarlens (1927), St Peter's Church in Fribourg (1929–1930), the churches in Siviriez (1933), Sorens (1934), Grandvillard and Rueyres-les-Prés (1935; **fig. 22**), Orsonnens (1936), Mézières (1937), Porsel (1938), Berlens (1939). In addition, we should mention the renovations of older churches in La Roche (1924), Bulle (1925) and Riaz (1933–1934). In the Canton of Vaud, Dumas built St Martin's chapel in Lutry (1930), magnificently decorated by Cingria; the church in La Sarraz (1931); he also restored the church of Notre-Dame-du-Valentin in Lausanne (1929–1934). In Geneva and its neighbourhood, on the other hand, the artists did not have many opportunities to showcase their talents. There they decorated the parish church in Carouge (Sainte-Croix, 1922–1926), the church in



22. Kościół parafialny w Rueyres-les-Prés, 1934–1936, restauracja Fernand Dumas, fot. J. Wolańska

22. Parish church at Rueyres-les-Prés, 1934–1936, restoration by Fernand Dumas, photo by J. Wolańska

sprawdziły się w praktyce<sup>30</sup>. Bo też architekt zawsze podporządkowywał projekty wymogom liturgii; jak o nim napisano: „Dumas jest jednym z mistrzów, który najlepiej potrafił skoordynować współpracę różnych dziedzin sztuki, niezbędnych dla liturgii katolickiej”<sup>31</sup>.

Pierwszą wspólną realizacją Dumasa i Grupy św. Łukasza w kantonie fryburskim był kościół w Semsales (1923–1926; **il. 21**); za nim poszły następnie: w Echarlens (1927), kościół św. Piotra we Fryburgu (1929–1930), kościół w Siviriez (1933), Sorens (1934), Grandvillard i Rueyres-les-Prés (1935; **il. 22**), Orsonnens (1936), Mézières (1937), Porsel (1938), Berlens (1939). Do tego należy doliczyć restauracje kościołów starszych: w La Roche (1924), Bulle (1925) i Riaz (1933–1934). W kantonie Vaud Dumas zbudował kaplicę św. Marcina w Lutry (1930), ozdobioną wspaniałą dekoracją Cingrii; kościół w La Sarraz (1931); restaurował też kościół Notre-Dame-du-

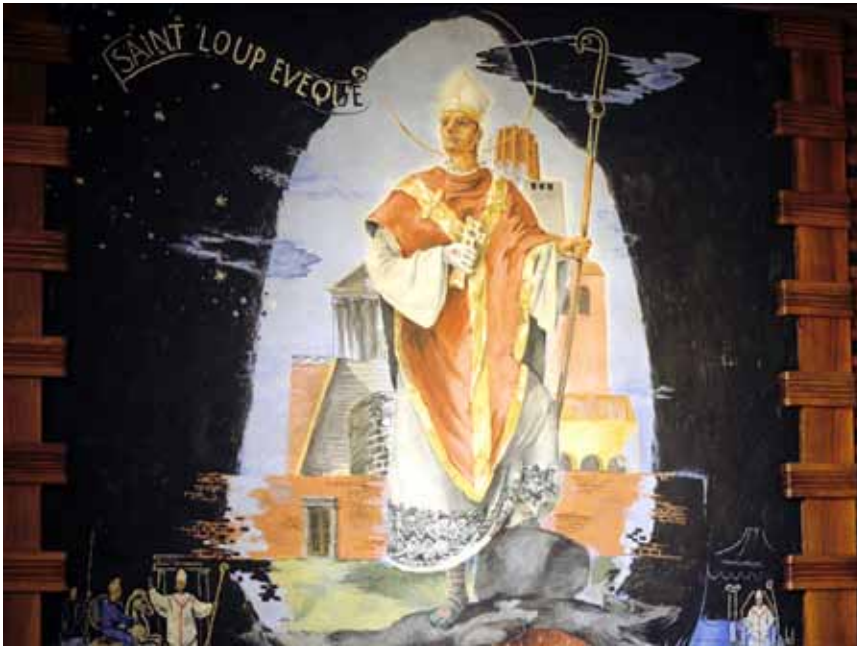
<sup>29</sup> A. Lauper, *L'Église de Semsales. À propos de l'architecture: le leurre ou l'écrin?*, „Pro Fribourg”, no. 117 (nov.) 1997 (= Repères Fribourgeois, 9), pp. 70–72.

<sup>30</sup> This is only a mere supposition, based on the direct observation of the discussed objects more than a decade ago; drawing any definitive conclusions on the subject would require at least rudimentary knowledge of sociology and the changes taking place in this field in the Swiss countryside and the Church there, which remains outside the scope of the present article.

<sup>31</sup> L. Villars, *L'Église de Fontenais (Jura bernois)*, „L'Artisan liturgique”, 1937, p. 984.

<sup>30</sup> To jedynie swobodne przypuszczenie oparte na autopsji omawianych obiektów przed kilkunastu laty; wyciąganie wiążących wniosków na ten temat wymagałoby choćby pobieżnej orientacji w zagadnieniach socjologicznych i zmianach zachodzących w tym zakresie na szwajcarskiej wsi i w tamtejszym Kościele – co nie jest przedmiotem niniejszego artykułu.

<sup>31</sup> L. Villars, *L'Église de Fontenais (Jura bernois)*, „L'Artisan liturgique” 1937, s. 984.



23. Emilio Beretta, *Św. Lupus*, malowidło na ścianie ołtarzowej kościoła parafialnego w Rueyres-les-Prés, 1936, fot. J. Wolańska

23. Emilio Beretta, *Saint Lupus*, altarpiece (painting), parish church at Rueyres-les-Prés, 1936, photo by J. Wolańska

-Valentin w Lozannie (1929–1934). Z kolei w Genewie i jej najbliższej okolicy artyści nie mieli zbyt wielu okazji do zaprezentowania swoich talentów. Dekorowali tam kościół parafialny w Carouge (Sainte-Croix, 1922–1926), kościół w Corsier (1927) oraz św. Józefa w samej stolicy kantonu (1937–1939)<sup>32</sup>.

Z omówionej powyżej charakterystyki wnętrz kościołów wynika, że zawsze najważniejszym elementem ich dekoracji był centralny obraz ołtarzowy. Artyści co prawda prześcigali się w wykorzystywaniu w swych pracach oryginalnych i rzadko spotykanych technik (intarsja, haft, mozaika), ale to najważniejsze przedstawienie zlokalizowane na ścianie ołtarzowej czy w apsydzie najczęściej zyskiwało formę malarską. Wśród znaczących (i zasługujących na uwagę) malarzy grupy trzeba wymienić – oprócz Alexandre’a Cingria – Emilio Marię Berettę (1907–1974; **il. 23, 24**)<sup>33</sup>, Jean-Louisa Gamperta (1884–1942)<sup>34</sup>, Paula Monnier (1907–1980)<sup>35</sup>, Gastona Faravela (1901–1947)<sup>36</sup> czy Paula-Théophile’a Roberta (1879–1954)<sup>37</sup>. Byli typowymi

Corsier (1927) and St Joseph’s church in the canton’s capital (1937–1939).<sup>32</sup>

As the above discussion shows, in the interiors of the churches the central altar painting was always the most important element of their decoration. Even though the artists competed in employing in their work unique and rarely used techniques (marquetry, embroidery, mosaic), the most important image, placed on the altar wall or in the apse, was usually painted. Among the more important painters of the group who deserve particular attention one could name, apart from Alexandre Cingria, Emilio Maria Beretta (1907–1974; **figs. 23, 24**),<sup>33</sup> Jean-Louis Gampert (1884–1942),<sup>34</sup> Paul Monnier (1907–1980),<sup>35</sup> Gaston Faravel (1901–1947)<sup>36</sup> and Paul-Théophile Robert (1879–1954).<sup>37</sup> They were

<sup>32</sup> Jest to jedynie wybór najciekawszych realizacji. Wszystkie informacje podają za Morand 1986, jak przyp. 15, s. 85–86; najpełniejsze listy prac grupy można znaleźć w: *Les principales réalisations du Groupe de St-Luc 1920–1945*, w: *Le Groupe de St-Luc...* 1995, jak przyp. 11, s. 54–56; *L’architecture religieuse de Fernand Dumas*, w: *Le Groupe de St-Luc...* 1995, jak przyp. 11, s. 57–60.

<sup>33</sup> F. Fosca, *Emilio Maria Beretta*, Neuchâtel 1947 (= *L’Art religieux en Suisse romande*, 9); E. Agustoni, *L’opera religiosa di Emilio Maria Beretta (1907–1974) in terra romanda*, „Unsere Kunstdenkmäler” 38, 1987, nr 2, s. 284–291.

<sup>34</sup> H. Ferrare, *Jean-Louis Gampert*, Neuchâtel 1937 (= *L’Art religieux en Suisse romande*, 3).

<sup>35</sup> M. Zermatten, *Paul Monnier. Peintre*, Neuchâtel 1938 (= *L’Art religieux en Suisse romande*, 5).

<sup>36</sup> F. de Diesbach, *Gaston Faravel*, Neuchâtel 1939 (= *L’Art religieux en Suisse romande*, 7).

<sup>37</sup> *Théophile Robert. Peintre religieux*, introduction et opinions

<sup>32</sup> This is only a selection of the most interesting realizations. All the data quoted after Morand 1986, as in fn. 15, pp. 85–86; the most comprehensive lists of the group’s works can be found in: *Les principales réalisations du Groupe de St-Luc 1920–1945*, in: *Le Groupe de St-Luc...* 1995, as in fn. 11, pp. 54–56; *L’architecture religieuse de Fernand Dumas*, in: *Le Groupe de St-Luc...* 1995, as in fn. 11, pp. 57–60.

<sup>33</sup> F. Fosca, *Emilio Maria Beretta*, Neuchâtel 1947 (= *L’Art religieux en Suisse romande*, 9); E. Agustoni, *L’opera religiosa di Emilio Maria Beretta (1907–1974) in terra romanda*, „Unsere Kunstdenkmäler” 38, 1987, no. 2, pp. 284–291.

<sup>34</sup> H. Ferrare, *Jean-Louis Gampert*, Neuchâtel 1937 (= *L’Art religieux en Suisse romande*, 3).

<sup>35</sup> M. Zermatten, *Paul Monnier. Peintre*, Neuchâtel 1938 (= *L’Art religieux en Suisse romande*, 5).

<sup>36</sup> F. de Diesbach, *Gaston Faravel*, Neuchâtel 1939 (= *L’Art religieux en Suisse romande*, 7).

<sup>37</sup> *Théophile Robert. Peintre religieux*, introduction et opinions sur Théophile Robert par Mgr. Besson, J.B. Bouvier et Alexandre Cingria complétées d’une lettre préface à la collection l’Art religieux en Suisse Romande de G. de Reynold, Neuchâtel 1937 (= *L’Art religieux en Suisse romande*, 1).

typical decorative painters and almost never created easel paintings. Moreover, many of them also applied their decorative talents in secular work (the arrangement and decoration of apartments, cafes etc.) and some, like Cingria, Faravel and Gampert, were also highly appreciated theatrical stage and costume designers.<sup>38</sup> Practically none of them practised “pure” painting.

The only artist in the group who had pursued an independent painting career, and was even one of the creators of an important avant-garde trend – Futurism – was Gino Severini (1883–1966).<sup>39</sup> After the end of the First World War the artist turned – perhaps even more than other representatives of the pre-war avant-garde – towards classicism. In 1921 he published a book *Du Cubisme au Classicisme. Esthétique du compas et du nombre* (*From Cubism to Classicism: The Aesthetics of the Compasses and the Number*, Paris 1921). In this book, he presented a programme for the kind of art he was going to create from that moment. He turned away from the art he created before the war, pointing out the disorder among artists and various “-isms” practised in this era; he also explained its sources and suggested some ways to systematize it.<sup>40</sup> The reasons for the contemporary artistic problems, in his view, were the individualism prevailing among avant-garde painters and the fact that they followed their own whims and fantasies in their search for originality. The basic problem discussed by Severini was the struggle between the

<sup>38</sup> Morand 1986, as in fn. 15, p. 86.

<sup>39</sup> Gino Severini. *Affreschi, mosaici, decorazioni monumentali 1921–1941*, ed. F. Benzi, exhibition catalogue Rome, Galleria Arco Farnese, 12 May – 30 June 1992, Roma 1992; F. Benzi, *Gino Severini. Le opere monumentali*, in: ibidem, pp. 7–26; D. Fonti, *Quando il cubismo divienne sacro. Gli affreschi di Gino Severini nelle chiese svizzere*, “Art et Dossier”, 1992, no. 68, pp. 26–32; M.-T. Torche-Julmy, *Gino Severini à Semsales. Renouveau de l’art religieux en Suisse romande*, “Patrimoine Fribourgeois” 2, 1993, pp. 29–32; H. Reiners, *Wandmalereien von Gino Severini*, “Deutsche Kunst und Dekoration” 64, 1929, pp. 98–104. A long note posted recently on the Internet blog “La letteratura artistica” is a deep and wide-ranging discussion of Severini’s monumental work (mostly in the field of sacred art) showing the indebtedness of the painter’s theories to Cennino Cennini’s *Book of the Art*, throwing a new light on the artist’s transformation; cf. F. Mazzaferro, *Gino Severini e l’arte religiosa in un contesto europeo: l’influenza del Libro dell’Arte di Cennino Cennini. Parte Prima*, <http://letteraturaartistica.blogspot.com/2016/05/gino-severini.html?m=1>, *Parte Seconda*, <http://letteraturaartistica.blogspot.it/2016/06/gino-severini.html>, *Parte Terza* <http://letteraturaartistica.blogspot.it/2016/06/gino-severini8.html> [accessed 21 June 2016], the article is also available in English: *Gino Severini and the Sacred Art in a European Context: The Influence of Cennini’s Book of the Art*, ibidem).

<sup>40</sup> Benzi 1992, as in fn. 39, p. 9; Silver 1989, as in fn. 5, pp. 264–265; J. Laude, *La crise de l’humanisme et la fin des utopies. (Sur quelques problèmes de la peinture et de la pensée européennes)*, in: *L’art face à la crise 1929–1939. Actes du quatrième colloque d’Histoire de l’Art contemporain*, Saint-Étienne 1980 (= Université de Saint-Étienne, Travaux XXVI), pp. 295–391, esp. pp. 318–319.



24. Emilio Beretta, *Św. Piotr*, malowidło na sklepieniu kościoła parafialnego w Bulle, 1931–1932, fot. J. Wolańska

24. Emilio Beretta, *Saint Peter*, painting on the vaulting of the nave, parish church at Bulle, 1931–1932, photo by J. Wolańska

malarzami dekoratorami, prawie nie tworzyli obrazów sztalugowych. Co więcej, wielu z nich talenty dekoratorskie wykorzystywało też w pracach niezwiązanych z kościołem (aranżacja i dekoracja mieszkań, kawiarni i in.), a niektórzy – jak Cingria, Faravel i Gampert – byli cenionymi scenografami i projektantami kostiumów teatralnych<sup>38</sup>. Żaden z nich praktycznie nie uprawiał malarstwa „czystego”.

Jedynym artystą w grupie, który miał za sobą samodzielną karierę malarską, a nawet był współtwórcą ważnego awangardowego kierunku – futuryzmu – był Gino Severini (1883–1966)<sup>39</sup>. Po zakończeniu

sur Théophile Robert par Mgr. Besson, J. B. Bouvier et Alexandre Cingria complétées d’une lettre préface à la collection l’Art religieux en Suisse Romande de G. de Reynold, Neuchâtel 1937 (= L’Art religieux en Suisse romande, 1).

<sup>38</sup> Morand 1986, jak przyp. 15, s. 86.

<sup>39</sup> Gino Severini. *Affreschi, mosaici, decorazioni monumentali 1921–1941*, red. F. Benzi, katalog wystawy Rzym, Galleria Arco Farnese, 12 V – 30 VI 1992, Roma 1992; F. Benzi, *Gino Severini. Le opere monumentali*, w: ibidem, s. 7–26; D. Fonti, *Quando il cubismo divienne sacro. Gli affreschi di Gino Severini nelle chiese svizzere*, „Art et Dossier” 1992, nr 68, s. 26–32; M.-T. Torche-Julmy, *Gino Severini à Semsales. Renouveau de l’art religieux en Suisse romande*, „Patrimoine Fribourgeois” 2, 1993, s. 29–32; H. Reiners, *Wandmalereien von Gino Severini*, „Deutsche Kunst und Dekoration” 64, 1929, s. 98–104. Zamieszczony ostatnio na internetowym blogu „La letteratura artistica” obszerny wpis okazuje się wnikliwym i przedstawionym na szerokim tle opracowaniem monumentalnej twórczości Severiniego

I wojny światowej artysta zwrócił się – może nawet bardziej niż inni przedstawiciele przedwojennej awangardy – ku klasycyzmowi. W roku 1921 ukazała się jego książka *Du Cubisme au Classicisme. Esthétique du compas et du nombre (Od kubizmu do klasycyzmu. Estetyka cyrkla i liczby*, Paris 1921). Przedstawił w niej „program” sztuki, którą zamierzał odtąd tworzyć. Odwrócił się od uprawianego przed wojną kierunku; wskazał na panujący wtedy „bałagan” wśród artystów i różnych panujących podówczas „-izmów”, wyjaśnił źródła tego zjawiska i zaproponował sposoby uporządkowania go<sup>40</sup>. Przyczyn współczesnych problemów artystycznych upatrywał w dominujących wśród malarzy awangardowych indywidualizmie i poszukiwaniu oryginalności opartym na fantazjach i kapryśkach. Podstawowym problemem rozważań Severiniego była walka pierwiastków empirycznych z duchowymi (sam opowiadał się po stronie tych ostatnich). W związku z tym odwoływał się do mądrości starożytnych: mistycznej symboliki liczb Pitagorasa oraz platońskiego pojęcia idei jako „matrycy” wszechświata; uważał, że „prawdziwa” i wielka sztuka jest pochodną podstawowych, opartych na liczbach praw oraz solidnego warsztatu, i skarżył się, że współcześni artyści „nie potrafią używać cyrkla, kątomierza i liczb”, które to umiejętności zostały zapoznane od czasu osiągnięcia mistrzów włoskiego renesansu<sup>41</sup>. Za jedyny solidny „fundament” sztuki uznawał Akademię i postulował powrót do klasycyzmu („rien de bon n'est possible sans l'Ecole”)<sup>42</sup>.

Do zwrotu ku klasycyzmowi dołączyło się przejście Severiniego na katolicyzm oraz spotkanie (a potem bliska znajomość) z Jakiem Maritainem, które wywarło na artystę przemożny wpływ (ofiarowany mu

---

(głównie w zakresie sztuki sakralnej) z perspektywy zależności teorii malarza od traktatu *Rzecz o malarstwie* Cennina Cenniniego, ukazując transformację artysty w jeszcze innym świetle; zob. F. Mazzaferro, *Gino Severini e l'arte religiosa in un contesto europeo: l'influenza del Libro dell'Arte di Cennino Cennini. Parte Prima*, <http://letteraturaartistica.blogspot.com/2016/05/gino-severini.html?m=1>, *Parte Seconda*, <http://letteraturaartistica.blogspot.it/2016/06/gino-severini.html>, *Parte Terza* <http://letteraturaartistica.blogspot.it/2016/06/gino-severini8.html> [dostęp: 21 VI 2016], artykuł jest dostępny także w wersji angielskiej: *Gino Severini and the Sacred Art in a European Context: The Influence of Cennini's Book of the Art*, ibidem).

<sup>40</sup> Benzi 1992, jak przyp. 39, s. 9; Silver 1989, jak przyp. 5, s. 264–265; J. Laude, *La crise de l'humanisme et la fin des utopies. (Sur quelques problèmes de la peinture et de la pensée européennes)*, w: *L'art face à la crise 1929–1939. Actes du quatrième colloque d'Histoire de l'Art contemporain*, Saint-Étienne 1980 (= Université de Saint-Étienne, Travaux XXVI), s. 295–391, zvl. s. 318–319.

<sup>41</sup> G. Severini, *Du Cubisme au Classicisme. Esthétique du compas et du nombre*, Paris 1921, s. 13–14, cyt. wg Silver 1989, jak przyp. 5, s. 266. Odniesienia do liczb w kontekście sztuki religijnej i pewien rodzaj mistycyzmu łączyły Severiniego z malarzami mnichami ze szkoły z Beuron (o których zresztą wspominał w swoich pismach), zob. Mazzaferro, jak przyp. 39, *Parte Prima*.

<sup>42</sup> Severini 1921, jak przyp. 41, s. 14–15, cyt. wg Silver 1989, jak przyp. 5, s. 266.

empirical and spiritual elements, while he himself supported the latter. Because of this he called upon the wisdom of the ancients: the Pythagorean mystical symbolism of numbers and the Platonic concept of the idea as a “matrix” of the universe. He believed that real and great art derives from basic laws based on numbers as well as sound craftsmanship, complaining that contemporary artists “do not know how to use a compass, a protractor, or numbers”, such abilities having been lost since the times of the Italian Renaissance masters.<sup>41</sup> He believed the only solid foundation of art was the Academy and he called for the return to classicism.<sup>42</sup>

The turn towards classicism was for Severini connected with his conversion to Catholicism and meeting Jacques Maritain (who later became a close friend), which had a profound influence on the artist (he called his copy of *Art et scolastique*, which he received from its author in 1923, his “artistic breviary”),<sup>43</sup> largely determining his later artistic choices. Under the influence of Maritain's neo-Thomistic philosophy, Severini relaxed a little his absolute fidelity to the Platonic geometrical and mathematical order, whose achievement became for him not the purpose of art unto itself, but a means to an end. It did not change significantly the forms of his works

---

<sup>41</sup> G. Severini, *Du Cubisme au Classicisme. Esthétique du compas et du nombre*, Paris 1921, pp. 13–14, quoted after Silver 1989, as in fn. 5, p. 266. The references to numbers in the context of religious art and a certain kind of mysticism connected Severini with the Benedictine painters of the Beuron School (to whom he referred in his writings), cf. as in fn. 39, *Parte Prima*.

<sup>42</sup> Severini 1921, as in fn. 41, pp. 14–15, quoted after Silver 1989, as in fn. 5, p. 266.

<sup>43</sup> Benzi 1992, as in fn. 39, p. 11. The friendship was mutual; in 1930 Maritain wrote a short sketch on the artist (J. Maritain, *Peintres nouveaux: Gino Severini*, Paris 1930). Severini was very involved, also as a theoretician, in making religious art. He published several articles on the subject, including G. Severini, *D'un art pour l'Église*, “Nova et Vetera”, 1926, pp. 319–330, as well a discussion of Maritain's work. The issue of the reciprocal relationship between the painter and the philosopher is analysed in detail by: J. Grace, *The Spirit of Collaboration: Gino Severini, Jacques Maritain, Anton Luigi Gajoni and the Roman Mosaicists*, “COLLOQUY: Text Theory Critique” 22, 2011, pp. 89–112; interestingly enough, in 2011 the author claimed that the problems discussed by her were still a relatively little known aspect of Severini's work. As it turns out, the subject, especially Maritain's influence on the religious art created by avant-garde artists, started to become more popular among scholars; cf. among others Z.M. Jones, *Spiritual Crisis and the 'Call to Order': The Early Aesthetic Writings of Gino Severini and Jacques Maritain*, “Word and Image”, 2010, pp. 59–67; J. Grace, *The French Effect: The Enduring Influence of Jacques Maritain's Christian Avant-gardism on Gino Severini's Art Journalism and Visual Aesthetic*, “Critica d'arte”, 8. Ser., 72, 2010 (2011), no. 43/44, pp. 9–32; cf. also a doctoral dissertation: J. Grace, *The Return to Religion: Italian Modernism under the Auspices of French Thomism (1924–1944)*, University of Melbourne, Department of Art History, School of Culture and Communication, Faculty of Arts, Melbourne 2013 (esp. ch. 3: *Order and the Grace of Faith: Jacques Maritain and Gino Severini*, pp. 107–179).

already marked by classicism (in the Swiss churches that he decorated, he introduced both Cubist and classical elements), but his theoretical and aesthetic approach to art became quite different: he evolved from a secular artist with Platonic beliefs into a church artist and a Thomist.<sup>44</sup>

According to the rules laid down by Maritain and adopted by Severini, the work of the artist should be characterized by simplicity, because church art has to be intelligible; it should be “theology in pictures”, understandable to believers, but it cannot accept any formal limitations since there is no such thing as a specific style or technique of religious art.<sup>45</sup>

The turn towards classicism coincided in Severini's art with his growing predilection for monumental realizations (mural paintings and mosaics) while at the same time he abandoned easel painting. The painter considered carefully the specific circumstances, new possibilities and limitations brought about by mural painting and he published his conclusions in 1927.<sup>46</sup> The key tenet of the genre was for him the primacy of architecture, the painter respecting its laws (meaning the flat wall surface) and foregoing any devices (such as foreshortening, perspective, all kinds of illusionism “perforating” the surface) which could interfere with the perception of the wall as such, introducing an illusion of space where there is none but only the wall surface. In a word, he postulated the complete subordination of painting to architecture.<sup>47</sup> He believed that the “necessary condition for a work of art to create a unified whole with the building is that it should be conceived and executed on the site”.<sup>48</sup> The statement was motivated by the deeply-held belief of the artist that “architecture [...] can not only inspire art, but it also almost always can suggest the ‘medium’ [...] appropriate for decoration.”<sup>49</sup> He recommended building a three-dimensional form through “Cubist” devices: contrasting colours, using the line and contour.<sup>50</sup> Colour should play a unifying role

przez autora w roku 1923 egzemplarz *Art et scolastique* malarz nazywał swoim „brewiarzem estetycznym”<sup>43</sup> i w dużej mierze zdeterminowało jego późniejsze wybory artystyczne. Pod wpływem neotomistycznej filozofii Maritaina Severini rozluźnił nieco swą absolutną wierność platońskiemu porządkowi geometrycznemu i matematycznemu, których osiągnięcie stało się dla niego już nie celem sztuki samym w sobie, lecz środkiem prowadzącym do celu. Nie zmieniło to zasadniczo formy tworzonych przez Severiniego prac naznaczonych już klasycyzmem (w kościołach szwajcarskich, które dekorował, pojawiają się elementy kubistyczne i klasycystyczne), lecz inne było jego podejście teoretyczne, estetyczne do sztuki: z artysty świeckiego o przekonaniach platońskich stał się artystą kościelnym, tomistą<sup>44</sup>.

Zgodnie z zasadami wyłożonymi przez Maritaina, a zastosowanymi przez Severiniego, praca artysty ma się odznaczać prostotą, gdyż sztuka kościelna musi być czytelna; ma być „malowaną teologią” zrozumiałą dla wiernych; nie obowiązują jej jednak żadne ograniczenia formalne, gdyż nie istnieje żaden specyficzny styl czy technika sztuki religijnej<sup>45</sup>.

Zwrot ku klasycyzmowi zbiegł się w twórczości Severiniego z jego predylekcją do realizacji monumentalnych (malarstwa ściennego i mozaiki), przy jednoczesnej rezygnacji z malarstwa sztalugowego. Malarz dogłębnie przemyślał specyficzne warunki, nowe moż-

<sup>43</sup> Benzi 1992, jak przyp. 39, s. 11. Przyjaźń była wzajemna; w roku 1930 Maritain poświęcił artyście niewielki szkic (J. Maritain, *Peintres nouveaux: Gino Severini*, Paris 1930). Severini zaangażował się bardzo, również teoretycznie, w tworzenie sztuki religijnej. Opublikował na ten temat szereg artykułów, m.in. G. Severini, *D'un art pour l'Église*, „Nova et Vetera” 1926, s. 319–330, a także omówienia dzieła Maritaina. Problem wzajemnych stosunków malarza i filozofa szczegółowo analizuje: J. Grace, *The Spirit of Collaboration: Gino Severini, Jacques Maritain, Anton Luigi Gajoni and the Roman Mosaicists*, „COLLOQUY: Text Theory Critique” 22, 2011, s. 89–112; co ciekawe, w roku 2011 autorka uważała, że podjęta przez nią problematyka to (nadal) nieznanym szerzej aspekt twórczości Severiniego. Okazuje się, że temat, zwłaszcza wpływ francuskiego filozofa na sztukę religijną tworzoną przez artystów awangardowych, zaczyna się cieszyć powodzeniem badaczy; zob. m.in. Z.M. Jones, *Spiritual crisis and the 'call to order': the early aesthetic writings of Gino Severini and Jacques Maritain*, „Word and Image” 2010, s. 59–67; J. Grace, *The French effect: the enduring influence of Jacques Maritain's Christian avant-gardism on Gino Severini's art journalism and visual aesthetic*, „Critica d'arte” 8. Ser., 72, 2010 (2011), nr 43/44, s. 9–32; zob. także dysertację doktorską: J. Grace, *The return to religion: Italian modernism under the auspices of French Thomism (1924–1944)*, University of Melbourne, Department of Art History, School of Culture and Communication, Faculty of Arts, Melbourne 2013 (zwl. rozdz. 3: *Order and the Grace of Faith: Jacques Maritain and Gino Severini*, s. 107–179).

<sup>44</sup> Benzi 1992, jak przyp. 39, s. 11–12.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 12. Nie tylko w odniesieniu do Severiniego w tym kontekście często przywołuje się stwierdzenie Maritaina: „Jeśli chcesz stworzyć dzieło chrześcijańskie, bądź chrześcijaninem i staraj się stworzyć dzieło piękne, takie, w którym będzie twoje serce: nie staraj się, by było chrześcijańskie” *Art et scolastique*, Paris 1927, s. 113, cyt. za Benzi 1992, jak przyp. 39, s. 12.

<sup>44</sup> Benzi 1992, as in fn. 39, pp. 11–12.

<sup>45</sup> Ibidem, p. 12. The following statement of Maritain is often quoted, not only with regard to Severini's work: “If you want to produce Christian work, be a Christian and try to make a work of beauty into which you have put your heart; do not adopt a Christian pose” (*Art and Scholasticism*, London 1930, p. 70, transl. J. F. Scanlan; *Art et scolastique*, Paris 1927, p. 113).

<sup>46</sup> G. Severini, *Peinture murale. Son esthétique et ses moyens*, “Nova et Vetera”, 1927, pp. 119–132, reprinted in: *La peinture murale*, in: G. Severini, *Écrits sur l'art* (Préface de Serge Fauchereau), Paris 1987 (= “Diagonales”, une collection des Éditions Cercle d'Art), pp. 181–193.

<sup>47</sup> Severini 1927, as in fn. 46, p. 119, fn. 1.

<sup>48</sup> Ibidem, p. 120.

<sup>49</sup> Ibidem, p. 121.

<sup>50</sup> Ibidem, pp. 124–125.



25. Malowidła ścienne Gino Severini, kościół parafialny w Semsales, fot. J. Wolańska

25. Gino Severini's wall paintings, parish church at Semsales, photo by J. Wolańska

liwości i ograniczenia, jakie niesie ze sobą malarstwo ścienne, a płynące stąd wnioski opublikował w roku 1927<sup>46</sup>. Za podstawowe założenie gatunku uważał uznanie wyższości architektury, respektowanie przez malarza rządzących nią praw, czyli płaskiej powierzchni ściany, i postulował rezygnację ze środków (jak skróty, perspektywa, wszelki iluzjonizm, który „dziurawi” powierzchnię), które by mogły zaburzyć postrzeganie ściany jako takiej, wprowadzając iluzję przestrzeni tam, gdzie jej nie ma, gdzie jest jedynie płaszczyzna muru. Jednym słowem, proponował całkowite podporządkowanie malarstwa architekturze<sup>47</sup>. Uważał więc, że „warunkiem podstawowym tego, by dzieło sztuki dekoracyjnej stanowiło jedność z budynkiem, jest to, by zostało pomyślane i wykonane na miejscu”<sup>48</sup>. Stwierdzenie to wyływało z głębokiego przekonania artysty, że: „Architektura [...] nie tylko może inspirować sztukę, ale prawie zawsze może także sugerować »środki« [...] odpowiednie do wykonania dekoracji”<sup>49</sup>. Trójwymiarową formę zalecał budować za pomocą środków „kubistycznych”: kontrastowania kolorów, z użyciem linii i konturu<sup>50</sup>. Kolor zaś miał pełnić funkcję unifikującą kompozycję, jako „element harmonii, a nie narzędzie imitacji”<sup>51</sup>.

<sup>46</sup> G. Severini, *Peinture murale. Son esthétique et ses moyens*, „Nova et Vetera” 1927, s. 119–132, przedruk: *La peinture murale*, w: G. Severini, *Écrits sur l'art* (Préface de Serge Fauchereau), Paris 1987 (= „Diagonales”, une collection des Éditions Cercle d'Art), s. 181–193.

<sup>47</sup> Severini 1927, jak przyp. 46, s. 119, przyp. 1.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 120.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 121.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 124–125.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 127. Nie sposób nie zauważyć, że do takich wniosków doszedł Severini, odwołując się do średniowiecznej tradycji, m.in. dzięki studiom nad dawnymi traktatami o sztuce, także *Libro dell'arte* Cennino Cenniniego, zob. Mazzaferro, jak przyp. 39, passim.

in the composition, as an “element of harmony, not a tool of imitation”<sup>51</sup>.

Following the described rules in practice, in the decade between the mid-1920s and mid-1930s Severini produced in Switzerland, generally in the churches built, renovated or expanded by Fernand Dumas, five sets of decorations (most of them in paint, two mosaics) in the following order: at Semsales (1924–1926; **figs. 25, 26**),<sup>52</sup> La Roche (the renovation of an eighteenth-century church; 1927–1928; **fig. 27**),<sup>53</sup> Tavannes (1930),<sup>54</sup> St Peter's church in Fribourg (1931–1932; the work was completed only in 1951)<sup>55</sup> and Notre-Dame-du-Valentin

<sup>51</sup> Ibidem, p. 127. It must be observed that Severini reached such conclusions by referring to medieval tradition, among others thanks to his studies on the old treatises on art, also Cennino Cennini's *Libro dell'arte*, cf. Mazzaferro, as in fn. 39, passim.

<sup>52</sup> *Chiesa di Semsales, 1925–26*, in: *Gino Severini...* 1992, as in fn. 39, s. 35–38; J.-B. Bouvier, *La nouvelle église de Semsales*, “Nouvelles Étrennes Fribourgeoises”, 1928, pp. 159–180; M.-T. Torche, *L'Église de Semsales. Premier exemple de peinture cubiste appliquée à l'art monumental religieux en Suisse romande?*, “Pro Fribourg”, no. 117 (nov.) 1997 (= *Repères Fribourgeois*, 9), pp. 73–78; J. Cassou, *Il pittore Gino Severini*, “Dedalo. Rassegna d'arte” XII, 1932, vol. III, pp. 881–890.

<sup>53</sup> *Chiesa di La Roche, 1927–28*, in: *Gino Severini...* 1992, as in fn. 39, pp. 43–45; J.-B. Bouvier, *Décorations de G. Severini à l'église de La Roche*, “Nouvelles Étrennes Fribourgeoises”, 1930, s. 161–170.

<sup>54</sup> *Chiesa di Tavannes, 1930*, in: *Gino Severini...* 1992, as in fn. 39, pp. 54–55; L. Villars, *L'Église de Tavannes*, “L'Artisan liturgique”, 1937, pp. 994–996. The church designed by Adolphe Guyonnet; the mosaic was not produced correctly according to Severini's design and for that reason the catalogue of the artist's monumental works quoted above (*Gino Severini...* 1992, as in fn. 39) does not include it at all.

<sup>55</sup> *Chiesa di S. Pietro a Friburgo, 1932, 1935/1950 c.*, in: *Gino Severini...* 1992, as in fn. 39, pp. 56–58; L. Villars, *L'Église Saint-Pierre de Fribourg*, “L'Artisan liturgique”, 1937, pp. 997–998. Apart from the painted decorations Severini also designed a mosaic there.

26. Gino Severini, *Trójca Święta*, malowidło ściennie w apsydzie prezbiterium, kościół parafialny w Semsales, fot. J. Wolańska

26. Gino Severini, *The Holy Trinity*, wall paintings in the apse, parish church at Semsales, photo by J. Wolańska



in Lausanne (1933–1934; a monumental fresco in the apse; **fig. 28**).<sup>56</sup>

Severini's example shows that mural painting in interwar Europe, even that in churches, did not necessarily have to be associated with conservative and traditional art. Even though the kind of painting introduced by the Italian painter into Swiss churches was far from the avant-garde pictures of the Futurists (because of the classicist influence mentioned above and also to a certain degree primitivist forms), the post-Cubist stylization marks it as clearly modern.

\*

The work of the Swiss association described in brief above was quite unique and original, without predecessors or followers. However, at the same time it was one of many (one could say – only one of many) attempts to revive religious art which had at that time already been made for at least a century. Because of the formal dimension and the limited area of realizations, the work of the Group of St Luke and St Maurice could be compared with the great action of church construction in the suburbs of Paris in the 1930s, known as the Chantiers du Cardinal (“Cardinal’s buildings”).<sup>57</sup>

However, a more appropriate comparison, if more removed in time and to a certain degree *à rebours*,

Stosując w praktyce opisane zasady, w ciągu dekady, od połowy lat 20. do połowy 30. XX wieku, Severini wykonał w Szwajcarii, głównie w kościołach wzniesionych lub rozbudowywanych czy odnawianych przez Fernanda Dumasa, pięć zespołów dekoracji (w większości malarskich; dwa mozaikowe), kolejno w: Semsales (1924–1926, **il. 25, 26**)<sup>52</sup>, La Roche (odnowienie świątyni osiemnastowiecznej; 1927–1928; **il. 27**)<sup>53</sup>, Tavannes (1930)<sup>54</sup>, kościele św. Piotra we Fryburgu (1931–1932; prace zostały ukończone dopiero w roku 1951)<sup>55</sup> oraz Notre-Dame-du-Valentin w Lozannie (1933–1934; monumentalny fresk w apsydzie; **il. 28**)<sup>56</sup>.

Przykład Severiniego pokazuje, że malarstwo ściennie w międzywojennej Europie, na dodatek w kościo-

<sup>52</sup> *Chiesa di Semsales, 1925–26*, w: *Gino Severini...* 1992, jak przyp. 39, s. 35–38; J.-B. Bouvier, *La nouvelle église de Semsales*, „Nouvelles Étrennes Fribourgeoises” 1928, s. 159–180; M.-T. Torche, *L'Église de Semsales. Premier exemple de peinture cubiste appliquée à l'art monumental religieux en Suisse romande?*, „Pro Fribourg”, nr 117 (nov.) 1997 (= *Repères Fribourgeois*, 9), s. 73–78; J. Cassou, *Il pittore Gino Severini*, „Dedalo. Rassegna d'arte” XII, 1932, vol. III, s. 881–890.

<sup>53</sup> *Chiesa di La Roche, 1927–28*, w: *Gino Severini...* 1992, jak przyp. 39, s. 43–45; J.-B. Bouvier, *Décorations de G. Severini à l'église de La Roche*, „Nouvelles Étrennes Fribourgeoises” 1930, s. 161–170.

<sup>54</sup> *Chiesa di Tavannes, 1930*, w: *Gino Severini...* 1992, jak przyp. 39, s. 54–55; L. Villars, *L'Église de Tavannes*, „L'Artisan liturgique” 1937, s. 994–996. Kościół projektu Adolphe'a Guyonnetta; mozaika nie została wykonana poprawnie według projektu Severiniego i z tego powodu cytowany katalog monumentalnych dzieł artysty (*Gino Severini...* 1992, jak przyp. 39) nie bierze jej w ogóle pod uwagę.

<sup>55</sup> *Chiesa di S. Pietro a Friburgo, 1932, 1935/1950 c.*, w: *Gino Severini...* 1992, jak przyp. 39, s. 56–58; L. Villars, *L'Église Saint-Pierre de Fribourg*, „L'Artisan liturgique” 1937, s. 997–998. Obok dekoracji malarskiej Severini zaprojektował tu także mozaikę.

<sup>56</sup> *Chiesa di Notre Dame du Valentin a Losanna, 1933–34*, w: *Gino Severini...* 1992, jak przyp. 39, s. 65; G. di San Lazzaro, *L'ultimo affresco di Severini*, „Emporium” 81, 1935, s. 260–263.

<sup>56</sup> *Chiesa di Notre Dame du Valentin a Losanna, 1933–34*, in: *Gino Severini...* 1992, as in fn. 39, p. 65; G. di San Lazzaro, *L'ultimo affresco di Severini*, „Emporium” 81, 1935, pp. 260–263.

<sup>57</sup> In 1932 Jean Verdier, Archbishop of Paris, inaugurated a programme of building churches for working-class people living in increasingly crowded suburbs, deprived of pastoral care and easy access to churches. The action resulted in over one hundred suburban churches built in less than ten years; J. Pichard, *Témoignage de notre temps. Promenade à travers les Chantiers du Cardinal*, „Art Sacré” 2, 1936, no. 1, pp. 18–28. In 1936 the ninety-fifth building was



27. Gino Severini, *Pietà*, malowidło ściennie na łuku tęczowym, kościół parafialny w La Roche, 1927–1928, restauracja Fernand Dumas, fot. J. Wolańska

27. Gino Severini, *Pietà*, wall paintings on the chancel arch, parish church at w La Roche, 1927–1928, restoration by Fernand Dumas, photo by J. Wolańska

łach, wcale nie musiało być kojarzone ze sztuką zachowawczą, tradycyjną. Choć rodzaj malarstwa, które Włoch wprowadził do szwajcarskich kościołów, był daleki od awangardowych obrazów futurystów (wspomniana klasycyzacja i do pewnego stopnia również prymitywizm kształtowania form), to jednak nosił wyraźne piętno „nowoczesności” w postaci postku-bistycznej stylizacji.

\*

Opisane w skrócie dzieło szwajcarskiego stowarzyszenia artystów było zupełnie wyjątkowe i oryginalne; bezprecedensowe i bez następstw. Zarazem jednak stanowiło przeciwieństwo (można by rzec – tylko) jedną z wielu podejmowanych wtedy już co najmniej od stulecia prób odnowy sztuki religijnej. Ze względu na stronę formalną i ograniczony obszar realizacji można by działania Grupy św. Łukasza i św. Maurycego zestawzić z wielką akcją budowy kościołów na przedmieściach Paryża w latach 30. XX wieku, zwaną *Chantiers du Cardinal* („budowami kardynała”)<sup>57</sup>.

Celniejsze chyba, choć bardziej odległe w czasie i do pewnego stopnia *à rebours*, mogłoby być porównanie dokonań Cingrii i jego towarzyszy z dziełem mnichów ze szkoły z Beuron. Autorom dekoracji kościołów szwajcarskich daleko było co prawda do mistycyzmu

could be made of the achievements of Cingria and his partners with the work of the monks of the Beuron School. Admittedly, the authors of the decorations in the Swiss churches were far from the Benedictines’ mysticism and spirituality; they did not create the canons of religious art, neither did they set themselves a more general and long-term aim of changing this art forever. Most of the furnishings they made for churches could just as well be placed in secular interiors – apartments, cafes or theatres, which they also designed. However, what they have in common with the Benedictines is a comprehensive and scrupulously honest approach to the received commissions, most of all regarding the craftsmanship. Every realization of the group was a complex undertaking (in the sense expressed by the idea of the *Gesamtkunstwerk*), executed at the highest artistic and technical level, created using materials that were not only of the highest quality, but also could be used for rare and even unique artistic techniques. The most important feature of these realizations, undeniably of high artistic value, was the handmade, artisanal and meticulous work of the highest order, whose quality attracts attention until this day. Could it possibly be ascribed to the proverbial Swiss reliability and precision?

#### Abstract

The revival of church art in Romandy in the interwar period was as noteworthy as that in France, even though it is not known as widely. The article is an attempt at a general characterization of the work by Groupe de Saint-Luc et de Saint-Maurice carried out

<sup>57</sup> W roku 1932 arcybiskup Paryża, Jean Verdier, zainaugurował program budowy kościołów dla mieszkających na coraz bardziej zatłoczonych przedmieściach robotników, pozbawionych opieki duszpasterskiej i kościołów w sąsiedztwie. Akcja w ciągu niespełna dziesięciu lat zaowocowała powstaniem ponad setki podmiejskich kościołów; J. Pichard, *Témoignage de notre temps. Promenade à travers les Chantiers du Cardinal*, „Art Sacré” 2, 1936, nr 1, s. 18–28. W roku 1936 otwierano 95. budowę; setną realizacją był Pawilon Papieski na Międzynarodowej Wystawie Sztuki i Techniki w roku 1937; E. Bréon, *L’Art Sacré s’expose 1925–1931–1937*, w: *L’Art Sacré...* 1993, jak przyp. 10, s. 87–88.

opened; the one-hundredth realization was the Pontifical Pavilion at the International Exhibition of Art and Technology in 1937; E. Bréon, *L’Art Sacré s’expose 1925–1931–1937*, in: *L’Art Sacré...* 1993, as in fn. 10, pp. 87–88.





28. Gino Severini, Malowidło ściennie w apsydzie prezbiterium, kościół Notre-Dame-du-Valentin, Lozanna, 1932–1935, renowacja Fernand Dumas, fot. J. Wolańska

28. Gino Severini, wall paintings in the apse, church of Notre-Dame-du-Valentin, Lausanne, 1932–1935, renovated by Fernand Dumas, photo by J. Wolańska

mostly in countryside churches of Romandy. Nearly sixty first-class ensembles of decorations of church interiors executed over the span of twenty-five years (1920–1945) offer a remarkable testimony of the group's activity. Its realizations were created by several artists among whom only some declared themselves to be regular members of the group; others – like the well-known Italian painter and art theorist Gino Severini – were only loosely associated with the group. Its existence and activity is a phenomenon whose success can be explained by some particularly favourable circumstances (despite the economic crisis of the 1930s) and the close collaboration of three significant individuals: the driving force and the actual founder of the association was the Genevese painter, decorator and writer Alexandre Cingria (1879–1945); the designer of most of the churches decorated and furnished by the members of the group was Fernand Dumas (1892–1956), a talented architect and great organizer; the association could also always count on the support of the Catholic Bishop of Lausanne,

i uduchowienia benedyktynów, nie tworzyli kanonów sztuki religijnej ani nie stawiali sobie ogólniejszych i dalekosiężnych celów mających tę sztukę trwale zmienić, a większość stworzonych przez nich elementów wyposażenia kościołów mogłaby się śmiało znaleźć we wnętrzach świeckich – mieszkaniach, kawiarniach czy teatrach (których projektowaniem też się przecież trudnili). Z benedyktynami łączy ich jednak całościowe i skrajnie uczciwe – przede wszystkim z rzemieślniczego punktu widzenia – traktowanie podejmowanych zamówień: każda z realizacji grupy była przedsięwzięciem kompleksowym (w rozumieniu *Gesamtkunstwerku*), którego wykonanie stało na najwyższym poziomie technicznym i artystyczno-rzemieślniczym, a do tego była tworzona z wykorzystaniem materiałów nie tylko najwyższej jakości, ale też takich, które pozwalały na zastosowanie często rzadkich, a nawet niepowtarzalnych technik artystycznych. Nie odmawiając tym realizacjom wysokich walorów artystycznych, należy po raz kolejny podkreślić, że liczyła się w nich przede wszystkim ręczna, rzemieślnicza (a czasem pewnie nawet, *nomen omen*, „benedyktyńska”) praca na najwyższym poziomie – cecha, która zwraca uwagę do dziś. Czyżby była to zasługa przysłowiowej szwajcarskiej solidności i precyzji?

### Streszczenie

Odnowa sztuki kościelnej w szwajcarskiej Romandie przebiegała w okresie międzywojennym nie mniej interesująco niż we Francji, jednakże jest szerzej mało znana. Artykuł jest próbą przekrojowej charakterystyki prac *Groupe de Saint-Luc et de Saint-Maurice* wykonanych głównie w wiejskich kościołach Szwajcarii romańskiej. Blisko sześćdziesiąt wysokiej klasy zespołów dekoracji wnętrz kościelnych zrealizowanych w ciągu ćwierćwiecza (1920–1945) działalności grupy wystawia jej bardzo pochlebne świadectwo. Realizacje przez nią firmowane tworzyło grono artystów, z których tylko część na stałe deklarowała przynależność do organizacji; pozostali – jak np. znany włoski malarz i teoretyk sztuki Gino Severini – pozostawali z nią jedynie w luźnym związku. Istnienie i działalność grupy jest swego rodzaju fenomenem, którego tajemnicę powodzenia można wytlumaczyć wyjątkowo sprzyjającymi okolicznościami (na przekór trwającemu w latach 30. kryzysowi ekonomicznemu) i zgodnym zaangażowaniem w jej pracę trzech znaczących indywidualności: animatorem i właściwym założycielem stowarzyszenia był genewski malarz, dekorator i pisarz Alexandre Cingria (1879–1945); projektantem większości kościołów dekorowanych i wyposażanych przez członków grupy był Fernand Dumas (1892–1956), zdolny architekt i znakomity organizator; artyści stowarzyszenia mogli też zawsze liczyć na poparcie żywotnie zainteresowanego sztuką ks. Mariusa Bessona

(1876–1945), katolickiego biskupa Lozanny, Genewy i Fryburga w latach 1920–1945. To właśnie śmierci Bessona i Cingrii, osób najważniejszych dla działalności stowarzyszenia, należy przypisać koniec jego istnienia w roku 1945.

**Słowa kluczowe:** Szwajcaria romańska (Romandie), sztuka kościelna, Alexandre Cingria, Gino Severini, Fernand Dumas, Groupe de Saint-Luc et de Saint-Maurice

dr Joanna Wolańska  
Kraków (naukowiec niezależny)  
Centrum Dokumentacji  
Współczesnej Sztuki Sakralnej  
przy Wydziale Sztuki  
Uniwersytetu Rzeszowskiego  
plac Ofiar Getta 4–5/35, 35-002 Rzeszów  
tel. +48 17 872 20 98

Geneva and Fribourg in the period 1920–1945 Fr. Marius Besson (1876–1945), who was keenly interested in art. The deaths of Besson and Cingria, the most important figures in the association's activities, mark the end of its existence in 1945.

**Keywords:** Romandy (Romandie), Swiss church art, Alexandre Cingria, Gino Severini, Fernand Dumas, Groupe de Saint-Luc et de Saint-Maurice

Translated by Monika Mazurek