

**Anna M. Migdał**

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Nowym Sączu

## **BAUHAUS – poszukiwanie „całościowego dzieła” a społeczna misja sztuki**

### **I. Wstęp**

Wyobrażenie o sztuce przez duże „S” – wysublimowanej i wzniosłej wobec zaistniałej rzeczywistości – wydaje się nie tylko swoistego rodzaju złudą, ale przede wszystkim sukcesywnie dewaluującym się pojęciem w stosunku do nowych prądów artystycznych wyłaniających się niemal samorzutnie w procesie zróżnicowanych transformacji na polach politycznym i społeczno-kulturowym pierwszych dziesięcioleci XX stulecia. Tym samym odtworzenie społecznych więzi utraconych przez dzieło sztuki, artefakt wyrwany z nurtu życia i postawiony na muzealnym piedestale, wyznacza mu nowe zadania decydujące o formalnej metamorfozie, prowadząc w rezultacie do zatarcia granicy między pięknem a użytecznością sztuki.

Ten właśnie cel przyświecał instytucji Bauhausu założonej w Weimarze w roku 1919 pod kierunkiem architekta Waltera Gropiusa. Nie chodziło tam zatem o tworzenie sztuki dla sztuki – *die Kunst um der Kunst willen*, ale o aktywną twórczość uwzględniającą aspekty społecznej odpowiedzialności, korelującą z potrzebami i oczekiwaniami epoki. Malarstwo, rzeźba, rzemiosło i wzornictwo przemysłowe stały się nieodzownymi elementami składowymi architektury integrującej wszystkie dziedziny sztuki.

Przeszło wiek od założenia Bauhausu, owej szkoły nowoczesnego projektowania, nadal nie możemy pominąć milczeniem jej programowej oryginalności, odsyłającej do nowej estetyki form wynikającej z przedmiotowej funkcji zgodnie z duchem czasów implikujących modernistyczną syntezą sztuk. Z uwagi na postępowy charakter stała się ona punktem wyjścia dla rodzącego się w Niemczech ruchu artystycznego, dającego się poznać w całym zachodnim designerskim świecie, stanowiąc wciąż źródło inspiracji. To właśnie z okazji jej stulecia dwie współczesne przestrzenie ekspozycyjne zostały udostępnione zwiedzającym. BAUHAUS-MUSEUM WEIMAR, instytucja muzealna sięgająca roku 1995, dysponująca najstarszą kolekcją bauhausowskich projektów, znalazła miejsce w nowo powstałym budynku, podobnie jak BAUHAUS-MUSEUM DESSAU ze swoim zbiorem sięgającym około 49 000 obiektów. Opracowana w tym celu ekspozycja *Versuchsstätte Bauhaus* proponuje zatem bezpośrednie poznanie mistrzów innowacyjności poprzez zachowane prototypy i rysunki przedstawione we współczesnej przestrzennej aranżacji.

*Erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei* (Stwórzmy wspólnie

nową budowlę przyszłości, której kształt będzie zawierał wszystko: architekturę, rzeźbę i malarstwo)

Walter Gropius, 1919

## II. BAUHAUS – o co dokładnie chodzi? (was genau geht es?)

Projektowa rzeczywistość, wynikająca z przesłanek skłaniających się ku zasadom racjonalizmu i formalnego umiaru, nadal nie pozostaje obojętna na nowatorskie doświadczenia w zakresie edukacji artystycznej zainicjowane przez twórców Bauhausu, których rola w ewolucji sztuki współczesnej, a zwłaszcza architektury oraz nowych form użytkowych, inspirowanych modernistycznym sposobem myślenia, wydaje się niekwestionowana (Bergdoll, Dickerman, 2009). W rezultacie właściwie wszędzie na świecie mamy obecnie do czynienia ze szkołami o zbliżonym profilu, sięgającymi do bauhausowskich praktyk pobudzających ekspansję sztuki użytkowej – *angewandte Kunst* – w przemyśle, ewoluującej kolejno do miana *les arts ménagers* w środowisku paryskim, od lat 20. minionego stulecia (il. 1).

### 1. O jedności sztuk w ich społecznym wymiarze

Mimo że w zasadzie nie możemy mówić o radykalnej reorganizacji systemu artystycznego kształcenia, do momentu wyłonienia się bauhausowskiego programu, zmiana podejścia do sztuki, rzemiosła i architektury, prowadząca do ich społecznych współzależności, wynika z kilkudziesięcioletniego procesu szeroko rozumianych kulturowych transformacji, podążających za rozwojem technologicznym. Z jednej strony mamy więc do czynienia z poszerzeniem zakresu kreatywności wynikającej bezpośrednio z myślenia twórczego, z drugiej pojawia się nowe dywergencyjne myślenie, ożywiające zdolność generowania zróżnicowanych, niekonwencjonalnych i innowacyjnych pomysłów w przestrzeni publicznej i prywatnej.

Przekonanie o zależności cywilizacyjnego postępu od ekspansji nowoczesnej techniki, wzniesionej na wyżyny przy okazji londyńskiej wystawy powszechnej w roku 1851, przyczyniło się w konsekwencji do powstania przeciwstawnych postaw. Wychwalana przez jednych rewolucja przemysłowa uchodziła u drugich za destruktywne działania prowadzące, najpierw w Anglii, później w Niemczech i całej Europie, do zatury manufakturowej pracy. Wysunięcie na plan pierwszy maszyn i nowych materiałów było w tym świetle rozumiane jako uzurpacja tradycyjnej pracy artysty i rzemieślnika (Droste, 2002, s. 10). Inaczej powiedziawszy, industrializację postrzegano w kręgach intelektualno-twórczych przez pryzmat negatywnie prezentującego się obrazu proletaryzacji większej części społeczeństwa. Niemniej jednak konstrukcyjne rozwiązania Paxtona wzbudzały zachwyty zwykłych śmiertelników i tylko relatywnie niewielka wówczas grupa ludzi myślących była zaszokowana ową odmienną estetyką form w przekonaniu, że maszyna stała się zapowiedzią nadciągającego końca indywidualności twórczej i rzemiosła (Withford, 2020, s. 13).

Zaliczany do grona słynnych brytyjskich projektantów William Morris, zainspirowany myślą Johna Ruskina, dążył w tej atmosferze dziewiętnastowiecznej niechęci wobec maszyn i prefabrykowanych konstrukcji do odrodzenia rzemiosła artystycznego. Działania ruchu *Arts and Crafts* zainicjowane w latach 60. XIX stulecia, osiągające szczyt popularności w latach 1880–1910 zakładały zatem odrodzenie zaniedbanych poniekąd tradycyjnych dziedzin sztuki poprzez położenie akcentu tak samo na piękno, jak i funkcjonalność wytwarzanych przedmiotów, konstytuujących świadome estetyczne układy całościowej przestrzeni architektonicznej (Naylor, 1980). Gloryfikując indywidualną kreację, antyprzemysłowi teoretycy ruchu odmawiali więc tych wartości produkowanym masowo wytworom przemysłu, kładąc nacisk na jakość rzemieślniczej pracy, a co więcej – podkreślając etyczne i społeczne znaczenie rzemiosła nieporównywalnie wyższego od produkcji fabrycznej. Już Ruskin zwracał uwagę na niebezpieczeństwo związane z rozdzieleniem aktu twórczego i samej pracy wykonawczej, na zredukowanie robotnika do funkcji elementu maszyny w monotonnym wykonywaniu powtarzających się czynności, bez jego wpływu na końcowy efekt. Co więcej, to wykluczenie indywidualności miało prowadzić do degeneracji estetycznego zmysłu (cf. Kang, Woodson-Boulton, 2008, *passim*).

Poszukiwanie prostoty i szlachetności formy, cech odpowiadających funkcji przedmiotu, zwrócenie uwagi na ścisłe związki między wszystkimi składowymi elementami w przedmiotowym układzie, odrzucenie stylów historycznych na rzecz wyabstrahowanych motywów stało się zatem punktem wyjścia dla nowego myślenia projektowego końca XIX i początku XX wieku. Tendencja wynikająca z doświadczeń angielskiego ruchu *Arts and Crafts*, wzniesiona do rangi stylu przybierającego różne nazwy w zależności od kraju – jak *Art Nouveau*, *Jugendstil* czy *Sezession*, oscylująca między intelektualizmem a estetycznym poszukiwaniem nowych atrakcyjnych form, stanowiąca jedno z czołowych zjawisk modernizmu, nadała kierunek przyszłym działaniom, prowadząc do wyłaniania się na arenie europejskiej kolejnych indywidualności twórczych, takich jak np. Henry Van der Velde. Trzeba jednak zauważyć, że nie było wówczas w Europie uniwersalnej reguły prowadzącej do odrodzenia rzemiosła, a uwarunkowania lokalne odgrywały istotną rolę w kształtowaniu projektowych wzorców, którym przyświecały tak samo estetyczne, społeczne i ekonomiczne intencje.

Nie bez znaczenia pozostał wpływ *Arts and Crafts* na późniejsze działania podjęte przez Niemiecki Związek Twórczy – *Der Deutscher Werkbund*, organizację zakładającą zjednoczenie artystów, rzemieślników, przemysłowców i sprzedawców w celu podniesienia wartości manufakturowych produktów. Jej założyciel, architekt Hermann Muthesius poznał doskonale ten angielski ruch wykazujący szczególne predylekcje do sztuki stosowanej, a przygotowana przez niego publikacja – *Das englische Haus*, 1904 – zdobyła w Niemczech szeroki rozgłos. Zaczyna odtąd zwracać uwagę odmienny sposób projektowania, odbiegający od secesyjnych doświadczeń, operujący oszczędnymi i funkcjonalnymi formami podkreślającymi sugestywną przedmiotową prostotę zarówno w użyciu dekoracji, jak i materiału. Dla Muthesiusa tylko wyrób stanowiący odzwierciedlenie czasów może świadczyć o swojej istotnej praktycznej użyteczności; w ten sposób forma krzesła jest uzależniona od społecznych zwyczajów

i indywidualnych nawyków czy też od westymentarnej mody, a warunki mieszkaniowe od zmieniających się wymogów pod kątem higieny i komfortu. Jeśli zadamy sobie w tym kontekście pytanie o związek wartości artystycznych i technicznych, trzeba zauważyć, że w roku 1911 cytowany Muthesius opowiedział się poniekąd za ich rozdzieleniem. Był to dopiero początek walki o wyznaczenie miejsca w twórczości dla aspektów duchowych i czysto materialnych, gdzie duchowość sytuuje się ponad materią, forma ponad funkcją, materiałem i techniką. Niemniej jednak trudno jest jednoznacznie oddzielić formę od funkcji, z czego wynika dwuznaczność werkbundowskich koncepcji. Podobne sprzeczności między poszukiwaniem indywidualnego artystycznego wyrazu a stworzeniem wspólnego formalnego języka właściwego dla masowej produkcji odnajdujemy u Van der Veldego, a następnie w środowisku Bauhausu (Vitale, 1989, s. 15–19).

Belgijski artysta Henry Van der Velde, prowadzący w Weimarze seminarium rzemiosła oparte na zasadach ruchu *Arts and Crafts*, przekształcone w szkołę rzemiosła artystycznego – *Kunstgewerbeschule* – wierzył, że uprawiając sztuki stosowane, będzie mógł odnieść bezpośrednio ideę piękna do użyteczności przedmiotu, unikając w ten sposób handlowych spekulacji. Co więcej, bazując na ugruntowanych racjonalnych wiernościach estetycznych, nieczułych na przypadkowe kaprysy i przeciwstawiających się szkodliwej fantazji, zmierzał do udaremnienia wszelkiego wpływu prowadzącego do zepsucia tak zwanego „naturalnego poczucia smaku” (Vitale, 1989; Wahl, 2007, *passim*).

Podobnym problemom stawiał czoła Bauhaus, przejmując w swoich początkach utopijne idee Morrisa, wiedziony potrzebą odnowy w powojennych Niemczech, wierząc w możliwość przeobrażenia społeczeństwa i zrealizowania owego marzenia o przeniknięciu sztuki do codzienności za sprawą rzemiosła (Vitale, 1989, s. 14).

## 2. B znaczy BAUHAUS

Przede wszystkim, w pierwszym znaczeniu danego określenia, Bauhaus był szkołą artystyczną założoną w Niemczech pod koniec drugiego dziesięciolecia XX wieku. Jej twórcy, dążący do zjednoczenia wszelkich sztuk w celu stworzenia na drodze syntezy idei i praktyki całościowego dzieła, nawiązując do wykreowanego przez Ryszarda Wagnera pojęcia tzw. *Gesamtkunstwerku*, czerpali inspiracje z dziewiętnastowiecznej teorii Johna Ruskina i doświadczeń Williama Morrisa, o czym wspomniane zostało już powyżej, sięgając równocześnie do Van der Veldego, Olbricha i Behrensa, a w końcu do założeń niemieckiego *Werkbundu* (Vitale, 1989, s. 12–23).

Koncepcje wypracowane przez Henry’ego Van der Veldego tak samo w zakresie architektury, jak i wzornictwa przemysłowego zaznaczyły się szczególnie w przestrzeni niemieckiej lat 1900–1914, odgrywając prekursorską rolę w kształceniu artystycznym, mimo że ideowe związki między wzniesioną przez niego szkołą w Weimarze (il. 2) a późniejszym Bauhausem pozostają przedmiotem dyskusji (Wahl, 2009). Podobnie jak w Rosji i Holandii, wspólnota weimarska wyznaczała sobie za jeden z głównych celów rozwojowych realizację przejrzystej, funkcjonalnej i estetycznej przestrzeni przeznaczanej dla zróżnicowanych warstw społecznych. To zaraźliwy

entuzjazm młodego architekta Waltera Gropiusa przyczynił się do skupienia twórców wielu dziedzin wokół idei zbudowania „katedry przyszłości” (Ruhrberg et al., 2013, s. 177). W roku 1919 Gropius podjął realizację wymarzonej wizji zjednoczenia wszystkich dyscyplin sztuk plastycznych, obejmując pieczę zarówno nad szkołą artystyczną – *Kunstschule*, jak i dawną szkołą rzemiosła – *Kunstgewerbeschule*, funkcjonujących odtąd pod wspólną nazwą *Staatliches Bauhaus* do roku 1925, z siedzibą w budynkach wzniesionych wcześniej przez Van der Veldego (Lupfer, Sigel, 2006, s. 91). Zaproponowana idea była zatem nowoczesną realizacją założeń sięgających przełomu XIX i XX wieku, według której wszyscy rzemieślnicy są artystami, a wszyscy artyści powinni być dobrymi rzemieślnikami. Jak dowodzi tego manifest Bauhausu opublikowany przez Gropiusa:

*Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau! [...] Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! Denn es gibt keine „Kunst von Beruf“. Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers [...].*

*Celem każdej plastycznej twórczości jest konstrukcja! [...] Architekci, rzeźbiarze, malarze – musimy wszyscy powrócić do rzemieślniczej pracy, ponieważ sztuka nie jest jak [\*określony] zawód. Nie ma żadnej istotnej różnicy między artystą a rzemieślnikiem. Artysta to egzaltowany rzemieślnik. Wszyscy razem zapragniemy, obmyślimy i stwórzmy nową budowlę przyszłości, której kształt będzie zawierał wszystko: architekturę, plastykę (rzeźbę) i malarstwo (cf. Asholt, Fähnders, 1995, s. 173).*

Tym samym BAU (w znaczeniach ‘budynek, budowa, budowanie’) / HAUS (‘dom’) stanowią o nazwie *Bauhaus*, w tłumaczeniu ‘dom budownictwa’, powstałej z inwersji wyrazu *Hausbau* ‘budowa domu’. Z drugiej strony nawiązanie do średnio-wiecznej *Bauhütte* – strzechy budowlanej łączącej wszystkie dziedziny rzemiosła – wydaje się równie sugestywne jak poprzedni źródłosłów (Vitale, 1989, s. 12; Krufft, 1991, s. 443). Trzeba jednak zauważyć, że Bauhaus Waltera Gropiusa nawiązywał do dawnej *Bauhütte* jedynie pod względem nazewnictwa i zbliżonego ideału pierwotnej formy kooperatywy, akcentując przede wszystkim potencjał artystycznej indywidualności. W związku z tym działania Bauhausu nie prowadziły ani do stworzenia jednorodnego stylu, ani tym bardziej systemu myślowego czy też doktryny lub artystycznego kanonu, tzn. nie było wspólnego zalecenia i takiej samej metody. Można zatem mówić o nietypowej szkole poszukującej lepszego świata tak samo poprzez nowy model nauczania, jak i angażowanie nieprzeciętnych twórców bez względu na ich oficjalne wyróżnienia, dziedzinę czy ich pochodzenie (il. 7). W gronie tym znajdujemy architektów i projektantów (Marcel Breuer, Ludwig Hilberseimer), malarzy (Wassily Kandinsky, Josef Albers, Lyonel Feininger, Johannes Itten czy Paul Klee), fotografów (László Moholy-Nagy i Lucia Moholy, Walter Peterhans), typografów (Herbert Bayer, Joost Schmidt), twórców tkanin artystycznych (z Guntą Stözl na czele) i polimorficzne wcielenia twórcze (jak Oskar Schlemmer). Z tej właśnie ra-

cji możemy śmiało mówić o bauhausowskiej wielodyscyplinowości i kreatywności, kiedy wszystkie artystyczne dziedziny funkcjonowały łącznie, bez żadnej narzuconej przedmiotowej hierarchii, bez stylistycznej rywalizacji, ale w tym samym duchu wykuwając wspólne estetyczne ideały.

### 3. Nowa forma artystycznego kształcenia

Według zaproponowanego programu nauczania szkołę podzielono na pracownię, z których każdą prowadzili wspólnie artysta i rzemieślnik w oparciu o trzy etapy kształcenia. Pierwszy z nich wiązał się z nabyciem wiedzy teoretycznej w zakresie koloru, formy i materiałów, przygotowując jednocześnie uczniów (czeladników, w dawnym znaczeniu słowa) do konfrontacji z ówczesnymi awangardowymi nurtami, jak abstrakcja, ekspresjonizm czy konstruktywizm, przyjętymi jako podstawy nowoczesnego designu. Prowadzono również praktyczne kursy rysunku, zwłaszcza rysunku perspektywicznego i geometrii wykreślnej, w zakresie projektowania architektury wnętrz, którym rozmachu nadawały wykłady Theo van Doesburga (twórcy holenderskiego ruchu De Stijl). Kolejny etap wiązał się z trzyletnim przygotowaniem rzemieślniczym, kończącym się egzaminem ukoronowanym oficjalnym dyplomem czeladnika lub młodego majstra – *Bauhaus Geselle, Bauhaus Jungmeister* (Wahl, 2009, s. 136). Każdy praktykant – *Lehrling* – miał zatem sposobność rozwijania umiejętności w odpowiednim warsztacie czy to obróbki drewna, szkła, czy to w pracowni malarstwa ściennego lub rzeźby, przysposabiając się do pracy pod okiem wybitnych profesorów, a ściślej powiedziawszy – mistrzów w danej dziedzinie. Ostatni kurs, trwający dwa lata, wiązał się z przygotowaniem na polu architektury. Jednak z braku możliwości rozwinięcia tego typu zajęć w Weimarze, bez odpowiednich warsztatowych warunków, Gropius musiał się zdecydować na otworenie pracowni stolarskiej, której zadaniem było rozwinięcie w uczniach świadomości przestrzeni architektonicznej. Profesjonalny warsztat został stworzony w późniejszym okresie po scementowaniu zasad artystycznego i rzemieślniczego nauczania (cf. Röhl et al., 2021).

Cytowany powyżej bauhausowski manifest stał się zatem nie tylko inspiracją, ale również punktem wyjścia dla nowatorskiego programu w zakresie artystycznego kształcenia, opracowanego przez Johanna Ittena, wzbogaconego teorią formy i koloru Paula Klee oraz Wassilego Kandinskiego, połączonego z działaniami praktycznymi (pozwalającymi na odkrywanie i usprawnianie aktywności uczniów), prowadząc w ten sposób do „syntezy sztuk” w kolektywnej warsztatowej pracy (il. 3). Niemniej jednak owa fuzja sztuk pięknych i rzemieślniczej kreacji odstąpiła niebawem swoje słabe punkty. Główny problem wiązał się z odrzuceniem przez artystów procesu masowej produkcji i standaryzacji pracy. Dlatego też pomysł połączenia dwóch rodzajów twórczości wydawał się potykać, a czasem wręcz upadać w konfrontacji z postępowaniem przemysłowym. W czasach Weimaru artystyczna społeczność nie była jeszcze skonsolidowana i jednomyślna w sposobie rozumowania, a przeciwstawne idee rzucały istotnie na jej rozwój. Wystarczy tutaj zacytować Josefa Albersa: *Kiedy Wassily Kandinsky mówił TAK, ja mówiłem NIE, kiedy on mówił NIE, ja mówiłem TAK* (Musée d'art décoratifs – Paris, *L'esprit du Bauhaus*, 2016–2017, noty ekspozycyjne).

### III. Od weimarskiej *Staatliches Bauhaus* do szkoły w Dessau i berlińskiego schyłku

Funkcjonowanie Bauhausu było ściśle uzależnione od sytuacji społeczno-politycznej; data założenia szkoły, 1 kwietnia 1919 r., zbiegła się z posiedzeniem zgromadzenia, w wyniku którego ustanowiono później konstytucję weimarską. To właśnie w tej szczególnej atmosferze rodzącej się republiki nowa instytucja jako szkoła państwowa uzależniona od dotacji płynących od rządu Turynгии zmierzała do zaspokajania potrzeb niemieckiego społeczeństwa, stawiając czoła katastroficznemu sytuacji finansowej nazajutrz po pierwszej wojnie światowej.

Z tych właśnie społecznych nastrojów wyłoniła się kwestia designu dostępnego dla każdego, którego produkcja miała być względnie szybka i niekosztowna. Niemniej jednak weimarski okres, kluczowy dla rozwoju fundamentalnych idei, prowadzący do systematycznej i obiektywnej przedmiotowej wiedzy, długo pozostawał słabo znany, gdyż większość późniejszych publikacji odnosiła się do katalogu wystawy zorganizowanej w roku 1938 przez nowojorskie Museum of Modern Art; katalog wydany pod redakcją Herberta Bayera i Waltera Gropiusa ograniczał się do lat 1919–1928 związanych z piastowaniem przez tego ostatniego stanowiska dyrektora szkoły (Droste, 2002, s. 254) (il. 5).

Jak już zostało zauważone, warunki społeczne, ekonomiczne i polityczne rzutowały w sposób zasadniczy na rozwój programu kształcenia. Kierunkowe studia teoretyczne, aspirujące do podniesienia instytucjonalnej rangi weimarskiego Bauhausu, odczuły dotkliwie porażkę socjaldemokratów podczas wyborów w roku 1924. To bulwersujące rzeczywistość wydarzenie spowodowało poważne problemy finansowe, gdyż przyznane dotychczas subwencje zostały mocno obcięte przez nowych rządzących, nastawionych wrogo do tej swego rodzaju „proletaryzacji” szkoły. Pod ciężarem intryg politycznych siedziba Bauhausu została zmuszona do dwukrotnej przeprowadzki: do Dessau w roku 1925 i następnie do Berlina w roku 1932, gdzie stanowisko dyrektorskie pełnili sukcesywnie Hannes Meyer i Ludwig Mies van der Rohe (Riout, 2018, s. 73) (il. 8).

Wraz z otwarciem drzwi nowego budynku w Dessau (il. 9–10), wzniesionego według projektu Gropiusa (1925–1926), dawną *Staatliches Bauhaus* przekształcono w szkołę designu – to właśnie tam sformułowano najważniejszą prawdę projektowania: „forma wynika z funkcji” (Irrgang, Kern, 2014). Wzrastająca presja rządzącej prawicy, prowadząca do problemów stojących na przeszkodzie w funkcjonowaniu szkoły według opracowanego programu, zmusiła Meyera do zrezygnowania z powierzonej mu funkcji w roku 1930. Zastąpił go Ludwig Mies van der Rohe (il. 12) zrywający z ideą synergii między dyscyplinami artystycznymi; wiązało się to ze zmianą profilu dotychczasowej poliwalentnej instytucji na szkołę architektoniczną. Polityczna sytuacja Niemiec, z ich kryzysem ekonomicznym, wpłynęła zatem bezpośrednio na istnienie szkoły Bauhausu, przeniesionej w konsekwencji wzmiankowanych negatywnych zjawisk do Berlina we wrześniu roku 1932 (il. 11). Tym razem jednak na bardzo krótki okres (Forgács, 1995, s. 197). 30 stycznia 1933 r., kilka tygodni po przejściu władzy przez Hitlera, policja przeszukała i zajęła nową siedzibę pod pretek-

stem ukrywania w jej murach komunistycznych dokumentów. Szkoła kontrolowana odąd przez nazistów musiała zamknąć podwoje 19 lipca 1933 r., oskarżona, jak wszystkie działania awangardowe, o szerzenie „sztuki zdegenerowanej” – *Entartete Kunst*. Jej członkowie wyemigrowali do Stanów Zjednoczonych (Nowy Jork) albo do Izraela (Tel Awiw), gdzie znaleźli godnych sobie następców (Kentgens-Craig, 2001).

#### IV. Czeladnicy sztuki czy utopiści?

Zjednoczenie sztuki i świata pracy w celu reintegracji sztuki z codziennym życiem okazało się niewątpliwie prawdziwym wyzwaniem. Powyższa idea poszukująca formalnych schematów pozbawionych przesytu i przybierających prostą stylistykę wydawała się więc pewnego rodzaju idealistyczną wizją rzeczywistości, która jednak nie stanęła radykalnie na przeszkodzie w realizacji zamierzonych projektów (il. 6). Przeciwnie – przyczyniła się do wyłonienia pewnej międzynarodowej tendencji, stając się źródłem inspiracji do czasów współczesnych.

W kontekście ożywienia społecznego lat 20. XX wieku zakładano poniekąd możliwość transformacji człowieka przez sztukę, a ściślej powiedziawszy, stworzenia sztuki dla „nowego człowieka”. Nauczanie Bauhausu popierające funkcjonalizm mogło pozostać witalne, według Gropiusa, jeśli tylko nie przywiązywało się do formy, ale poszukiwało poza zmienną formą płynności samego życia. Postulat jedności wszystkich sztuk pod egidą architektury już od pierwszego manifestu miał doprowadzić do nowej sztuki budownictwa rozumianej jako symbol nowej wiary. Kładąc nacisk na potrzebę zburzenia muru pogardy wzniesionego między artystą a rzemieślnikiem, zamierzano zmienić relacje społeczne, wzajemne stosunki i sposób postrzegania rzeczywistości. W tym pierwszym idealistycznym weimarskim okresie zalecano zatem powrót do pracy manualnej i potępiano „sztukę dla sztuki”. Niemniej jednak industrialny przełom przyczynił się do licznych dyskusji na łonie szkoły. Gropius porzucił utopię już w pierwszych latach jej funkcjonowania, głosząc od roku 1922 „nową jedność sztuki i techniki” (Vitale, 1989, s. 215). Niektórzy artyści Bauhausu odrzucali jednak jego slogan: *Kunst und Technik – eine neue Einheit*, chyląc się w stronę koncepcji „czystej sztuki”, ponieważ według przekonania Georga Muchego (1926) sztuka nie powinna zakładać żadnego praktycznego celu i realizuje się jedynie w odniesieniu do jakiegoś ideału (Vitale, 1989, s. 9). Z tego względu sugerowana jedność sztuki i techniki jest niemożliwa; z tej samej racji nie może być mowy o łączności sztuki i rzemiosła, do czego dążono w Bauhausie. Ponadto Meyer był przekonany, że budowanie jest tylko społeczną, techniczną i psychiczną organizacją (por. Poerschke, 2016, przyp. 14).

Możemy więc wyróżnić dwie odrębne bauhausowskie fazy, według których utopia pierwszych lat wynikała z potrzeby zmiany warunków pracy na drodze rzemieślniczego traktowania sztuki oraz powiązania koncepcji z wykonaniem w jeden akt twórczy, podczas gdy idea dostosowania sztuki do istniejącej produkcji wiązała się z przekonaniem o możliwości udoskonalenia tej ostatniej dzięki kulturowej integracji. Inaczej mówiąc, chodziło najpierw o stworzenie „całościowego dzieła” poprzez zjednoczenie sztuk w ramach zespołowej pracy artystów i rzemieślników. Następnie



jednak zwrócono się w stronę problemu związku sztuki z przemysłem, sięgającego wieku XIX (il. 4). W tym właśnie kontekście uprzemysłowionej sztuki zagadnienie funkcjonalności znalazło żyzny grunt pod swój rozwój. Nie można jednak pominąć milczeniem faktu, że przejście władzy przez prawicę miało, z punktu widzenia społeczno-historycznego, dramatyczne konsekwencje rzutujące również w nowej sytuacji politycznej na dalsze losy szkoły Bauhausu, której reformatorskie projekty musiały być zaniechane. Jedynym wyjściem z tych trudnych okoliczności miało być zwrócenie się ku przeszłości w celu uwolnienia się od państwowego dyktatu, co nie pozostało bez wpływu na treści programu nauczania i przyszość samej instytucji.

## V. Nowa forma – rewolucyjny design

W drugiej połowie XX wieku teoretyczne teksty Oskara Schlemmera, Lothara Schreyera czy Georga Muchego odsłoniły złożoność artystycznych wizji, sprzeczność interesów i zróżnicowane źródła inspiracji kierujące twórcami bauhausowskiej społeczności. Instytucja dająca się poznać w swoich początkach za sprawą ideału „korporacyjnej tożsamości”, intelektualnej wolności i pełnych fantazji pomysłów (kostiumowe imprezy, sekciarskie inklinacje Ittena) stała się w rezultacie instytutem tworzącym modele wzorcowe dla przemysłu (il. 13–14). Bez opracowanej teorii pedagogicznej Bauhaus był ugrupowaniem niejednoznacznym, którego nie możemy sprowadzać do uproszczonego mianownika, zwłaszcza że nigdy nie powstał jednorodny i sprecyzowany „bauhausowski styl”.

Funkcjonalność, innowacja i optymalizacja – określenia odsyłające bezpośrednio do idei oszczędności czasu i codziennego komfortu – stają się odąd szeroko rozpowszechniane w nowoczesnym designie. Projekty sprzętów i przestrzennej dyspozycji wnętrza, inspirowane poszukiwaniami Bauhausu, bazują na surowości i prostocie elementów, sięgając równocześnie po klasyczne materiały, takie jak drewno, metal, szkło, skóra, zestawione przeciwstawnie: gładki – chropowaty, błyszczący – matowy itd. Zastosowanie koncepcji, według której forma wynika z funkcjonalności, przyczyniło się więc do wykreowania obiektów uważanych dzisiaj za autentyczne wzorce formalne. Idee Bauhausu są nadal aktualne i popularyzowane do tego stopnia, że nie raz zamyka się je błędnie w ramach odrębnego nurtu artystycznego.

**Anna M. Migdał**

*Autorka jest adiunktem w Instytucie Pedagogicznym Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Nowym Sączu (doktorat na Uniwersytecie Lumière Lyon II – Maison de l’Orient de la Méditerranée po odbytych studiach w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego), stypendystką École Française i Académie de France w Rzymie, historykiem sztuki, specjalistką w zakresie historii, estetyki oraz teorii sztuki europejskiej od czasów najdawniejszych do współczesności, ze szczególnym uwzględnieniem ikonografii od V do XVI wieku.*

### Streszczenie

Bauhaus – o co dokładnie chodzi? Wraz z powstaniem nowego typu szkoły artystycznej, stworzonej w Weimarze pod okiem niemieckiego architekta Waltera Gropiusa, rozwija się tendencja zmierzająca w kierunku przeobrażenia dotychczasowej materialnej przestrzeni poprzez zjednoczenie wszystkich sztuk. Tym samym Bauhaus połączył pod jednym dachem sztuki piękne i rzemiosło drogą stosownej edukacji artystycznej. Procesowi kształcenia, wprowadzającego nowicjuszy do materiałoznawstwa, teorii koloru i estetyki form, odpowiadały warsztaty ukierunkowane na metaloplastykę, tkactwo, ceramikę, stolarstwo, druk graficzny, reklamę, fotografię, szkło artystyczne i malarstwo ścienne, rzeźbę w kamieniu oraz drewnie, jak i teatr. Już w roku 1938 nowojorska MoMA zorganizowała pierwszą wystawę tego awangardowego ruchu. Śledząc bauhausowski rozkwit w Dessau, gdzie państwową szkołę o profilu artystyczno-rzemieślniczym przekształcono w szkołę projektowania, aż do rozwiązania berlińskiej instytucji w roku 1933, należy zwrócić uwagę na siłę jej społeczno-kulturowego oddziaływania jako najbardziej wpływowej dwudziestowiecznej otwartej twórczo instytucji edukacyjnej o oryginalnym programie kształcenia.

*Budownictwo to nic innego jak organizacja: społeczna, techniczna, ekonomiczna, psychologiczna organizacja.*

Hannes Meyer

**Słowa kluczowe:** sztuka, twórczość, dzieło sztuki, rzemiosło, design, projektowanie, kształcenie, szkoła artystyczna, edukacja artystyczna, technologia, warsztat.

## Bauhaus – from the Aesthetic of the Total Artwork to the Social Mission of Art

### Abstract

Bauhaus – what exactly is it about? The new type of art school, founded in 1919 in the city of Weimar by German architect Walter Gropius, its objective was to reimagine the material world through the unity of all the arts. The Bauhaus combined elements of both fine arts and crafts, by means of its appropriate education, under one roof. The teaching process started with a preliminary course introducing the beginners to the study of materials, color theory, and formal relationships in preparation for more specialized studies. This initial course was often taught by visual artists, including Johannes Itten, László Moholy-Nagy, Josef Albers, Wassily Kandinsky, and several others. The workshops included metalworking, weaving, ceramics, carpentry, graphic printing, advertising, photography, glass and wall painting, stone and wood sculpture, and theatre. Gropius explained his vision for a union of crafts, art, and technology in the „Programm des Staatlichen Bauhauses Weimar“. In 1938, the Museum of Modern Art in New York (*MoMA*) launched its first exhibition of the German avant-garde movement, entitled „The Bauhaus 1919–1928“. The Bauhaus experienced its heyday in Dessau, where the “State Bauhaus” became a „School of Design“. After the dissolution of the Bauhaus in Berlin, in 1933, many those who taught and studied over there emigrated contributing to the dissemination of the movement’s activities. The Harvard Art Museums hold one of the first and largest collections relating to the Bauhaus, the 20<sup>th</sup> century’s most influential school of art and design.

*Building is nothing but organization: social, technical, economical, psychological organization.*

Hannes Meyer

**Keywords:** art, fine arts, art school, art works, crafts, design, education, technology, workshop.

## Bibliografia

- Asholt, W., Fähnders, W. (1995). *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*. Stuttgart – Weimar: Metzler.
- Bergdoll, B., Dickerman L. (2009). *Bauhaus 1919–1933: Workshops for Modernity*. New York: Museum of Modern Art.
- Droste, M. (2002). *Bauhaus: 1919–1933*. Köln: Taschen.
- Forgács, É. (1995). *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. Budapest – London: Central European University Press.
- Forlano, L., Wright Steenson, M., Ananny, M. (2019). *Bauhaus Futures*. Cambridge – London: MIT Press.
- Fox Weber, N. (2015). *La Bande du Bauhaus*, Paris: Fayard.
- Irrgang, Ch., Kern, I. (2014). *The Bauhaus Building in Dessau*. Leipzig: Spector Books.
- Kang, M., Woodson-Boulton, A. (2008), *Visions of the Industrial Age, 1830–1914 Modernity and the Anxiety of Representation in Europe*. Burlington, VT: Ashgate Pub.
- Kentgens-Craig, M. (2001). *The Bauhaus and America: first contacts, 1919–1936*. Cambridge – London: The Mit Press.
- Korrek, N. (1992). *Henry van de Velde und die Großherzoglich-Sächsische Kunstgewerbeschule zu Weimar*. Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, (38) 3/4, 107–113.
- Korrek, N. (2002). *Die Großherzoglich-Sächsische Kunstschule zu Weimar. Zur Planungs- und Baugeschichte*, [w:] H. Schirmer, D. Mannstein (red.) *Die Belebung des Stoffes durch die Form. Van de Veldes Kunstschulbau in Weimar* (s. 67–96). Weimar: Bauhaus-Universität.
- Kruft, H.-W. (1991). *Geschichte der Architekturtheorie: von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Beck.
- Lupfer, G., Sigel, P., (2006). *Walter Gropius 1883–1969: the promoter of a new form*. Köln: Taschen.
- MacCarthy, F. (2019). *Gropius: The Man who Built the Bauhaus*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Naylor, G. (1980). *The Arts and Crafts Movement: A Study of its Sources, Ideals and Influence on Design Theory*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Poerschke, U. (2016). *Architectural Theory of Modernism: Relating Functions and Forms*. London: Routledge.
- Riout, D. (2018). *Qu'est-ce que l'art moderne?* Paris: Gallimard.
- Röhl, A., Schütte, A., Knobloch P. et al. (2021). *Bauhaus – Paradigmen: Künste, Design und Pädagogik*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG.
- Ruhrberg, K., Schneckenburger, M., Fricke, Ch., Honnef, K. (1998). *Art of the 20<sup>th</sup> Century. Painting – Sculpture – New Media – Photography*. London: Taschen.
- Vitale, E. (1989). *Le Bauhaus de Weimar: 1919–1925*. Liège: Pierre Mardaga.
- Wahl, V. (2007). *Henry van de Velde in Weimar: Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie (1902 bis 1915)*. Köln–Weimar–Wien: Böhlau Verlag.
- Wahl, V. (2009). *Das staatliche Bauhaus in Weimar : Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919–1926*. Köln–Weimar–Wien: Böhlau Verlag.
- Whitford, F. (2020). *Bauhaus*. London: Thames & Hudson.

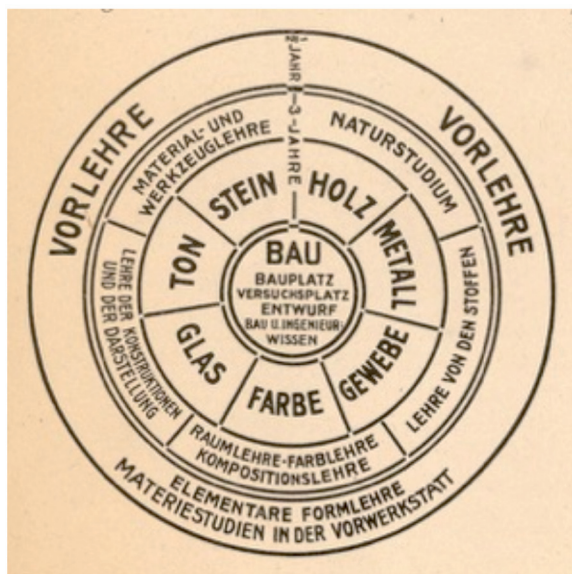
## Źródła fotograficzne



Ilustracja 1. Plakat: V Salon des Arts ménagers, Paryż 1928  
Poster: The 5<sup>th</sup> Salon des Arts ménagers, Paris 1928



Ilustracja 2. Budynek szkoły artystycznej w Weimarze, ok. 1911;  
arch.: Henry van de Velde  
Building of the School of Art in Weimar, c. 1911; architect: Henry van de Velde



Ilustracja 3. Schemat programu nauczania w Bauhausie wg Waltera Gropiusa  
 Schema concerning the teaching at the Bauhaus, author: Walter Gropius, 1922, published in:  
 Staatliches Bauhaus Weimar, 1919–1923, Bauhaus-Archiv Berlin



Ilustracja 4. Pieczęć Bauhausu z roku 1919, opracował Karl Peter Röhl (od lewej).

Rysunek przedstawia małą postać, zwycięzcę studenckiego konkursu, odsyłając równocześnie do utopijnej wizji instytucji; chińskie symbole yin i yang, motyw słońca, gwiazda i swastyka (niebędąca jeszcze symbolem narodowych socjalistów i faszystowskiego reżimu) odnoszą się do ducha szkoły. Logo Oskara Schlemmery (po prawej) z roku 1921 odzwierciedla natomiast nową tendencję, skłaniającą się w stronę produkcji przemysłowej

The Bauhaus seal created in 1919 by Karl Peter Röhl (left). The design, Star Manikin, won a student competition and reflected the school's original utopian vision. Chinese symbols for yin and yang, and the signs of a sun, star, and swastika (not yet associated with the Nazi party or Facism) demonstrate the school's spiritual aims. Oskar Schlemmer's new seal created in 1921 (right) reflects the school's new orientation toward production and industry



Ilustracja 5. Replika biura Gropiusa w Weimarze  
Replica of Gropius' office in Weimar



Ilustracja 6. Lucia Maholy (fotografia / photo), Walter Gropius (architektura / architecture), Marcel Breuer (sprzęt / furniture), Vassily Kandinsky (obraz / painting), 1926  
Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung, Berlin, n° inv. 7390

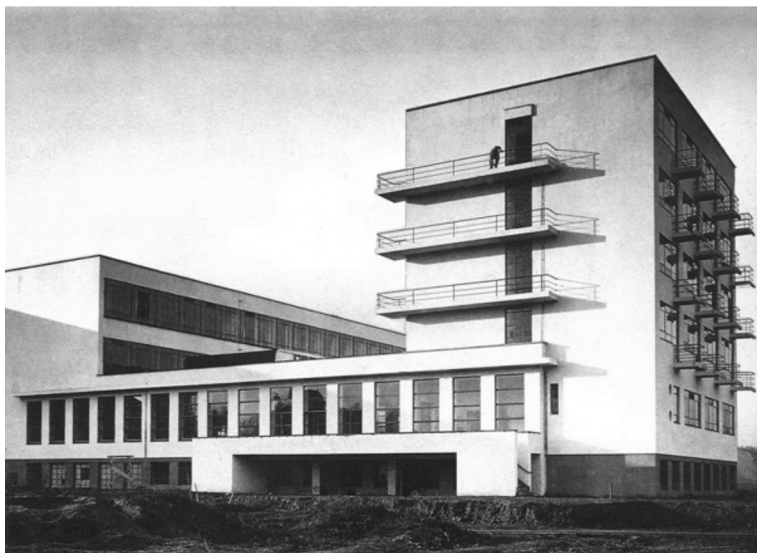


Ilustracja 7. Mistrzowie Bauhausu w Dessau (1926), od lewej: Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stözl, Oskar Schlemmer. Bauhaus-Archiv Berlin.

The Masters on the Roof of the Bauhaus Studio Building in Dessau, during the opening of the Bauhaus: Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stözl, Oskar Schlemmer. Photo: unknown, 1926



Ilustracja 8. Zajęcia w Bauhausie, Dessau: Ludwig Mies van der Rohe ze studentami (od lewej: Annemarie Wilke, Heinrich Neuy, Mies van der Rohe, Hermann Klumpp)  
Class at the Bauhaus in Dessau: Ludwig Mies van der Rohe with Students (from left to right: Annemarie Wilke, Heinrich Neuy, Mies van der Rohe, Hermann Klumpp),  
photo: Pius Pahl, 1930/1931



Ilustracja 9–10. Walter Gropius, budynek Bauhausu w Dessau (wzniesiony w 1926)  
Bauhaus building Dessau from north-west, architecture: Walter Gropius,  
photo: Lucia Moholy, 1926





Ilustracja 11. Budynek Bauhausu w Berlinie, zdjęcie nieznanego autora, 1932  
Unidentified artist, Bauhaus Building, Berlin-Steglitz, 1932 (Harvard Art Museums)



Ilustracja 12. Ludwig Mies van der Rohe



Ilustracja 13. Ludwig Mies van der Rohe na krześle MR 10  
Ludwig Mies van der Rohe on the chair MR 10



Ilustracja 14. Marcel Breuer, Krzesło „Wassily”, znane jako model B3  
Marcel Breuer, “Wassily” Armchair, 1925, The Metropolitan Museum of Art,  
New York