



\* Fritz Kuhr, 1928; student w Bauhausie 1923–27,  
asystent w pracowni malarstwa ściennego 1928–29, nauczyciel rysunku 1929–1930 w Bauhausie

CAŁY ŚWIAT TO BAUHAUS\*

Wystawa „Cały świat to Bauhaus”, podzielona na osiem stref tematycznych, pokazuje różnorodne i frapujące aspekty twórczości i życia Bauhausu – jednej z najważniejszych uczelni artystycznych XX wieku – założonej w 1919 roku w Weimarze. W 1926 roku Bauhaus został przeniesiony do Dessau, a gdy tam jego dalsze działanie zostało uniemożliwione przez nazistów, w 1932 r. jego siedzibą stał się Berlin. W 1933 roku został całkowicie zamknięty.

Ekspozycja zawiera zdjęcia, prace na papierze, modele, dokumenty, filmy, teksty oraz obiekty i zaprasza do odkrywania proponowanych przez Bauhaus wielu szczegółowych koncepcji i rozwiązań na rzecz nowoczesnego podejścia do architektury, przedmiotów codziennego użytku, malarstwa i sztuk scenicznych, a nawet modeli pedagogiki. Celem tych działań było zawsze zapewnienie odpowiednich warunków życia dla człowieka i jego otoczenia.

W każdej strefie tematycznej wystawy, w oparciu o jeden obiekt, przedstawione są wybrane biografie przedstawicieli Bauhausu, pokazujące, co łączyło, a co dzieliło ich drogi życiowe.

Podczas 14 lat swojego istnienia Bauhaus był instytucją, która wciąż definiowała się na nowo. Kierunek działalności był tematem nieustannych dyskusji, polemik i sporów w gronie jego trzech dyrektorów – architektów Waltera Gropiusa, Hannesa Meyera i Ludwiga Miesa van der Rohego – oraz mistrzów Bauhausu, prowadzących zajęcia w pracowniach oraz studentów. Różne opinie prezentowane w Bauhausie, w tym ówczesna jego krytyka, zostały specjalnie na tę wystawę przygotowane w formie dźwiękowej. Zapraszamy do wysłuchania nagrań.

Dyskusje na temat kontrowersji związanych z misją i znaczeniem Bauhausu toczyły się nie tylko na samej uczelni, ale i poza nią i trwają do dziś. Przypominają o tym plakaty z fragmentami wypowiedzi różnych osób publicznych, pochodzącymi zazwyczaj z artykułów prasowych, z okresu od roku 1945 do dziś. Pokazują historię recepcji Bauhausu i zmianę jego znaczenia na przestrzeni czasu.

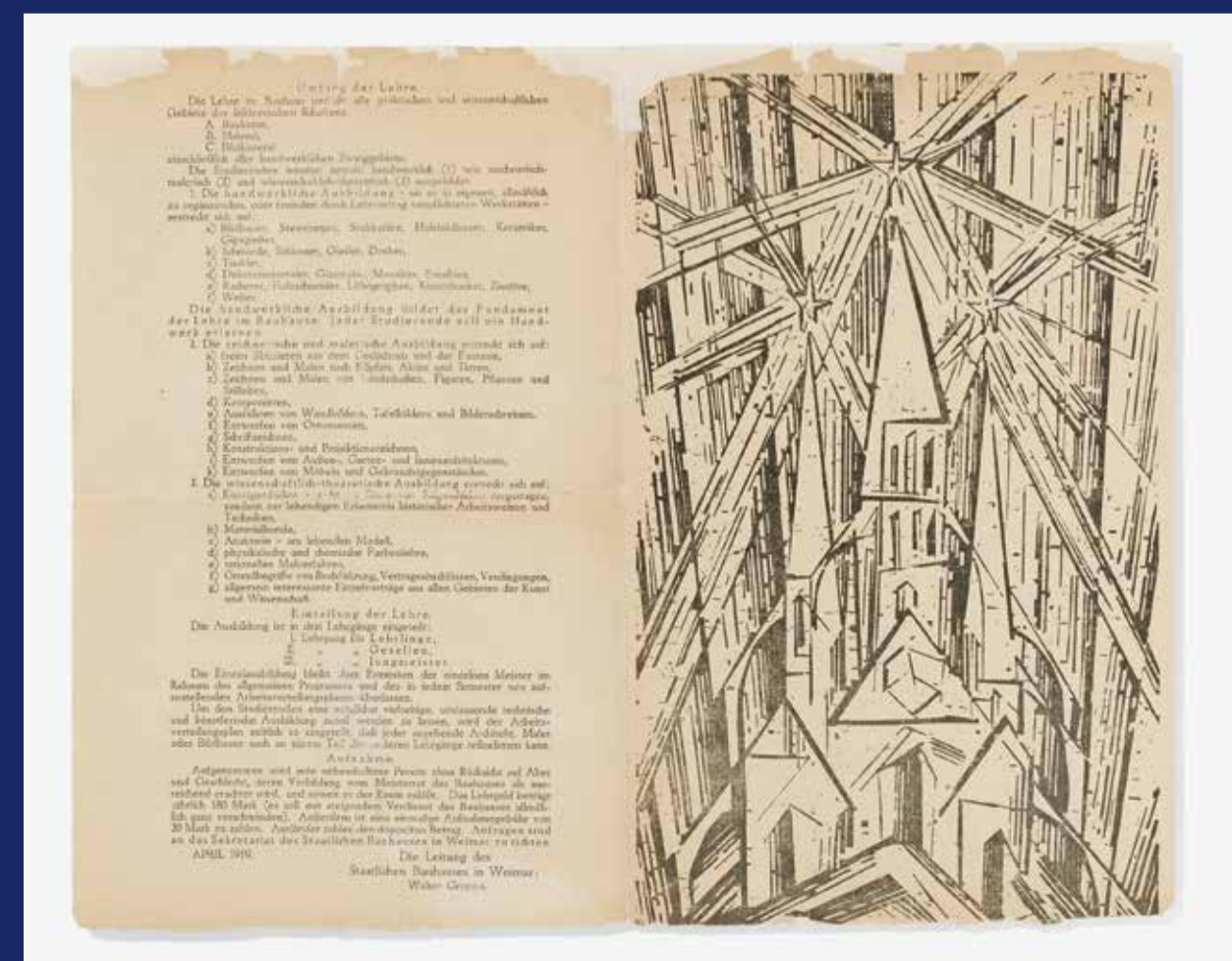
Boris Friedewald, kurator

W programie uczelni Bauhaus w Weimarze z 1921 roku Walter Gropius wysunął postulat sztuki totalnej (Gesamtkunstwerk): „Bauhaus dąży do połączenia całej twórczości artystycznej w jedność, do ponownego zjednoczenia wszystkich dyscyplin sztuki użytkowej – rzeźbiarstwa, malarstwa, rzemiosła i rzemiosła artystycznego – w jedną, nową architekturę, której te dyscypliny będą stanowić nieodłączne części. Ostateczny, choć odległy cel Bauhausu to jednolite dzieło sztuki – wielkie budownictwo – w którym nie będzie już granic między sztuką monumentalną a ozdobną. (...) Celem Bauhausu jest kształcenie architektów, malarzy, rzeźbiarzy wszelkiego rodzaju, zależnie od ich umiejętności, na solidnych rzemieślników lub samodzielnych artystów. Stworzenie miejsca umożliwiającego wspólną pracę wybitnych artystów i tych początkujących, tworzącym sztukę użytkową, tak, żeby razem potrafili zaprojektować całość budynku – konstrukcję, wykończenie, dekorację i wyposażenie – wszystko w jednolitym duchu.”

Mimo że „wielkie budownictwo” na wzór średniowiecznych strzech budowlanych wciąż pozostawało utopią, to w niektórych swoich projektach Bauhaus zbliżał się do idei sztuki totalnej – w 1921 roku studenci uczestniczyli w projektowaniu znajdującego się w Berlinie „domu Sommerfelda” autorstwa Waltera Gropiusa i Adolfa Meyera. W 1923 roku liczni członkowie różnych pracowni wspólnie działali przy zaprojektowanym przez malarza i mistrza Bauhausu Georga Muchego „eksperymentalnego domu am Horn”. Otworzone w 1926 roku przez Waltera Gropiusa budynek Bauhausu i domy mistrzów w Dessau również są dziełami sztuki totalnej, powstałymi w oparciu o zasadę kooperacji między pracownikami. W ten sposób powstały meble z metalu i drewna, lampy oraz kolorystyczne koncepcje pomieszczeń.

Ambicja tworzenia sztuki totalnej przejawia się także w działalności pracowni teatralnej. Ekspresjonistyczne przedstawienia Lothara Schreyera w Bauhausie w Weimarze radykalnie łączyły ze sobą język, gesty, kolory i rzeźbę. Także koncepcje teatralne László Moholy-Nagy’a takie jak „Szkic partytury na rzecz mechanicznej ekscentryczności – synteza formy, ruchu, dźwięku, światła (koloru) i zapachu” mają charakter sztuki totalnej czy też dzieła całościowego („Gesamtwerk”), jak formułował to Moholy-Nagy.

Zdjęcie lotnicze budynku Bauhausu w Dessau, 1926 / 27, 1927



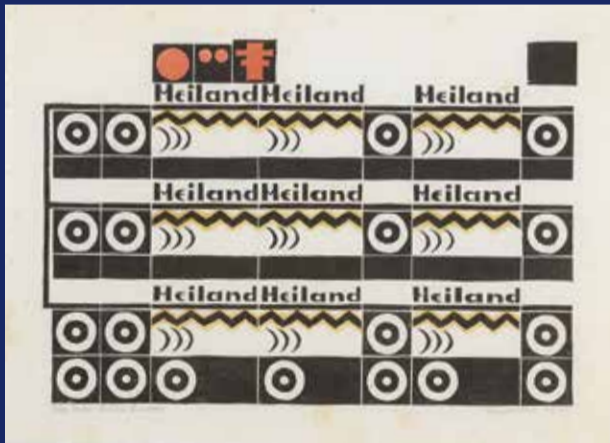
Walter Gropius (autor), Lyonek Feininger (ilustracja), manifest i program Państwowego Bauhausu w Weimarze, na stronie tytułowej „Kaledeja”, kwiecień 1920



Staatliche Bildstelle Berlin (Carl Rogge), Dom Sommerfelda w Berlinie-Dahlem, widok frontowy, Walter Gropius i Adolf Meyer (architektura), 1920–21

Staatliche Bildstelle Berlin, Dom am Horn, pokój dziecięcy, widok na jadalnię i kuchnię, Alma Buscher, Erich Brendel (meble), 1923

Staatliche Bildstelle Berlin, Haus am Horn, pokój dzienny, Marcel Breuer (meble), Gyula Pap (lampa), Martha Erps (dywan), László Moholy-Nagy (kinkiet), 1923



Lothar Schreyer, „Heiland, Heiland” z publikacji „Kreuzspiel”, 1920



Herbert Bayer, banknoty zastępcze króju związkowego 7 Tyngia, 1923



Marianne Brandt, popielniczka, 1924

„Architekci, rzeźbiarze, malarze – my wszyscy musimy powrócić do rzemiosła”, postulował Walter Gropius w Manifeście Bauhausu z 1919 roku. Dłatego celem było na początku nauczenie każdego studenta rzemiosła w jednej z pracowni. Dopiero później, w oparciu o te umiejętności, można było zająć się projektowaniem artystycznym – artysta był uważany za wyższą formę rzemieślnika.

Na początku 1922 roku pojawiło się pytanie o to, czy produkty mają być wytwarzane pojedynczo czy w seriach. Jak zanotował Walter Gropius, „W naszym gronie mistrz Itten wysunął ostatnio żądanie, by zdecydować się na jedną z dwóch koncepcji – albo działać indywidualnie, wytwarzając pojedyncze produkty w kontrze do komercyjnego świata, który nas otacza, albo szukać kontaktu z przemysłem.” Sam Itten propagował indywidualną produkcję pojedynczych egzemplarzy, zgodną z pierwotnym podejściem we wczesnym okresie istnienia Bauhausu.

Diametralna zmiana kierunku została ogłoszona przez Gropiusa w 1923 roku pod hasłem „Sztuka i technika – nowa jedność”, które miało znaczący wpływ na przyszłość Bauhausu. Po tej zmianie koncepcji Johannes Itten odszedł z uczelni. W katalogu wielkiej wystawy Bauhausu w 1923 roku w Weimarze Gropius tłumaczył, że Bauhaus nie jest szkołą kształcąca rzemieślników i że świadomie szuka kontaktu z przedstawicielami przemysłu. Ponadto zajęcia w pracowniach miały od tej pory przygotowywać do pracy według określonych norm, miało powstawać też więcej prototypów i modeli standardowych nadających się do seryjnej produkcji przemysłowej. Pierwszymi rezultatami tego podejścia były funkcjonalne produkty składające się z niewielu części, często opierające się na formach podstawowych, takie jak rozkładany imbryk do herbaty projektu Theodora Boglera, krzesło z listew Marcela Breuera, legendarna lampa bauhausowska Carla Jakoba Juckera i Wilhelma Wagenfelda oraz szachownica Josefa Hartwiga. W opublikowanej w 1925 roku książce Bauhausu nr 7 „Nowe prace z pracowni Bauhausu” („Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten”), który stanowił praktycznie katalog seryjnych produktów Bauhausu, Gropius postulował, „Pracownie Bauhausu to w gruncie rzeczy laboratoria, w których starannie opracowuje się i wciąż ulepsza modele nadających się do powielania, typowych dla dzisiejszych czasów urządzeń.” W tym samym roku Bauhaus w Dessau wydał „Katalog wzorów” z produktami, które można było zamówić. Jako metodę projektowania tych produktów Gropius proponował „badanie ich istoty” – „Każdy przedmiot jest określany przez swoją istotę. Aby zaprojektować naczynie, fotel czy dom tak, by dobrze funkcjonował, należy najpierw zbadać jego istotę, ponieważ ma on całkowicie służyć wyznaczonemu celowi, tj. w sposób praktyczny spełniać swoje funkcje – być trwały, tani i „piękny”.



Margarete Friedlaender Wildenhain, Gerhard Marcks, dzban, 1923

Nie tylko sam Bauhaus dzięki dochodom ze sprzedaży uniezależnił się od środków publicznych – także studenci mieli udział w dochodach ze sprzedaży projektów oraz licencji, co pozwalało im na pokrycie części kosztów utrzymania. Gdy w 1926 roku Bauhaus przeniósł się do nowego budynku w Dessau, pracownie zostały wyposażone w maszyny, pozwalające nie tylko na projektowanie prototypów dla przemysłu, ale też na bardziej racjonalną produkcję seryjną. Pracownie stały się więc prawdziwymi „warsztatami produkcyjnymi”, w których jednak wciąż kontynuowano nauczanie.

Pod dyrekcją Hannesa Meyera, który kierował się mottem „potrzeby ludu zamiast luksusu”, powstał najpopularniejszy produkt standardowy tej uczelni – tapety Bauhausu, których wzory zostały wybrane w konkursie dla studentów. Gdy dyrektorem był Ludwig Mies van der Rohe, zaprzestano wytwarzania produktów seryjnych w pracowniach Bauhausu. Nadal projektowano jednak prototypy dla przemysłu takie jak lampy Heinricha Siegfrieda Bormanna sprzedawane przez firmę Körting & Mathiesen pod nazwą „lampa kandem”.



Otto Lindig, pracownia ceramiczna w Dornburgu, talerz, 1922 / 1923



Autor nieznan, domy seryjne Waltera Gropiusa, z publikacji „Państwowy Bauhaus w Weimarze 1919–1923”, 1923

Autor nieznan, wzór tkaniny z fakturą „Semmering” nr 187, z wzornika tkanin Bauhausu, 1928–31



Firma Rasch, wzory bauhausowskiej tapety, projekt autorstwa studentów i studentek Bauhausu, 1932

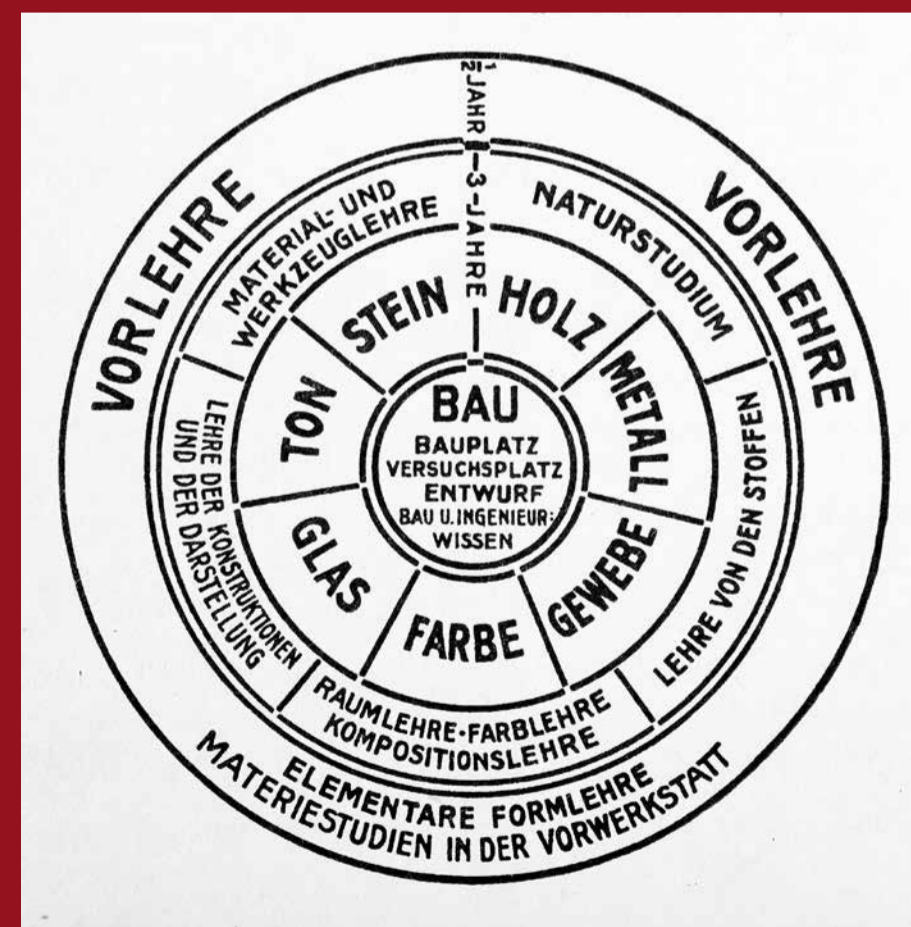
Josef Hartwig (figury), Joost Schmidt (opakowanie), bauhausowskie szachy, model XVI, 1924



Bauhaus jest dziś uważany za jedną z najbardziej innowacyjnych i wpływowych uczelni artystycznych XX wieku. Jej założyciel, Walter Gropius, był jednak przekonany, że „nie można kogoś nauczyć samej sztuki, ale rzemiosła – owszem”. Dlatego pracownie malarstwa ściennego, obróbki metalu, tkactwa i stolarstwa stanowiły w Bauhausie centralny element kształcenia studentów, którzy później mogli zdawać egzamin czeladniczy. To odróżniało Bauhaus od klasycznych akademii. Na początku utworzono warsztat złota, srebra i miedzi (późniejsza pracownia obróbki metalu), drukarnię graficzną, intrologatorię i pracownię tkactwa. W 1920 roku otwarto pracownię ceramiki, malarstwa na szkle, malarstwa ściennego oraz rzeźbiarstwa w drewnie i kamieniu. W 1921 roku otwarto pracownię stolarstwa i teatru.

Początkowo problem stanowiło znalezienie wykwalifikowanej kadry wykładowców, którzy umieliby przekazać umiejętności rzemieślnicze, a jednocześnie wytłumaczyć zagadnienia artystyczne. „Najpierw trzeba było wykształcić nowe pokolenie, które byłoby w stanie połączyć obie te dziedziny”, mówił później Gropius. Dlatego pracownie były prowadzone wspólnie przez „mistrza rzemiosła” (Werkmeister) odpowiedzialnego za warsztat i „mistrza formy” (Formmeister) odpowiedzialnego za zagadnienia związane z formą i projektowaniem. Ta zasada przestała obowiązywać dopiero po przeprowadzce Bauhausu do Dessau.

Studenti, którzy chcieli rozpocząć edukację w jednej z pracowni, musieli najpierw zaliczyć kurs wstępny, który prowadził Johannes Itten, a później László Moholy-Nagy i Josef Albers. Kurs ten miał na celu rozwijanie umiejętności twórczych studentów i uwolnienie ich od konwencji czy uwarunkowań dotychczasowych kierunków stylistycznych w projektowaniu. Gropius wyznawał zasadę – „Najpierw człowiek jako całość, a dopiero potem – tak późno, jak to możliwe – specjalizacja.”



Autor nieznan, schemat programu nauczania, z publikacji „Państwowy Bauhaus w Weimarze 1919–23”, 1923



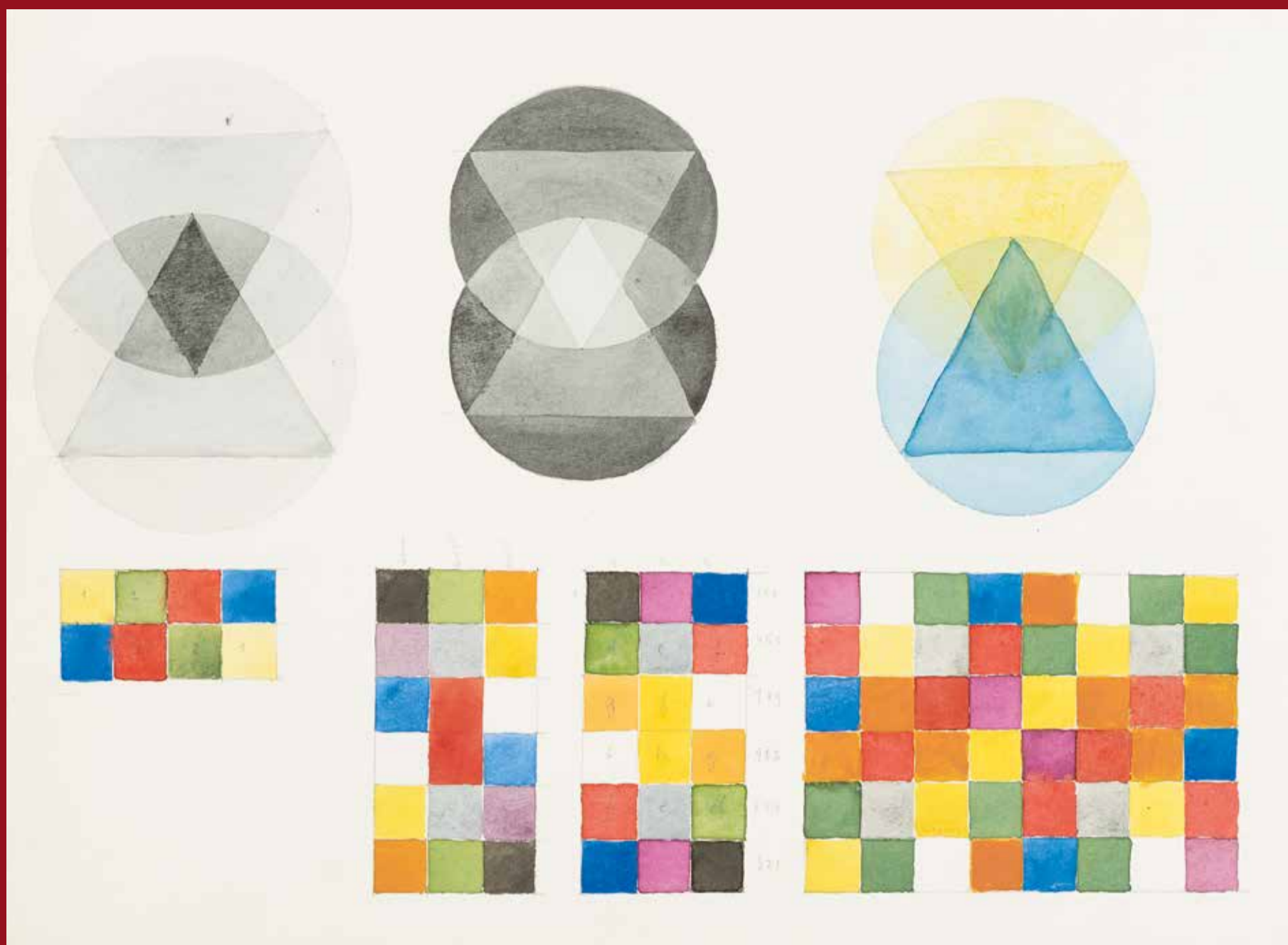
Plus Pahl, Ludwig Mies van der Rohe podczas zajęć w budynku Bauhausu w Dessau oraz studentki i studentki, Annemarie Wilke (od frontu), Heinrich Neuy, Ludwig Mies van der Rohe (w środku), Hermann Klumpp 1930 / 31

Gdy w 1928 roku stanowisko dyrektora Bauhausu objął architekt Hannes Meyer, zmienił program nauczania, połączył niektóre pracownie, wydłużył czas trwania studiów, zaprosił do Bauhausu wielu wykładowców gościnnych i organizował wykłady naukowych i artystów. Oferowane dopiero od 1927 roku zajęcia z architektury teraz były stałą częścią programu. Meyer wprowadził też zajęcia sportowe i lekcje fotografii. Chciał ułatwić „studia praktyczne”, przede wszystkim poprzez umożliwienie udziału we wspólnych projektach budowlanych. Studia poprzedzone wnikliwą analizą przyszłych funkcji użytkowych budynku stały się „projektowaniem popartym solidnym naukowym aparatem”.

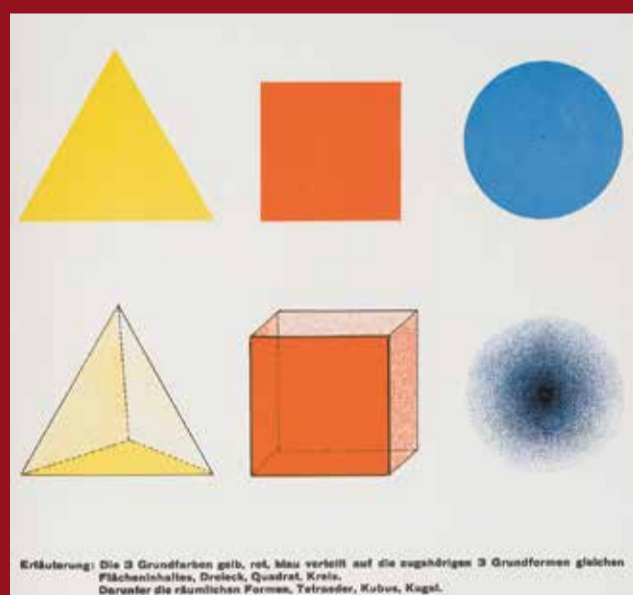
Gdy w 1930 roku dyrektorem Bauhausu został Ludwig Mies van der Rohe, studenci, w zależności od ich wcześniejszego wykształcenia, mogli uczyć się w Bauhausie bez zaliczania wcześniejszego kursu wstępnego. Po zmianie dyrektora wiele uwagi poświęcano teorii, a czas trwania studiów został znacznie skrócony. Po objęciu stanowiska w 1930 roku Ludwig Mies van der Rohe ogłosił – „Nie chcę marmolady – nie chcę pracowni i szkoły, lecz samej szkoły.”



Fotograf nieznan, klasa malarstwa ściennego w budynku Bauhausu w Dessau, 1928 / 29



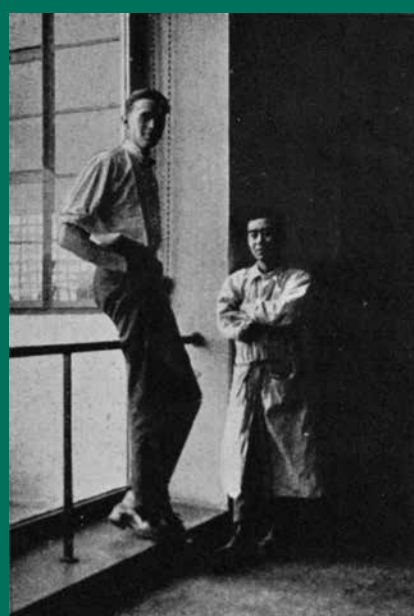
Marianne Ahlfeld-Heymann (przypisywane), ćwiczenie z zajęć „Przyczynki do obrazowej nauki form” Paula Klee, 1923–24



Ludwig Hirschfeld-Mack, „Trzy barwy podstawowe żółty, czerwony, niebieski nalożone na korrespondujące formy podstawowe o tej samej powierzchni: trójkąt, kwadrat, koło...”, tablica barw z seminarium o barwach, które prowadził Ludwig Hirschfeld-Mack, z publikacji „Państwowy Bauhaus Weimar 1919–23”, 1923



Marianne Ahlfeld-Heymann (przypisywane), ćwiczenie z zajęć „Przyczynki do obrazowej nauki form” Paula Klee, 1923–24



Lotte Gerson-Collelin, najwyższy i naniższy w Bauhausie, Peter Bücking i Takehiko Mizutani w hollu wejściowym budynku Bauhausu w Dessau, z: bauhaus. zeitschrift für gestaltung, 273, 1928

Erich Consemüller, Marcel Breuer i jego „harem”, od lewej: Marta Erps-Breuer, Katt Both, Ruth Hollos-Consemüller, 1927



Edmund Collelin, członkowie Bauhausu podczas wycieczki nad Łabą, 1928

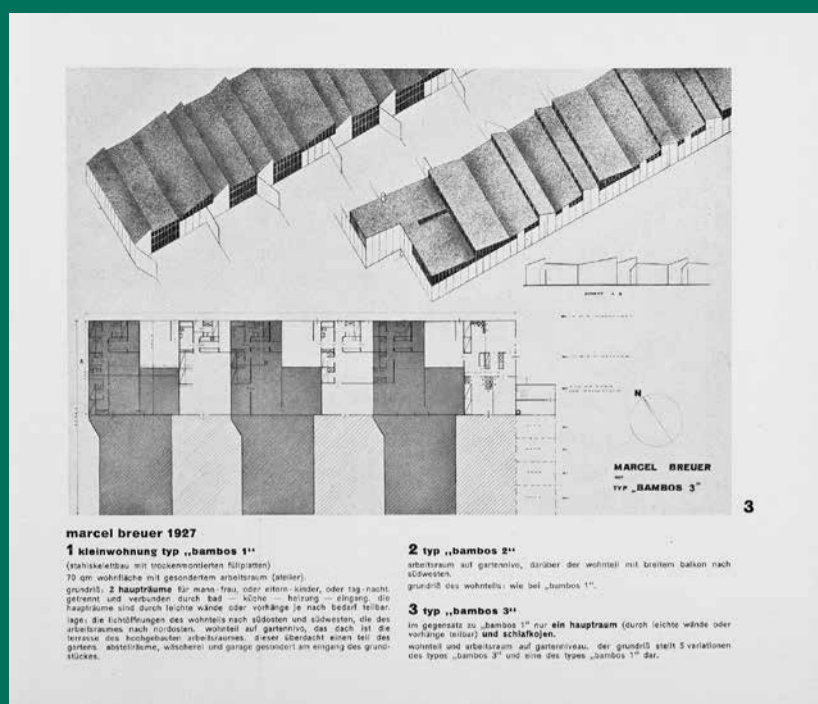


Kurt Kranz, Iwao Yamawaki na tarasie stołówki Bauhausu w Dessau, 1927

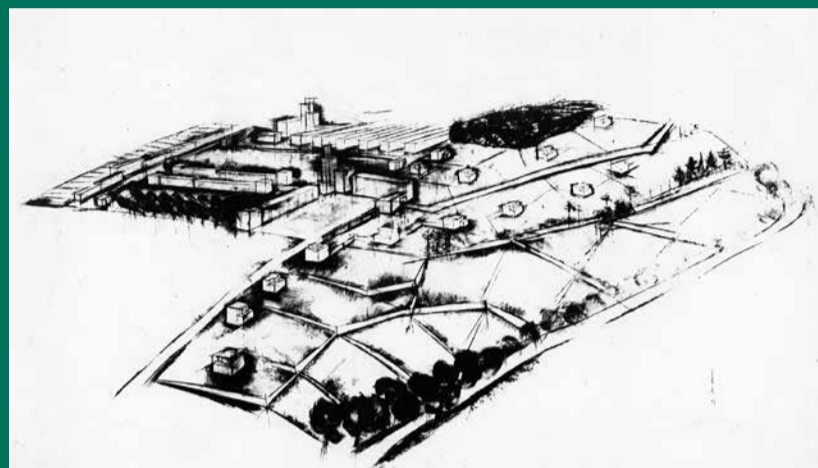
Początkowo termin „wspólnota” był często przywoływany w Bauhausie, jego znaczenie zmieniło się jednak z biegiem lat. Już w pierwszym programie tej uczelni opublikowanym w kwietniu 1919 roku Walter Gropius podkreślał, że jej celem jest „kształcenie wszelkiego rodzaju architektów, malarzy, rzeźbiarzy, zależnie od ich umiejętności, na porządnym rzemieślników lub samodzielnych artystów oraz stworzenie wspólnoty umożliwiającej pracę wiodącym i początkującym artystom tworzącym sztukę użytkową.”

Oprócz wspólnoty zawodowej ważna była dla niego także wspólnota życiowa wykładowców i studentów, co również podkreślił w programie Bauhausu. Miała ona polegać na wspólnym spędzaniu czasu, wieczorach bauhausowskich i słynnych balach Bauhausu. Do tej wspólnoty zawodowej i życiowej odnosił się też dyrektor Bauhausu Ludwig Mies van der Rohe w 1932 roku, niedługo przed jego zamknięciem, „W Niemczech i na całym świecie nie ma drugiej takiej placówki edukacyjnej, którą można by porównać z Bauhausem. W ciągu ostatnich dwóch lat relacje między studentami i wykładowcami w Dessau stały się dużo bliższe niż mogłoby to mieć miejsce na każdej innej uczelni.” Także jego poprzednik, Hannes Meyer, postrzegał oparte na współpracy, czy też kolektywizmie, współdziałanie wszystkich osób w Bauhausie jako jedną z najważniejszych koncepcji.

Ta wspólnota była jednak wciąż wystawiana na próbę z powodu oddzielających się grup takich jak we wczesnym okresie Bauhausu skupiona wokół Johannesesa Ittena sekta Mazdazdanu, a także przez grupę komunistów za czasów dykcji Hannesa Meyera, a następnie Miesa van der Rohego. Poza tym deklarowane przez Gropiusa od samego początku „równouprawnienie płci” nie zawsze było oczywistością – w ciągu całego okresu istnienia Bauhausu trzeba było wciąż od nowa o nie walczyć.

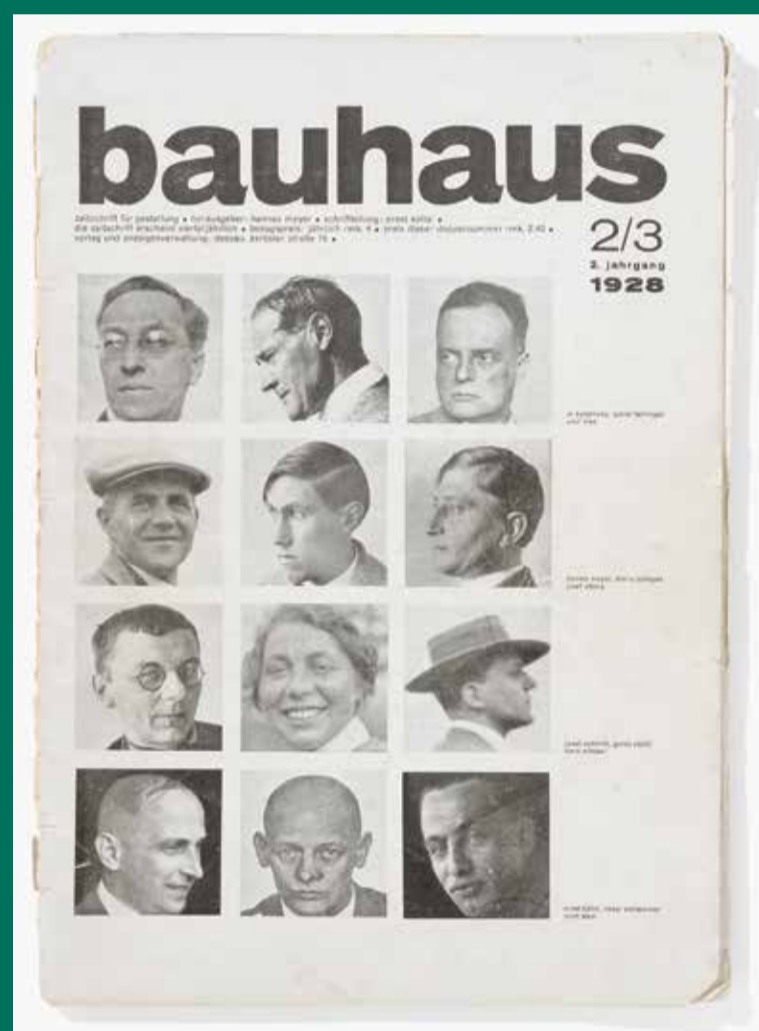


Marcel Breuer, „Bambos 3”, projekt osiedla w Dessau dla młodych mistrzów, z: bauhaus. zeitschrift für gestaltung, 1, 1928



Fotograf nieznany, teren osiedla Bauhausu, Walter Gropius (projekt), Farkas Molnár (szkic), 1922

Bauhaus Dessau, broszura reklamowa / karta prenumeraty czasopisma „bauhaus, alle kreise der kulturwelt”, 1927



Hannes Meyer (edition), Ernst Kallial (copy edition), bauhaus. journal for design, 2 / 3, 1928

Fotograf nieznany, montaż z fotografiami demonstracji studenckich w związku ze zwolnieniem Hannesa Meyera z funkcji dyrektora Bauhausu, 1930



CAŁY ŚWIAT TO BAUHAUS

Bauhaus był najnowocześniejszą akademią architektury, wzornictwa i sztuki w okresie międzywojennym. Działał od 1919 do 1933 roku na terenie Niemiec – w Weimarze, w Dessau, a następnie w Berlinie. Jego celem nie było upowszechnianie jakichkolwiek stylów, teorii czy dogmatów. Chodziło o stworzenie systemu nauczania, który pozwoliłby kształcić projektantów zdolnych odpowiadać na potrzeby nowej, przemysłowej rzeczywistości.

Wielu nauczycieli Bauhausu, jak architekci: Walter Gropius i Ludwig Mies van der Rohe czy artyści: Wassily Kandinsky i Paul Klee, było ówczesnymi gwiazdami awangardowego myślenia o architekturze i sztuce. Wykładali oni, że należy projektować nie z myślą o stawianiu sobie pomników, że wizja projektanta musi być na tyle elastyczna, by współgrała z dynamiką nowoczesnego, wypelnionego technologią życia. Stworzyli nową metodę nauczania, która zapoczątkowała w Europie, a następnie na całym świecie, projektowanie z myślą o produkcji na dużą skalę i dążenie do osiągnięcia najwyższej jakości efektów metodami przemysłowymi. „Powstała zaledwie garstka szkół, które założono z myślą o kształtowaniu nowego typu pracownika, łączącego w sobie cechy artysty, technika i biznesmena. Jedną z takich prób, mających zapewnić uczniom bliższy kontakt z produkcją i przysposobić ich do tworzenia, do pracy maszynowej oraz do projektowania, był Bauhaus” – wspominał jego legendarny dyrektor Walter Gropius.

W Bauhausie powstawały nie tylko projekty architektoniczne, ale także nowe projekty mebli, krzesel, ceramiki, tkanin, obrazów i innych przedmiotów codziennego użytku.

Adepci Bauhausu wywarli globalny wpływ na kształtowanie kultury projektowej w XX, a także i XXI wieku. Jest on widoczny na całym świecie, nie tylko w Europie, ale i na kontynencie amerykańskim czy w Izraelu, gdzie dziś podziwiamy kojarzone z kulturą Bauhausu Białe Miasto w Tel Awiwie. Jak wspominał sławny polsko-amerykański architekt Daniel Libeskind – jego wykładowcy architektury z nowojorskiej Cooper Union, sami będący absolwentami Bauhausu, uczyli go z notatek z wykładów Kandinsky’ego i Klee.

A więc: „Cały świat to Bauhaus” – powtórzmy słowa Fritza Kuhra (1899–1975), byłego studenta Bauhausu, który później został wykładowcą uniwersyteckim w Berlinie. To tytuł wystawy, która, mamy nadzieję, stanie się inspiracją do dyskusji i twórczej refleksji nad spotkaniami projektowania i przemysłu. Wystawa bada historię ruchu awangardowego, w którego dyskursie spletały się kwestie kultury i przemysłu, tworzenia i produkcji. Kładzie przy tym nacisk nie tylko na artystyczną stronę projektowania, ale także na to, w jaki sposób projekt stał się przestrzenią refleksji nad produktem i jego upowszechnianiem jako części kultury?

Jak twierdzili twórcy Bauhausu: „Projektowanie nie jest kwestią czysto intelektualną czy materialną, ale raczej stanowi nieodłączną część prozy życia”.

arch. Grzegorz Stiasny, wiceprezes SARP ds. twórczości







# Berlin 1932–1933



17. Atak na Bauhaus, fotomontaż powstały przed przejęciem władzy przez nazistów, Iwao Yamawaki, 1932



18. Student Ernst Louis Beck przed wejściem do przebudowanej fabryki telefonów, 1932–1933

Partia NSDAP składa wniosek do rady gminy Dessau o zamknięcie Bauhausu i zburzenie budynku uczelni

Delegacja z NSDAP udaje się z wizytą do Bauhausu

Rada gminy Dessau uchwała zamknięcie Bauhausu z dniem 1 października 1932 r.

Rządzone przez socjaldemokratów miasta Lipsk i Magdeburg wyrażają zainteresowanie przejęciem Bauhausu

Na początku października władze miasta Dessau przekazują Miesowi van der Rohe wszystkie prawa do dalszego prowadzenia Bauhausu jako instytucji prywatnej

W październiku Bauhaus zostaje ponownie otwarty i mieści się w byłej fabryce telefonów w dzielnicy Berlina Steglitz

Bale karnawałowe w Bauhausie, odbywające się 18 i 25 lutego 1933 roku, na które przychodzi około 1100 gości, to ostatnie bale w Bauhausie

Podczas przeszkukania 11 kwietnia Gestapo znajduje materiały dowodowe, świadczące o „bolszewizmie kulturowym”. Aresztowane zostają 32 osoby, a budynek – zaryglowany

Rozwiązanie umowy z firmą Rasch, sprzedającą tapety, oznacza dla uczelni utratę ważnego źródła finansowania

Aby działalność Bauhausu mogła być kontynuowana, Gestapo żąda wprowadzenia nowego programu nauczania, „zgodnego z linią państwa”, oraz zwolnienia Wassiliego Kandńskiego ego i Ludwiga Hilberseimera

W obliczu tych faktów wykładowcy postanawiają dokonać samorozwiązania Bauhausu 20 lipca

W Bauhausie uczy się 25 studentek i 90 studentów

W Bauhausie uczy się 5 studentek i 14 studentów

## 1932

Wystawa „Modern Architecture: International Exhibition” w Museum of Modern Art w Nowym Jorku przedstawia różne kierunki w obrębie Nowego Budownictwa w Europie w sposób, który sprowadza je wyłącznie do estetyki i stylu, pomijając ich wymiar społeczny, ich funkcję oraz debaty toczące się wokół nich. Za wystawę odpowiedzialni są Philipp Johnson i Henry-Russell Hitchcock, którzy w ramach kwerendy w latach 1930–31 odwiedzili także Bauhaus w Dessau



14. Wystawa „Modern Architecture: International Exhibition”, Museum of Modern Art, Nowy Jork, 10.02–23.03.1932

## 1933

30 stycznia Adolf Hitler zostaje kanclerzem Niemiec

Uczestnicy IV. Kongresu CIAM, który odbył się pod hasłem „Miasto funkcjonalne”, uchwalają „Kartę ateńską”. Po roku 1945 będzie ona miała kluczowe znaczenie dla odbudowy miast

14. Wystawa „Modern Architecture: International Exhibition”, Museum of Modern Art, Nowy Jork, 10.02–23.03.1932

Wielu wykładowców po okresie spędzonym w Bauhausie naucza w placówkach i uczelniach na całym świecie, dalej propagując idee i naukę Bauhausu

W 1933 roku Josef Albers zostaje powołany na profesora Black Mountain College w Karolinie Północnej w USA. Uczy tam również jego żona Anni Albers oraz Xanti Schawinsky



19. Josef Albers ze studentami podczas zajęć z rysunku, ok. 1939/40

Od 1933 roku w budynku uczelni Bauhausu w Dessau swoją siedzibę mają Kobięca Szkoła Pracy (Landesfrauen-Arbeitsschule) oraz nazistowska Szkoła Przywódców Okręgów (Gauführerschule). Nie ma już mowy o zburzeniu budynku



20. Logo „new bauhaus” w Chicago, 1937

W 1937 roku László Moholy-Nagy zostaje dyrektorem nowo powstałej szkoły dizajnu w Chicago, której nadaje nazwę New Bauhaus

W 1937 roku Walter Gropius zostaje powołany na dziekana wydziału architektury w Harvard Graduate School of Design w Cambridge w stanie Massachusetts (USA)

W 1938 roku Ludwig Mies van der Rohe zostaje dziekanem wydziału architektury w Armour Institute w Chicago. Wraz z nim jadą tam Walter Peterhans i Ludwig Hilberseimer

W Niemczech próby ponownego założenia Bauhausu w Dessau i Weimarze po 1945 roku kończą się niepowodzeniem

W 1953 r. w Ulm powstaje Wyższa Szkoła Wzornictwa. Jej program nauczania bezpośrednio nawiązuje do Bauhausu. Jej dyrektorem jest były student Bauhausu Max Bill; wykładają w niej także Josef Albers, Walter Peterhans i Johannes Itten

# Po zamknięciu Bauhausu



15. Wystawa „Entartete Kunst” („Sztuka zdegenerowana”) w arkadach ogrodu Hofgarten w Monachium, 1937 (z obrazami artystów m.in.: Wassily Kandinsky, Emil Nolde, Conrad Felixmüller, Heinrich Campendonk i rzeźbami artystów m.in.: Marg Moll, Otto Baum, Eugen Hoffmann i Rudolf Belling)

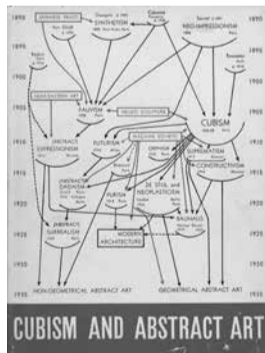
Od września 1933 roku Izba Kultury Rzeszy (Reichskulturkammer) sprawuje kontrolę nad całą produkcją artystyczną i kulturalną w Niemczech

Wielu twórców i intelektualistów emigruje, inni są prześladowani lub dostają zakaz wykonywania zawodu. Jeszcze inni asymilują się w represyjnym systemie nazistowskim

W 1937 roku nazisci konfiskują 16 000 dzieł sztuki nowoczesnej i niszczą większość z nich

W tym samym roku na nazistowskiej propagandowej wystawie „Entartete Kunst” („Sztuka zdegenerowana”) można zobaczyć 650 skonfiskowanych prac, w tym autorstwa przedstawicieli Bauhausu. Jak na ironię, jest to najliczniej odwiedzana wystawa sztuki nowoczesnej

1 września 1939 roku zaczyna się druga wojna światowa



16. Katalog wystawy „Cubism and Abstract Art” w Museum of Modern Art, Nowy Jork, 02.03–10.04.1936, z diagramem autorstwa Alfreda H. Barr'a

W 1936 roku w Museum of Modern Art w Nowym Jorku zaprezentowana zostaje wystawa „Cubism and Abstract Art” ukazująca pełne spektrum europejskiej awangardy. Jej kuratorem jest Alfred H. Barr, który jednocześnie nabywa wystawiane dzieła dla MoMA. W 1958 roku kolekcja staje się częścią ekspozycji stałej

Dyskusja toczona wokół eksponowanych projektów przyczyniła się do rozłamu w Bloku i zawiązania z inicjatywy Szymona Syrkusa grupy Praesens. Przed 1926 rokiem Syrkus przebywał w Weimarze i miał możliwość zapoznania się z programem nauczania w Bauhausie. Zarówno metody kształcenia, jak i organizacja procesu dydaktycznego wywarły na nim wrażenie.

W czerwcu ukazał się pierwszy numer kwartalnika „Praesens”, zawierający artykuły o charakterze manifestów ideowych autorstwa założycieli grupy: Szymona Syrkusa i Henryka Stażewskiego, jak też tłumaczenia tekstów Kazimierza Malewicza, Theo van Doesburga, Johanesa J. P. Ouda. Chociaż ukazały się tylko dwa numery kwartalnika, to wniosły one istotny wkład w kształtowanie koncepcji modernistycznych w sztuce i architekturze.

We wrześniu grupa Praesens zorganizowała w Zachęcie pierwszą wystawę prezentującą prace członków grupy i osób niestowarzyszonych, z których dołączyła do grupy w kolejnych latach. Na wystawie prezentowano projekty architektoniczne i wnętrzarskie, rzeźbę, malarstwo, scenografię i grafikę książkową.

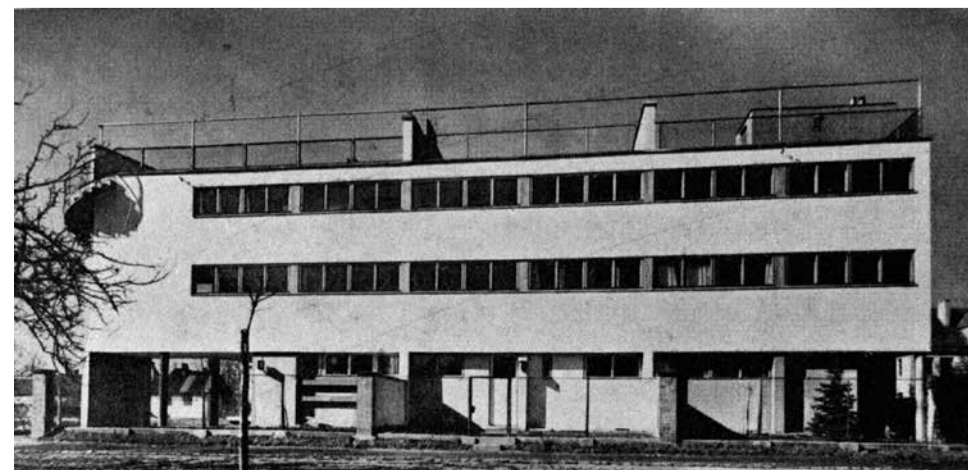
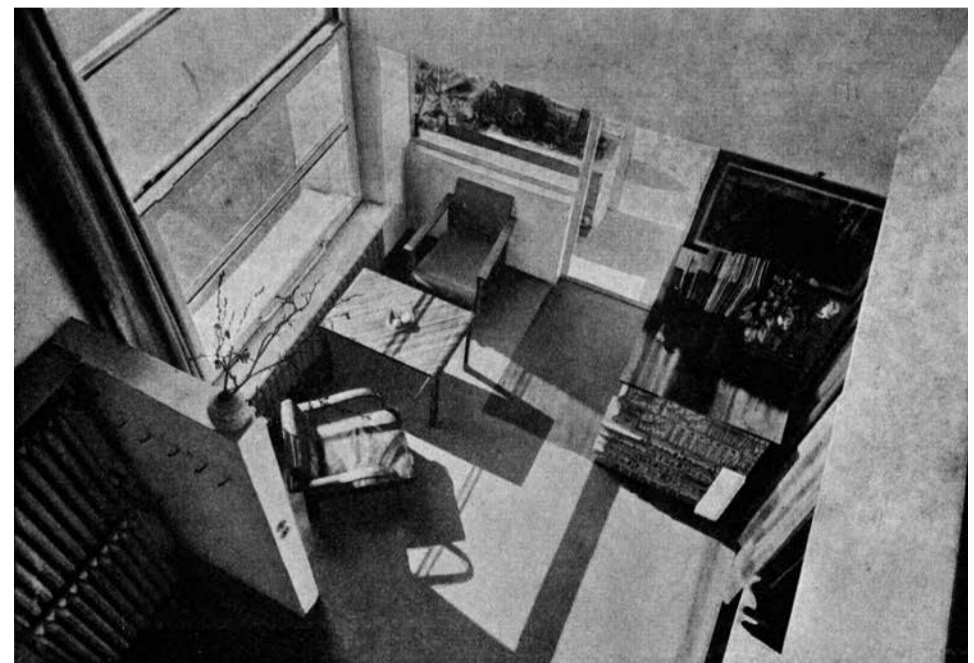
Połowa lat 20. była okresem nasilającego się rozdziewku w postawach twórczych pomiędzy starszymi architektami wykształconymi przed pierwszą wojną światową na uczelniach zagranicznych a młodymi absolwentami Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej. Był to czas formowania się zespołów młodych architektów, którzy swoimi późniejszymi realizacjami mieli trwale zapisać się w historii polskiego modernizmu – Bohdana Lacherta i Józefa Szanajcy, Jadwigi Dobrzyńskiej i Zygmunta Łobody, Maksymiliana Goldberga i Hipolita Rutkowskiego.

Zagadnienia metod dydaktycznych wypracowanych przez zespół pod kierownictwem Gropiusa i Ittiena, stanowiące najistotniejszą część dorobku Bauhausu, nie były szerzej omawiane i komentowane na łamach polskich periodyków architektonicznych w latach dwudziestych i trzydziestych. Wpływy architektury modernistycznej docierające do Polski z Zachodu, przy znaczącym udziale architektury niemieckiej, zaczęły od połowy lat dwudziestych kształtować oblicze architektury polskiej, przejawiając się przede wszystkim w formalnym języku podobieństw fizjonomicznych.

dr inż. arch. Grzegorz Rytel



1. Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa – Dom Mieszkalny Dla Robotników, Warszawa, proj. Barbara Brukalska (SARP), Stanisław Brukalski (SARP), 1930–34, fot. „Architektura i Budownictwo” 1935
2. Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa – Dom Mieszkalny Dla Robotników, Warszawa, proj. Juliusz Zakowski (SARP), Jan Chmielewski (SARP), 1931–32, fot. „Architektura i Budownictwo” 1935
3. Arch. Lucjan Korngold (SARP), Arch. Henryk Blum (SARP) Dom jednorodzinny, Skolimów, 1931–32 fot. „Architektura i Budownictwo” 1935
4. Dom jednorodzinny, Warszawa, proj. Barbara Brukalska (SARP), Stanisław Brukalski (SARP), 1927–28 fot. „Architektura i Budownictwo” 1935
5. Domy jednorodzinne szeregowe, Warszawa, proj. Bohdan Lachert (SARP), Józef Szanajca (SARP), 1929, fot. „Architektura i Budownictwo” 1935



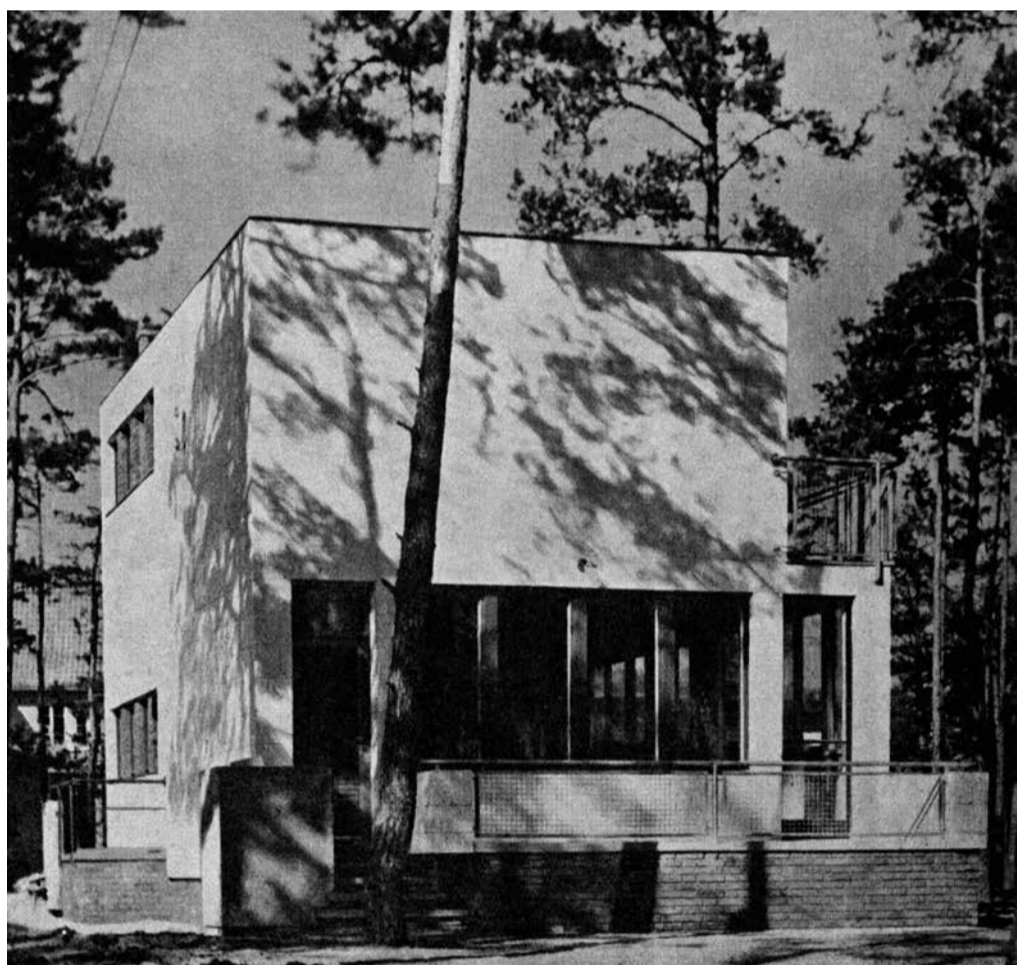
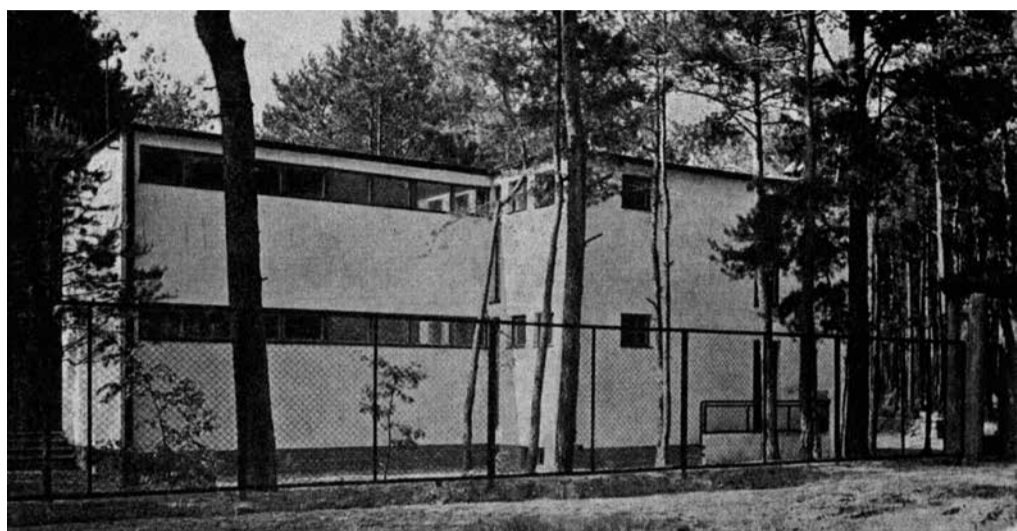
3  
Dom jednorodzinny, Warszawa,  
proj. Włodzimierz Winkler (SARP), 1935,  
fot. „Architektura i Budownictwo” 1935

4  
Dom jednorodzinny, Skolimów,  
proj. Helena Syrkus (SARP), Szymon Syrkus (SARP), 1933,  
fot. „Architektura i Budownictwo” 1935

5  
Dom jednorodzinny, Skolimów,  
proj. Helena Syrkus (SARP), Szymon Syrkus (SARP), 1931,  
fot. „Architektura i Budownictwo” 1935

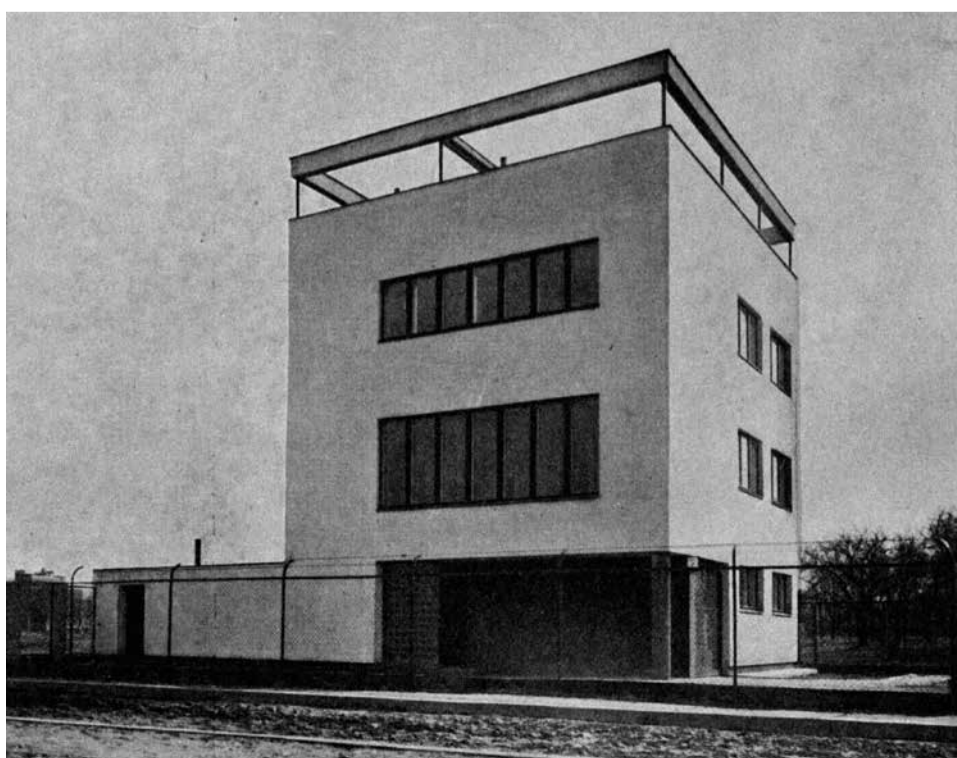
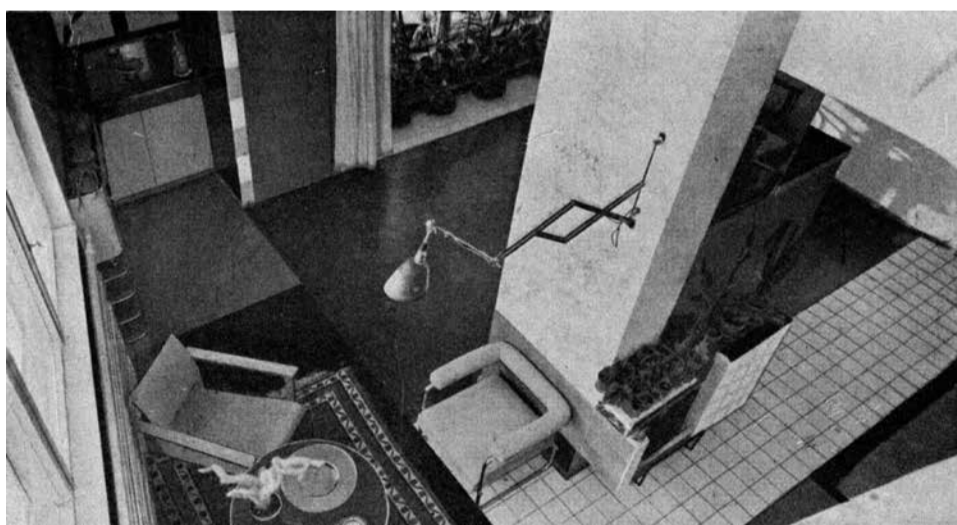
6  
Dom jednorodzinny, Warszawa,  
proj. Lucjan Korngold (SARP), Piotr M. Lubiński (SARP), 1935,  
fot. „Architektura i Budownictwo” 1935

7  
Dom jednorodzinny, Podkowa Leśna,  
proj. Maksymilian Goldberg (SARP), Hipolit Rutkowski (SARP),  
1932,  
fot. „Architektura i Budownictwo” 1935



1  
Dom jednorodzinny, Warszawa, proj. Bohdan Lachert (SARP),  
Józef Szanajca (SARP), 1929,  
fot. „Architektura i Budownictwo” 1935

2  
Dom jednorodzinny, Warszawa, proj. Jadwiga Dobrzyńska (SARP),  
Zygmunt Łoboda (SARP), 1932,  
fot. „Architektura i Budownictwo” 1935

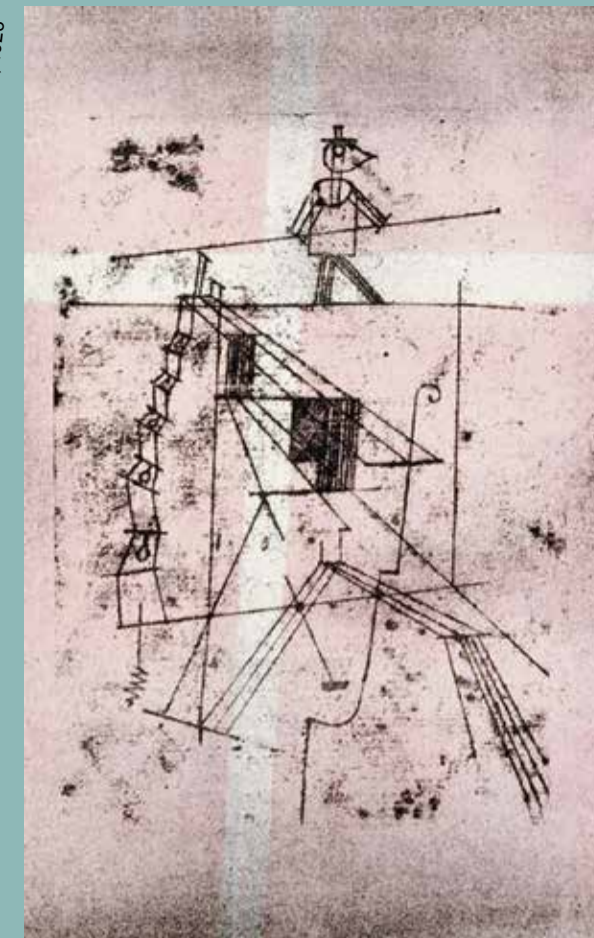


Przedmioty unoszące się w powietrzu jak i samo zjawisko unoszenia się pojawiają się w Bauhausie pod różnymi postaciami. Można je odnaleźć jako motyw w architekturze, sztukach pięknych oraz jako metaforę nowoczesnego stylu życia – gdy w 1926 roku Marcel Breuer w swoim kolażu „Ein Bauhaus-Film” demonstrował, jak powstają jego meble do siedzenia, na początku zaprezentował „afrykańskie krzesło”, zbudowane w 1921 roku w Bauhausie w Weimarze. Jako element ostateczny i punkt docelowy tego cyklu Breuer przedstawił siedzącego człowieka, który niejako unosił się na „sprężynującym słupie powietrza”, a przy dacie jego powstania Breuer postawił znak zapytania. Meble z rurek stalowych takie jak krzesło zawieszane Marcela Breuera i Ludwiga Miesa van der Rohego stanowią pierwszy stopień tęsknoty za dematerializacją.

Od czasu otwarcia budynku Bauhausu w Dessau w 1926 roku wielu wykładowców Bauhausu fotografowało się tak, by powstało wrażenie, że wznoszą się w powietrzu lub za chwilę oderwą się od ziemi. Już w roku 1923 Paul Klee zajmował się tym tematem w swojej litografii „Linoskoczek”. Postać akrobaty symbolizuje nowoczesnego człowieka przyszłości, którego tęsknota za nieważkością prowadzi w przestworza – choć nawet on potrzebuje jeszcze liny pod nogami i tyczki do utrzymania równowagi.



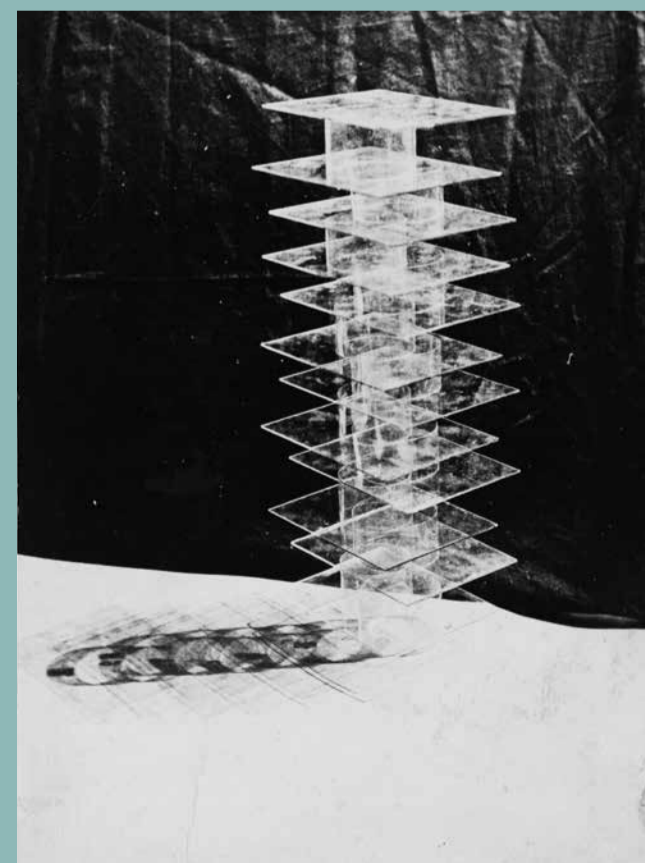
Umbo (Otto Umbehrl), Pantofle domowe, 1926



Zaprzeczeniem grawitacji wydaje się być również projekt Miesa van der Rohego z 1923 roku „Wieżowiec ze szkła i żelbetu”, do tego stopnia przezroczysty, że można odnieść wrażenie, jakby rozplwał się w powietrzu. Podobne wrażenie sprawia także budynek Bauhausu w Dessau projektu Waltera Gropiusa, zwłaszcza oświetlony nocą. Już w 1923 roku Gropius stwierdził: „Coraz większa wytrzymałość i szczelność nowoczesnych materiałów (żelazo, beton, szkło) oraz śmiałe projekty nowych, unoszących się w powietrzu konstrukcji pozwalają pozbyć się wrażenia ciężkości, jakie wywoływały dawne formy budowlane.” W budynku Bauhausu w Dessau można było podziwiać różne egzemplarze unoszących się w powietrzu rzeźb, wykonanych przez studentów na kursie wstępnym u Moholy-Nagy'a, które stanowiły dla niego wartościowe preludium do „formy w najwyższym stopniu uduchowionej”, jaką były rzeźby kinetyczne.



Edmund Colleijn, Ćwiczenie konstrukcyjne ze szkła, z kursu wstępnego Josefa Albersa, 1927 / 28



T. Lux Feininger, Eurytmia, 1927



W  
P  
O  
W  
I  
E  
T  
R  
Z  
U



Ludwig Mies van der Rohe, fotel MR 534, 1927–32



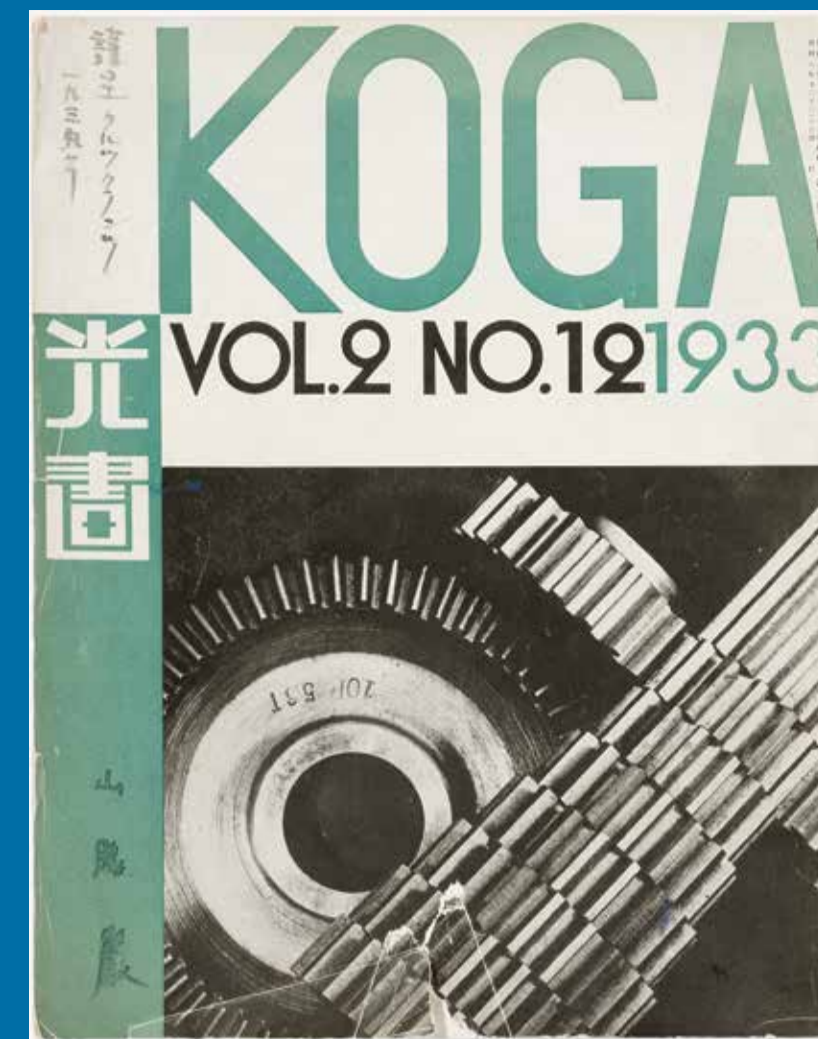
Kurt Schmidt, konstrukcja do papierwielki, z pracowni leżanu, 1923



Joost Schmidt, broszura informacyjna miasta Dessau, 1931



Iwao Yamawaki, artykuł, który napisał Iwao Yamawaki na temat fotokolazy Kurta Kranza, czasopismo Koga, 12, Bd. 1933



Iwao Yamawaki, artykuł, który napisał Iwao Yamawaki na temat fotokolazy Kurta Kranza, czasopismo Koga, 12, Bd. 1933

Od samego początku w Bauhausie podejmowano starania, by zwrócić uwagę na jego działalność także poza granicami Niemiec oraz pozyskać studentów z całego świata. W tym celu Walter Gropius wysłał w 1920 roku listy do Japonii, Meksyku, Turcji, Brazylii, Peru i Chile. Chciał w nich zwrócić uwagę na tę uczelnię „znaną także poza granicami Niemiec” oraz na związany z nią „szereg artystów z różnych krajów (...), którzy cieszą się międzynarodową sławą”. Tę ambicję kontynuował również jego następca, szwajcarski architekt Hannes Meyer. W wydawanym przez Bauhaus czasopiśmie w kilku językach zapraszał na studia na tej uczelni. W 1929 roku przyjechało tu 140 studentów z Niemiec i 30 zza granicy, w tym ze Szwajcarii, Polski, Rosji, Łotwy, Holandii, Stanów Zjednoczonych, Palestyny, Turcji, Persji i Japonii. Jak pisała później projektantka tkanin Gunta Stölzl, „...różnorodność narodowa uczniów ułatwiała wzajemną, koleżeńską naukę ...”. Niektórzy nieśli idee Bauhausu dalej w świat, między innymi biorąc udział w międzynarodowych konkursach architektonicznych lub zakładając własne instytucje. Na przykład Węgier Sándor Bortnyik założył w Budapeszcie w 1928 roku „Mühely”, tzw. „mały Bauhaus”, a Renshichirō Kawakita otworzył w Japonii w 1932 roku „Instytut Planowania Życiowego”.

Walter Gropius, László Moholy-Nagy (red.), „Architektura międzynarodowa”, Książki Bauhausu, 1, 1925



Walter Gropius, László Moholy-Nagy (red.), Kazimierz Malewicz, „Świat bezprzedmiotowy”, Książki Bauhausu, 11, 1927

Także produkty pochodzące z Bauhausu od początku znane były na świecie – w 1922 roku działały punkty sprzedaży w Wiedniu, Amsterdamie, Leicesterze i Stanach Zjednoczonych. Ponadto Bauhaus był reprezentowany na wystawach na całym świecie – na przykład w 1922 roku w Kalkucie obok obrazów ówczesnych malarzy indyjskich pokazano obrazy mistrzów i studentów Bauhausu, a w 1929 roku przedstawiono prace z tej uczelni na wystawie, która w ramach tournée odwiedziła m.in. Bazyleę, Żurych i Wrocław. W tym samym roku produkty z pracowni Bauhausu trafiły na Wystawę Światową w Barcelonie, a w 1930 roku – na wystawę wędrującą w USA (Harvard, Cambridge i Nowy Jork). W 1931 roku Hannes Meyer przedstawił pierwszą wystawę Bauhausu w Moskwie, ukazującą okres 1928–1930, kiedy był dyrektorem uczelni.

Bauhaus odwiedzały także zagraniczne osobistości ze środowisk artystycznych i intelektualnych, m.in. Solomon R. Guggenheim i Marcel Duchamp. Goście przyjeżdżali z odczytami, kompozytorzy Béla Bartók, Henry Cowell, mistrz sufi Hazrat Inayat Khan, Naum Gabo czy El Lissitzky zapraszani byli jako wykładowcy wizytujący. Wizyty te świadczyły bezsprzecznie o otwartości na świat i międzykulturowej świadomości Bauhausu, co znajdowało odzwierciedlenie w programie nauczania i nie ograniczało się jedynie do poruszania się pomiędzy „kultem Indii” a „amerykanizmem”, jak określił to w 1921 roku Oskar Schlemmer.

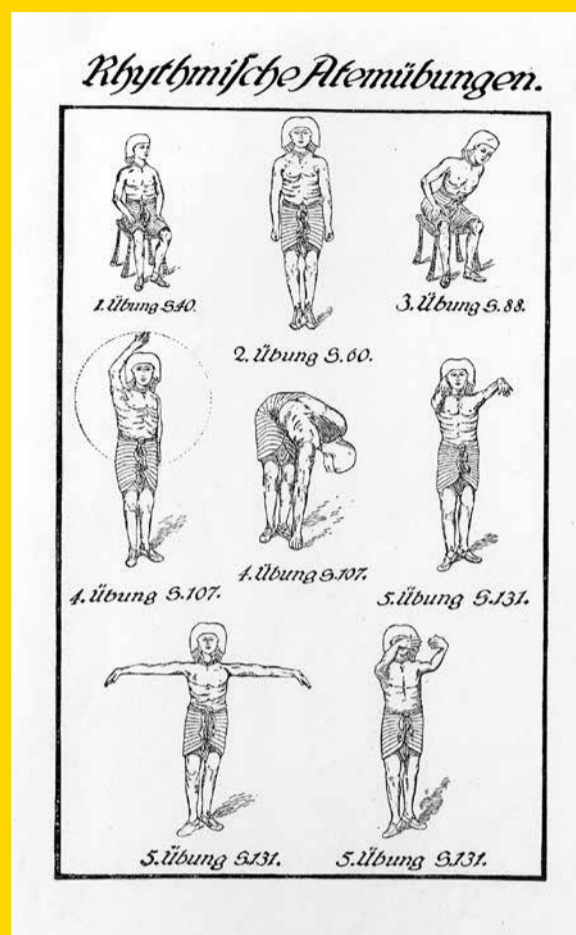
Wydawane w latach 1925–1930 „Książki Bauhausu” pozwoliły tej uczelni nie tylko pozyskać jako autorów twórców kultury z różnych krajów, ale także zaprezentować się jako instytucja, w której spotykają się różne kierunki awangardy. Ta ambicja wyraźnie przejawiała się na przykład w wydrukowanej i wydanej przez Bauhaus w 1923 roku teczce „Nowa grafika europejska, teczka nr 4 – artyści włoscy i rosyjscy” czy też „Wystawa międzynarodowych architektów” w ramach wystawy Bauhausu w tym samym roku. Mies van der Rohe wystąpił także jako dyrektor Bauhausu w Dessau list do Stanów Zjednoczonych w celu znalezienia „zagranicznych” instytucji patronujących „europejskiemu Bauhausowi” i podjęcia współpracy międzynarodowej.



Fotograf nieznan. Członkowie Bauhausu odwiedzający Wchutein w Moskwie: Peter Bücking, Gunta Stölzel, Arkadij Mordwinow, z tyłu Arie Sharon, trzeci z prawej, 12.5.1928



Richard Oelze, autoportret z przyjaciółką, 1922 / 23



O. Z. Henish, David Arnemann, nauka oddychania wg Maszardanu, 1919



Fritz Kuhr, autoportret, 1927

Hannes Meyer (red.), „studjum w bauhausie!”, bauhaus. zeitschrift für gestaltung, 2 / 3, 1928

imdu babauhaus!  
 venez étudier à bauhaus!  
 studiato nel bauhaus!  
 come and study at the bauhaus!  
**tanuljatok a bauhausnál!**  
**studijnjcie w bauhausie!**  
**studujete v bauhausu!**  
**studiert am bauhaus!**



Fotograf nieznan. Barbara Josephine Guggenheim, Wassily Kandinsky, Hilla von Rebay, Solomon R. Guggenheim w ogrodzie osiedla mistrzów w Dessau, 1929

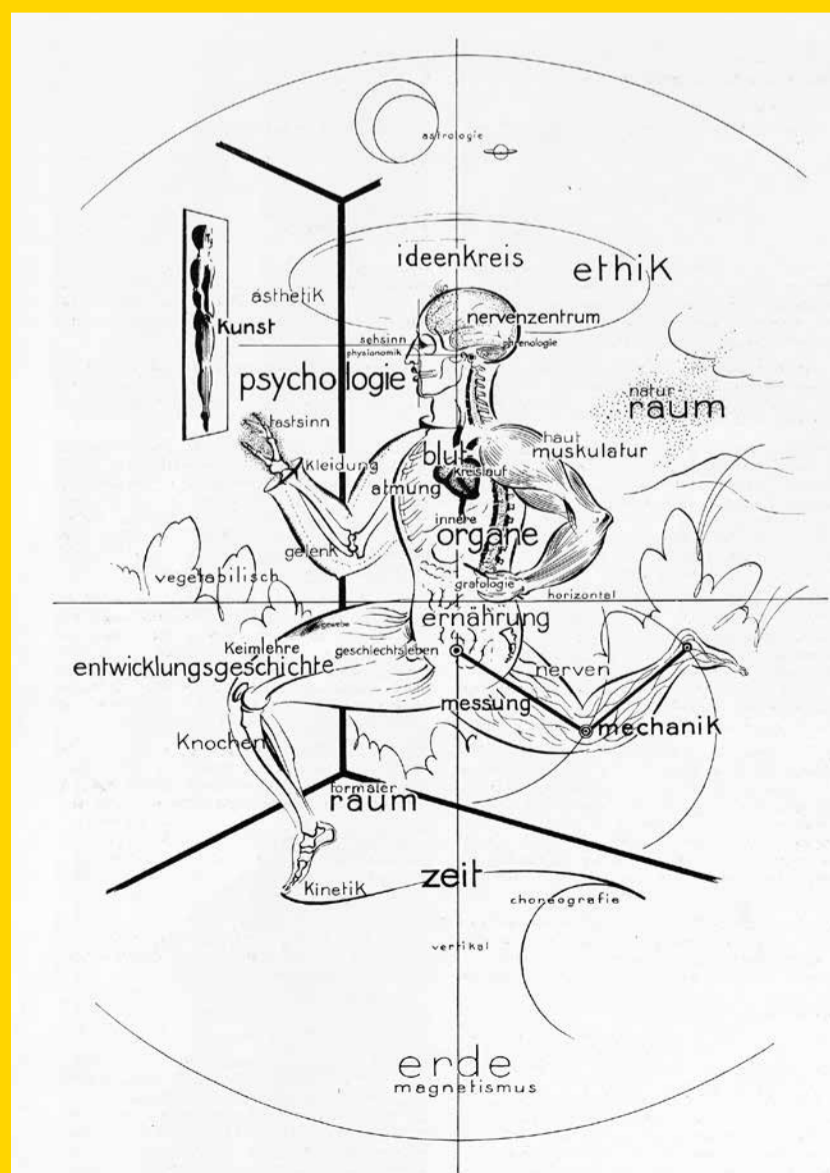


Alfred Bischoff, Pi-o-Murshid Hazrat Inayat Khan w Jenie, 1921

Bauhausowi od samego początku towarzyszył powiew świeżości i atmosfera przełomu po pierwszej wojnie światowej. To przyciągało wielu młodych ludzi, którzy chcieli nie tylko mieć wpływ na to, jak będzie wyglądał świat w przyszłości, ale także na swoje własne życie. Wkrótce przedstawiciele Bauhausu zasłynęli ze swojego niekonwencjonalnego stylu życia, który polegał nie tylko na noszeniu fryzury typu bob i koleżeńskich relacjach między kobietami i mężczyznami – niektóre rodziny Bauhausu żyły razem bez ślubu.

Już w maju 1919 roku, zaledwie kilka tygodni po otwarciu uczelni, malarz i mistrz Bauhausu Lyonel Feininger pisał do swojej żony Julii: „Z moich dotychczasowych obserwacji studentów wynika, że są to ludzie bardzo pewni siebie. Prawie wszyscy z nich walczyli na wojnie. To zupełnie nowy typ człowieka. Myślę, że wszyscy oni chcą osiągnąć coś nowego w sztuce i nie są już tak bojaźliwi i niewinni.” Oskar Schlemmer natomiast ogłosił w 1921 roku, że „Bauhaus zajmuje się budowaniem zupełnie czegoś innego, niż można by się spodziewać – buduje człowieka. Gropius zdaje się być tego w pełni świadomy i dostrzega wadę wielu akademii, które ignorują rozwój człowieka”. W ciągu całego okresu istnienia Bauhausu toczyły się gorące dyskusje o tym, jak miałby wyglądać „nowy człowiek”, jakie miałby posiadać wartości i umiejętności – Johannes Itten chciał promować samopoznanie każdego człowieka poprzez ćwiczenia ciała i oddechu oraz dietę wegetariańską; Oskar Schlemmer w swojej twórczości scenicznej u każdej figury badał relacje jej ciała z przestrzenią, skupiając się nie tylko na typowych posturach; w malarstwie i fotografii tworzone nowe wizerunki człowieka, posługując się abstrakcją, deformacją i kolażem; studenci z „frakcji komunistycznej”, której przewodził Hannes Meyer – jak sam siebie określał, „naukowy marksista” – dążyli do „światowej rewolucji”.

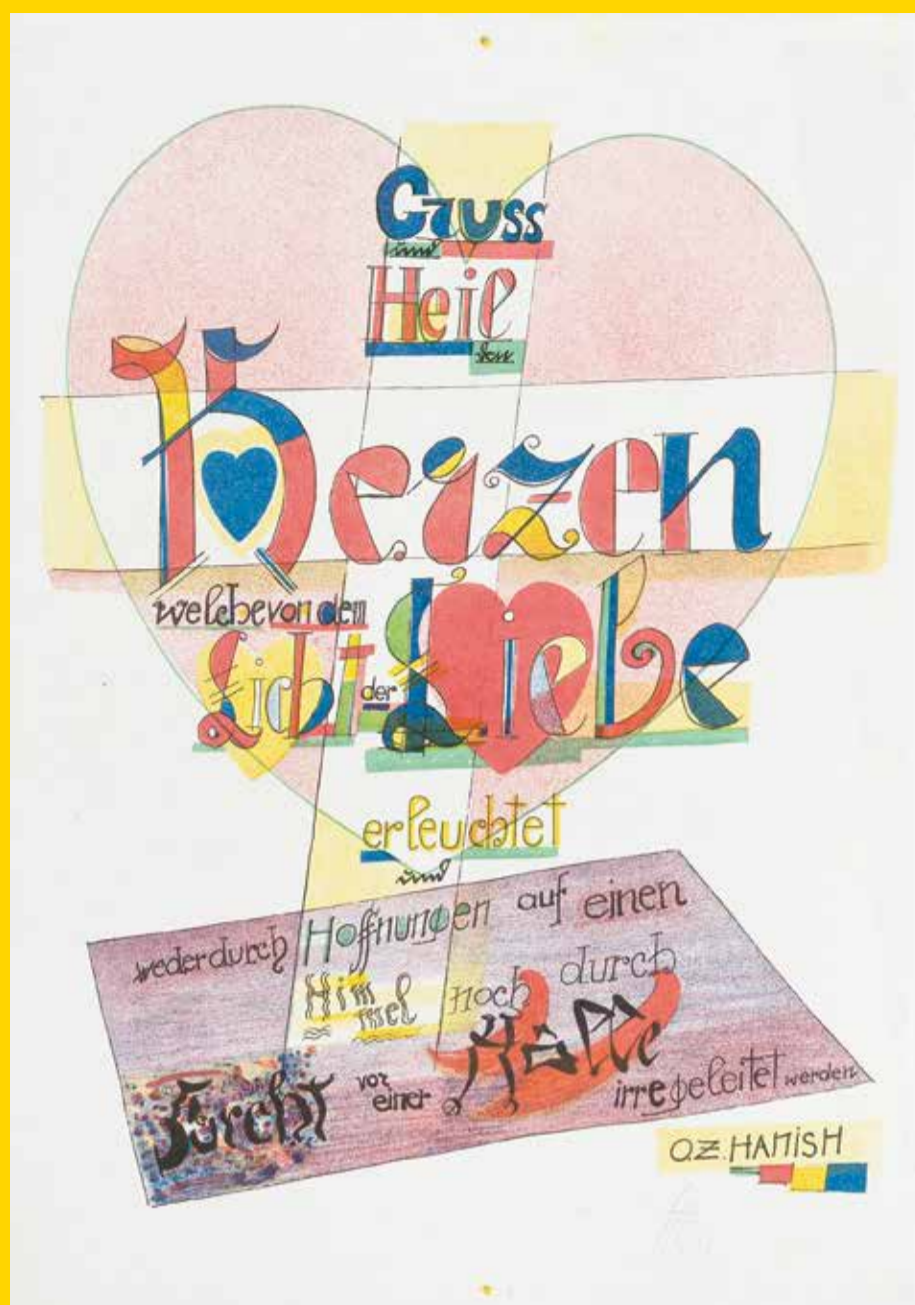
Działalność Bauhausu miała na celu wytwarzanie nowoczesnych produktów dla nowego pokolenia, a także dla kolejnych generacji w przyszłości. Krytyk sztuki Adolf Behne dostrzegał przejawy tych ambicji w architekturze budynku Bauhausu projektu Waltera Gropiusa: „Nowy budynek Bauhausu w Dessau dobitnie pokazuje (...) – punktem wyjścia, a jednocześnie celem nowego kierunku w budownictwie jest nowy typ człowieka i nowa relacja człowieka ze światem. Nowe materiały, nowe konstrukcje, nowe techniki są ważne i trzeba o nich dyskutować, obserwować je i badać. Są jednak zawsze tylko środkiem do osiągnięcia celu, a najwyższym, ostatecznym celem jest człowiek.”



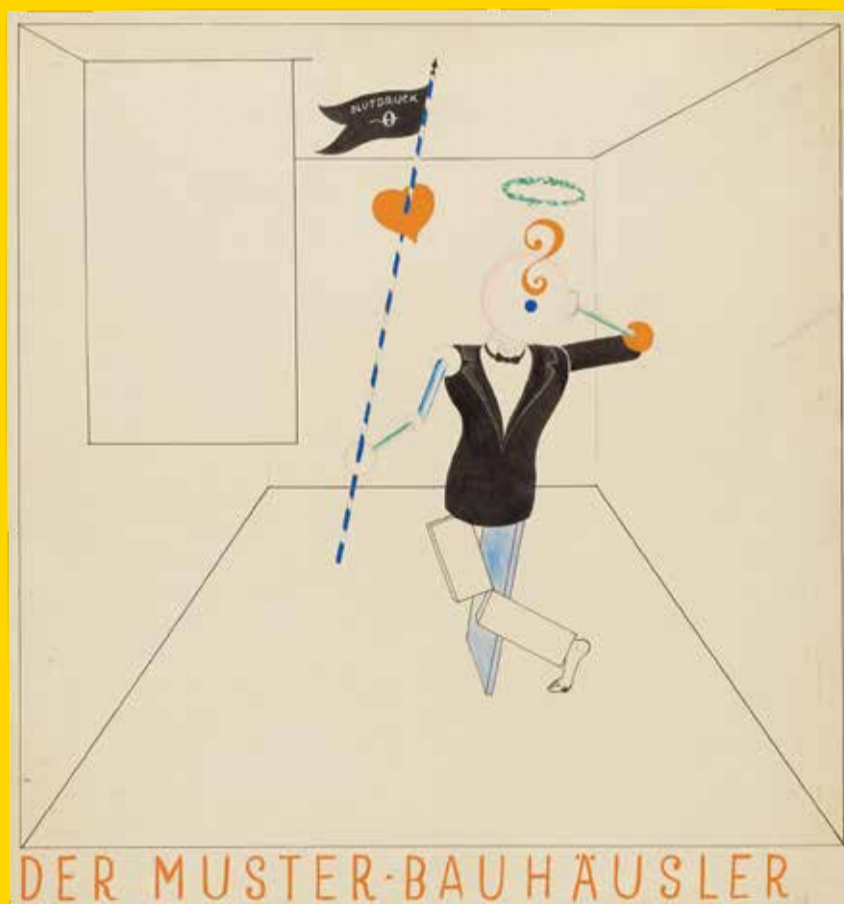
Oskar Schlemmer, schematyczny zapis materiału lekcyjnego, „człowiek”, z bauhaus. zeitschrift für gestaltung 2 / 3, 1928

NOWY CZŁOWIEK

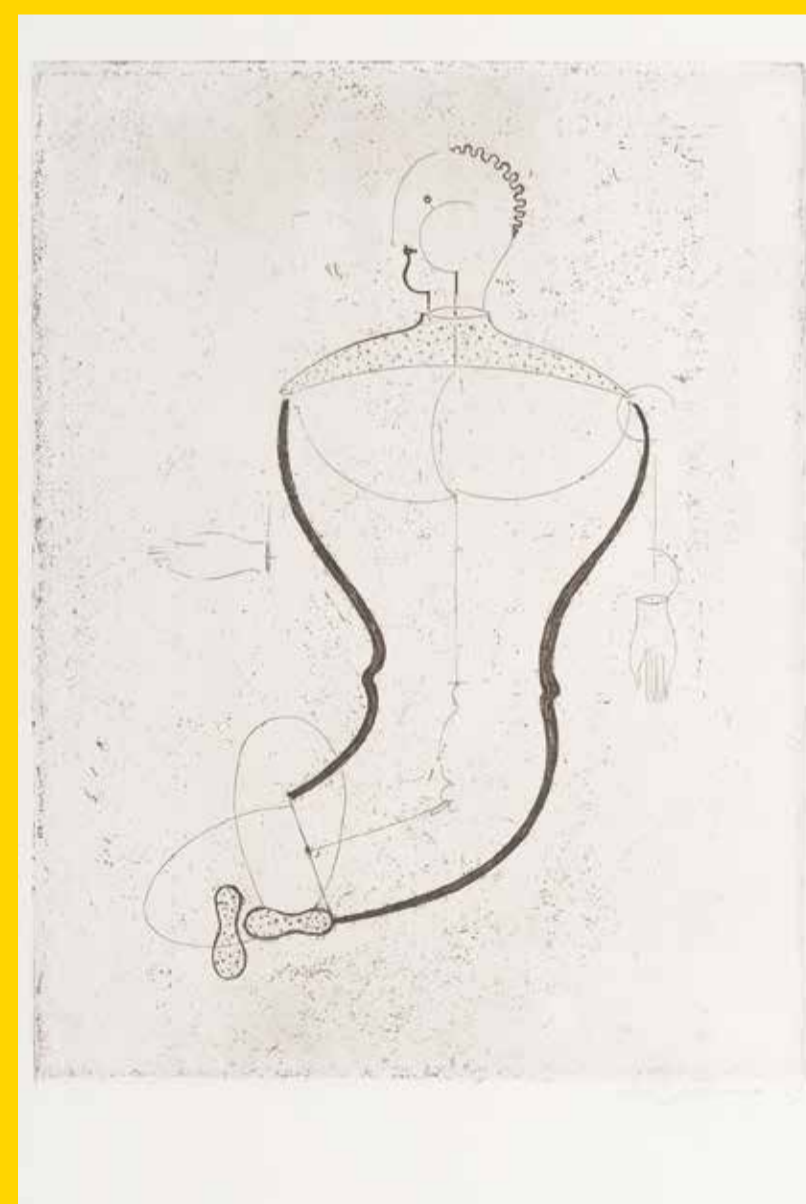
SPOTKANIA



Johannes Itten, „Niech będą podziwione serca, oświecone blaskiem miłości, nie dajcie się znieść naciągani na niepo ani strachem przed piekłem”. O. Z. Hamaier, „oryginał z pierwszej lekcji Bauhausu „Mistrzowie Państwowego Bauhausu w Weimarze”, 1921



Herbert Bayer, wzorcowy człowiek Bauhausu, 1923



Oskar Schlemmer, figura siedząca, figura „S”, 1923



Liabeth Oestreicher, wzór tkaniny na zasłony, 1930



Grete Reichardt (przypisywane), próbka tkacka, 1926–31

Od samego początku Bauhaus musiał mierzyć się z zarzutami, formułowanymi głównie przez konserwatywne środowiska rządowe i obywatelskie, jakoby wykładowcy i studenci jedynie eksperymentowali, a i sama instytucja była tylko eksperymentem. Choć ta krytyka miała dyskredytować Bauhaus, to dla jego przedstawicieli eksperymentowanie stanowiło świadomy wybór i równie ważny element co nauczanie i teoria. Byli oni przekonani, że nowe idee, których intensywnie szukano tu po pierwszej wojnie światowej, mogły zrodzić się tylko z eksperymentów. Chodziło nie tyle o doświadczenia naukowe, ile o swobodne, niezobowiązujące próby, jakie prowadził każdy student na kursie wstępnym w Bauhausie. Ponieważ jednak eksperymenty w pracowniach regularnie powodowały też problemy na zajęciach rzemieślniczych, pod koniec roku 1921 Walter Gropius zaprojektował osobne pomieszczenie do eksperymentów, „dlatego, że w praktyce zapewne trudno byłoby w jednej pracowni połączyć działalność czysto eksperymentalną z produkcją niektórych prac”.

Na wielkiej wystawie Bauhausu w roku 1923 zaprezentowano rezultaty różnych projektów, jak m.in. wybudowany „dom eksperymentalny”, będący jednocześnie eksperymentem w wymiarze technologicznym, ekologicznym i mieszkaniowym, czy też „reflektorowe gry barwno-światłne”, które stworzyli studenci Ludwig Hirschfeld-Mack i Kurt Schwerdtfeger.

Niedługo po tym, jak w 1925 roku Bauhaus przeniósł się do Dessau, gdzie pracownie teraz nazywały się „pracowniami laboratoryjnymi”, wprowadzono pismo małą literą w listach, prospektach i wydawanym przez Bauhaus czasopiśmie, co spotkało się z ostrymi protestami środowisk bardziej konserwatywnych. To z kolei posłużyło Gropiusowi za okazję do podkreślenia eksperymentalnego charakteru Bauhausu: „bauhaus jest przede wszystkim ogólnokrajową instytucją eksperymentalną, skupiającą się na wszystkich dziedzinach projektowania. wypróbowywanie tego, co jeszcze nieodkryte jest więc nie tylko naszym prawem, ale wręcz obowiązkiem.”

Marcel Breuer w Dessau eksperymentował z formowaniem stalowych rurek i wykorzystaniem ich przy konstruowaniu mebli, Oskar Schlemmer w budynku Bauhausu dysponował w końcu własną „sceną eksperymentalną”. I wreszcie fotografia – dzięki popularnemu w Bauhausie aparatowi małoobrazkowemu, poza zajęciami eksperymentowano z aparatem fotograficznym i wywoływaniem zdjęć tak swobodnie jak w żadnej innej dziedzinie. Werner David Feist, który w 1927 roku przyjechał na studia do Bauhausu, tak wspominał: „Eksperymentowanie, badanie granic, przekraczanie praw i zasad, by odkryć nowe obszary – tak można opisać atmosferę wszechobecną wtedy w Bauhausie.”



## Duch Bauhausu

Chociaż Bauhaus istniał tylko kilkanaście lat, to już w ostatnich latach swojej działalności oraz już po jego zamknięciu, stał się symbolem modernizmu. Największym uznaniem cieszył się pod koniec lat sześćdziesiątych. W Berlinie powstało wtedy Archiwum Bauhausu, a modernizm święcił triumfy na wystawach. Mimo że sami projektanci i projektanci odeszli od awangardy, to Bauhaus przeżył odrodzenie w muzealnym przemyśle pamięci

Żadnej innej instytucji nie udało się w podobny sposób wokół placówki edukacyjnej wytworzyć stylu życia. Dziś Bauhaus symbolizuje konkretne postawy – awangardowe, wolnościowe, postępowe i nowoczesne pod względem społecznym, politycznym i artystycznym, stał się symbolem. Mimo że od lat sześćdziesiątych krytykowano funkcjonalistyczne podejście tej uczelni, to jej modernizm wciąż stanowi istotny punkt odniesienia. Poddawano go krytycznej refleksji, jednak w przeciwieństwie do postmodernizmu powraca niczym widmo. Te sprzeczne zależności trafnie podsumował historyk sztuki i dyrektor Documenta 12, Roger M. Bürgel, w jednym z pytań przewodnich do wystawy głównej – „Czy modernizm to nasz antyk?”

W obliczu stulecia założenia Bauhausu, które obchodzono w roku 2019, pojawia się pytanie o aktualność idei przyświecających tej uczelni. Argentyński architekt Tomás Maldonado (1922–2018), wykładowca i rektor Wyższej Szkoły Projektowania w Ulm w latach 1955–1967, pisał: „Bauhaus jest akceptowany tylko w sensie powierzchownym, restytucyjnym. (...) Tak naprawdę mamy do czynienia z pozornym rozkwitem, z próbą kanonizacji Bauhausu czy też raczej jego archeologizacji, przekształcenia go w relikwię, pokazywaną jedynie podczas uroczystych okazji, w obiekt kultu, który czasami spełniał funkcję totemu, tabu.” Jego tekst, opatrzony nagłówkiem „Czy Bauhaus wciąż jest aktualny?” opublikowano w 1963 roku, a więc w momencie, w którym wokół Bauhausu było wyjątkowo głośno – w 1960 roku historyk sztuki Hans Maria Wingler (1920–1984) założył w Darmstadt Archiwum Bauhausu, którego był dyrektorem aż do śmierci w roku 1984. Celem archiwum było badanie Bauhausu i publikowanie wyników badań. Poprzez teksty, katalogi i wystawy utrzymywano pamięć o tej instytucji i zapewniano jej odpowiednie miejsce we współczesności. Gdy otwierano Archiwum, dziennik Stuttgarter Zeitung pisał – „Jeśli zechcemy, możemy wszystko wyprowadzić od Bauhausu, rozpoznać i utrwalić jego wpływ w przyszłości.”<sup>1</sup> Rolą Archiwum pod dyktando Hansa Marii Winglera było zachowanie pamięci o instytucji, której znaczenie wciąż definiowano na nowo. Gromadzono i segregowano tu dokumenty i zarządzano nimi, a także utrzymywano kontakty z żyjącymi przedstawicielami Bauhausu. Wingler wraz ze swoim bliskim współpracownikiem Gropiusem to postaci, które znacząco przyczyniły się do ukształtowania wizerunku Bauhausu i zagwarantowały mu miejsce także we współczesnym dyskursie.<sup>2</sup>

Wingler przygotował także wraz z byłym mistrzem Bauhausu Herbertem Bayerem (1900–1985), kuratorem Dieterem Honischem (1932–2004) i historykiem sztuki Ludwigiem Grotem (1993–1974)

wystawę „50 Jahre Bauhaus” (50 lat Bauhausu). W 1968 roku niemiecki Instytut Stosunków Zagranicznych (ifa) zorganizował ciesząc się wielkim uznaniem tournée tej ekspozycji – została ona pokazana w wielu muzeach na całym świecie: w 1969 roku w Chicago, w 1970 roku w Buenos Aires i w 1971 roku w Tokio. Cel wystawy był sformułowany już w samym tytule – „50 lat Bauhausu”. Obejmowała ona okres o wiele dłuższy niż same tylko lata istnienia uczelni – mimo że instytucja już nie istniała, to idea Bauhausu wciąż była żywa: jako duch Bauhausu, który przestał być jedynie produkcją przedmiotów a stał się swego rodzaju postawą, będącą czymś więcej niż estetyczne projektowanie w życiu codziennym. Ambicją wystawy sfinansowanej przez kraj związkowy Badenia-Wirtembergia i niemieckie Ministerstwo Spraw Zagranicznych było działanie w obszarze polityki kulturalnej oraz pokazanie Bauhausu w okresie zimnej wojny oraz konfliktu między Wschodem a Zachodem jako przykładu niemieckiej wspólnoty wolnościowej, nawet jeśli była to już tylko wspólnota historyczna. Idea Bauhausu stanowiła model możliwy do odtworzenia na całym świecie i funkcjonujący w oderwaniu od samej instytucji. Wystawa „50 lat Bauhausu” stworzyła jednak okazję nie tylko do narracji o artystycznej awangardzie, lecz także o okresie Republiki Weimarskiej w ogóle. Pokazano ją jako epokę otwartą na tendencje demokratyczne i wolnościowe, w której powstało środowisko sprzyjające założeniu instytucji takiej jak Bauhaus, jako kartę historii w kolektywnej pamięci w RFN nieobciążonej negatywnymi konotacjami. Bauhaus był kolebką wczesnej demokracji, stłamszoną przez dyktaturę nazistów.<sup>3</sup>

W roku 1969, a więc rok po pierwszym pokazie wystawy w Stuttgarcie, stworzone przez Winglera Archiwum Bauhausu otrzymało propozycję finansowania od władz miasta Berlina, włącznie z budową nowej siedziby i przeprowadzką z Darmstadt do Berlina. Walter Gropius zaprojektował nowy budynek, który zrealizowano dopiero w latach 1976–1979 w wersji znacząco zmienionej. Stworzono wtedy instytucję, której misją do dziś pozostaje pielęgnowanie pamięci o Bauhausie w aspekcie popularyzatorskim jak i naukowym.

Podczas gdy Bauhaus, jego przedstawiciele oraz produkty od lat sześćdziesiątych były przedmiotem badań, a związane z nimi przedmioty gromadzone i następnie włączane do zbiorów muzealnych, to idea uczelni zaczęła spotykać się z krytyką kolejnego pokolenia projektantów. Złoty okres pamięci o Bauhausie zbiegł się więc z krytyczną dekonstrukcją – funkcjonalizm, głoszący rozdział pracy i mieszkania, zaczął przeżywać kryzys. Przedstawicielom klasycznego modernizmu, którzy postrzegali ten kierunek jako nowy, ahistoryczny twór, zarzucano ignorowanie kontekstu historycznego. Kwestionować zaczęto także uniwersalizm, według którego osiągnięcia progresywnej architektury należało stosować w każdym regionie świata. Na ile międzynarodowy rzeczywistość jest styl międzynarodowy i czy idee Bauhausu dają się przenieść na inne obszary kulturowe?<sup>4</sup>

Dlatego na Bauhaus należy dziś spojrzeć na nowo. Pokazując wystawę Instytutu Stosunków Zagranicznych (ifa) pt. „Cały świat to Bauhaus”, chcemy na nowo skierować zainteresowanie na tę uczelnię oraz na jej różne oblicza i

sprzeczności. Na przestrzeni zaledwie kilkunastu lat w Bauhausie spotykali się projektanci i projektantki oraz artyści i artystki, rewolucjonizując pierwszą połowę XX wieku – za sprawą zarówno abstrakcyjnego malarstwa czy figur, które z dwuwymiarowej przestrzeni obrazów przedostały się na scenę, jak i eksperymentów z fotografią i filmem, typografią kwestionującą dotychczasowe przyzwyczajenia czytelników, dzięki sztuce użytkowej stawianej na równi ze sztukami pięknymi i w końcu nauczaniu, które później posłużyło za wzór na wielu uczelniach.

Takie przedsięwzięcie może się udać jedynie dzięki współpracy wielu partnerów. Proszę aby nasze podziękowania przyjęły zwłaszcza następujące osoby: kierowniczka artystyczna projektu Valérie Hammerbacher (ifa), kurator Boris Friedewald, a także projektanci i projektantki ekspozycji – Ilke Penzlien, Peter Kortmann, Lina Grumm i Annette Lux.

Mamy nadzieję, że czytelnicy i czytelniczki tego tekstu oraz publiczność wystawy poczują ducha Bauhausu – cytując słowa malarza Josefa Albersa odnoszące się do wspólnoty mistrzów – „w produktywniej niezgodzie”.

Ulrich Raulff

Prezydent Instytutu Stosunków Zagranicznych (ifa)

Ronald Grätz

Sekretarz generalny Instytutu Stosunków Zagranicznych (ifa)

1 Richard Biedrzyński: Bauhaus. Zur Eröffnung des Darmstädter Archivs auf der Mathildenhöhe. (Bauhaus. Z okazji otwarcia archiwum w Mathildenhöhe w Darmstadt. W: Stuttgarter Zeitung, 10.04.1961.)]

2 Walter Gropius: „Wspieram go na dobre i na złe, bo jest otwarty na wszelkie moje porady i mam nadzieję, że tak pozostanie.” Cyt. wg: Claudia Heitmann: Die Bauhaus-Rezeption in der Bundesrepublik Deutschland. Etappen und Institutionen (Recepcja Bauhausu w Republice Federalnej Niemiec. Etapy i instytucje), Trier 2001, s. 49.]

3 Claudia Heitmann: op. cit., tytuł artykułu: Die Ausstellung 50 Jahre bauhaus – Kulminationspunkt der bundesdeutschen Rezeption (Wystawa „50 lat bauhausu” – punkt kulminacyjny recepcji w RFN), s. 224–238.]

4 Na ten temat por.: Rasheed Araeen: Our Bauhaus other's Mudhouse (Dla nas Bauhaus, dla innych „mudhouse”), w: Third Text. Critical Perspectives on Contemporary Art and Culture (Tekst trzeci. Krytyczne spojrzenie na sztukę i kulturę współczesną), 6, Bd, 3, Londyn, 1989, 3–14. Por. również wystawę „Magiciens de la Terre”, 18 maja 1989–14 sierpnia 1989, Centre Georges Pompidou, Paryż. Por. także polemikę Toma Wolfe'a: From Bauhaus to Our House (Od Bauhausu do naszego domu), Nowy Jork, 1981.]