

La arquitectura polaca vanguardista de 1918-39 en relación con las tendencias contemporáneas en Europa

En 1918 Polonia recuperaba su soberanía después de casi 150 años de estar sujeta a las superpotencias vecinas. Ese año, que también señaló el fin de la Primera Guerra Mundial, fue el inicio de un desarrollo excepcionalmente intenso, si bien desequilibrado. La reconstrucción, a partir de los destrozos de la guerra, y las nuevas necesidades del Estado que en muchas instancias tenía que comenzar desde cero, requerían que los arquitectos se enfrentaran a un volumen sin precedentes de proyectos de construcción. Llevar a cabo esos proyectos requeriría un ejército de profesionales expertos. Antes de que los pudiera proporcionar la recién creada Universidad Técnica de Varsovia, el país tuvo que utilizar la experiencia de la generación anterior de arquitectos quienes, en ausencia de un Estado polaco, habían obtenido su educación en varios centros académicos europeos, como Viena, Dresde, Karlsruhe, Graz o Darmstadt. Un grupo importante estaba formado por los graduados de las universidades rusas, especialmente de San Petersburgo. También había un grupo más pequeño de graduados de Moscú. Tomó la delantera esa generación, educada bajo la influencia del historicismo y el eclecticismo, lo que explica la naturaleza conservadora de la arquitectura polaca en la primera fase del desarrollo de la posguerra en los años veinte. Esos arquitectos, que crearon sus obras en un país ya libre, desarrollaron varias tendencias importantes, de naturaleza muy tradicional, que sobresalieron y dominaron el panorama de la arquitectura polaca de esa época.

La primera de estas tendencias fue una dirección más o menos relacionada con el estilo pseudo: tendencias decorativas que venían de la Secesión (Art Nouveau). Un ejemplo es la obra de Jan Koszycz-Witkiewicz, especialmente su edificio de la biblioteca de la Escuela Superior de Comercio (Wyzsza Szkoła Handlowa) en Varsovia (1926) y la Planta Experimental de la misma Escuela (1925). Y también la obra de J. Czajkowski, autor del Pabellón Polaco para la Exposición de París en 1925. La dirección que ellos representaban se nombraba a menudo «cristalina». Mostraba notables analogías con el expresionismo alemán, en especial con algunas obras de Höger o Sharoun. También

se expresan claramente las tendencias expresionistas en las obras de L. Wojtyczko, especialmente en su residencia para los profesores de la Universidad Jagielonia en Cracovia de principio de los años veinte, y en las obras de W. Nowakowski, ejemplificadas por la casa residencial construida en Cracovia en 1929.

La otra tendencia de desarrollo fue el llamado «estilo solariego» que tenía claras referencias a la tradición arquitectónica polaca. Los cuerpos de los edificios se cubrían con techos de cuatro vertientes, y sus accesos al interior a menudo eran a través de pórticos de cuatro columnas con pedimentos triangulares. Se pueden ver buenos ejemplos de este estilo en la casa individual en Zoliborz, Varsovia, de K. Tolloczko (1925), el Ayuntamiento de Slonim, de J. Beill (1925), o la estación de ferrocarril en Gdynia, de R. Miller (1926).

La tercera dirección típicamente tradicionalista fue el «pseudoclasicismo académico», que hacía referencia especialmente al paladianismo en su versión rusa. Su principal exponente fue A. Szyszko-Bohusz, graduado de la Academia de Bellas Artes de San Petersburgo. El edificio más representativo de este grupo es seguramente el edificio del Banco General de Ahorros (Powszechna Kasa Oszczednosci) en Cracovia de Szyszko-Bohusz (1925), que muestra amplias analogías con el clasicismo ruso. Otro exponente de esta dirección fue M. Lalewicz, autor del edificio del Banco Estatal de Agricultura (Panstwowy Bank Rolny) en Varsovia (1926-27). Se adoptó un estilo similar en el edificio del Gobierno Provincial y el Parlamento Silesiano en Katowice, construidos siguiendo el diseño de Wojtyczko, Wyczanski, Zalewski y Jurkiewicz en 1924-29.

Sin embargo, la corriente más característica en la arquitectura oficial de esta época, la más popular para edificios estatales, fue la llamada «clasicismo modernizado». Esta arquitectura se caracterizó por una monumentalización de la forma simplificada, orientada hacia lo clásico, que utilizaba a menudo grandes divisiones verticales apoyadas en plintos rústicos masivos. Aparecieron las cornisas de corona sobresalientes, mientras que los detalles de las órdenes arquitectónicas se obviaban o se simplificaban en extremo. Ejemplos de este estilo son los edificios del Ministerio de Religiones y de Educación Pública en Varsovia, de Z. Maczenski (1927-30), el Ministerio de Transportes en Varsovia (1928) y el Banco Nacional de Economía (1928-31) de R. Swierczynski, el Museo

Nacional en Varsovia de T. Tolwinski (1927-34) o el Sindicato de la Siderurgia Polaca en Katowice de T. Michejda y L. Sikorski (1931). Esta tendencia sobrevivió en la arquitectura pública casi hasta finales de los años treinta y sus ejemplos más sobresalientes son: los edificios de las Cortes Municipales en Varsovia, de B. Pniewski (1935-39), la biblioteca de la Universidad Jagielonia en Cracovia de W. Krzyzanowski (1937-39) o el Museo Nacional en Cracovia, de B. Szmidt, J. Juraszynski y J. Dumnicki (1936-39).

Contra este fondo, en parte opuesta a estas cuatro tendencias descritas, y casi con total independencia de ellas, se desarrolló la arquitectura de vanguardia. La formación de sus fundamentos teóricos dependió, como en otros países europeos, de los desarrollos innovadores en las artes plásticas. Se han de enfatizar las contribuciones de aquellos artistas polacos nacidos en Rusia que estudiaron en Moscú, que siempre había sido un campo de cultivo de conceptos vanguardistas, al contrario de la más conservadora San Petersburgo. Ellos fueron Edgar Norwerth, Wladyslaw Strzeminski y Katarzyna Kobro. Habían tenido la oportunidad de ponerse en contacto con la experiencia vanguardista en las artes plásticas rusas de 1910-14, así como en la etapa que siguió a la Revolución de Octubre en Rusia. En 1919, Strzeminski estudió con Kazimierz Malewicz y después se convirtió en su ayudante. Había conocido personalmente a Tatlin y a otros grandes constructivistas. Después de que Polonia recuperase su soberanía, los artistas regresaron a su patria, trayendo con ellos sus experiencias juveniles. Otros artistas polacos que serían influidos por los conceptos artísticos vanguardistas rusos serían Mieczyslaw Szczuka y Teresa Zarnowerowna. El primero se inspiró en las obras constructivistas de Tatlin y Rodchenko, mientras que la segunda muestra una fuerte influencia del suprematismo de Malewicz en su búsqueda de una forma arquitectónica universal. El único contacto real entre estos dos ambientes tuvo lugar en dos ocasiones diferentes. La primera fue una visita de Malewicz a Varsovia en 1926 cuando acompañó una exposición de su obra. Sus ideas suprematistas se reflejaban hasta cierto punto en las doctrinas promovidas por los grupos vanguardistas de artistas y arquitectos polacos, especialmente el «Blok» y el «Praesens». Las disposiciones espaciales abstracto-geométricas creadas por Malewicz, los llamados «planitas» y «arquitectones» eran prototipos de las modernas formas arquitectónicas; eran muy significativas para el proceso de formación de un nuevo

lenguaje de arquitectura, y así su influencia en la investigación formal vanguardista en la arquitectura polaca fue enorme. Eran bien conocidos entre los vanguardistas polacos los innovadores conceptos arquitectónicos rusos, y al principio se mostró un vivo interés que se reflejó en numerosas publicaciones en polaco. Después sin embargo, se abandonó progresivamente el dinamismo constructivista, ya que se objetó que era demasiado formalista. Se criticaron las ideas sociales que subyacían al concepto de la casa-comuna; las ideas de des-urbanización también plantearon serias dudas. La atención de los arquitectos vanguardistas polacos se concentró mayormente en las ideas de los funcionalistas que llegaban de los centros del oeste europeo como la Bauhaus o De Stijl. Vale la pena recordar, sin embargo, que la misma Bauhaus debía mucho a los racionalistas rusos que se agrupaban alrededor del INKHUK de Moscú. Podríamos hablar, así, de un impacto secundario que esas ideas tuvieron sobre la vanguardia polaca, a través de la Europa Occidental.

El segundo acontecimiento importante en la historia de los contactos entre la arquitectura vanguardista polaca y rusa fue la Exposición de Construcción Moderna en Moscú en 1927, a la que también asistieron los arquitectos polacos. Este fue, en realidad, el debut de la vanguardia polaca en la escena internacional.

Las ideas propugnadas por el «Blok», publicadas en una revista del mismo nombre, jugaron un papel importante en el desarrollo de la vanguardia polaca. Fue fundada en 1924, y la editaba Mieczyslaw Szczuka. Además de los del mencionado Malewicz, se publicaron aquí artículos y diseños de celebridades europeas como Mies van der Rohe, Theo van Doesburg, Piet Mondrian, Thomas Gerrit Rittveld, van Hoff, van Estern o Wills. Sólo la lista de nombres demuestra una influencia excepcional de la vanguardia holandesa, especialmente de De Stijl. Los polacos que apoyaban el «Blok» postulaban una arquitectura funcional, al mismo tiempo que se esforzaban por combinar el radicalismo social con la innovación artística. Se enfatizaron fuertemente el utilitarismo, las analogías con las máquinas y el mundo de la tecnología. El año 1926 trajo consigo un cisma en el «Blok», dando por resultado el surgimiento de otro grupo: el «Praesens». Había muchos socios anteriores del «Blok» en sus filas, y, además, un grupo de arquitectos jóvenes como Szymon Syrkus, Bohdan Lachert, Jozef Szanajca, y Barbara y Stanislaw Brukalski. Editaron una revista trimestral con el mismo título (de hecho, sólo se editaron dos

números), en la que publicaron obras de Malewicz, van Doesburg, Mondrian, Oud y otros. «Praesens» tenía una orientación positivamente funcionalista. Los temas enfatizados eran los del utilitarismo, la industrialización de la arquitectura, la prefabricación de los elementos de la construcción, así como los problemas sociales y económicos de la construcción. La mayoría de sus socios eran declaradamente de izquierdas, lo que se manifestaba especialmente al abordar las cuestiones sociales importantes, como viviendas baratas para los pobres, la construcción de guarderías y centros preescolares, hostales para los indigentes e instalaciones para un servicio sanitario barato y disponible para todos. Los promotores de estas acciones eran, entre otros, el Instituto de la Seguridad Social, la Asociación de Urbanizaciones para los Trabajadores y la Cooperativa de Vivienda de Varsovia. El radicalismo de esos puntos de vista y esas acciones, sin embargo, se mantuvo dentro de los límites del sistema existente y nunca llegó a extremos tales como las casas-comuna. La idea era no tanto «construir» una nueva sociedad y un nuevo tipo de hombre, sino perfeccionar el sistema existente y nivelar sus inconvenientes. Así, no era una arquitectura de la revolución, aunque sus características generales sin duda estaban determinadas por ideas sociales progresistas. El «Praesens» se convirtió en el núcleo de la arquitectura vanguardista en Polonia, ya que no sólo creó una nueva arquitectura, sino que también luchó por propagar las ideas innovadoras dentro de la CIAM de la cual eran co-fundadores. Una manifestación de la unión de los arquitectos polacos a las actividades internacionales fue el hecho de que cinco equipos polacos participaron en la competencia para la construcción del edificio de la Liga de las Naciones de Ginebra en 1927.

Las características formales de la arquitectura vanguardista polaca indican una convergencia con los aspectos visuales formales que estaban presentes en la arquitectura funcionalista de Europa Occidental. Ha habido numerosos intentos de síntesis de todos los aspectos formales de la arquitectura vanguardista de los años veinte y treinta. Parece ser que la presentación más sucinta del repertorio de esos medios la ofreció el mismo Le Corbusier en los años veinte. Sus ideas pronto serían muy populares en Polonia. Su experiencia hasta entonces y su ideario lo llevaron a exponer los cinco principios de la arquitectura moderna. Estos son:

1. La casa apoyada en pilotes (es decir, una planta libre).
2. Un plano libre.
3. Fachadas libres.
4. Tiras horizontales de ventanas.
5. Techados planos con jardín de azotea.

Los primeros cuatro principios son consecuencia de la introducción de la construcción de esqueleto y no serían posibles aplicando de métodos de construcción tradicionales. Se debe añadir que los cuerpos de los edificios de Le Corbusier tenían la forma geométrica de cuboides, con superficies externas lisas, normalmente blancas. Estos aspectos posiblemente fueron la razón que llevó a los opositores de la nueva arquitectura a referirse con sorna al estilo «caja de puros», la «arquitectura blanca», etc. Aunque el resumen presentado por Le Corbusier tiene mérito —en primer lugar por su claridad y síntesis— sin embargo es inevitablemente superficial, resultado de la naturaleza popular de sus publicaciones. Como tal, no puede reivindicar una generalización de los aspectos plásticos y artísticos específicos de la arquitectura más moderna de los años veinte y treinta.

Entre los múltiples esfuerzos sintetizadores de este tipo, un ejemplo sobresaliente es la sistemización llevada a cabo por Hans Sedlmayr en *La revolución del arte moderno*, que trata de todos los fenómenos vanguardistas en las artes plásticas. El autor aísla cuatro aspectos básicos del arte más moderno, que, dicho sea de paso, se manifiestan de manera más destacada en la arquitectura vanguardista de esa época. Estos son:

1. Un deseo de pureza.
2. Tendencias geométricas (no-orgánicas y constructivistas).
3. El absurdo como refugio de la libertad.
4. Tendencias primitivistas.

Además, un investigador polaco de la arquitectura del siglo XX, Bohdan Lisowski, intentó formular las principales características de la arquitectura vanguardista del principio de nuestro siglo que estaba presente en el concepto de espacio y las consideraciones visuales. Afirma que la característica más sobresaliente de esa arquitectura es su predilección por la llamada «libertad de formaciones». Esta característica es más claramente visible en las siguientes manifestaciones:

1. La penetración del espacio (es decir, la comunicación entre el espacio cerrado y sus alrededores).

2. Multiplicidad visual (es decir, igual intensidad visual de todas las vistas de una composición arquitectónica).

3. Sencillez, síntesis y claridad de formaciones, caracterizadas por:

- a) El uso de grandes planos homogéneos.
- b) Aversión a la decoración.
- c) Eliminación de la ornamentación a favor de diseños y texturas.

4. El tratamiento de las características regionales exteriores como variantes.

Este resumen, basado en algunas generalizaciones de S. Giedion y H. Sedlmayr, es una de las mejores caracterizaciones formales de la arquitectura vanguardista de los años veinte y treinta.

La mayoría de esas características se pueden encontrar fácilmente en la arquitectura vanguardista polaca del período que nos ocupa. No es fácil, sin embargo, contestar la pregunta sobre si esas colecciones de aspectos formales ya mencionados fueron concebidas en uno u otro centro para después ser exportadas a otras áreas. Temo que no sería posible encontrar una respuesta inequívoca a la pregunta de si las ideas vanguardistas en la arquitectura polaca se formaron bajo la influencia de conceptos europeos orientales u occidentales. Más bien se debe suponer que hubo una independencia relativa de la aparición de conceptos análogos (a pesar de condiciones completamente distintas), una circulación y una mutua penetración de ideas de un centro a los otros y, finalmente, un choque constante de influencias contrastantes que venían de direcciones distintas.

Sólo se puede ver un desarrollo dinámico de la arquitectura vanguardista en Polonia en los años treinta, precisamente cuando las ideas arquitectónicas innovadoras tanto en Alemania como en la URSS fueron reprimidas por decisión política. De los centros de vanguardia europeos, sólo quedaban dos: Francia y Holanda. Esto podría dar cuenta, en parte, de la popularidad de las ideas francesas y holandesas en la arquitectura vanguardista polaca de los años treinta. En Polonia, se podían distinguir dos centros destacados de arquitectura moderna: uno era Varsovia y el otro Katowice, el municipio más importante de la Alta

Silesia. Varsovia era la sede de los dos grupos principales de vanguardia: el «Blok» y el «Praesens»; también era el territorio de arquitectos tan sobresalientes como los ya mencionados Brukalski, Syrkus, Lachert y Szanajca. También aquí había uno de los dos establecimientos educacionales de arquitectura, es decir, el Departamento de Arquitectura de la Universidad Técnica de Varsovia, donde se forjaban ideas vanguardistas. En los años treinta se llevaron a cabo varias realizaciones arquitectónicas en Varsovia, caracterizadas por muchos de los ya mencionados elementos de la arquitectura vanguardista de esa época. En el campo de la construcción de residencias destacan: la unidad multi-residencial en Saska Kepa de H. y S. Syrkus (1937), la casa residencial en la calle Katowicka de B. Lachert y J. Szanajca (1928-29), un chalet de B. y S. Brukalski en la calle Niegolewskiego (1927-28), las casas para funcionarios de la Institución de la Seguridad Social, de S. Brukalski y J. Szanajca (1935), o los edificios de la Cooperativa de la Vivienda de Varsovia en Zoliborz de B. y S. Brukalski (1935), claramente inspirados en ejemplos alemanes u holandeses. En el campo de la construcción pública destacan, entre otros: el edificio de Correos en la calle Nowogrodzka de J. Puterman (1935), el Hospital Infantil de R. Miller (1930-32), el edificio de la Institución de la Seguridad Social de J. Jankowski (1930), el edificio «Prudential» de M. Weinfeld (1933, reconstruido después de la guerra en estilo real-socialista) o las casas de las Carreras de Caballos en Sluzewiec de Z. Zyberk-Plater (1938-39).

En el otro centro importante del desarrollo de la arquitectura vanguardista polaca, es decir Katowice, hubo varias realizaciones en los años treinta que eran de un estándar excepcionalmente alto equivalente al de la Europa Occidental. Se deben mencionar la casa residencial alta en la calle Wojewodzka de E. Chmielewski (1930), el llamado «rascacielos» de T. Koslowski y S. Bryla (1931-32) —la primera torre residencial de Polonia—, la casa-residencia para empleados ferroviarios de T. Michejda (1931), un chalet en la calle Bratkow del mismo (1931). El campo de la construcción residencial también está representado por una cantidad de casas en el llamado Distrito Sur de Katowice. Los edificios públicos están representados, entre otros, por las Oficinas Municipales en Katowice-Janow de T. Michejda (1930-31), la Inspección Alimentaria de T. Koslowski (1931), el Instituto Técnico Científico Silesiano de J. Dobrzynska y Z. Loboda (1928-32), el Ayuntamiento (1929-30), la Casa de los Insurgentes de Z.

Rzepecki (1937), la Radio Polaca de T. Lobos (1938) o la Biblioteca Silesiana de Tabenski y Rybicki (1934). Otras interesantes realizaciones vanguardistas, esparcidas por todo el país, son: el edificio de la Institución de la Seguridad Social en Gdynia de R. Piotrowski (1935), el Salón de Mercado en Gdynia de S. Reychman (1935), la posada «Patria» en Krynica de B. Pniewski (1934), el sanatorio «Wiktor» en Zegiestow de Z. Wardzala (1937), el sanatorio para tuberculosos en Istebna de J. Dobrzynska y Z. Loboda (1929-37), o el edificio del Banco Estatal de Ahorros en Poznan de los mismos (1937). Un ejemplo interesante de arquitectura industrial es el silo en Gdynia de R. Szmidt (1937). La mayoría de los ejemplos dados aquí se caracterizan por los aspectos de arquitectura vanguardista europea ya mencionados, lo que confirma la opinión de poseer una faceta común mientras se mantenían las particularidades locales. Así, vemos tiras horizontales de ventanas a la Le Corbusier, fachadas libres y planos asimétricos, techados planos con azoteas ajardinadas, sólidos platónicos sencillos que se penetran mutuamente de manera cubista o suprematista, el rechazo de la ornamentación, la penetración del espacio llevada a cabo por el vidriado y las grandes superficies lisas de paredes, los efectos de texturas, la abstracción geométrica de la composición de cuerpos y fachadas. Las características específicamente locales, especialmente presentes en la Alta Silesia, son: ventanas agrupadas (mayormente en tiras horizontales en lugar de verticales); ventanas esquineras, sobresalientes en planos semicirculares, generosamente vidriadas, con una fuerte presencia en las fachadas; balcones con extremos redondeados, con uno o dos extremos; paredes sencillas al mismo tiempo que el cuerpo se segmenta fuertemente; las llamadas formas arquitectónicas «marinas», como las barandas de las azoteas-terraza y las escalinatas o pequeñas ventanas redondas que iluminan los cuartos de servicio. Se pueden ver la mayoría de las características generales descritas por Sedlmayr, especialmente el deseo de pureza, las tendencias geométricas y las tendencias primitivistas. La naturaleza innovadora de la mayoría de estas realizaciones se puede ver no sólo en el plano formal. Son completamente modernas también en el plano técnico, es decir, en la construcción, los materiales y la tecnología aplicada. La estructura de carga de la mayoría de estos edificios consiste en esqueletos de acero soldado rellenos con azulejos estructurales ligeros de barro u hormigón. Los diseños funcionales también eran completamente mo-

dernos y basados en los últimos desarrollos en ergonomía, higiene y la física de la construcción. Se podría llegar a la conclusión de que la producción de la arquitectura vanguardista polaca del período entre-guerras, y especialmente de los años treinta, llegó a un nivel comparable a los altos estándares predominantes en la arquitectura moderna tanto en la Europa Occidental como en la Oriental, ya que mantenía una relación notable con los conceptos innovadores forjados por ellos.

Para Polonia, esa arquitectura era una solución tangible, específica y racional a una cantidad de problemas socialmente importantes. Le faltaba la floritura revolucionaria o la ambición de reconstruir el mundo. No era ni utópica ni experimental en ningún sentido, ya que sus características formales parecen caber bien dentro del medio doméstico contemporáneo. Tampoco era importada, una transferencia mecánica de cualquiera de los centros vanguardistas europeos, ya que logró desarrollar una cantidad de rasgos exclusivos específicamente locales. Se podría estimar como una traducción creativa de las inspiraciones y estímulos del mundo exterior enriquecida con elementos nativos únicos. En esto no es diferente de la arquitectura polaca de cualquier otra época. Polonia, debido a su situación entre el Este y el Oeste, siempre había sido el crisol de Europa, donde se mezclaban varias ideas para producir nuevos valores. Lo que se aprendió de la experiencia de esa época ha sido bien utilizado para contribuir al desarrollo posterior. Al mismo tiempo, la arquitectura de esa época es un capítulo cerrado, y no se puede regresar a ella. La imaginación de los arquitectos polacos se inspira en otras fuentes y está absorta por otros problemas. Y sin embargo, ¿quién sabe si un día ese capítulo cerrado puede volver a abrirse?

Bibliografía

- KOTULA, A., y KRAKOWSKI, P., *Malarstwo, rzeźba, architektura*, PWN, Varsovia, 1972.
- LISOWSKI, B., «Skrajnie awangardowa architektura XX wieku (1900-1914)», *Politechnika Krakowska, Zeszyt Naukowy*, n. 2, Cracovia, 1962.
- MINORSKI, J., *Polska nowatorska myśl architektoniczna w latach 1918-1939*, PWN, Varsovia, 1970.

- OLSZEWSKI, A. K., «Nowa forma w architekturze polskiej 1900-1925», Ossolineum, PAN, 1967.
- RIABUSZYN, A., y SZYSZKINA, I., *Architektura radziecka*, Arkady, Varsovia, 1987.
- TAFURI, M., y DAL CO, F., *Modern Architecture*, Electa, Milán, 1976.
- WISLOCKA, I., *Awangardowa architektura polska 1918-1939*, Arkady, Varsovia, 1968.
- ZACHWATOWICZ, J., *Architektura polska*, Arkady, Varsovia, 1966.

Polish avant-garde architecture of 1918-39 in relation to contemporary trends in Europe

In 1918 Poland recovered its sovereignty after nearly 150 years of subjection to the neighbouring superpowers. That year, which also marked the end of World War I, became the starting point for an exceptionally intensive, if unbalanced, development of the country. Reconstruction from the ravages of war, and the new needs of the State which in many ways had to start from scratch, required architects to cope with an unprecedented volume of construction projects. The realization of those projects would require an army of well-trained professionals. Before the newly-created Technical University of Warsaw could provide them, the country had to employ the expertise of the older generation of architects who, in the absence of a Polish state, had received their education in a number of European academic centres, such as Vienna, Dresden, Karlsruhe, Graz, or Darmstadt. A significant group was made up of graduates from Russian universities, especially from St. Petersburg. There was also a smaller group of Moscow graduates. That generation, educated under the influence of historicism and eclecticism, took the lead, which explains the conservative character of Polish architecture in the first phase of post-war development, *i.e.* the Twenties. Those architects, who created their works in a newly free country, developed a number of major tendencies, very traditional in character, which attained a prominent position and dominated the picture of Polish architecture of that time.

The first of these was a direction which was vaguely related to pseudo-style: decorative tendencies which stemmed from the Secession (Art Nouveau). An example of this is the work of Jan Koszczyc-Witkiewicz, especially his building for the library of the Higher School of Business (Wyzsza Szkoła Handlowa) in Warsaw (1926) and the Experimental Plant of that School (1925). The work of J. Czajkowski, author of the Polish Pavillion for the 1925 Paris Exhibition also belongs here. The direction they represented was sometimes referred to as «crystalline». It showed distinct analogies with German expressionism, especially some works by Höger or Sharoun. Expressionist tendencies