

Artur Kamczycki

(Poznań-Gniezno)

<https://orcid.org/0000-0002-4471-9020>

STULECIE BAUHAUSU. RECENZJA WYSTAWY BERLIŃSKIEJ

Termin „Bauhaus” wywodzi się od średniowiecznej nazwy *Bauhutte* (strzecha budowlana) i oznacza kompleksową budowę domu opierającą się na współpracy cechów kamieniarzy, cieśli, murarzy itp. W 1919 roku Walter Gropius przyjął ten zwrot jako nazwę dla założonej przez siebie w Weimarze szkoły nowoczesnego projektowania, rzemiosła i architektury. Z połączenia weimarskiej Akademii Sztuk Pięknych i Szkoły Rzemiosł Artystycznych powstała pierwsza na świecie placówka nowoczesnego wzornictwa przemysłowego, w której zintegrowana grupa malarzy, cieśli, stolarzy, tkaczy, rzeźbiarzy, metalurgów, drukarzy i innych znawców materii pracowała pod okiem najznakomitszych ówczesnych artystów awangardy, jak Wassily Kandinsky, Paul Klee, László Moholy-Nagy, Lyonell Feininger, Oskar Schlemmer, Johannes Itten i inni.

W miejsce tradycyjnego podziału na uczniów-studentów i wykładowców-profesorów Gropius wprowadził wspólnotę „mistrzów” i „czeladników”, którzy razem, bez hierarchicznych barier, pracowali w uczelnianych warsztatach. Praca zespołowa, osadzona w gronie artystów reprezentujących różne tendencje stylistyczne – od abstrakcjonizmu, przez ekspresjonizm, dadaizm czy nawet surrealizm, do kubizmu i konstruktywizmu – miała na celu uzyskanie maksymalnej standaryzacji i modularnej koordynacji wzorców. Główna wizja Gropiusa koncentrowała się na osiągnięciu optymalnej funkcjonalności rzemiosła i architektury, a względy ekonomiczne realizacji projektów oraz ich przeznaczenie do produkcji przemysłowej w efekcie zdefiniowały stylistyczny charakter szkoły jako ascetyczny, prosty i oszczędny w formie. Ta, wynikająca z ekonomii i dążąca do wydajności, cecha sztuki Bauhausu nie jest więc postulatem estetycznym Gropiusa, ale efektem zastosowania minimalizmu i prostoty w obszarze projektowania i produkcji.

Po objęciu władzy w Turynii przez konserwatywny rząd w 1924 roku, weimarską szkołę zaczęto oskarżać o „bolszewizm” i działalność wywrotową, a Gropius – w obliczu jej zamknięcia – znalazł dla niej w 1925 roku nową lokalizację w Dessau. Tam też powstały najsłynniejsze i kanoniczne dziś (wpisane na listę światowego dziedzictwa UNESCO) budowle, tj. kompleks szkoły Bauhaus, składający się z trzech prostych brył połączonych ze sobą tzw. mostami [il. 1, il. 2]. Po odejściu Gropiusa w 1928 roku nowym dyrektorem szkoły został Hannes Mayer, ale w 1930 roku, po konflikcie z władzami miasta z powodu jego aktywnej działalności politycznej, stanowisko dyrektorskie objął Ludwig Mies van der Rohe. Pomimo że van der Rohe daleki był od jakiegokolwiek działalności politycznej, w październiku 1932 roku szkoła w Dessau została zamknięta przez rządzącą w prowincji Anhalt partię nazistowską, która – na fali propagandy hitlerowskiej – dopatrywała się w programie edukacyjnym tendencji bolszewickich. Sam van der Rohe na początku 1933 roku zdołał jeszcze ożywić szkołę jako placówkę prywatną, ulokowaną w starej opuszczonej fabryce telefonów w Berlinie, jednak w czerwcu tego roku gestapo zamknęło szkołę pod zarzutem szerzenia „sztuki zdegenerowanej”. Minimalizm i prostota form tworzonych przez Bauhaus nie szły w parze z propagowanym przez nazistów historycznym monumentalizmem odwołującym się do rzekomych „wartości narodowych”. Tymczasem Bauhausowi udało się zachować swój stylistyczny charakter przez cały okres swojego istnienia, i to niezależnie od pełniącego funkcję lidera artysty-architekta. Co więcej, fenomen tej stylistycznej jedności nie wynikał z jakiejś narzuconej z góry tendencji, ale był efektem spontanicznej i niewymuszonej pracy artystów-rzemieślników z materiałem, jako artystyczna odpowiedź na potrzeby czasów. Pomimo że sam Gropius, pierwszy dyrektor szkoły, nigdy nie wypowiedział się w kwestii stylu, to jednak Bauhaus wywarł ogromny wpływ na dwudziestowieczną estetykę, myśl projektową, wzornictwo przemysłowe i sztukę. Dzięki budowlom i projektom funkcjonalnym i operującym prostymi bryłami stał się nie tyle legendą, co symbolem nowoczesnego podejścia do architektury i rzemiosła – nieustannie inspirując twórców na całym świecie. Szkoła istniała zaledwie czternaście lat, ale dziś właściwie trudno sobie wyobrazić historię dwudziestowiecznego designu bez fenomenu niemieckiego Bauhausu.

Z okazji setnej rocznicy otwarcia szkoły w Niemczech zrealizowano szereg festiwalu, warsztatów edukacyjnych, filmów, programów funkcjonujących w sieci i innych eventów medialnych. W Berlinische Galerie na Kreuzbergu przygotowano wystawę zatytułowaną *original bauhaus*, którą można było oglądać do 27 stycznia 2020 roku. Inicjatorem przedsięwzięcia było Bauhaus-Archive/Museum für Gestaltung, które zwróciło się do Berlinische Galerie z propozycją współpracy i wytworzenia muzealnej przestrzeni. Na całej dostępnej powierzchni parteru zaprezentowano około 700 prac, zarówno artefaktów zaprojektowanych przez mistrzów i czeladników Bauhausu, jak i dzieł współczesnych twórców stworzonych specjalnie na tę okazję, jako swego rodzaju cytaty, analogie czy nawiązania do sztandarowych już obiektów.



Il. 1. Walter Gropius, Kompleks zabudowań szkoły Bauhaus w Dessau, 1926.

Źródło: [online]. Wikipedia [dostęp: 2020-03-20]. Dostępny w Internecie: <https://de.wikipedia.org/wiki/Bauhaus_Dessau#/media/Datei:Dessau_Bauhaus_neu.JPG>.



Il. 2. Walter Gropius, Kompleks zabudowań szkoły Bauhaus w Dessau, 1926.

Źródło: [online]. Wikipedia [dostęp: 2020-03-20]. Dostępny w Internecie: <https://de.wikipedia.org/wiki/Bauhaus_Dessau#/media/Datei:Dessau,Bauhausgebäude.jpg>.

Oprócz wspomnianego już kompleksu budynków w Dessau, autorstwa samego Gropiusa, ważną ikoną Bauhausu jest wewnętrzna klatka schodowa tej budowli. Została ona spopularyzowana już pod koniec trzeciej dekady XX w. przez serię fotografii, obrazów olejnych, szkiców i innych adaptacji artystycznych, zaprezentowanych także w Berlinische Galerie. Warto wymienić tu: archiwalną fotografię Theodora Lux Feiningera z 1927 roku przedstawiającą czternaście uczennic warsztatu tkackiego stojących na schodach; obraz olejny Oskara Schlemmera z 1933 roku (wiszący przez kilka dekad na schodach MOMA w Nowym Yorku) przedstawiający anonimowe, sumaryczne postacie wchodzące i schodzące po tych schodach; kopię tego obrazu wykonaną przez brata Schlemmera, Carla oraz znaczek pocztowy Deutsche Bundespost z identycznym motywem.

Niezwykłe ciekawym rozwiązaniem technicznym była też bezpośrednia adaptacja charakterystycznych schodów Berlinische Galerie, które zajmują właściwie całe główne pomieszczenie, biegnąc dwutorowo po przekątnej planu poziomego sali [il. 3]. Na ścianie bocznej schodów naniesiono gigantyczną reprodukcję zdjęcia oryginalnych schodów z budynku Bauhausu w Dessau, które przy różnym ką-



Il. 3. Sala główna Berlinische Galerie.

Źródło: Zdjęcie autorskie.

cie oglądu sprawiały wrażenie trójwymiarowej projekcji. Zatem klatkę schodową Berlinisches Gallerie – genialne w swoim założeniu rozwiązanie techniczno-architektoniczne – wykorzystano tu do opisu i prezentacji motywu schodów bauhausowych z Dessau.

Inne dzieła i materiały wizualne rozmieszczono w kilkunastu specjalnie wyznaczonych pomieszczeniach, dzieląc je ponadto na cztery bloki tematyczne: „Bitte anfassen”; „Baufaus-Beginner”; „Bauhaus-Experte” oraz „Bitte nehmen Sie Platz! (Please take a seat!)”. W jednym z nich zainstalowano słynny fotel Marcela Breuera z 1925 roku, w którym można było się wygodnie rozsiąść. Jest to ważący zaledwie 6 kilogramów mebel stworzony z giętych stalowych rurek obłożonych pasami płótna w miejscu siedziska, oparcia i podłokietników. Warto przypomnieć, że inspirację dla projektu fotela Breuer zaczerpnął z konstrukcji ramy i kierownicy swojego roweru, którym podróżował wokół Dessau. Zachwycony lekkością, sprawnością i wytrzymałością materiału, stworzył mebel, który idealnie wpisywał się w ducha czasu – zarówno estetycznie, jak i funkcjonalistycznie. Jego szeroko rozstawione podłokietniki i przechylone, głęboko zanurzone siedzisko pozwalają na wygodną pozycję, a minimalistyczny szkielet sprawia wrażenie, że osoba siedząca unosi się w powietrzu. Na wystawie dzieło to reklamowane było m.in. poprzez fotografię autorstwa Ericha Consemüllera. Zdjęcie, po raz pierwszy opublikowane w 1926 roku w „Das Illustrierte Blatt”, ukazuje siedzącą na fotelu kobietę, której twarz została zasłonięta maską autorstwa wspomnianego już Oskara Schlemmera. W Berlinische Galeri nad ustawionym pod ścianą fotelem, dodano właśnie kopię tej maski, a z boku zamieszczono informację, że w tym miejscu – wykorzystując fotel i maskę – można sobie zrobić zdjęcie i udostępnić je na #originalbauhaus [il. 4].

W sąsiednim pomieszczeniu zaaranżowano przedmioty związane z kuchnią i wyposażeniem domu, a wśród nich centralne miej-



Il. 4. Marcela Breuera (Wassily Chair)
i Maska Oskara Schlemmera.

Źródło: Zdjęcie autorskie.

sce zajmowała seria ośmiu, prawie identycznych, małych czajników autorstwa Marianny Brandt z 1924 roku [il. 5]. Nowa konstytucja Republiki Weimarskiej z 1919 roku zapewniała kobietom nie tylko czynne i bierne prawo wyborcze, ale także nieograniczoną swobodę nauki. Już na pierwszy rok studiów do Bauhasu przyjęto 79 studentów i aż 84 studentek, co niezwykle cieszyło samego Gropiusa propagującego koedukacyjny system nauki i pracy. Marianne Brandt zapisała się do szkoły w 1922 roku i od razu skierowano ją do prowadzonego przez Guntę Stoltz warsztatu tekstylnego z przekonaniem o idealnej dla każdej kobiety profesji – czyli tkactwie. Brandt jednak zamierzała pracować w warsztacie obróbki metalu, aczkolwiek ówczesny „mistrz” warsztatu, Johannes Itten był temu przeciwny. Dopiero po przejściu tej funkcji przez László Moholy-Nagiego w 1923 roku Brandt przeszła do nowej pracowni. Początkowo otrzymywała najbardziej niewdzięczne i nudne prace, polegające na rozbijaniu, walcowaniu i polerowaniu sześcienniej bryły metalu aż do osiągnięcia idealnej okrągłej misy. W rezultacie artystka stworzyła serię okrągłych popielniczek oraz – genialnych w swojej bryle i formule – czajników do herbaty. Produkt – pomimo że nie został wprowadzony do produkcji masowej – okazał się hitem, a z czasem uznano go za jedno z najbardziej reprezentatywnych i ikonicznych dzieł Bauhasu. Dziś wyrób ten, zrealizowany jedynie w 8 egzemplarzach, reprezentuje nieoszacowaną wartość kolekcjonerską.

Nie sposób wymienić tu wszystkie dzieła składające się na ekspozycję, aczkolwiek warto podkreślić, że celem organizatorów była przede wszystkim prezentacja obrazów/ikon, które poniekąd ugruntowały już fenomen Bauhasu w światowym obiegu i uczyniły dawną szkołę designu rozpoznawalną marką. Nie była to czysto retrospektywna, historyczna prezentacja dorobku szkoły, ale perfekcyjnie wyselekcjonowany i genialnie zaprezentowany zbiór obiektów zogniskowanych wokół problemów obrazowo-medialnych. Setna rocznica założenia szkoły stała się doskonałą okazją do zaprezentowania też współczesnych odniesień do daw-

nych idei, wzorców i modułów, i tym samym była formą dalszej ikonizacji i mitologizacji stymulującej niegasnące zafascynowanie Bauhausem w XXI wieku. Kwestii historii szkoły poświęcono właściwie tylko jedną ścianę



Il. 5. Marianne Brandt, Czajnik, 1924.

Źródło: [online]. Wikipedia [dostęp: 2020-03-20]. Dostępny w Internecie: < [https://de.wikipedia.org/wiki/Bauhaus#/media/Datei:Marianne_brandt_per_bauhaus,_servito_da_the,_in_argento_ed_ebano,_1924_\(prodotto_entro_il_1929\)_01.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Bauhaus#/media/Datei:Marianne_brandt_per_bauhaus,_servito_da_the,_in_argento_ed_ebano,_1924_(prodotto_entro_il_1929)_01.jpg) >.

w głównej sali, tworząc rodzaj historycznej mapy-wykresu uzupełnionego archiwalnymi zdjęciami oraz sztandarowymi cytatami „mistrzów”.

Koordinatorką całości berlińskiego przedsięwzięcia była Britta Denzin, natomiast kuratorką i redaktorką obszernego katalogu – Nina Wiedemeyer. Warto zauważyć, że szatę graficzną okładki katalogu (ale także szeregu towarzyszących wystawie folderów i ulotek) zaprojektowano z zachowaniem zbliżonej do oryginalnej czcionki wymyślonej w Bauhausie w 1924 roku przez Herberta Bayera, ówczesnego mistrza warsztatu druku, reklamy i typografii. Jego litery stanowiły pochodną dwóch podstawowych figur geometrycznych: koła i kwadratu, i do dziś jawią się jako najbardziej podstawowe, uniwersalne i skrajnie minimalistyczne znaki literowe – możliwe do wykreślenia za pomocą cyrkla i linijki. Należy tu podkreślić, że na początku lat dwudziestych, gdy w Niemczech w powszechnym użytku było ciągle germańskie pismo gotyckie, formuła Bayera uchodziła za totalną rewolucję w typografii. Ponadto Bayer w poszukiwaniu prostoty i wydajności zrezygnował z wielkich liter i od 1925 roku w Bauhausie posługiwano się standaryzowaną czcionką małych liter. Co jednak interesujące, tę świadomą „reformę” zasad pisowni uznano za synonim nowoczesności utożsamianej z komunizmem, a listy do Bauhausu w Dessau zaadresowane z małej litery były niszczone przez zarządy miejskie w obawie o forsowanie niepożądanych idei. Zatem wykorzystanie pierwotnej czcionki i małych liter na okładce katalogu *original bauhaus* świadczy o dbałości o szczegóły przez organizatorów, a brak tłumaczenia oryginalnej angielskiej wersji zwrotu w jakichkolwiek folderach i informacjach uzmysławia, że Bauhaus to fenomen światowy.

W ogólnej ocenie należy stwierdzić, że olbrzymi wybór dzieł nie był tu ani przytłaczający, ani nachalny i jawił się jako ekspozycja niezwykle klarowna, przejrzysta, nieprzeładowana i wyważona. Prezentacja najbardziej reprezentatywnych dla Bauhausu dzieł stanowiła niepowtarzalną okazję do zetknięcia się z ugruntowanym przez podręczniki i katalogi kanonem. Ponadto dodanie do wystawy przez organizatorów szeregu współczesnych adaptacji, cytatów i artystycznych nawiązań do tradycji stanowiło ciekawe rozwinięcie bauhausowej ikonosfery.