Do zobaczenia po rewolucji!
Wystawa na 100-lecie Bauhausu

Przewodnik po wystawie

↬ Naftali Rubinstein, Ivana Tomljenović (-Meller) na dachu Bauhausu, 1929, fot. cz.-b. Z kolekcji Marinko Sudac ©, dzięki uprzejmości Institute for the Research of the Avant-Garde, Zagrzeb

W 1930 roku Ivana Tomljenovič-Meller rezygnuje ze studiów w Bauhausie i tworzy kolaż. Trzy części pracy złożonej ze zdjęć i rysunków łączy napis w kolorze głębokiej czerwieni: *Powodzenia, towarzysze z Bauhausu i Berlina, do zobaczenia po rewolucji*. Na lewej karcie artystka ubrana w strój pionierki wykonuje gest pożegnania w stronę dramatycznej sceny: czerwony piorun łączy symbole stolicy Niemiec z budynkiem szkoły w Dessau, nad którym zbierają się czarne chmury. Jeśli czerwień ujawnia prospołeczną politykę szkoły, to czerń jest symbolem nadciągającej fali politycznej przemocy i nazizmu. Na drugiej karcie znajdują się zdjęcia przyjaciół Tomljenovič – towarzyszy, którzy wraz z nią kształtowali swoje artystyczne i polityczne poglądy, studiując w Bauhausie. Ostatnie zdjęcie to portret roześmianej artystki w pociągu z Dessau do Berlina wykonany przez nauczyciela kursów wstępnych, jednego z mistrzów Bauhausu, Josepha Albersa.

Tomljenovič pochodzi z dobrze sytuowanej rodziny. Do 1928 roku studiuje malarstwo w Zagrzebiu. Później decyduje się na podróż do Niemiec i kontynuację nauki w Bauhausie. Tam kończy obowiązkowy kurs wstępny [niem. *Vorkurs*] i specjalizuje się w fotografii pod kierunkiem Waltera Peterhansa. Jednocześnie, pod wpływem relacji nawiązanych w szkole, Tomljenovič dołącza do lewicowych i antyfaszystowskich frakcji studenckich. Kiedy pod politycznym naciskiem nacjonalistycznych partii zwolniony zostaje dyrektor Bauhausu, szwajcar, Hannes Meyer, rozpoczynają się protesty studenckie, po kilku tygodniach spacyfikowane przez policję. Tomljenovič, tak jak i inni solidaryzujący się z wyrzuconym dyrektorem, odchodzi ze szkoły. *Do zobaczenia po rewolucji* na jej kolażu to nie utopijne hasło, a artystyczny wyraz politycznego zaangażowania – walki w imię ludzi i idei.

Indywidualna historia – kobiety spoza Republiki Weimarskiej, która studiując w Bauhausie, przeżyła transformację artystyczną i polityczną, angażując się w progresywny ruch społeczny o ponadnarodowym wymiarze – stała się punktem wyjścia, ale też metodą budowania narracji wystawy. Bauhaus – najważniejsza awangardowa uczelnia artystyczna w XX-wiecznej Europie – powstał 100 lat temu. To dobry moment, by przemyśleć mityczny status szkoły, osiągnięcia jej nauczycieli i studentów, a także sposób, w jaki współcześnie traktujemy jej dziedzictwo.

Szereg międzynarodowych wystaw i publikacji podkreśla dziś wielowątkową i niejednorodną tożsamość Bauhausu. Dekada istnienia uczelni pomiędzy Weimarem, Dessau a Berlinem to ciągła walka o balans pomiędzy rozbieżnymi pozycjami artystycznymi i zmieniającym się krajobrazem politycznym Republiki Weimarskiej. Mit instytucji, rozpowszechniany od 1919 roku m.in. przez jej założyciela, architekta Waltera Gropiusa, poskutkował uprzedmiotowieniem Bauhausu jako konkretnego stylu w sztuce czy architekturze. Tym samym kompleksowe zjawisko – aktywnie tworzone przez wizje i działania dyrektorów, mistrzów, studentów i studentek, wraz z wielością ich historii i różnorodnością dziedzictwa ideowego – sprowadzone zostało do roli produktu. Wydobycie historycznych sprzeczności daje możliwość wyjścia poza monolityczną narrację, która zdominowała rozumienie dorobku szkoły. W tym kontekście wystawa *Do zobaczenia po rewolucji!* jest platformą współpracy artystów, architektów, badaczy i kuratorów, która poszukuje sposobów opowiedzenia historii Bauhausu poza jej mitycznym i upraszczającym odczytaniem.

Transformacyjne dla szkoły lata 1928–1930, podobnie jak historia Ivany Tomljenovič (-Meller), wyznaczyły optykę wystawy. Za sprawą dyrektora Hannesa Mayera Bauhaus w praktyce zaczął realizować swoje pierwotne ideały. Program nauczania zaczął być ściśle związany z architekturą i produkcją przemysłową, co aż do końca lat dwudziestych pozostawało w sferze planów i teorii. Radykalnie funkcjonalistyczne reformy wywołały sprzeciw niektórych artystów w kadrach szkoły. Jednocześnie społeczny i polityczny wymiar projektów realizowanych w okresie Meyera

stał się katalizatorem konfliktów pomiędzy zaangażowanym dyrektorem, studentami a dochodzącymi do władzy konserwatystami i nacjonalistami. Poskutkowało to zwolnieniem dyrektora w 1930 roku. Wtenczas Meyer wraz z dużą grupą studentów wyjechał do Związku Radzieckiego, by – jak pisał – *pracować pośród ludzi, którzy wykuwają prawdziwie rewolucyjną kulturę* [...] *i żyją w tym kształcie społeczeństwa, o jaki my tu dopiero walczymy w warunkach kapitalizmu.*

W 1931 roku Partia Nazistowska zaczęła kontrolować administrację Dessau, doprowadzając do zamknięcia Bauhausu. W szczątkowej formie szkoła przeniosła się do Berlina, a w 1933 roku została ostatecznie zlikwidowana pod zarzutem promowania „antyniemieckiej" i „zdegenerowanej" sztuki. Historia instytucji zostaje zakończona, a historia idei przyjmuje płynne formy wpływów, kontynuacji i różnorodnych przekształceń. Te ostatnie stoją w centrum zainteresowań niniejszej wystawy. Rewolucyjne rozumienie Bauhausu zmusza nas do wyjścia poza tradycyjne sposoby myślenia o dziedzictwie kulturowym jako monolicie zakotwiczonym w odległej przeszłości. Wynika z niego także odejście od historii zinstytucjonalizowanych kontynuacji Bauhausu, których najlepszym przykładem jest Nowy Bauhaus założony przez Lászla Moholyego-Nagya w 1937 w Chicago. Badamy zjawiska i procesy, w których Bauhaus ujawnia się nie jako martwy element przeszłości, ale aktualne odniesienie z transformacyjnym potencjałem.

Do zobaczenia po rewolucji! to wystawa, której celem jest zbudowanie niejednorodnej opowieści o Bauhausie i podważenie jej jednoznacznych ocen i określeń. Metoda pracy nad wystawą była oparta na konfrontacji pomiędzy zaproszonymi badaczami, artystami i architektami a historią zjawiska w formach, jakie przybrała ona w dostępnych nam archiwach. Wystawa, która jest wynikiem relacji z zastanymi narracjami, wydobywa te ich elementy, które wskazują na wielość jako centralny fenomen Bauhusu rozumianego i jako szkoła, i jako współtworzące ją postaci, i jako materialne i niematerialne dziedzictwo europejskiego modernizmu. Celem wystawy jest więc odzyskanie Bauhausu nie jego bieżącego tematu historycznego, lecz jako wciąż rewolucyjnego trybu twórczego myślenia i kształcenia.

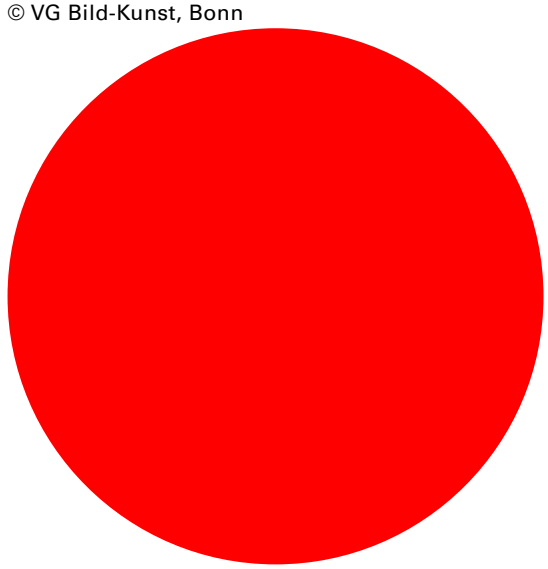
1915	belgijski artysta i projektant wnętrz, jeden z głównych przedstawicieli Art Nouveau Henry van de Velde (1863, Antwerpia, Belgia – 1957, Oberägeri, Szwajcaria), twórca i od 1905 roku dyrektor Szkoły Rzemiosła Artystycznego [niem. Kunstgewerbeschule] w Weimarze, zmuszony jako obcokrajowiec do opuszczenia Niemiec, rekomenduje na swoje miejsce Walter Gropiusa, modernistycznego architekta

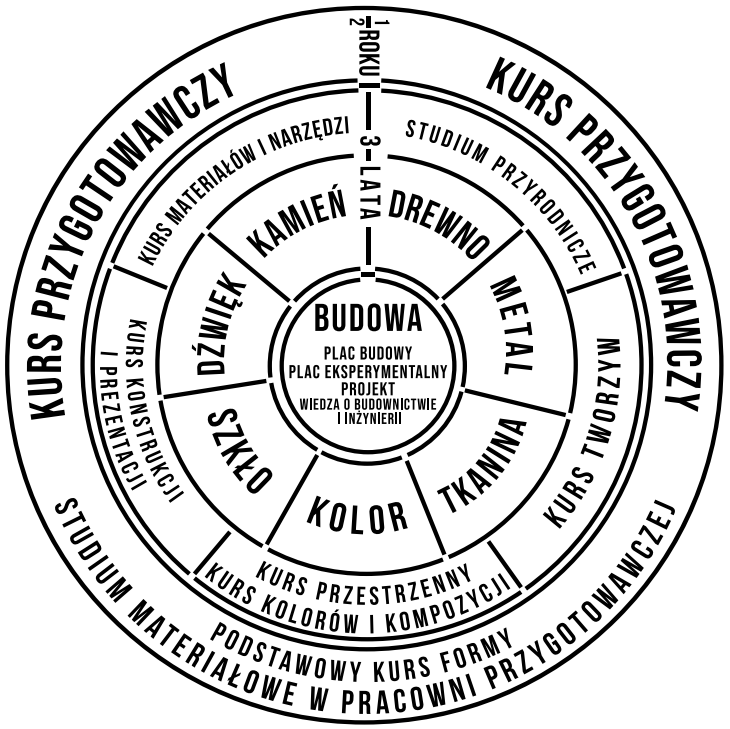
Walter Gropius
(1883, Berlin, Niemcy – 1969, Boston, Mass., USA) – założyciel Bauhausu i jego dyrektor w latach 1919–1928, jeden z najważniejszych architektów modernistycznych. Od 1910 członek Werkbundu – organizacji o niebagatelnym wpływie na rozwój modernizmu, skupiającej architektów, artystów i inżynierów. Należał do ekspresjonistycznej November Group oraz radykalnej Rady Pracy ds. Sztuki [niem. Arbeitsrat für Kunst]. Projektował budynki i wyposażenie: tapety, meble, a także nadwozia samochodowe. W latach Bauhausu racjonalizował proces budowy, pracując nad projektem zestawu prefabrykowanych elementów budowlanych. W 1934 roku wyjechał do Wielkiej Brytanii; a w 1937 roku do USA, by uczyć na Uniwersytecie Harvarda. Wykładał gościnnie w kultowym Black Mountain College. W latach 1938–1941 współprowadził biuro z kolegą z Bauhausu, Marcelem Brauerem. W 1946 roku założył The Architects Collaborative.

1918	**listopad** powstanie Republiki Weimarskiej
1919	**5–15 stycznia** spowodowane odrzuceniem koncepcji powierzenia części władzy radom robotniczym powstanie Spartakusa zakończone zamordowaniem współzałożycieli Komunistycznej Partii Niemiec – Róży Luksemburg, Karla Liebknechta i Leona Jogichesa
1919	**kwiecień** założenie Staatliche Bauhausu w Weimarze; Gropius publikuje manifest:

Ostatecznym celem wszelkich sztuk plastycznych jest budynek zupełny! Zdobienie budynków było niegdyś najszlachetniejszą rolą sztuk pięknych; ozdoby były nieodłączną częścią wielkiej architektury. Dziś sztuki istnieją w odosobnieniu, z którego może je wybawić jedynie świadomy, spółdzielczy wysiłek wszystkich rzemieślników. Architekci, malarze, rzeźbiarze rozpoznać muszą na nowo i nauczyć się chwytać złożoność budynku, zarówno jako całości, jak i osobnych jego części. Tylko wówczas ich pracę nasyci duch architektoniczny tego, co utracono jako „sztukę salonową". / Stare szkoły sztuki nie były zdolne wytworzyć rzeczonej jedności; jakże by mogły, skoro sztuki nie sposób nauczać. Na powrót musimy scalić je z warsztatem. Zwykły świat rysunku i malarstwa projektanta wzorców i artysty stosowanego muszą stać się znowu światem budującym. Gdy młodzi ludzie, którzy radość znajdują w twórczości artystycznej, ponownie rozpoczną swoje dzieło życia, ucząc się fachu, wówczas bezproduktywny „artysta" przestanie być skazany na ułomną kunsztowność, bowiem jego talent zostanie zachowany w rzemiośle, w którym zdolny będzie osiągnąć znakomitość. / Architekci, rzeźbiarze, malarze, my wszyscy musimy powrócić do rzemiosła! Sztuka bowiem nie jest „zawodem". Nie ma żadnej różnicy jakościowej między rzemieślnikiem a artystą. Artysta to egzaltowany rzemieślnik. W rzadkich momentach inspiracji, przekraczając świadomość jego własnej woli, łaska niebios może sprawić, że praca jego zaowocuje sztuką. Ale biegłość rzemiosła jest każdemu artyście nieodzowna. To stamtąd bije pierwotne źródło wyobraźni twórczej. Stwórzmy nowy cech rzemieślników bez różnic klasowych, które wznoszą aroganckie przepierzenie między rzemieślnikiem a artystą! Razem pragnijmy, powijmy i stwórzmy nową strukturę przyszłości, która zagarnie architekturę, rzeźbę i malarstwo w jedną całość i pewnego dnia wzniesie się ku niebu z dłoni milionów robotników niczym kryształowy symbol nowej wiary.

↳ Manifest znalazł się w czterostronicowej ulotce z drzeworytem *Katedra* Lyonela Feiningera na okładce, towarzyszył mu program szkoły. Kursy wstępne, których formuła zmieniła nauczanie sztuki, nie znalazły się na tym etapie w programie. Przedruk cytatu z: Walter Gropius, *Program of the Staatlische Bauhaus in Weimar*, published by the Staatliche Bauhaus, Weimar, April 1919, za: *Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago* red. Hans M. Wingler, MIT, Boston Mass. 1993, s. 31; przeł. z jęz. ang. Piotr S. Mierzwa.
© VG Bild-Kunst, Bonn





↳ Walter Gropius, *Diagram programu studiów w Bauhausie*, 1922, po raz pierwszy opublikowany w dokumencie *Satzungen Staatliches Bauhaus in Weimar*. Adaptacja Post-Noviki za: H. Bayer, Walter Gropius, Ise Gropius, *Bauhaus 1919–1928*, kat. wyst. MoMA New York 1938, s. 25. © VG Bild-Kunst, Bonn

1920 w Moskwie powstaje Wchutiemas / Vkhutemas – uczelnia kształcąca plastyków w dziedzinach wzornictwa i projektowania przemysłowego (pracownie: rzeźby, malarstwa, architektury, typografii i rzemiosła artystycznego); działa do 1930 roku; twórcy związani z nią to m.in.: malarz i teoretyk Kazimierz Malewicz, rzeźbiarz i konstruktor Władimir Tatlin, związany też z Bauhausem malarz i teoretyk Wassily Kandinsky, fotograf Aleksander Rodczenko, rzeźbiarz Antoine Pevsner, typograf i projektant El Lissitzky. Szkoła kształci w duchu konstruktywizmu

1921 **kwiecień** Theo van Doesburg (1883 Utrecht, Holandia – 1931 Davos, Szwajcaria), wraz z Pietem Mondrianem (właść. Pieter Cornelis Mondriaan, 1872 Amersfoort, Holandia – 1944 Nowy Jork, USA) założyciel ugrupowania neoplastycznego De Stijl, przenosi się do Weimaru, a rok później zaczyna uczyć; charakterystyczny język wizualny neoplastycyzmu wpływa na twórczość studentów Bauhausu, co w przyszłości poskutkuje zarzucaniem szkole przez radykalnych modernistów formalizmu i tworzenia stylu, zamiast projektowania produktów zaspokajających potrzeby całego społeczeństwa

1922 **wrzesień** Oskar Schlemmer (1888 Stuttgart, Niemcy – 1943, Baden-Baden, tamże) po raz pierwszy wystawia *Balet Triadyczny*

Uwzględnienie zajęć teatralnych w programie wpisywało się w innowacyjny charakter Bauhausu. Związany z ekspresjonistycznym teatrem w Berlinie Lothar Schreyer dołączył do grona mistrzów w 1921 roku i jako pierwszy zajął się tą dziedziną. W jego koncepcji przestrzeń teatralna stanowiła odbicie przestrzeni kosmicznej. Z tym, co stało się rozpoznawalne jako teatr

Bauhausu, miała ona najwięcej wspólnego pod względem formalnym. Schreyer posługiwał się podstawowymi, prostymi kolorami, formami, dźwiękami i ruchami. W 1923 roku jego miejsce zajął odpowiedzialny za największe osiągnięcia teatralne szkoły – Oskar Schlemmer. Od tej pory teatr zaczął coraz bardziej odzwierciedlać uprzemysłowienie owych czasów prowadzące do mechanizacji i standaryzacji. Stworzony przez niego *Balet Triadyczny* można traktować jako konstruktywistyczny antybalet. Ludzkie ciało przestało być w nim podstawą ekspresji. Wolność poruszania się została ograniczona przez całkowicie zmieniające jego geometrię kostiumy i narzędzia, które prowadziły do architektonizacji, manekizacji, technicyzacji i odmaterializowania organizmu ludzkiego. Człowiek na scenie był dla Schlemmera bytem plastyczno-przestrzennym, który tworzył całość z barwą, formą i światłem. Umieszczenie ciała w zgeometryzowanym kostiumie miało pokazać, że jest on istotą zarówno organiczną, jak i mechaniczną, i było poszukiwaniem relacji między podlegającymi odmiennym prawom człowiekiem a przestrzenią. Jeszcze większy nacisk na mechanizację i standaryzację kładli studenci. Stworzony przez Kurta Schmidta, Friedricha Wilhelma Boglera i Georga Tletschera *Balet Mechaniczny* posługiwał się kostiumami z kolorowych brył, które całkowicie ukrywały ludzkie ciało, a przedstawienie stawało się mechanicznym tańcem figur geometrycznych do płaskiego akompaniamentu konfrontującego człowieka z maszyną. Tak kształtowany teatr przedstawiał „nowego człowieka" jako sterowaną przez wyższą siłę marionetkę.

↳ Karina Bisch, *Ćwiczenie. Taniec drążków*, 2009, wideo, 11'. Dzięki uprzejmości artystki, ADAGP i Galerie Thomas Bernard / Cortex Athletico w Paryżu

1923 Joahnnes Itten (1888 Szwajcaria – 1967 Zurych, tamże) – twórca pierwszego kursu wstępnego [niem. *Vorkurs*] – w wyniku konfliktu z Gropiusem opuszcza Bauhaus

Vorkurs to jedno z istotniejszych osiągnięć Bauhausu. Pierwszą osobą odpowiedzialną za tę część edukacji był Joahnnes Itten. Gropius poznał jego metody nauczania praktykowane w prywatnej szkole w Wiedniu i zaprosił go do Weimaru. Zgodnie z rewolucyjnym podejściem do edukacji w Bauhausie, program odrzucał podążanie za kanonami sztuki. Itten dostrzegał w rządzących szkolnych

systemach i regulacjach zagrożenie dla indywidualizmu i wrodzonych zdolności. Głównym celem sześciomiesięcznego kursu było uwolnienie impulsów i kreatywnych mocy jednostki z konwencji i stworzenie ścieżki dla wyrażania własnych doświadczeń i emocji. Twórcze samopoznanie i praca z materiałem miały prowadzić do wyboru najlepszego medium, a co za tym idzie warsztatu na kolejnym etapie studiów. Podejście to było zbieżne z ideą edukacji artystycznej najmłodszych, której celem nie była nauka konkretnych umiejętności, a wyzwolenie i wzmocnienie indywidualnych możliwości. Sprzeczny z kolektywnym charakterem szkoły indywidualistyczny charakter kursów wstępnych wymagał w kolejnych latach osłabienia na rzecz warsztatowego charakteru zajęć prowadzących do stworzenia obiektu. Na miejsce Ittena Gropius zaprosił dwóch artystów: Lászla Moholyego-Nagya (1895 Bácsborsód, Węgry – 1946 Chicago, USA) i Josefa Albersa (1888 Bottrop, Niemcy – 1976, New Haven, Conn., USA), z których każdy objął opieką jeden semestr kursu wstępnego. Praca z materiałem nadal była kluczowa, jednak w miejsce artystycznej ekspresji Moholyego-Nagya wprowadził elementy naukowe: biologii, matematyki i technologii. Domeną Albersa było rozwijanie wrażliwości na relacje przestrzenne. Wyeliminowano ekspresjonistyczny charakter kursów i wolną ekspresję uczestników, zachowując wolność w odkrywaniu możliwości materiału i kładąc większy nacisk na jego praktyczne wykorzystanie.

Josef Albers uczenie-się-przez-działanie (I semestr)
Temat: Podstawy eksperymentacji warsztatowej

Użytkowanie materiału ze względu na
1. wymiary (objętość, przestrzeń, płaszczyzna, linia, punkt)
2. ruch (statyka – dynamika)
3. masę (proporcja – rytm, dodawanie – ujmowanie)
4. energię (pozytywna – czynna, negatywna – bierna)
5. wyraz (kolor, światło – ciemność, materia)

w projektach wybranych albo zadanych.

Zbieranie i systematyczna tabulacja materiałów.
Wizyty w warsztatach i fabrykach.

Zakres: Ćwiczenia z materią oraz z materiałami (ciągle przemienne).
1. Materia: relacja wyglądu zewnętrznego materiałów.
2. Zwrot w stronę ujmowania struktury, faktury i tekstury materiałów.
3. Materiał: konstruowanie w celu testowania wydajności i zastosowania.

Cel: Niezależne odkrywanie i wynalazczość, nacisk kładziony jest na gospodarność i odpowiedzialność.
Samodyscyplina i zdolności krytyczne.
Precyzja i jasność.
W wyborze zawodu: rozpoznanie obszaru działania i rodzajów materiałów, które odpowiadają danej jednostce.

↳ Wybór z programu obowiązkowej, podstawowej edukacji artystycznej w Bauhausie z czasów Hannesa Meyera publikowany za katalogiem Międzynarodowego Kongresu Nauczycieli Sztuki, Praga 1928. Przedruk cytatu za: *Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago* red. Hans M. Wingler, MIT Boston Mas 1993, s. 144; przeł. z jęz. ang. Piotr S. Mierzwa

1923 **15 sierpnia** otwarcie *Wystawy Bauhausu*, której celem była prezentacja osiągnięć szkoły

Wystawa powstała w odpowiedzi na niezmiennie negatywny stosunek mieszkańców Weimaru do szkoły i zablokowanie środków publicznych; miała ona udowodnić słuszność programu i zaprezentować zwrot w kierunku technologii; w ramach ekspozycji m.in. zbudowano eksperymentalny dom – [niem. *Haus am Horn*], którego wyposażenie zaprojektowali nauczyciele i studenci ze wszystkich warsztatów; do pokoju dziecięcego w tym domu Alma Siedhoff-Buscher zaprojektowała kultową zabawkę dziecięcą – do dziś dostępną w sprzedaży – Mały statek – gra budownicza; była to pierwsza prezentacja programu szkoły szerokiej publiczności.

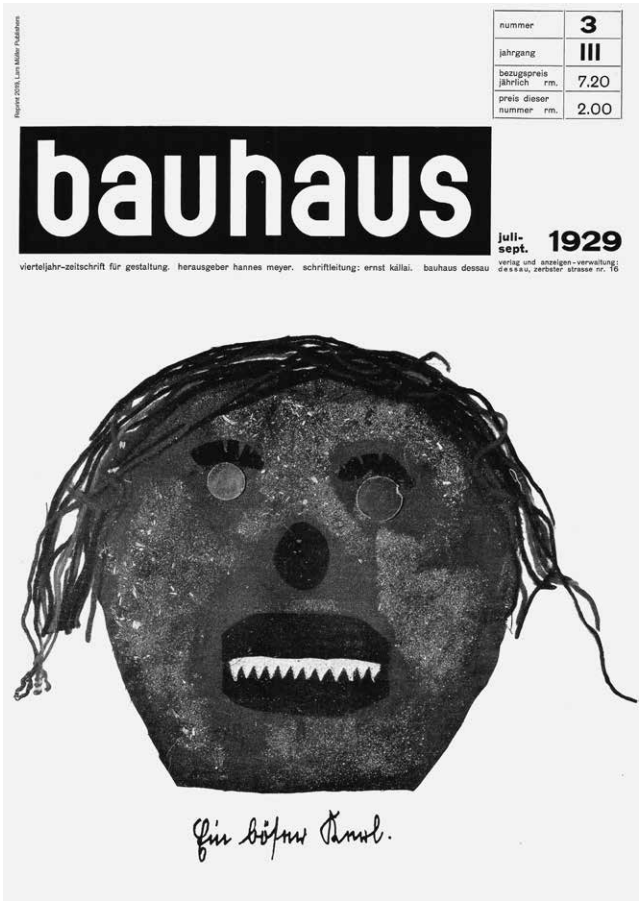
Wyobrażenie i budowa nowego społeczeństwa będące jednym z celów Bauhausu uczyniły ważnymi adresatami działań szkoły najmłodszych członków społeczeństwa. W projektowaniu przedmiotów dla dzieci widziano szansę na kształtowanie kreatywności i wpajanie nowych wartości już od samego początku rozwoju jednostek. Szczególnie istotne było skupienie się na tworzeniu wyposażenia dla szkół, przedszkoli i żłobków, ponieważ umożliwiało to działanie na masową skalę w duchu estetyki empatii. Kluczową rolę odgrywała w tym procesie Alma Siedhoff-Buscher (1899 Kreuztal, Niemcy – 1944 Frankfurt nad Menem, tamże), która nie tylko projektowała zabawki i meble dziecięce, lecz także rozpowszechniała idee Bauhausu na wydarzeniach i konferencjach poświęconych pracy z dziećmi i radykalnej pedagogii. Tworzone przedmioty miały działać w sposób oparty na zasadzie wypracowanej dla zajęć warsztatowych w szkole. Istotne było wyzwolenie kreatywności i umożliwienie poznania własnych możliwości i talentów zamiast nauki gotowych rozwiązań. Najpopularniejszym projektem Almy jest zestaw kolorowych drewnianych klocków, z których przy użyciu tych samych elementów można stworzyć statek, postać, rozmaite budowle, a także wszystko, co wymyśli dziecięca wyobraźnia. Na podobnej zasadzie zaprojektowane było wyposażenie pokój dziecięcego w modelowym Haus am Horn: zestaw elementów można było dowolnie zestawiać w zależności od danej funkcji oraz wraz ze wzrostem dziecka.

W projektowaniu dla dzieci szczególne miejsce zajmowały rekwizyty teatralne. Powstawały marionetki, a także meble z wbudowaną sceną, umożliwiające tworzenie teatrzyków kukiełkowych. Mogły one stanowić wyposażenie pokoi dziecięcych, a także instytucji dla najmłodszych. Odbywające się w Bauhausie przedstawienia kukiełkowe zapoczątkował Paula Klee (1879 Münchenbuchsee, Szwajcaria – 1940 Muralto, tamże). Dla swojego syna stworzył on serię kukiełek do przedstawień, które pierwotnie odbywały się w ich domu. Przeniesione do szkoły szybko zyskały szerszą publiczność.

Dziecięca wrażliwość i bezwarunkowość w wyrażaniu emocji fascynowała środowisko związane z Bauhausem i inspirowała w kształtowaniu programów nauczania, szczególnie kursu wstępnego. Twórczość dziecięca i odpowiednia edukacja artystyczna od najmłodszych lat były dla szkoły na tyle ważne, że w 1929 roku poświęcono temu zagadnieniu jeden z numerów czasopisma „bauhaus". Poszukiwanie odpowiednich metod dla najmłodszych było możliwe dzięki doświadczeniu wielu bauhauserów pracujących wcześniej jako nauczyciele. Jedną z nich była studentka Paula Klee – Helene Nonné-Schmidt. Ilustrację i rysunek postrzegała jako sposób komunikacji równoległy do pisma i cyfr. Uważała, że umiejętność posługiwania się nimi w tak naturalny i odruchowy sposób posiadają tylko dzieci, ponieważ sztuka jest dla nich tylko i wyłącznie formą ekspresji. Później stopniowo zdolność ta zamiera. Aby ją zachować, konieczne jest stosowanie rysunku jako formy wspomagającej uczenie się różnych zagadnień, a nie osobny przedmiot. Wtłoczone w schematy szkolne rysowanie przestaje być naturalnym procesem i traci uwagę dzieci. Tylko dzięki pozwoleniu im na rysowanie tego, co chcą, możemy doprowadzić je do wykształcenia

indywidualnego stylu. Zachowanie i wspieranie rozwoju naturalnej kreatywności miało według Helene ułatwić w przyszłości komunikację. Wyjaśnienie zaobserwowanych zależności, a następnie rozwinięcie na tej podstawie programów edukacji plastycznej dla szkół, a nawet uniwersytetów, postrzegano jako jedno z zadań Bauhausu.

Przykładem twórczości, która łączyła dziecięcą szczerość z wiedzą, było dla zajmujących się w szkole edukacją najmłodszych malarstwo Paula Klee. Jego naturalność i spokój w przedstawianiu świata marzeń widziano jako manifestację duchowości. Przedstawiane przez niego fantastyczne postaci i przedmioty sprawiają wrażenie dobrze mu znanych, jakby pochodziły z dziecięcego marzenia

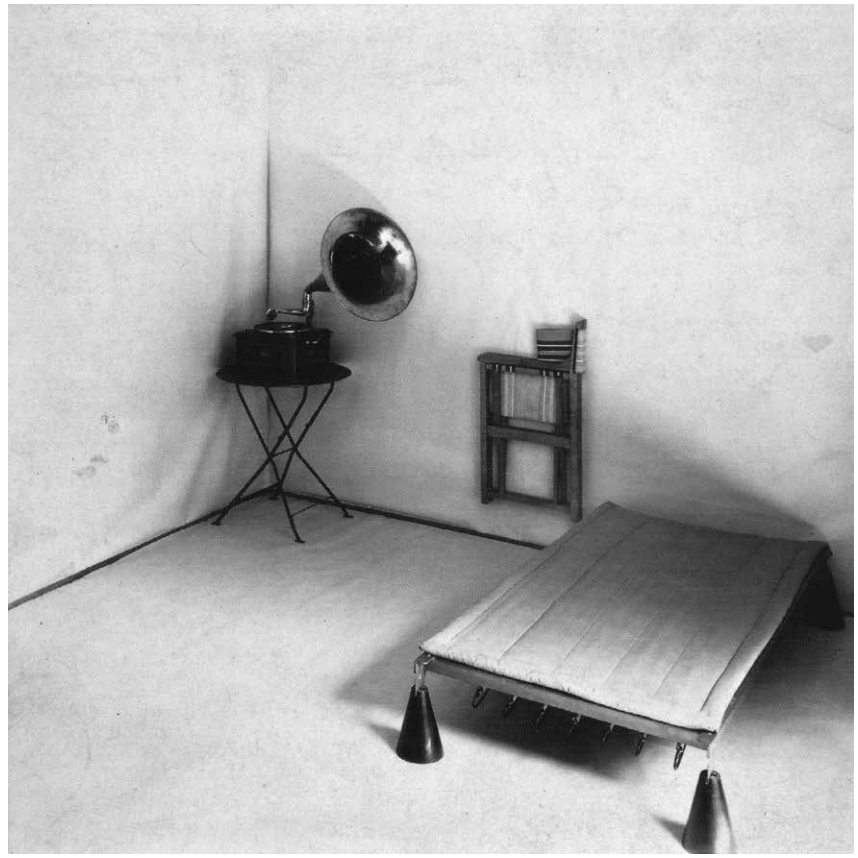


↪ bauhaus. zeitschrift für gestaltung 1929, 3:3. Bauhaus-Archiv, Berlin ©

1924	wybory w Turyngii, ugrupowania konserwatywne przejmują kontrolę w Weimarze
1924	**grudzień** Gropius ogłasza rozwiązanie Bauhausu w Weimarze z dniem wygaśnięcia umowy przedłużonej jedynie do 1 kwietnia 1925 roku przez nową władzę; konflikt między konserwatywnym społeczeństwem Weimaru a Bauhausem istniał od samego początku. Przeciwnicy zarzucali szkole niemoralność, występowanie przeciw niemieckiej tradycji, promowanie obcych studentów, a nawet komunizm
1925	**1 kwietnia** Bauhaus rozpoczyna działalność w Dessau (Saksonia-Anhalt); sława szkoły była tak duża, że po ogłoszeniu planów jej zamknięcia w Weimarze kilka ośrodków zadeklarowało chęć przyjęcia jej u siebie; zaważyło osobiste zaangażowanie burmistrza Dessau – Fritza Hesse; rozwijana przez Gropiusa standaryzacja i mechanizacja budownictwa mieszkaniowego była dla miasta szansą na rozwiązanie problemu mieszkaniowego wywołanego wzrostem liczby mieszkańców spowodowanym rozwojem przemysłu (zakłady Junkersa, fabryki chemiczne)

Marcel Breuer
(1902, Pecz, Węgry – 1981, Nowy Jork, USA) projektuje *B3 chair* (*Wassily chair*) – pierwsze krzesło z chromowanych rurek stalowych przeznaczone do użytku domowego; krzesło stało się ikoną designu i symbolem stylu Bauhausu

1926	Ludwig Miesa van der Rohe (1886 Akwizgran, Niemcy – 1969 Chicago, USA), późniejszy dyrektor Bauhausu, projektuje pomnik poświęcony Róży Luksemburg i zamordowanych wraz z nią rewolucjonistom, wzniesiony na cmentarzu w dzielnicy Berlina Lichtenberg, zburzony po dojściu Hitlera do władzy



↪ Hannes Meyer, *Co-op Interiour*, 1926. Fot. ze zbiorów i dzięki uprzejmości Hendrika Berinsona i Galerie Berinson w Berlinie

1926	Wnętrze zwane w literaturze *Co-op Interieur* powstało w momencie radykalizacji poglądów Hannesa Meyera. Nieustanny rozwój technologiczny prowadził według niego do rozwoju sposobów produkcji, w których konieczna jest wymiana społeczna, prowadząca do nomadycznego sposobu życia. Wnętrze Meyera pozostaje tajemnicą. Można rozumieć je jako krytykę przestrzeni domowej, obraz wykorzenionego stylu życia, podczas którego zamieszkuje się w kolejnych pokojach hotelowych, lub uniwersalną przestrzeń dla zwykłego pracownika – współczesną przestrzeń intymną mieszkańca dużej metropolii. Zdjęcie zostało opublikowane w 1926 roku w czasopiśmie „Das Werk" jako główna ilustracja stanowiącego manifest tekstu *Nowy Świat*. Wnętrze odnosi się do serii projektów, prac artystycznych, wystaw i sztuk teatralnych, które zrealizował dla ruchu Co-op (kooperatywnego) w latach 1923–1926

1926 **1 lipca** szwajcarski architekt, późniejszy dyrektor Bauhausu, Hannes Meyer publikuje manifest dotyczący architektury i sztuki, pochwałę powszechnej akceleracji, pt. *Nowy świat*:

Błysk!
Norge okrążył biegun północny!
Gotowe!
Planetarium Zeissa w Jenie.
Do sprawdzenia Dziś:
Rotorowiec Flettnera!

Takie – w 1926 roku – były najnowsze wyczyny mechanizacyjne naszego globu. Uderzające przykłady precyzyjnych obliczeń potwierdzały ciągle poszerzającą się penetrację naukową otaczającego nas świata. Gdziekolwiek by nie spojrzeć, diagramy Teraźniejszości pokazują linie proste i matematyczne krzywe wiedzy mechanicznej i naukowej przecinające siatkę dominujących pół sił ekonomicznych i społecznych. Ilustrują zakres triumfu rozumnego człowieka nad amorficzną naturą, godny odnotowania. Uprzytomnienie to wstrząsa istniejącymi wartościami i przemienia je. Nieustępliwie formowany jest nowy świat.
Automobilowe burze tną nasze ulice od 18 do 20. Wielkie fortissimo metropolitalnej dynamiki pędzi, wyprzedzając wyspy ruchu kołowego na Polach Elizejskich. Ford i Rolls-Royce rozsadzają jądro miasta, wymazują dystans i granicę pomiędzy wsią a miastem. Samoloty pędzą strumieniami przez atmosferę, Fokker i Farman [pionierzy lotnictwa – przyp. red.] podnoszą nam mobilność i moralność ponad powierzchnię ziemi; ignorują granice i zmniejszają przepaść między narodami. Iskra elektrycznych znaków, ryk głośników, trąbienie klaksonów, wrzeszczące kolory reklam, błyskotliwość okien wystawowych – ich symultaniczne pojawienie się poszerza naszą koncepcję „Czasu" i „Przestrzeni" bezmiernie: wzbogacają nam życie. Żyjemy prędzej, a więc „dłużej". Nasze poczucie prędkości jest bardziej wyostrzone niż kiedykolwiek wcześniej i każdy nowy rekord jest zdalną nagrodą zdobytą dla nas. Precyzyjne godzinne plany naszych przedsiębiorstw i przemysłów, jak również minutowe wyliczenie naszych harmonogramów pozwalają żyć nam bardziej świadomie. Higiena wchodzi na miejscową scenę w basenach, sanatoriach i toaletach publicznych i powołuje nowy przemysł wytwarzania sanitarnej ceramiki o kształtach wanny, umywalki i ustępu. Traktory Fordsona i koparki von Meyenburga przesuwają centra grawitacji całych sąsiedztw i przyśpieszają zintensyfikowaną uprawę gruntów ornych. Sumator [maszyna licząca] Burroughss uwalnia nasze mózgi a dyktafon – dłonie; silnik Forda – przypisaną do miejsca perspektywę, a Handley Page [wytwórnia lotnicza] – naszego przyziemnego ducha. Radio, telegraf oraz telefoto wyzwalają nas z izolacjonizmu i czynią cały świat naszym sąsiedztwem. Gramofon, mikrofon, synfonola i pianola przyzwyczajają nasz słuch do dźwięków zmechanizowanych, bezosobowych rytmów; His Master's Voice, Vox i Brunswich standaryzują konsumpcję muzyczną milionów. Psychoanaliza rozsadza całe to dławiące mieszkalnictwo duszy, a grafologia obnaża jednostkę. Mazdazdan [praktyka medytacyjna oparta na świadomym oddechu], [Émile] Coué [praktyka psychoanalityczna polegająca na autohipnozie] i kult piękna są oznakami renowacyjnych sił, jakie wystrzelają zewsząd. Ubiór ustępuje modzie, a powierzchowna męskość kobiet jest symbolicznym rozpoznaniem wewnętrznej równości płci. Biologia, psychoanaliza, teoria względności i entomologia są wiedzą powszechną: [Raoul Heinrich] Francé [mikrobiolog, botanik], [Albert] Einstein, [Zygmunt] Freud i [Jean Henri] Fabre [przyrodnik, entomolog] są świętą hierarchią dnia dzisiejszego. Nasze domy są bardziej mobilne niż kiedykolwiek: apartamentowiec, wagon sypialny, barka mieszkalna i liniowiec transatlantycki rozsznurowują korzenie „domu". Patriotyzm butwieje. Uczymy się esperanto. Zostajemy obywatelami świata [podkr. oryg.].

Nieustannie podnoszona doskonałość technik graficznych, kinowych i fotograficznych doprowadza do wzrostu w dokładnej reprodukcji obiektywnego świata. Panorama nieustannie staje się coraz bardziej wieloraka; hangary i hale turbin to dzisiejsze sklepienia. Anteny radiowe, tamy, stalowe kratownice; parabole zeppelinów, trójkątne znaki drogowe, okrągłe semafory, kwadraty tablic ogłoszeniowych; liniowe elementy przewodów telefonicznych, druty przewodów trakcyjnych, linie elektryczne, przewody wysokiego napięcia; wieża radiowa, kolumna betonowa, sygnał ruchu drogowego i stacja benzynowa – wszystkie one odciskają wyrazisty ślad swoimi wyrazistymi kształtami, światłami i barwami swoich nowoczesnych komponentów. Już nasze dzieci wyśmiewają się z dymiącej lokomotywy parowej i – instynktownie – powierzają się wystrzałowo elektrycznym cudom silnika Diesla. Syntetyczny erotyzm żywych obrazów gromiony jest tańcami [Grety] Palucci [niemieckiej tancerki i choreografki], tańczącymi chórami [Rudolfa] von Labana [twórcy kinetografii, techniki zapisu tańca] i gimnastyką funkcjonalną [Bess] Mensendieck. Stadion wygrywa z muzeum sztuki, kiedy to fizyczna rzeczywistość zajmuje miejsce cudownego mirażu. Sport jednoczy jednostkę z masą. Sport spełnia funkcję edukacji wyższej na rzecz kolektywnego sensu. Setki tysięcy są rozczarowane wycofaniem się Suzanne Lenglen [pierwszej kobiety, międzynarodowej gwiazdy tenisa ziemnego]. Setki tysięcy śledzi 10 000-metrowy bieg [Paava] Nurmiego po bieżni żużlowej [fińskiego biegacza długodystansowego]. Standaryzacja naszych potrzeb skutkuje derby, bobem, tango, jazzem, produktem spółdzielczym, standardowymi rozmiarami DINu [Niemiecki Instytut Normalizacyjny / Deutsches Institut für Normung], ekstraktem wołowym [Justus von] Liebiga [badacza przyrody, technologa: wynalazł kostkę rosołową]. Stypizowanie naszej strawy mentalnej ilustruje apetyt oglądania Harolda Lloyda [charakterystycznego aktora komediowego], Douglasa Fairbanksa [grał min. Zorro i Robin Hooda] i Jackiego Coogana [tytułowego Brzdąca z filmu Charliego Chaplina]. Lekce sobie ważąc różnice rasy i klasy, masy w każdym miejscu świata śledzą własny los w perypetiach Charliego Chaplina, [Kapten] Grogga [szwedzka animacja] i Trzech Fratellinich [trzech klaunów z francuskiej rodziny cyrkowej]. Związek zawodowy, loża, spółka, fundusz powierniczy, kartel i Liga Narodów są wyrazami współczesnych konglomeratów społecznych, a radio i prasa rotacyjna – ich środkami komunikacji. Całym światem rządzi praca zbiorowa. Grupa sprawuje kontrolę nad jednostką. Każda epoka domaga się swojego wyrazu. To od nas zależy uformowanie tego nowego świata, od początku, dzięki naszym nowym zasobom. Jakkolwiek ciężar tradycyjnej wiedzy nie byłby ciężki, a edukacja wyższa nie kamuflowała naszych tragicznych lęków wobec nadciągających nowych dróg. Niezachwiana akceptacja Dzisiaj prowadzi do odrzucenia przeszłości bez oglądania się za siebie. Stare urządzenia, Gimnazja i Akademie naszych przodków, siwieją. Nerwowa impotencja ruchu Arts and Crafts [postulowanego od końca XIX wieku sojuszu sztuki i rzemiosła / technologii / nauki] jest powszechna. Świadkowie nowej ery – nieobciążeni klasycznymi ozdóbkami lub artystyczną mętnością lub wyspecjalizowanym skrzywieniem rzemieślnika – oto się rodzą: Wystawy Światowe, silosy zbożowe, sale koncertowe, lotniska, krzesła biurowe, towary standardowe. Wszystkie są wytworem formuły Funkcja razy Ekonomia. Nie są to dzieła sztuki. Sztuka to kompozycja; użyteczność jest funkcją. Idea „komponowania" doku zdaje się nam absurdalna, ale już kompozycja planu zagospodarowania miasta, kompozycja budynku…? Budownictwo jest procesem technicznym, nie estetycznym, zaś odpowiednie funkcjonowanie domu czasami stanie na drodze artystycznego projektu. Idealnie i w swojej elementarnej formie dom to „maszyna do życia" [parafraza maksymy Le Corbusiera „maszyna do mieszkania"]. Retencja cieplna, izolacja, naturalne i sztuczne oświetlenie, asenizacja, ochrona przed warunkami atmosferycznymi, garażowanie, urządzenia kuchenne, usługi radiowe, narzędzia oszczędności w pracy, przestrzenie dla seksu

i życia rodzinnego to przewodnie linie mocy – dom jest ich efektem. (Gemütlichkeit [niemiecki odpowiednik modnego dziś hygge, ale w społecznym sensie] i prestiż nie są przedmiotem projektowania mieszkalnego. To pierwsze mieści się w sercach ludzi, nie na orientalnym dywanie; drugie wywodzi się z zachowania mieszkańców, nie zaś z trofeów na ścianach!) Nowoczesne projektowanie ma nowe materiały do swoich działań: blachy, pręty i sztangi aluminium i duralu, lastriko, ruberoid, torfolen, eternit, płytę szklaną, sklejkę, beton zbrojony, pustaka szklanego, fajans, szkielet stalowy, słup i podłogi betonowe, trolit, galalit, octan celulozy, asfalt, ripolin, barwniki anilinowe itd. Organizujemy te elementy konstrukcyjne w jednostki budowlane zgodnie z ich zastosowaniem i kosztem. Architektura rozumiana jako rozwój zgodnie z kierunkiem tradycyjnych linii i autoekspresja przestaje istnieć. Segment i masa budowlana, obróbka wykończeniowa powierzchni i fasada wyłaniają się automatycznie, a owo podejście funkcjonalne do budownictwa każdego typu daje w efekcie czyste konstrukcje. Czysta konstrukcja jest znakiem nowego świata form. Formy inżynieryjne nie mają narodowości ani marki – są wytworem myśli międzynarodowej. Internacjonalizm jest walorem właściwym naszym czasom. Kwestia inżynierii przenika wszelkie nasze pola ekspresji. Zasada jak najmniejszego oporu wyjaśnia pola wstępnych zwycięstw – pola, gdzie ani Grecy, ani Ludwik XIV nie pozostawili żadnego odcisku: reklama, mechaniczny skład tekstu, filmy i procesy fotograficzne. Nowy plakat ukazuje znak towarowy i tekst reklamowy w zmyślnej aranżacji, ale nie jest on dziełem sztuki. To optyczny artykuł wrażeniowy. Nowa wystawa sklepowa angażuje oświetlenie, aby podkreślać napięcia wyznaczone przez współczesne produkty. Organizacja materiału wystawowego – nie strojenie witryn. Odwołuje się do wielce zróżnicowanego wyczucia materiału, jakie ma nowoczesny klient, ekstrahując wszelkie pauzy: fortissimo – tenisówki do hawan do odplamiacza do orzechów w czekoladzie! Mezzoforte = szkło (w butelce) do drewna (w pudełku) do tektury (w opakowaniu) do blachy (w puszce)! Piannisimo = jedwabna piżama do batystowej koszuli nocnej do koronki Valenciennes do L'Origan od Coty! Esperanto konstruuje ponadnarodowy język po jak najnaturalniejszych liniach, a pismo nietradycyjne mu sekunduje. Ta metoda myśli konstruktywnej jest potrzebna ponad wszystko w urbanistyce. Dopóki nie podejdziemy do problemów urbanistycznych z otwartym umysłem inżyniera przemysłowego, zdławimy życie codzienne nowoczesnego miast naszym kultem ruin i prepoczętymi wyobrażeniami widoków perspektywicznych i osi formalnych. Miasto jest najbardziej złożonym biologicznym zrostem, jaki człowiek świadomie kontroluje i porządkuje. Dzisiaj nasze wymogi horyzontalnie i wertykalnie są identycznego rodzaju, a najpewniejszą oznaką prawdziwej wspólnoty jest spełnienie podobnych potrzeb, podobnymi środkami. Rezultatem takiego kolektywnego zapotrzebowania jest produkt standaryzowany. Jego typowymi, przyjętymi międzynarodowo typoformami są: leżak, sekretarzyk z roletą, żarówka elektryczna, maść, fotografia podróżna. Są one częścią aparatu zmechanizowanego życia codziennego. Ich normy są bezosobowe. Powstają w masprodukcji. Wyrób standardowy, układ typowy, dom modułowy. Standaryzacja mieszkalnictwa, ubioru, żywienia, masprodukcja strawy intelektualnej obdarzają seminomadę współczesnego, uprzemysłowionego życia witalnymi darami szczodrości, oszczędności, uproszczenia i relaksacji. Stopień naszej standaryzacji to wskaźnik naszego standardu życia.
Prawo do istnienia sztuki pozostaje niepodważone, dopóki spekulatywny duch człowieka ma potrzebę obrazowości i kolorystyki, plastyczności i konstruktywności, muzycznych i kinetycznych aspektów ludzkiego oglądu. (Intencjonalnie omijamy różnorakie eksperymenty pojedynczych artystów – „izmy" – w tym połączeniu; Piet Mondrian [holenderski modernista], z pionierów, jeden z najlepszych z tych artystów niedawno nazwał dotychczasowe osiągnięcia nieledwie ersatzem pracy, które musi zostać dopiero wykonana.

Świeża twórczość może mieć miejsce tylko na samej glebie i za pomocą narzędzi naszej ery. Wczoraj umarło: *Mort la Bohème* [aluzja do tytułu i fabuły opery Pucciniego]. Umarły nastrój, wartość, faktura, wykończenie i gra pociągnięć pędzla na-chybił-trafił. Powieść nie żyje; nie odznaczamy się ani łatwowiernością, ani nie mamy czasu, aby czytać. Martwym jest użycie malarstwa i rzeźby do reprodukcji rzeczywistego świata: jest to strata czasu w erze filmu i fotografii, i uproszczeniem ze strony artysty jest kontynuacja „ulepszania" naszego środowiska rzeczywistego poprzez „artystyczne interpretacje". Odeszło dzieło sztuki jako „rzecz sama w sobie", jako „sztuka dla sztuki". Nasze poczucie wspólnoty nie jest już w stanie dłużej dzierżyć indywidualnych dewiacji.
Pracownia artysty staje się laboratorium naukowo-technicznym, a jego dzieła owocami analizy i inwencji. Współczesne dzieło sztuki, jak każdy inny wytwór epoki, podlega warunkom swojego czasu, a nasza własna ekspozycja świata może zostać przedstawiona jedynie w rygorystycznych formach. Nowoczesne dzieło sztuki jest totalnością – bez wycinków, bez wrażeń ulotnych. Nowe dzieło sztuki to struktura elementarna stworzona z materiałów podstawowych (obraz dla dzieci *O dwóch kwadratach* El Lissitzkiego pozostaje graficzną iluzją segmentu przestrzeni, przez co nie jest konstrukcją podstawową; natomiast mural Williego Baumeistera, skomponowany z samych tylko materiałów muralu, tj. płaszczyzn koloru, jest podstawowy i stanowi totalność, jednostkę samoistną). Nowe dzieło sztuki jest doświadczeniem kolektywnym i jest przeznaczone dla każdego – nie jest egzemplarzem kolekcjonerskim ani przywilejem wybranych.
Nasze fundamentalnie odmienione podejście do prze-tworzenia naszego świata wymaga od nas zmiany w doborze materiałów. Dzisiaj wypiera Wczoraj swoimi materiałem, formą i narzędziem. W miejsce niepewnego „pociągnięcia topora" – barwnik. W miejsce plamy węglem – precyzja linii przykładnicy. Zamiast sztalugi – maszyna kreśląca. Zamiast sygnałówki – saksofon. Zamiast kopiowania świetlnych refleksów – kontrola nad światłem samym (w kinie, podświetlanej reklamie, gimnastyce, rytmice, tańcu). W miejsce poezji lirycznej – poezja do deklamacji. W miejsce odcienia – pomiar natężenia świetlnego koloru w luksach. W miejsce rzeźby – konstrukcja. Zamiast karykatury – fotomontaż. Zamiast sztuki – skecz. Zamiast opery – musical. W miejsca kolorowanej materii – inherentna barwa materiału (samo malowanie-bez-pędzla obliguje nas do manualnej konstrukcji obrazu). Dziewięć muz, przeświadczonych i udomowionych, dawno temu opuściło swój wysoki piedestał i zbiegło z człowiekiem praktycznym. Zeszły na ziemię. Ich dziedzina została wywłaszczona, granice przepadły – bariery między malarstwem, matematyką i muzyką już nie istnieją. Różnica między tonem a kolorem jest najzwyczajniej w świecie różnicą w długości fali. Stare wartości bezsprzecznie zostały zdyskredytowane, i z pewnością kwestią czasu pozostaje to, że w ich miejsce będzie wyzyskiwana nowa, precyzyjna wiedza. Sztuka staje się inwencją i rzeczywistością kontrolowaną. Sztuka to rzeczywistość.
A osobowość? uczucia? dusza? Wnosimy o wyraźną separację. Niech ta trójka zostanie przegnana do ich wyjściowych i niezbywalnych rezerwatów: amorów, radości z natury i współżycia z bliźnimi.

↪ Pierwodruk: Hannes Mayer, *Die Neue Welt*, „Das Werk" 1926, 13; przeł. z jęz. ang. za maszynopisem ze zbiorów Hannes Meyer-Archiv DAM Frankfurt: Piotr S. Mierzwa

1926 **4–5 grudnia** oficjalne otwarcie kompleksu architektonicznego Bauhausu w Dessau, emanacji technologicznego zaawansowania i ideowego zaplecza szkoły

To ucieleśnienia dążenia jej twórców do dzieła totalnego, powstałego w wyniku kooperacji wszystkich dziedzin sztuki. W jego tworzeniu brali udział wszyscy należący do społeczności: mistrzowie i uczniowie. Projekt architektoniczny stworzono w pracowni Gropiusa, armaturę – w warsztatach Bauhausu, dekoracje ścian – podczas zajęć z muralu, meble – w warsztacie Breuera z pomocą fabryki Junkresa, lampy – w warsztatach metalowych, a identyfikację wizualną – w warsztacie drukarskim. Kompleks składał się ze skrzydła warsztatowego z całkowicie przeszkloną ścianą, skrzydła rzemieślniczego, budynku studenckiego, skrzydła administracyjnego, a także audytorium, teatru i kantyny, które tworzyły otwartą przestrzeń, odpowiednią do organizacji imprez kulturalnych. Praca, życie, jedzenie, teatr, sport i rozrywka mieściły się tu pod jednym dachem. W trakcie II wojny światowej kompleks został zbombardowany. Powstałe wówczas szkody naprawiono jedynie prowizorycznie.

Wraz z zabudowaniami szkoły powstało także osiedle domów przeznaczonych dla nauczycieli. 1 budynek wolnostojący (dom dyrektora) i 3 bliźniaki (dla 6 mistrzów) stanęły na działce leżącej w pieszym zasięgu od kompleksu, w lasku sosnowym. Zostały one zaprojektowane w pracowni Gropiusa i miały stanowić realizację w budownictwie mieszkaniowym jego koncepcji „dużego zestawu budowlanego", czyli indywidualnie wydajnych prefabrykowanych części budowlanych, które połączone w różnych konfiguracjach miałyby tworzyć różne obiekty. Niestety ze względu na ograniczone możliwości techniczne idea ta została zrealizowana jedynie częściowo. Budynki były typowymi modernistycznymi willami z przewagą form horyzontalnych, dużymi przeszkleniami, tarasami, wbudowanymi szafkami i wszystkimi nowoczesnymi urządzeniami gospodarstwa domowego oraz o perfekcyjnie białych ścianach. Domy mistrzów były bardzo przestronne, często wyposażone w meble Marcel Breuera i inne sprzęty zaprojektowane w szkole. Stanowiły kwintesencję tego, co zaczęto później określać stylem Bauhausu, a z czym walczył jego drugi dyrektor Hannes Meyer. Osiedle luksusowych domów, odseparowanych od kompleksu szkolnego, przeznaczone dla najwyższej w hierarchii grupy – mistrzów, stało w sprzeczności z ideą kolektywności i walką o równość klasową tak silnie podkreślaną przez drugiego dyrektora szkoły i związane z nim osoby, tym bardziej że idea prefabrykacji w celu optymalizacji kosztów, nie została w pełni zrealizowana. Po zamknięciu szkoły domy trafiły do osób trzecich. Nowi mieszkańcy przerobili je tak, aby pozbyć się uznanych za zepsute form i zaspokoić swoje burżuazyjne, tradycyjne oczekiwania – zamurowali ogromne okna, zamknęli otwarte przestrzenie ścianami działowymi i dodali kominy. Dom dyrektora oraz ten, w którym mieszkał László Moholy-Nagy, kompletnie zniszczono w nalotach w czasie II wojny światowej.

↪ po lewej: Ivana Tomljenović (-Meller), bez tytułu, 1930., for. cz.-b., kolaż, papier. Z kolekcji Marinko Sudac ©, dzięki uprzejmości Institute for the Research of the Avant-Garde, Zagrzeb; na górze: Lucia Moholy, Fotografia FZ Dessau (budynek Bauhausu w Dessau, widok z północnego wschodu); producent kart pocztowych: Walter Gropius (nadawca: Gerd Rexhausen; kartka pocztowa od bauhauslera do matki, opisana i opieczętowana 7 maja 1927), 1925–1926 (stempel pocztowy z 7 maja 1927); nr inw.: 12564. Dzięki uprzejmości Bauhaus-Archiv, Berlin

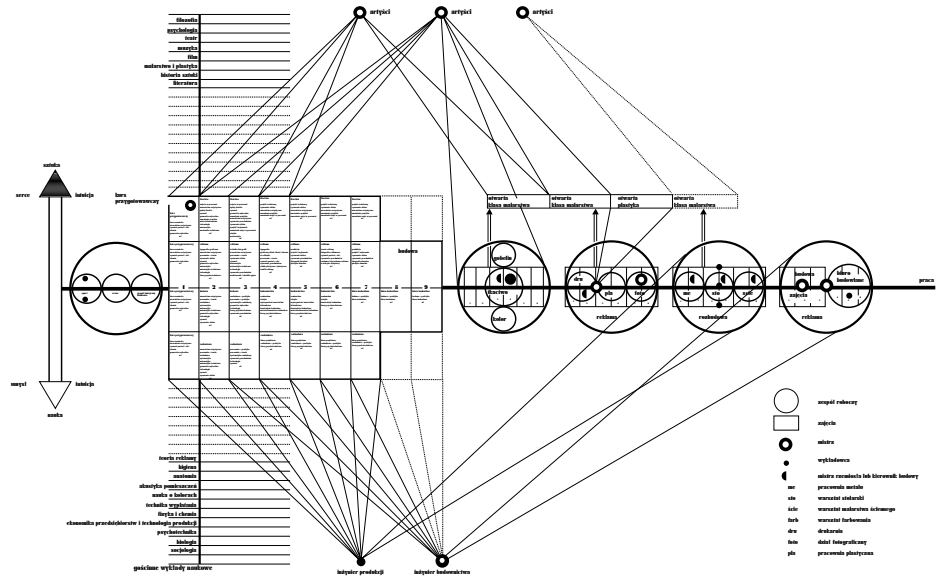
1927 **kwiecień** Hannes Meyer dołącza do Bauhausu jako dyrektor nowopowstałego wydziału architektury

Już manifest Bauhausu z 1919 roku przedstawił architekturę jako finalny cel edukacji. Tylko w architekturze widział pełną syntezę sztuk i rzemiosł, stworzenie modernistycznego dzieła totalnego [niem. *Gesamtkunstwerk*]. Dlatego organizacja szkoły inspiracje czerpać miała ze średniowiecznych gildii działających na placach budowy gotyckich katedr. Centralna rola architektury w Bauhausie nie powinna dziwić. Dyrektorem i inicjatorem szkoły był przecież architekt – Walter Gropius, jednocześnie status nauczania architektury w Bauhausie był daleki od jednoznaczności. Kadry szkoły rekrutowane były prawie bez wyjątku spośród wybitnych artystów sztuk wizualnych, nie architektów czy inżynierów. Aż do 1927 roku szkoła nie miała przestrzeni do kształcenia architektów i nie oferowała pełnego wykształcenia technicznego architekta. Według regulaminu tylko najlepsi studenci po ukończeniu trzech i pół roku studiów mogli zostać dopuszczeni do pracy przy projektowaniu i realizowaniu budynków. Kursy techniczne mieli realizować w Berlinie. Sytuacja wywoływała protesty, co w Weimarze poskutkowało rekompensatą, czyli wybudowaniem ikonicznego *Haus am Horn* na wystawę Bauhausu z 1923 roku. Oficjalnie projekt ten, podobnie jak budynki szkoły w Dessau, realizowane były przez prywatne biuro Waltera Gropiusa – biuro, które aż do późnych lat 20 funkcjonowało jako przedłużenie szkoły, przyjmując studentów w ostatniej fazie ich edukacji w Bauhausie. Pod naciskiem studentów Gropius rozpoczął powolne reformowanie szkoły i w 1927 powołał wydział architektury. Jego kierownikiem został architekt Hannes Meyer, którego trzyletnia kariera mistrza, a później dyrektora postawiła budownictwo w centrum programu Bauhausu. Zmiany zwiastował już pierwszy rok działalności Meyera, kiedy do pracowni architektonicznej szkoły dostała się pierwsza kobieta – Lotte Stam-Beese (1903 Rokitki, Śląsk – 1988 Krimpen aan den IJssel, Holandia). Radykalny funkcjonalizm Meyera znalazł swoje odbicie w nowym programie Bauhausu wprowadzonym w drugiej połowie 1928 roku. Nacisk postawiony został na praktykę i przygotowanie studentów do pracy architektonicznej i przemysłowej. Zajęcia z inżynierii,

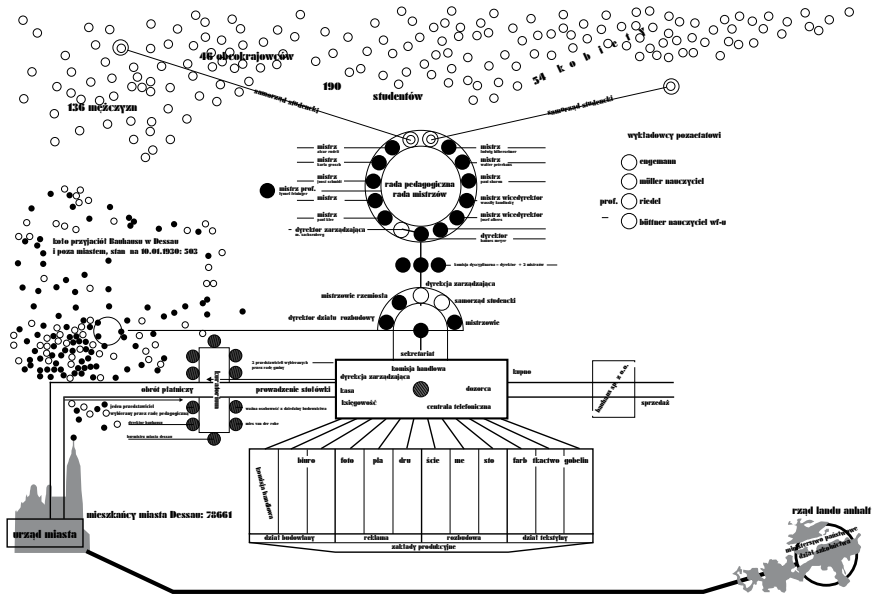
psychologii czy socjologii towarzyszyły badaniom terenowym, obserwacji i analizie architektonicznej. Powstały nowe katedry: Ludwig Hilberseimer (1885 Karlsruhe, Niemcy – 1967 Chicago, USA) uczył urbanistyki, a Walter Peterhans (1897 Frankfurt nad Menem, Niemcy – 1960, Stuttgart, tamże) fotografii, która wcześniej nie była osobnym przedmiotem. Transformacja programu pociągnęła za sobą zmiany w praktyce pedagogicznej i projektowej. Mistrzowie i studenci pracowali wspólnie. Tak powstały projekty typowych domów dla robotników, tanich mebli, projekt na konkurs na szpital dla gruźlików w Harz czy częściowo zrealizowana rozbudowa osiedla Törten w Dessau. Estetyka Bauhausu doby Meyera ma zatem wymiar ściśle polityczny: odpowiada na potrzeby materialne. W kontekście kryzysu finansowego utylitarne ideały sprawdziły się w warunkach rynkowych i przyniosły szkole pierwsze zyski z wdrożenia projektów do masowej produkcji. Efekty zmian prezentowano na podróżującej po całej Europie objazdowej wystawie produktów Bauhausu, a mit szkoły został ugruntowany.

Hannes Meyer
(1889 Bazylea, Szwajcaria – 1954 Crossifisso di Lugano, tamże) – architekt i urbanista. wZanim przeniósł się do Dessau, prowadził biuro projektowe w Bazylei. W światowym środowisku modernistycznych architektów zaistniał projektami realizowanymi wraz z Hansem Wittwerem (1894 Bazylea, Szwajcaria – 1952 tamże), np. Pałacu Ligi Narodów w Genewie (1926). Był członkiem grupy związanej z konstruktywistycznym magazynem „ABC Beiträge zum Bauen" (wkład w budowę), który współtworzył m.in. z holenderskim modernistą Martem Stamem (1899, Purmerend, Holandia – 1986, Küsnacht, Szwajcaria), klasykiem konstruktywizmu El Lissitzkim (1890 Poczynok, Rosja – 1941 Moskwa, ZSRR) i szwajcarskim architektem Hansem Schmidtem (1893 Bazylea, Szwajcaria – 1972 Soglio, tamże). W projektowaniu kierował się zasadami naukowo rozumianego funkcjonalizmu. Forma budynków była całkowicie podporządkowana funkcji. Ta z kolei wynikała z faktu rozumienia architektury jako „organizacji procesów życiowych". Według Meyera funkcja budynku miała odpowiadać obiektywnie rozumianym warunkom życia i być badana w sposób naukowy przy użyciu wiedzy i metod z zakresu biologii, psychologii czy socjologii. W sferze teorii projektowania reprezentował radykalną frakcję modernistów, która całkowicie zanegowała formę na rzecz funkcji. Jego praktyka była wymierzona w rolę indywidualnego architekta-demiurga. Promował kolektywną pracę projektową, co wiązało się z zaangażowaniem m.in. w ruch kooperatywny. Promował rozumienie modernizmu jako zjawiska społecznego, nie artystycznego. Chciał, aby jego wytwory służyły całej populacji, nie tylko uprzywilejowanym grupom. Dzięki niemu Bauhaus końca lat 20. stał się szkołą, w której zrezygnowano z teoretycznych poszukiwań *nowego przymierza sztuki i technologii*, stawiając na praktykę realizowania *potrzeb społeczeństwa w miejsce luksusu*.

1928 **4 lutego** Walter Gropius nieoczekiwanie składa rezygnację ze stanowiska dyrektora na ręce burmistrza Dessau, Fritza Hessego. Oficjalny powód to chęć poświęcenia się praktyce projektowej. Podkreśla, że po 9 latach Bauhaus jest rozpoznawalną na całym świecie marką i instytucją w dobrej kondycji. Promowany nazwiskami sławnej kadry i eksperymentalnymi prototypami oraz sztuką studentów jest rzeczywiście widoczny, nie przekłada się to jednak na nowe realizacje – tak architektoniczne, jak i masową produkcję, co jest źródłem krytyki szkoły i jej fundamentalnych założeń: nowej jedności pomiędzy sztuką a technologią. Jego miejsce zajmuje Hannes Meyer. Dyrektorskie reformy wprowadzają do programu takie dziedziny jak ekonomia, psychologia, urbanistyka, co zwraca instytucję w stronę radykalnego funkcjonalizmu. Dodatkowo Meyer wraz ze swoim współpracownikiem Hansem Wittowerem oddają na warsztat studentów dwa największe zlecenia architektoniczne w historii Bauhausu – Szkołę ADGB w Bernau i *Domy z dostępem do balkonu* na osiedlu Törten w Dessau. Obie realizacje rozumieć można jako powrót do pierwotnych idei Bauhausu, gdyż są namacalnym wynikiem wspólnej pracy mistrzów, studentów i robotników budowlanych



↪ autor nieznany, Diagram przedstawiający plan zajęć w Bauhausie w czasach dyrektury Hannesa Meyera, 1930, adaptacja: Post-Noviki. Ze zbiorów i dzięki uprzejmości: Bauhaus-Universität Weimar, Archiv der Moderne



↪ autor nieznany, Diagram przedstawiający organizację Bauhausu w Dessau w czasach dyrektury Hannesa Meyera, 1930, adaptacja: Post-Noviki. Ze zbiorów i dzięki uprzejmości Bauhaus-Universität Weimar, Archiv der Moderne

↳ Mart Stamm, *Młodzieży, wstąp do Bauhausu*, okładka druku promującego szkołę, 1927. Ze zbiorów Hannes Meyer-Archiv i dzięki uprzejmości: Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main

1928	mistrzowie László Moholy-Nagy, Herbert Bayer (1900 Haag am Hausruck, Austria – 1985 Montecito, USA) i Marcel Breuer odchodzą z Bauhausu
1928	Hannes Meyer publikuje manifest, w którym pada jego najważniejsza teza: *budownictwo jest celową organizacją procesów życiowych*

O zbadanie współczesnych potencjałów radykalnego funkcjonalizmu Hannesa Meyera poprosiliśmy Zuzę Golińską. *XiY* (2019) to nowe rzeźby i instalacje, które wchodzą w dialog z historycznymi wątkami wystawy. Artystka odnosi się do niezrealizowanych projektów architektonicznych Hannesa Meyera z czasów poprzedzających jego karierę w Bauhausie. Używa siatki prostych jako uniwersalnej bazy formalnej dla modernizmu w architekturze i sztuce. Rzeźby ze stali są przedłużeniem siatki, która pokrywa ściany galerii. Jednocześnie Golińska wprowadza w przestrzeń dwa wyróżniające się elementy w kolorze czerwonym. Jeden w kształcie przypominającym ostrze piły odnosi się do form zaproponowanych przez Meyera i Hansa Wittowera w projekcie szkoły podstawowej dla dziewcząt Petersschule w Bazylei z 1926 roku. Drugi obiekt odnosi się do najbardziej znanego niezrealizowanego projektu architektów: Pałacu Ligi Narodów w Genewie. Projekt został złożony na międzynarodowy konkurs w 1926 roku i otrzymał III miejsce spośród 470 nadesłanych. To wyróżnienie było jednym z powodów, dla których kilka miesięcy później Meyer otrzymał nominację na prowadzącego wydział architektury w Bauahusie. W instalację Golińska wprowadza archiwalia dotyczące radykalnego funkcjonalizmu w samym Bauhasie.

budować
wszystkie rzeczy na tym świecie są wytworem formuły: (funkcja razy ekonomia)
wszystkie te rzeczy zatem nie są dziełami sztuki:
wszelka sztuka jest kompozycją i w konsekwencji jest nieodpowiednia do osiągania celów
wszelkie życie jest funkcją, a więc jest nieartystyczne.
idea „kompozycji przystani" jest prześmieszna!
ale jeśli projektuje się plan miasta? albo plan domu? kompozycja czy funkcja? sztuka czy życie?????
budownictwo jest procesem biologicznym. budownictwo nie jest

procesem estetycznym. w projektowaniu budowli nowy dom nie tylko staje się „maszyną do życia", ale także biologicznym aparatem służącym potrzebom ciała i umysłu. nowa era dostarcza nowych materiałów budowlanych nowemu sposobowi budowania domów:

beton zbrojony	róg syntetyczny	klej na zimno	brezent
guma syntetyczna	drewno syntetyczne	beton komórkowy	azbest
skóra syntetyczna	aluminium	szkło lane	aceton
beton jamisty	euböolith	kselotekt	kazeina
stop wooda	sklejka	ripolin	trolit
szkło zbrojone	ebolit	wiskoza	tombak
korek prasowany	torfoleum	fibrobeton	
żywica syntetyczna	blacha elektrotechniczna	asfalt	

organizujemy te materiały budowlane w konstruktywną całość opartą na zasadach ekonomicznych. tak jednostkowe kształty, kadłub konstrukcji, kolor materiału i faktura powierzchni ewoluują same z siebie i determinuje je życie. (wygoda i prestiż nie są leitmotivami budowy domów) (ta pierwsza zależy od ludzkiego serca, nie zaś od ścian pokoju…) (ten drugi wyraża się manierami gospodarzy, a nie ich perskim dywanem!)
architektura jako „czyn uczuciowy artysty" nie ma uzasadnienia. architektura jako „kontynuacja tradycji budownictwa" oznacza poniesienie przez historię architektury. ta funkcjonalna, biologiczna interpretacja architektury jako nadającej kształt funkcjom życia logicznie prowadzi do czystej konstrukcji: ten świat konstruktywnych form nie ma kraju pochodzenia. jest wyrazem międzynarodowego podejścia do architektury. internacjonalność jest przywilejem tej epoki. czysta konstrukcja jest podstawą i właściwością nowego świata form.

1. życie płciowe	4. ogrodnictwo	7. higiena w domu	10. ogrzewanie
2. nawyki snu	5. higiena osobista	8. konserwacja auta	11. ekspozycja słoneczna
3. zwierzęta domowe	6. ochrona przed warunkami atmosferycznymi	9. gotowanie	12. usługi

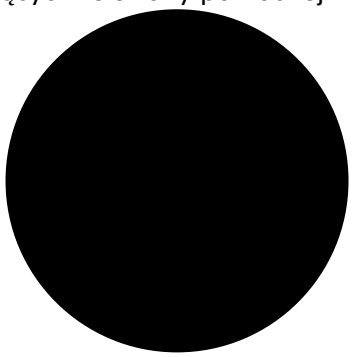
to są jedyne motywy przy budowie domu. analizujemy codzienne nawyki każdego, kto żyje w danym domu, co daje nam diagram funkcjonalny ojca, matki, dziecka, niemowlaka i innych jego mieszkańców. badamy relacje pomiędzy domem i jego mieszkańcami a światem zewnętrznym: listonoszką, przechodniem, gościem, sąsiadem, włamywaczką, kominiarzem, praczką, lekarką, osobą sprzątającą, towarzyszem zabaw, gazownikiem, sprzedawczynią, pielęgniarzem i posłanką. badamy relację istot ludzkich i zwierząt z ogrodem oraz powiązania między istotami ludzkimi, zwierzętami i owadami domowymi. wyznaczamy doroczne wahania temperatury gruntu, na podstawie których obliczamy straty ciepła z podłogi i wynikającą z nich konieczną głębokość bloków fundamentowych. geologiczna charakterystyka gleby informuje nas o jej pojemności kapilarnej i określa, czy będzie następować naturalny odpływ wody czy też konieczna będzie instalacja odpływów. wymierzamy częstotliwość i kąt padania promieni słonecznych w ciągu rocznym zgodnie z szerokością geograficzną danej działki. te dane pozwalają nam określić rozmiar cienia rzucanego przez dom na ogród oraz ilość światła słonecznego, jaką okna wpuszczą do wnętrza sypialni. szacujemy ilość światła słonecznego dostępnego wewnętrznym miejscom pracy. porównujemy przewodnictwo cieplne ścian zewnętrznych z wilgotnością powietrza na zewnątrz domu. znamy

już obieg powietrza w nagrzanym pokoju. wizualne i akustyczne relacje z sąsiednimi domostwami są jak najskrupulatniej rozważane. rozumiejąc atawistyczne skłonności przyszłych mieszkańców co do rodzajów wykończeń drewnianych, jakie możemy zaoferować, odpowiednio wybieramy wykończenia wnętrz standaryzowanych, prefabrykowanych domów: sosnę o ziarnistości marmuru, surową topolę, egzotyczne okume bądź jedwabisty klon. kolor jest dla nas ledwie środkiem zamierzonego psychologicznego wpływu lub narzędziem orientacji. kolor nie jest nigdy falsyfikatem różnych rodzajów materiału. brzydzimy się pstrokacizną. uznajemy farbę za pokrycie ochronne. gdzie kolor wydaje nam się psychologicznie niezbędny, włączamy ten fakt w nasze obliczenia ilości odbitego światła, jaką może on dostarczyć. unikamy użycia czysto białych wykończeń na domu, uznajemy całość za akumulator ciepła słonecznego…
nowy dom to konstrukcja prefabrykowana do montażu na miejscu: jako taki jest produktem przemysłowym i dziełem całego wachlarza specjalistów: ekonomistów, statystyków, higienistów, klimatologów, inżynierów przemysłowych, specjalistów od standaryzacji, inżynierów ciepłowników… oraz architekta?… był artystą, a teraz staje się specjalistą od organizacji!
nowy dom jest przedsiębiorstwem społecznym. wyswobadza przemysł budowlany z częściowego sezonowego bezrobocia i wyzwala z odium działań pomocowych na rzecz bezrobotnych. racjonalizacja metod gospodarowania wybawia gospodynię z niewoli domowej, a zracjonalizowane metody ogrodnicze chronią posiadacza domu od dyletanctwa drobnego ogrodnika. jest nowy dom przede wszystkim przedsiębiorstwem społecznym, gdyż jest – jak każdy inny standard rządowy – standaryzowanym produktem przemysłowym bezimiennej wspólnoty wynalazców.
projekt nowego mieszkalnictwa jako całość ma być ostatecznym celem dobra publicznego i jako taki jest on intencjonalnie zorganizowanym projektem w duchu społecznym, w którym energie kolektywne i indywidualne jednoczą się w prospołeczności opartej na zintegrowanych, spółdzielczych fundamentach. nowoczesność takiego osiedla nie zawiera się w płaskim dachu i horyzontalno-wertykalnym układzie fasady, ale w jego bezpośrednim związku z ludzkim istnieniem.
w nimże rozważnie przemyśleliśmy napięcia wewnątrz jednostki, pomiędzy płciami, sąsiedztwem i wewnątrz wspólnoty, jak również te wywołane relacjami geofizycznymi.
budownictwo jest celową organizacją procesów życiowych.
budownictwo jest procesem technicznym, a więc zaledwie jedną częścią procesu całościowego. diagram funkcjonalny i program ekonomiczny są zasadami determinującymi ten projekt budownictwa.
budownictwo nie jest już dłużej indywidualnym zadaniem spełniającym ambicje architekta.
budownictwo jest wysiłkiem zbiorowym rzemieślników i wynalazców. tylko ta osoba, która, będąc mistrzem we wspólnocie pracowniczej innych osób, osiąga mistrzostwo życia… jest mistrzem budowlanym.
budownictwo zatem wyrasta z bycia jednostkową sprawą jednostek (wspieraną bezrobociem i brakiem mieszkaniowym), stając się kolektywną sprawą całego narodu.
budownictwo to nic innego jak organizacja:
społe*czna, techniczna, ekonomiczna, psychologiczna organizacja.*

↬ Hannes Meyer, *bauen*, „bauhaus" 1928, 2:4; przeł z jęz. ang. Piotr S. Mierzwa za: *Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago* red. Hans M. Wingler, MIT, Boston Mass. 1993, s. 153–154

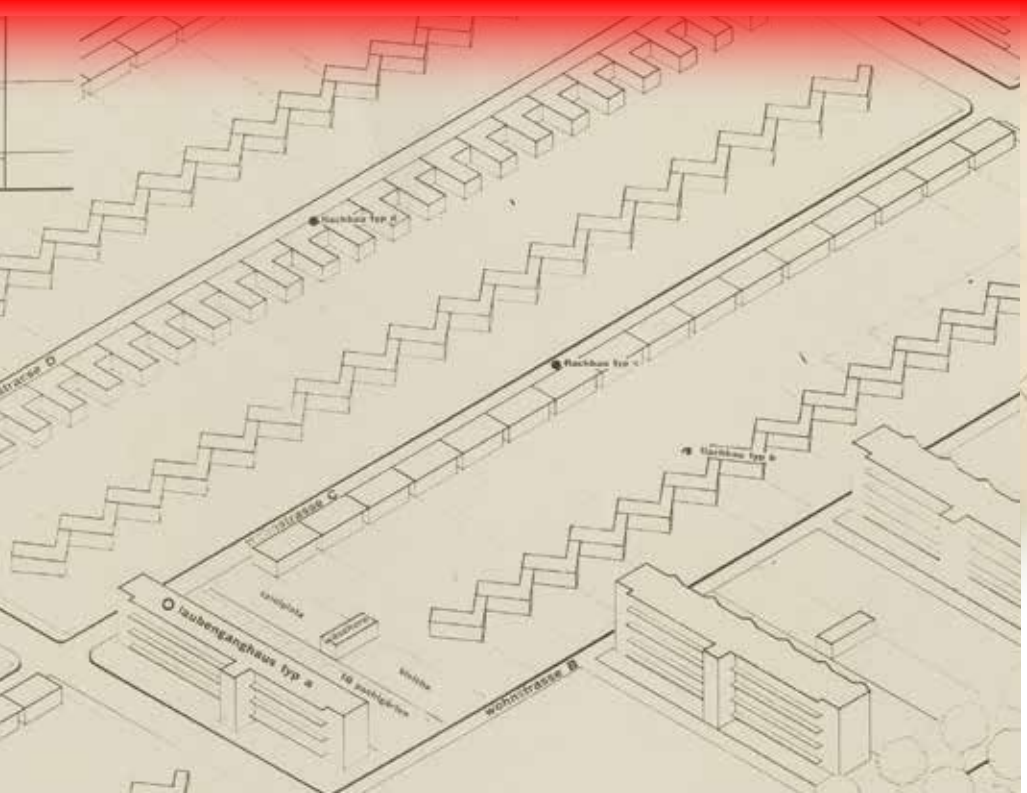
1928–1930 projekt i realizacja (częściowa) osiedla Törten w Dessau

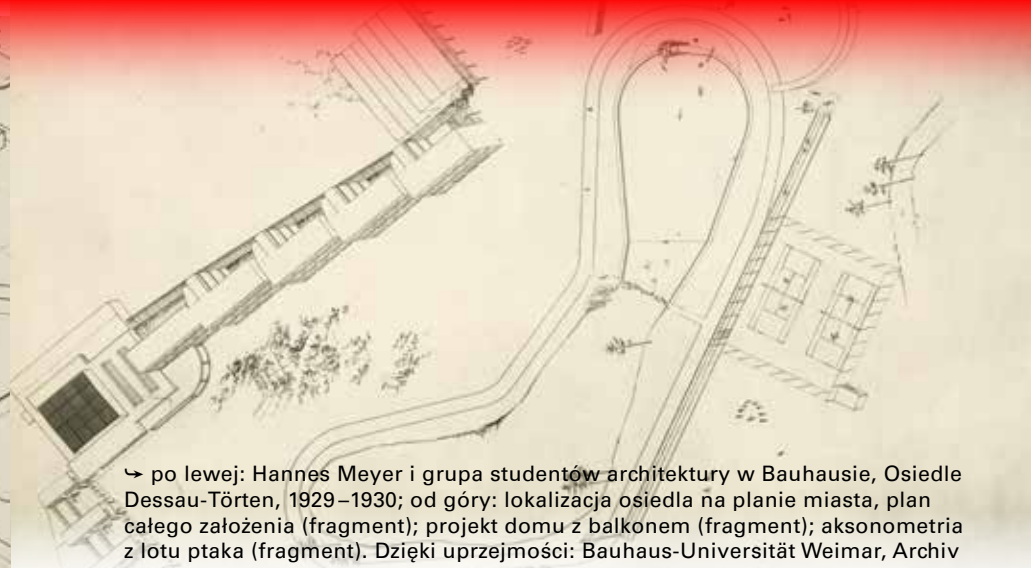
Po co to larum [...], *że budynek w Dessau-Törten wzniesiono pod moim przywództwem – wreszcie byłem tak dumny, że po raz pierwszy prawdziwie – bezimiennie mówiąc – prowadzono pracę zbiorową w Bauhausie* – pisał Meyer w liście do Karela Teige'a datowanym na maj/czerwiec 1930 roku (*Hannes Meyer. Bauen und Gesellschaft. Schriften, Briefe, Projekte*, red. Lena Meyer-Bergner, Dresden 1980, s. 73). Osiedle *Laubenganghäuser*, czyli domów z dostępem do balkonu, to jeden z dwóch stworzonych kolektywnie, z udziałem studentów, zrealizowanych projektów z czasów pracy Meyera w Bauhausie. W rozbudowie zabudowy jednorodzinnej przeznaczonej dla klasy średniej założonej kilka lat wcześniej według projektu Gropiusa nacisk położono na architekturę dostępną dla przedstawicieli całego społeczeństwa. Domy jednorodzinne oraz trzy- lub czterokondygnacyjne budynki wielorodzinne miały powstawać obok siebie, dzięki czemu na jednym obszarze mieli zamieszkiwać przedstawiciele dwóch klas społecznych: drobnomieszczaństwa i proletariatu. Budynki wielorodzinne wyposażono w balkony (stąd nazwa: domy z balkonami) rekompensujące niedogodności związane z brakiem dostępu do własnego ogródka i świeżego powietrza. Zrealizowano jedynie kilka budynków piętrowych. 47-metrowe mieszkanie w domu galeriowym typu A (mieszczącym po 6 mieszkań na 3 kondygnacjach) składało się z salonu, sypialni rodziców, pokoju dziecięcego, kuchni, łazienki i toalety, skrzyni na węgiel i magazynku. Bloki orientowano wschód–zachód, tak aby wszystkie pomieszczenia mieszkalne mogły skorzystać z południowej ekspozycji, natomiast wejścia i pomieszczenia pomocnicze (kuchnia, przedpokój i łazienka z toaletą) miały orientację północną. Każdy z planowanych 5 takich bloków posiadać miał dziedziniec, na którym do każdego mieszkania przynależało średnio 30 m^2 ogródka. Obiekt posiadał także plac zabaw dla małych dzieci oraz pralnię z wybielarnią. Taki kompleks zajmował 2128 m^2. Po północnej stronie każdego bloku znajdowała się zewnętrzna klatka schodowa, która z powodów przepisów przeciwpożarowych była całkowicie odizolowana od właściwej części bloku mieszkalnego. Z dziedzińca przed budynkiem położonego po stronie północnej wzdłuż drogi był możliwy dostęp do pojedynczych boksów (na rowery, wózki itd.) znajdujących się pod platformą pierwszego podcienia. Taki typ domu galeriowego był przede wszystkim próbą uniknięcia wad, jakie posiada zwyczajna kamienica czynszowa. Do każdego mieszkania było możliwe bezpośrednie wejście z zewnątrz (tak jak w jednokondygnacyjnym budownictwie szeregowym). Lokatorzy nie byli powiązani ze sobą tak jak zazwyczaj, poprzez wspólną klatkę schodową, która sprzyja konfliktom między mieszkańcami, po której niesie się hałas i która jest nadużywana jako miejsce zabaw dla dzieci. W domu galeriowym każda rodzina była bardziej niezależna. Mieszkańcy spotykali się na korytarzu, na świeżym powietrzu, a ten był miejscem publicznym. Południowa orientacja salonu i sypialni we wszystkich mieszkaniach gwarantowała największe możliwe nasłonecznienie całego mieszkania. Zgromadzone po stronie północnej pomieszczenia pomocnicze izolowały mieszkanie od ruchu w galeriach oraz od złych warunków pogodowych nadchodzących ze strony północnej.



1928–1930 realizacja szkoły **Niemieckiej Federacji Związków Zawodowych,** Bundesschule des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes

ADGB – w Bernau to drugi z projektów powstałych podczas pobytu Meyera w Dessau. Przeznaczona dla robotników miała stać się miejscem czterotygodniowych kursów edukacyjno-wypoczynkowych. Zaprojektowana funkcjonalnie: prace projektowe poprzedzono analizami uwarunkowań krajobrazowych, technicznych, ekonomicznych, ale także społecznych i psychologicznych potrzeb użytkowników. Naczelnym założeniem było pokazanie przedstawicielom klasy pracującej, jak wygląda nowoczesny budynek, jednak pozbawiony cech luksusowych. Meyer pracował nad tym, aby obiekt nie podążał za żadnym stylem, a swój charakter zawdzięczał surowości materiałów, naturalności i oczywistości rozwiązań projektowych oraz harmonii z otoczeniem. Kompleks składał się z rozlokowanych wokół jeziora budynków: szkoły, jednostek mieszkalnych z przestrzeniami wspólnymi. W szkole znajdowały się hala sportowa, czytelnia, biblioteka, sala jadalna na 130 osób, aula na 200, kino, szwalnia, pralnia, hala do leżakowania, bilard, palarnia, oczywiście pracownie i pokoje dla uczestników kursów, a na jej terenie bieżnia żużlowa o powierzchni 400 m, ogród krzewów, baseny sportowy i rekreacyjny oraz indywidualne domy z ogrodami dla nauczycieli.





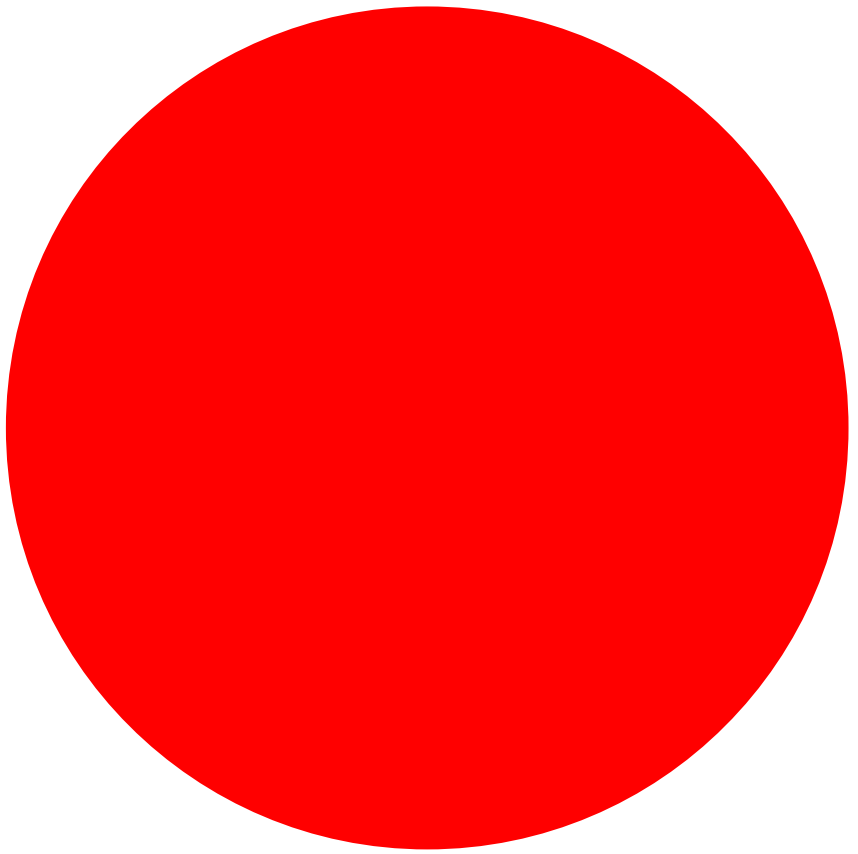
↳ po lewej: Hannes Meyer i grupa studentów architektury w Bauhausie, Osiedle Dessau-Törten, 1929–1930; od góry: lokalizacja osiedla na planie miasta, plan całego założenia (fragment); projekt domu z balkonem (fragment); aksonometria z lotu ptaka (fragment). Dzięki uprzejmości: Bauhaus-Universität Weimar, Archiv der Moderne; na górze: Hannes Meyer, Hans Wittwer i grupa studentów architektury Bauhausu, ADGB, 1930; Hannes Meyer, Hans Wittwer, Projekt konkursowy, Szkoła Związków Zawodowych ADGB, plan 4, aksonometria całego zespołu zabudowy. Obie prace z kolekcji Hannes Meyer-Archiv, dzięki uprzejmości Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main

1928–1930 W archiwach Meyera w DAM we Frankfurcie zachowało się wiele kolektywnie tworzonych analiz, które były wyjściem dla projektów poszczególnych realizacji. Pokazują one funkcjonalizm psychologiczny Meyera i stosowanie metod naukowych do zbudowania bazy wiedzy przed przystąpieniem do projektowania. studenckich. Schematyczny diagram oddaje proces analizy sąsiedztwa i relacji zewnętrznych w osiedlu mieszkaniowym. Pod uwagę brano relacje akustyczne: między domem a domem (radio, muzyka, odwiedzający etc.), ogrodem a ogrodem – w tym obecność zwierząt, np. koci hałas, szczekanie psa; dzieci – z ulicą (reklamy podświetlane na zewnątrz, pojazdy, głosy przechodniów, obecność listonosza, gazownika, kominiarza, żebraka; ale też konieczność dostępu do dostaw czy obecność linii kolejowej w oddali), z zakładami przemysłowymi i punktami usługowymi w sąsiedztwie; węchowe: dym – komin, ogień w ogrodzie, zapachy kuchenne, obecność zwierząt domowych i hodowlanych i ich odchodów, spaliny z pojazdów, umiejscowienie pralni i rozprzestrzenianie się oparów z pralni; optyczne: między domami a ogrodami, domami a ulicą, ulicą a domami; wreszcie społeczne: klasowe i polityczne podziały między mieszkańcami, sposób użytkowania przestrzeni wspólnych, zawiązywanie się relacji przyjacielskich i innych. Uwzględniono rodzaj zamieszkujących: męski i żeński

↪ po lewej: zapewnienie odpowiedniej relacji z przyrodą było jedną z cech podejścia Hannesa Meyera do architektury. Ogród traktowano jako przedłużenie przestrzeni domu. Studenci, zgodnie z założeniami szeroko rozumianego funkcjonalizmu, analizowali także otoczenie budynków. Uwzględniano nie tylko wpływ uciążliwych zapachów i hałasów w nim powstających na sąsiedztwo, lecz także rolę ogrodu w kształtowaniu doznań zmysłowych. Praca studentów, *Ogród*, 1930. Z kolekcji i dzięki uprzejmości: Bauhaus-Universität Weimar, Archiv der Moderne

1928–1931 Władysław Strzemiński prowadzi zajęcia w Żeńskiej Szkole Przemysłowo-Handlowej w Koluszkach

Forma jest właściwością materiału […]. *Struktura włóknista drzewa i warunki jego wytrzymałości wymagają obróbki wzdłuż włókien i pokazania warstwic drzewnych. Najwłaściwszym kształtem największej wytrzymałości blachy są kształty walcowe* […]*, gdy dla żelaza grubszego kształtami właściwymi są przeważnie kształty o przekrojach L lub T i właściwa im ostra kanciastość płaszczyzn. Piękny jest nie kształt ozdobny, lecz kształt organiczny, kształt nierozerwalnie wynikający z materiału. Zasadą kształtowania staje się: maksimum wydobycia prawdy materiału* – w artykule *Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne* [„Droga" 1932, nr 3] pisał Władysław Strzemiński (1893 Mińsk – 1952 Łódź), najważniejszy polski artysta międzywojenny, teoretyk sztuki, autor min. *Unizmu w malarstwie* (1928) i *Teorii widzenia* (1947, wyd. 1958). W latach 1927–1931 związany z Koluszkami, największym ówcześnie węzłem kolejowym w Polsce, gdzie m.in. uczy rysunku i robót ręcznych w Żeńskiej Szkole Przemysłowo-Handlowej. Swoje doświadczenia pedagogiczne i pragnienie zreformowania edukacji artystycznej w Polsce i pójścia krok dalej niż Bauhaus zebrał w kilku wystąpieniach i artykułach. W 1931 roku na łamach miesięcznika „Architektura i Budownictwo" publikuje autorski program nauczania składający się z trzech kursów. Pierwszy, złożony z 9 faz (tak się wyraził) obejmuje: rozmieszczenie linii na płaszczyźnie, rozmieszczenie płaszczyzn, kompozycję podziałów płaszczyzny, monogram z geometrycznych elementów liter, dynamikę, energię natężenia, ciężar koloru, kompozycję architektoniczną danej płaszczyzny



(puryzm) i architektonizację tej kompozycji zależnie od płaszczyzny, fakturę malarską, obiektywną fakturę materiałów, fakturę ukształtowaną jako przekształcenie materiału. Drugi i trzeci odnoszą się już do kompozycji rzeczy użytkowych i ich wykonania, a poszczególne etapy wtajemniczenia to: analizy: form przedmiotów w myśl kubizmu analitycznego (1909–1912); figury ludzkiej w myśl tychże zasad; figury ludzkiej w celu wydobycia linii architektonicznych budowy form tej figury, wreszcie: kompozycja ubrania na wydobytych liniach architektonicznych (by *figura łączyła się z ubraniem we wspólnym rytmie architektonicznym*). *Wytworzony został typ mody nowoczesnej i przedmiotów użytku codziennego architektonicznie związanych z wnętrzem nowoczesnem* [pis. oryg.].

Strzemiński był zwolennikiem edukacji polegającej na odrębnym poznawaniu poszczególnych zagadnień plastyki i syntezie wiedzy w „wytwórczości". Pięknem było to, co stanowi o wykonalności technicznej, oraz zgodność przedmiotu z istotą jego funkcji. W jednym z tekstów krytykuje Bauhaus i konstruktywizm jako *konsumpcyjne*, gdyż ich ambicją jest nie wzbogacanie postrzegania, a wyrób masowy przedmiotów utylitarnych z zastosowaniem już zdobytej wiedzy. Kierunek produkcyjny *zdobywa nowe wartości wzrokowe* (postrzeżeniowe, powiedzielibyśmy współcześnie) *i zakłada fundamenty wynikającej z nich nowej formy*.

Formułując fundamenty edukacji artystycznej, opowiada się przeciwko mistrzowskiemu modelowi nauczania: *Tradycja jest rzeczą martwą, gdy jej używamy do naśladowania rzeczy minionych; staje się jednak żywą, gdy otwiera wobec nas zagadnienia minione (nie sposoby ich załatwiania) i wytwarza w nas postawę czynną wobec sztuki.* Kpi: źle wykształcony twórca to taki, który choćby *zwiedził 10 Paryżów*, choćby *widział rzeczy epokowe*, *wynalazki otwierające olbrzymie perspektywy*, *będzie idealnie znieczulony* i *obcy względem tradycji*, a to przecież *przeszłość, rozwijając się, staje się przyszłością*. Wiedza, którą student winien zyskać, to umiejętność rozpoznania systemów budowy i kształtowania formy: dawnych i jemu współczesnego, będącego wynikiem rozwoju nauki i pociągającego zmiany we wrażliwości, a co więcej: współtworzenia go. *Sztuka jest rozwojem nieskończonym* – pisze. *Twórczość nie ma granic. Recepta chociażby nawet najlepsza, jest zawsze ograniczeniem rozwoju nieskończonego*. Podstawowym narzędziem artysty jest możliwie najlepiej rozwinięty aparat percepcji wzrokowej i jego analityczne umotywowanie. Kolejnym pokoleniom chciał przekazywać całą dotychczasową wiedzę o technologiach i percepcji wzrokowej; kształcić artystów idących krok dalej niż sztuka przed nimi i umiejących dostrzegać (i opowiadać) coraz bardziej nieuchwytne i zniuansowane zjawiska.

Poglądy Strzemińskiego zapewne nie byłyby tak klarowne, gdyby nie wcześniejsze działanie w ramach grupy Unovis wspólnie z Kazimierzem Malewiczem, regularna wymiana intelektualna z rosyjskimi i radzieckimi konstruktywistami, współtworzenie polskiego ruchu konstruktywistycznego czy wreszcie relacja prywatna i zawodowa z najważniejszą polską rzeźbiarką, Katarzyną Kobro (1898 Moskwa – 1951 Łódź). To wraz z nią Strzemiński opublikował *Kompozycję przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* (1931). *Dążeniem kompozycji przestrzennej jest zjednoczenie się z przestrzenią* – pisała artystka, a jej rzeźby z lat 1920–1933 są rozważaniem tego, ja relacje przestrzeni artykułować rytmem czasu, trochę jak w kinie, by tworzyć symbiotyczne środowiska zamieszkiwania.

↳ Władysław Strzemiński, *Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne*, 1931, plakat. Dzięki uprzejmości: Ewa Sapka-Pawliczak & Muzeum Sztuki w Łodzi

1929 kolejny manifest Meyera:

bauhaus i społeczeństwo
w każdym twórczym projektowaniu odpowiadającym życiu
rozpoznajemy
zorganizowaną formę istnienia.
każdy twórczy projekt odpowiadający życiu jest
odzwierciedleniem współczesnego społeczeństwa.
budownictwo i projektowanie są dla nas tym samym i jednym,
i są one procesem społecznym.
jako „uniwersytet projektowania"
bauhaus dessau nie jest artystycznym,
lecz społecznym zjawiskiem.

jako twórczy projektanci –
nasze działania są zdeterminowane społecznie,
a zakres naszych zadań wyznacza społeczeństwo.
czy nasze obecne społeczeństwo w Niemczech nie woła
o tysiące szkół ludowych, parków ludowym,
ludowych domów?
o setki tysięcy ludowych mieszkań??
miliony mebli ludowych???
(czego wart jest bełkot koneserów, jeśli
go do tego zewu przyrównamy)
(po kubistycznych kubikach bauhausowskiej obiektywności?)
bierzemy zatem strukturę i żywotne potrzeby
naszej wspólnoty za rzecz oczywistą.
dążymy do osiągnięcia
jak najszerszego przeglądu ludzkiego życia,
jak najgłębszego wglądu w ludzką duszę,
jak najrozleglejszej wiedzy o tej
wspólnocie.

jako twórczy projektanci
jesteśmy sługami tej wspólnoty.
nasza praca jest służbą ludziom.

wszelkie życie jest pragnieniem harmonii.
wzrost oznacza
zabieganie o harmonijną radość
z tlenu + węgla + cukru + skrobi + białka.
praca oznacza
nasze poszukiwanie harmonijnych form istnienia.
nie szukamy
stylu bauhausu ani bauhausowej mody.
żadnej modnie-płaskiej powierzchniowo-planarnej ornamentacji
podzielonej horyzontalnie i wertykalnie i wystrojonej
w neoplastyczny styl.
nie szukamy
geometrycznych czy stereometrycznych konstrukcji
obcych życiu i wrogich funkcji.
nie jesteśmy w Timbuktu:
rytuał i hierarchia
nie są dyktatorami naszego twórczego projektowania.
gardzimy każdą formą,
która nie prostytuuje się do formuły.
ostatecznym zatem celem pracy bauhausu jest
zebranie razem wszystkich sił twórczych
by nadać harmonijny kształt naszemu
społeczeństwu.

jako członkowie bauhausu jesteśmy poszukiwaczami:
szukamy harmonijnej pracy,
wyniku świadomej organizacji
sił intelektualnych i duchowych.
każdy człowiek nakierowany jest na przedmiot
a świat jego twórcy przejawia się w nim.
to jego życiolinia.
praca nasza zatem jest
kolektywna w swoim celu i ogarniając szerokie masy
swoim zakresem
staje się manifestacją pewnej filozofii życia.

sztuka?!
wszelka sztuka jest organizacją.
organizacją dialogu pomiędzy tym światem
a tamtym,
organizacją wrażeń zmysłowych
ludzkiego oka,
i stosownie subiektywną, związana z daną osobą,
i stosownie obiektywną, wyznaczoną przez społeczeństwo.
sztuka nie jest służką piękna,
sztuka nie jest wybuchem afektu,
sztuka jest jedynie organizacją.
klasyczna:
w module logicznej geometrii Euklidesa,
gotycka:
w ostrym kącie wzoru namiętności,
renesansowa:
w złotej podziałce reguły równowagi.
sztuka od zarania nie była niczym innym niż organizacją.
my dzisiejsi łakniemy uzyskać za pomocą sztuki jedynie
wiedzę o nowej obiektywnej organizacji
przeznaczonej wszystkim,
manifest i mediator kolektywnego społeczeństwa.
teoria sztuki zatem
staje się systemem organizujących zasad
i jest nieodzowna każdemu twórczemu projektantowi.

bycie artystą zatem nie oznacza już profesji
a powołanie do stawania się twórcą porządku.
sztuka bauhausu zatem
jest również środkiem eksperymentu w porządku obiektywnym.

nowa szkoła bauhausu
jako centrum edukacji kształtowania życia
nie dokonuje żadnej selekcji uzdolnionych.
gardzi
imitacyjną mobilnością intelektualną talentu,
wrażliwa jest na groźbę intelektualnych schizm:
wsobności, egocentryzmu, nietutejszości, rezerwy.
nowa szkoła budownictwa
jest miejscem sprawdzianu predyspozycji.
każdy ma do czegoś predyspozycję.
życie nie odmawia nikomu.
zdolność do symbiozy
jest właściwa każdej jednostce.
toteż edukacja twórczego projektowania angażuje
całego człowieka.
usuwa zahamowania, niepokój, represję.
eliminuje pretensję, stronniczość, uprzedzenie.
jednoczy wyzwolenie projektanta
z umiejętnością
identyfikacji ze społeczeństwem.

nowa teoria budownictwa
jest epistemologią istnienia.
jako teoria projektowania
jest pieśnią nad pieśniami harmonii.
jako teoria społeczeństwa
jest strategią równoważenia
sił spółdzielczych i sił indywidualnych
ze wspólnotą ludzi.
teoria budownictwa nie jest teorią stylu.
nie jest to konstruktywistyczny system,
nie jest to doktryna cudów technicznych.
jest to system organizacji życia,
i podobnie wyjaśnia
kwestie fizyczne, psychiczne, materialne i ekonomiczne.
bada, wyznacza i porządkuje pola sił
jednostki, rodziny
i społeczeństwa.
jej podstawą jest rozpoznania przestrzeni życiowej
i znajomość okresowości procesów
życiowych.
duchowy dystans jest dla niej tak istotny
jak dystans mierzony w metrach.
jego twórczymi mediami są – stosowane celowo –
rezultaty badań biologicznych.
ponieważ ta doktryna budownictwa jest bliska realiom
życia, jej tezy wciąż się zmieniają:
ponieważ znajduje konkretne istnienie w życiu,
jej formy są tak obfite w treść jak samo życie.
„obfitość jest wszystkim".

wreszcie wszelkie twórcze działanie determinowane jest przeznaczeniem
krajobrazu
który dla człowieka z korzeniami jest specyficzny
i unikalny, jego praca jest osobista i umiejscowiona.
jeżeli dryfującym populacjom tych korzeni brakuje
ich praca łatwo może zostać zestereotypizowana
i zestandaryzowana.
świadome doświadczenie krajobrazu

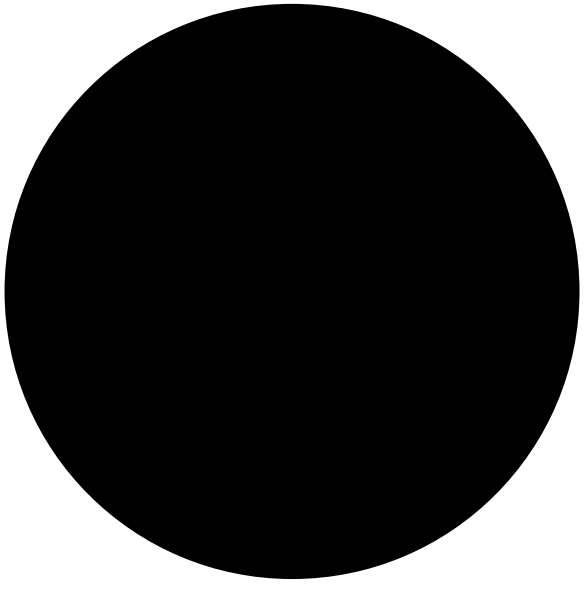
to budownictwo jako zdeterminowane przeznaczeniem.
jako twórcy wypełniamy przeznaczenie
krajobrazu.

↳ Hannes Meyer, *Bauhaus und Gesellschaft*, „bauhaus" 1929, 3:1.; przeł. z jęz. ang. za maszynopisem ze zbiorów Hannes Meyer-Archiv DAM Frankfurt: Piotr S. Mierzwa

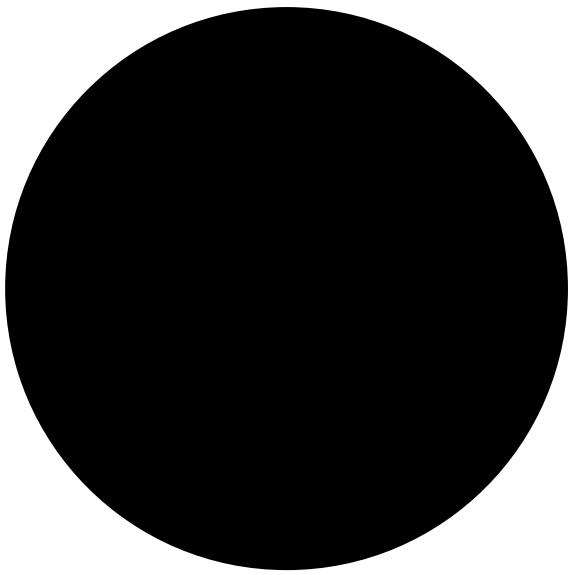
1929 **kwiecień** Meyer organizuje w Bazylei wystawę *10 lat Bauhausu* mającą przybliżyć przeciętnemu przedstawicielowi społeczeństwa ideę szkoły i jej produkty; ekspozycja odwiedza w kolejnym roku Wrocław, Dessau, Essen, Mannheim i Zurych (na zdjęciu)

Relacje ekonomii z Bauhausem były istotne z dwóch powodów: stabilność finansowa instytucji była uzależniona od finansowania publicznego, co wiąże jej historię ze zmianami politycznymi w Republice Weimarskiej; jednocześnie celem szkoły, realizowanym z mniejszym lub większym zaangażowaniem, była produkcja obiektów użytkowych, a zatem zaistnienie na rynku towarów. Początkowo wyobrażano sobie, że projekty powstające w szkole i zlecenia architektoniczne zapewnią względną autonomię instytucji, a studentom darmowe studia – ten ideał nie został jednak nigdy zrealizowany. Zrzeszająca tak duża grupa wybitnych artystów i projektantów od samego początku miała swoich zwolenników, jak też grono zagorzałych oponentów. Ci ostatni, rekrutujący się głównie z list konserwatywnych polityków Weimaru, przypuścili frontalny atak na szkołę już w 1920 roku. Kadrom zarzucono wtedy „ekspresjonizm" uważany za jawne sprzeniewierzenie się gustom i ideałom sztuki akademickiej; studentom zaangażowanie w ruch Spartakistów, niemoralne zachowanie, zły ubiór czy ich pochodzenie. Bezpodstawne zarzuty udawało się odpierać w czasach, gdy władzę w regionie sprawowała partia Socjaldemokratyczna (SPD). Jednak kiedy w marcu 1924 roku do władzy w Weimarze i całej Turyngii doszły partie prawicowe i nacjonalistyczne, finansowanie zostało natychmiast zablokowane. Kilka miast w Niemczech, między innymi Frankfurt nad Menem i Dessau, zaprosiły szkołę, oferując finansowanie i wsparcie; szkoła migrowała do Dessau. Mit Bauhausu – tworzony przez manifesty, reklamy i znane nazwiska kadr – silnie działał na wyobraźnie progresywnych polityków. Nie przekładał się jednak na sukces rynkowy. Celem szkoły od 1922 roku była masowa produkcja dostępnych produktów codziennego użytku we współpracy z Niemieckim przemysłem. Zrealizowały go jedynie nieliczne prototypy wśród setek projektów, tak mistrzów, jak i studentów szkoły. Najbardziej dziś znane projekty mebli Bauhausu, jak fotele Breuera, były (i wciąż pozostają) obiektami luksusowymi. Są wytwarzane na zamówienie lub w małych transzach i sprzedawane w ograniczonej liczbie egzemplarzy. Mimo że przemysł stanowił tak istotne odniesienie dla prac szkoły, dopiero lampa Kandem projektu Marianne Brandt (1893, Chemnitz, Niemcy – 1983, Kirchberg, tamże) z 1928 roku weszła do produkcji na masową skalę. W miesiącach przed kryzysem finansowym 1929 roku szkoła odnotowała pierwsze zyski ze współpracy z przemysłem. Najbardziej intratna okazała się produkcja… tapet ściennych, zaprojektowanych i sygnowanych logiem Bauhausu

↳ Wystawa objazdowa *10 lat Bauhausu*, odsłona w Zurychu, 1930, oraz przygotowana na tę wystawę prezentacja krzesła zaprojektowanego w Bauhausie. Dzięki uprzejmości Archiv der Moderne, Bauhaus-Universität Weimar



↳ Wystawa prezentująca dorobek Bauhausu z lat 1928–1930 zorganizowana przez Hannesa Meyera w Moskwie w 1931 roku, dzięki uprzejmości Archiv der Moderne, Bauhaus-Universität Weimar



↳ Na transparencie napis: *Przeciw kulturze reakcyjnej w Bauhausie*. Strona z protestami studenckimi w Dessau z 1930 roku z albumu Hannesa Meyera. Ze zbiorów Hannes Meyer-Archiv i dzięki uprzejmości DAM we Frankfurcie

1929–1933	wielki kryzys gospodarczy
1929	początek emigracji absolwentów, np. do Izraela

Jako progresywna i kosmopolityczna instytucja Bauhaus od samego początku swojej działalności krytykowany, co często podszyte było antysemityzmem i antykomunizmem wymierzonych było w studentów. Z dojściem nazistów do władzy publiczna krytyka zmieniła się w psychiczną i fizyczną przemoc. Początkowo Żydzi studiujący w Bauhausie przyjeżdżali z krajów niemieckojęzycznych, jak Friedl Dicker-Brandeis. W drugiej połowie lat 20. do Bauhausu dołączyli także Żydzi ze wschodu – kilkoro z nich urodzonych na terenach, które po 1918 znalazły się w granicach II Rzeczypospolitej. Arieh Sharon (1900, Jarosław – 1984, Paryż, Francja) był silnie zaangażowany w ruch syjonistyczny. Po zakończeniu studiów w pracowni Meyera wyjechał w 1929 roku do Palestyny, stając się jednym z najważniejszych modernistycznych architektów Izraela. W jego ślady na początku lat 30. pod naciskiem politycznych represji wyruszyli inni bauhauslerzy, tacy jak Heinz Schwerin (ur. 1910 w Katowicach), którego z Bauhausu wraz z innymi studentami współtworzący szkolną komórkę komunistyczną wyrzucił Mies van der Rohe w 1930 roku.

1930	**29 lipca** burmistrz Dessau wzywa Hannesa Meyera do natychmiastowej dymisji ze stanowiska dyrektora Bauhausu

Metoda Meyera znalazła zagorzałych krytyków wewnątrz i na zewnątrz szkoły, co doprowadziło do jego zwolnienia 1 sierpnia 1930 roku. Jego metody kwestionowali zarówno mistrzowie Bauhausu pierwszej generacji, zwolennicy sztuki dla sztuki, tacy jak Paul Klee czy Wassily Kandinsky, jak i naciskany przez nacjonalistyczne siły w radzie miasta burmistrz Dessau. Meyerowi zarzucano np. finansowanie strajku górników w Mensfeld położonym nieopodal Dessau. W sporze nie brano pod uwagę wkładu dyrektora w rozwój szkoły czy jego rzeczywistych działań – to on przecież zabronił komunistycznej frakcji studentów utworzenia pierwszego związku zawodowego bauhauslerów. Mimo zakazu to właśnie wśród studentów praktyczna postawa Meyera i jasno wyrażane poglądy zdobyły największe uznanie. Lato 1930 roku w Dessau upłynęło pod znakiem protestów spacyfikowanych przez policję i nowego dyrektora, który wyrzucił ze szkoły najbardziej zagorzałych buntowników.

1930	Ivana Tomljenovič (-Meller) (1906 Zagrzeb, Austro--Węgry – 1988 Zagrzeb, Jugosławia) tworzy kolaż *Powodzenia, towarzysze z Bauhausu i Berlina, do zobaczenia po rewolucji!*
1930	dyrektorem Bauhausu zostaje Ludwig Mies van der Rohe, jeden z najważniejszych przedstawicieli modernizmu w projektowaniu i architekturze; już w momencie odejścia Gropiusa widziano go jako dyrektora Bauhausu, nie przyjął jednak propozycji; po dymisji Mayera zarówno władze miasta, jak i szkoły, liczyły na to, że jego niesamowity autorytet pomoże uspokoić coraz bardziej radykalizujące się poglądy studentów
1930	Hannes Meyer emigruje do Związku Radzieckiego i rozpoczyna pracę w Moskiewskiej Szkole Architektury (VASI) z wiarą, że socjalistyczna organizacja kraju pozwoli na tworzenie architektury prawdziwie zaangażowanej w niwelowanie różnic klasowych

↳ Wendelien van Oldenborgh, *Dwie Skały* [*Two Stones*], 2019, projekcja na pojedynczym ekranie z dwiema ścieżkami dźwiękowymi w osobnych słuchawkach, 28 min każda, wraz z specjalnie zaprojektowanych obiektem do siedzenia (we współpracy z Laurą Amann). W produkcji filmu udział wzięły: Hannah Dawn Henderson, Żenia Gubkina, Maya Smolnyaninova, Ola Hassanain, Hanneke Oosterhof i inni. Produkcja: Bauhaus Imaginista. Dzięki uprzejmości artystki

Żądać prawa do ludzkiego życia.

Zamieszkiwać, mieszkać, istnieć, żyć.
bardziej niż mieszkań potrzeba ulic i parków
Jest przedstawicielką pokolenia, które ceniło kontrolę.

rol[a] wyobraźni u urbanisty [...] jak oni sobie wyobrażają użycie przestrzeni przez mieszkańców, [...] samych mieszkańców w tej przestrzeni

Ważne jest dla mnie wyjście poza ideę traktowania ludzi jak liczb, pozycji statystycznych. Zajmowanie się [...] cielesnymi jednostkami.

Człowiekiem, żywą tkanką ludzkiego doświadczenia.

Dla społeczeństwa ważna jest transparentność i widoczność.
Nie istnieje hierarchia opresji.

[C]hodzi o etos, według którego polityczne jest realizowanie spraw.
Działanie w przeciwieństwie do retoryki.

W domu nie tylko mieszkasz, jesz i śpisz, ale jesteś częścią społeczeństwa.
Mdlący jest moment
rozpoznania
siebie jako wcielonej hipotezy,
żywego, oddychającego podmiotu,
który już dawno pocięto na kawałki,
na długo przed narodzeniem.

Odkładam teczkę,
opieram się na krześle,
zakładam ręce na piersi,
jakbym zszywała się na powrót,
składała w jedno.

„Co to za strach?" – pytam siebie.
Nie, nie mój strach, ten znam już dobrze;
ich strach.
Wielki lęk na myśl o tym,
że ktoś jednak odrzuci
narzucone mu imię.
Wielki lęk zawieszonych pomiędzy,
strach przed głosem, co krzyczy
„Nie jestem twoim Murzynem".
Krzyczy:
„Nie ty dajesz mi imię".

Który śmie powiedzieć:
„Jestem autorem siebie,
nie zawładniesz moim językiem".

No dalej, białasy,
ze swoją konsumencką głupotą.
No dalej, otaczajcie domy
śnieżną bielą.
Ślepi Holendrzy, robociarze, niszczeni
kapitalistyczną grabieżą.

dzisiaj dyskryminacja jest lepiej zakamuflowana
głębiej przenika pewien rodzaj biurokracji

Chciałabym, żeby architektura otwierała drzwi życiu.

↳ cytaty z filmu *Dwie skały* Wendelien van Oldenborgh (2019) z jęz. ang. przeł. Joanna Szymańska

Dwie Skały to oparta na rozmowach ze współczesnymi badaczami próba rekonstrukcji życiowych kolei oraz rozwoju ideowego dwóch kobiet: wykształconej w Bauhasie niemieckiej architektki Lotte Stam-Beese oraz karaibskiej aktywistki i pisarki Herminy Huiswoud (1905 New Amsterdam, Guyana – 1998 Amsterdam). Obie pracowały w Związku Radzieckim już we wczesnych latach 30., a po II wojnie światowej działały Holandii. Film został nakręcony w konstruktywistycznej dzielnicy Charkowa, KhTZ, pierwszym większym projekcie mieszkalnym, przy którym pracowała Stam-Beese, oraz w jej rozsławionym Pendrechcie z lat 50. ubiegłego wieku, czyli dzielnicy, którą zaprojektowała jako główna architekt urbanista Rotterdamu. Dwie dekady później Hermina Huiswoud prowadziła działalność aktywistyczną przeciw prawu mieszkaniowemu tego miasta, gdyż pozwalało ono na ludności pochodzenia karaibsko--holenderskiego na osiedlanie się w danej dzielnicy pod warunkiem, że jej liczba nie przekraczała tam 5% populacji. Emocjonalne i ideowe synergie i dysonanse pomiędzy drogami życiowymi tych dwóch kobiet oraz ich oczekiwania wobec ideologii komunistycznej są wyczuwalne dzięki przemyśleniom i doświadczeniom bohate-

rów filmu, z których wszyscy mają osobisty lub zawodowy związek z kwestiami w nim poruszonymi.

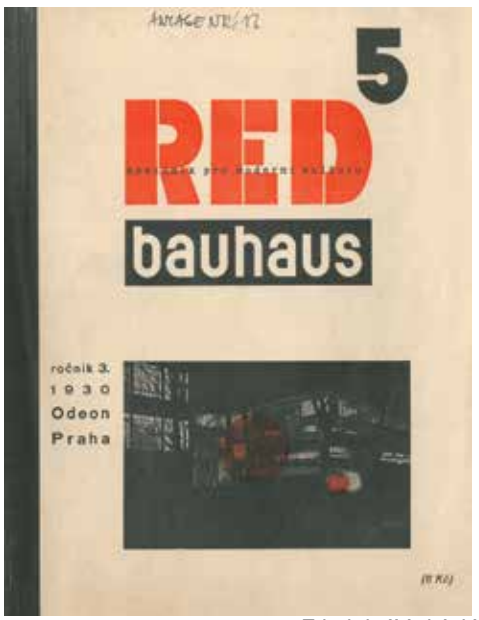
1931 w Związku Radzieckim powstaje Czerwona Brygada Bauhausu utworzona przez Hannesa Meyera i grupę podzielających jego poglądy członków i byłych studentów Bauhausu

Ok. 15 towarzyszy i towarzyszek, m.in. René Mensch, Klaus Meumann, Konrad Püschel, Tibor Weiner, Anton Urban, Béla Scheffler i Philipp Tolziner; twórcy wspólnie wyjeżdżają do ZSRR i jako zespół odpowiadają za budowę nowych radzieckich miast i fabryk. Tym samym migracja bauhauslerów po 1930 roku, którą zwykle wiąże się z kierunkiem zachodnim (Walter Gropius czy László Moholy-Nagy wyjechali do USA przez Londyn) i południowym (Tel Aviv) była w przeważającym stopniu skierowana na wschód. Te trajektorie migracji jednostek połączone są także z migracją idei: globalnym zasięgiem stylu międzynarodowego promowanego przez Le Corbusiera; migracją rozwiązań Bauhausu do Stanów Zjednoczonych, i dopiero współcześnie opisywaną podróż na wschód. Kiedy na przełomie lat 20. i 30. Republika Weimarska pogrąża się w ekonomicznym i politycznym kryzysie, a do władzy dochodzą nacjonaliści, w Związku Radzieckim trwa pierwszy Plan Pięcioletni. Polityka rozwoju wprowadzona w ZSSR przez Józefa Stalina – polegająca na centralnie sterowanej, przyspieszonej industrializacji – przyciągnęła architektów z zachodniej Europy. Szczególnie tych, którzy tak jak Hannes Meyer czy Ernst May byli przekonani, że rewolucja w projektowaniu łączy się z rewolucją ekonomiczną, polityczną i społeczną. Dodatkowym argumentem za kierunkiem migracji na wschód u początku lat 30. były kultura i środowiska awangardowe, które dopiero pod koniec dekady zostały wyparte przez doktrynę socrealizmu. W Moskwie od 1919 działało Wchutiemas [ros. ВХУТЕМАС – skrót od nazwy Высшие художественно-технические мастерские – Wyższe Pracownie Artystyczno-Techniczne), szkoła artystyczna, której kadry (np. Wassily Kandinsky, Nikolaus Pevsner) i program porównywać można z Bauhausem. Jednocześnie liczba studentów w moskiewskiej placówce była przynajmniej dziesięciokrotnie większa od tej w Dessau. Nic dziwnego więc, że kiedy Hannes Meyer został wyrzucony z pozycji dyrektora Bauhausu, rozpoczął podróż na wschód – gdzie zangażował się zarówno w edukację (od października 1930 roku w VASI – Instytucie Wyższej Edukacji Architektonicznej i Budowlanej w Moskwie), jak i praktykę architektów. Tę ostatnią realizował wraz z grupą studentów, którzy wyruszyli z nim w podróż do Moskwy – grupa nazwała się Czerwoną Brygadą Bauhausu, a w jej skład wchodzili: Tibor Weiner (1906–1965), Konrad Püschel (1907–1997), Philipp Tolziner (1906–1996), René Mensch (1908–1980), Béla Scheffler (1902–1942), Antonin Urban (?–1942) i Klaus Meumann (1907–?). Członkowie grupy poznali się, uczestnicząc w zajęciach i budowach prowadzonych przez Meyera w Dessau i Bernau. To w Związku Radzieckim ideał kolektywnej pracy architektonicznej i bliskości z placem budowy, promowany w Bauhausie przez Meyera, był realizowany na prawdziwie masową skalę. Czerwona Brygada była jedną z setek, które pracowały przy konsultowaniu i projektowaniu dzielnic, miast, czy całych regionów. W pierwszy roku w Moskwie Meyer i jego studenci angażowali się w pracę takich instytucji, jak Fundusz Budowlany dla Ogólnych i Technicznych Szkół Średnich (GIPROVTUS) i Narodowe Instytuty Planowania Miasta (GIPROGOR). Te ogromne organizacje projektowe zatrudniały tysiące architektów, którzy podzieleni byli na oddzielne warsztaty, w których z kolei pracowały brygady pod opieką pojedynczych architektów. W zależności od zadania każda brygada miała składać się z architektów, inżynierów, ekonomistów czy rysowników. Tak ściśle ustrukturyzowanym, a jednocześnie

interdyscyplinarny i kolektywny system projektowania i budowy korespondował z postulatami Meyera jeszcze z 1926 roku.

Moment wspólnej pracy zagranicznych i radzieckich architektów nie trwał jednak długo. Eksperymenty z typowymi czy prefabrykowanymi budynkami zostały ukrócone z powodu braku środków, a organizacje rządowe zaczęły promować budownictwo tradycyjne z drewna i cegły. Jednocześnie już w 1932 roku możliwości prowadzenia interdyscyplinarnych działań zostały wyraźnie zmniejszone, a każda dziedzina artystyczna czy naukowa miała zrzeszyć się w oddzielną organizację podlegającą centralnemu aparatowi rządu. Czerwona Brygada Bauhausu została rozwiązana w 1932 roku, a jej członkowie pozostali w Związku Radzieckim, pracując w biurach i brygadach całego kraju. Meyer współpracował przy projektowaniu nowych regionów i miast, których setki powstawały w tym czasie na terenach Sowieckiej Rosji (nowe założenie miejskie dedykowane społeczności żydowskiej Birobidzhan na Syberii). René Mensch opuścił ZSSR w 1934 roku, Hannes Meyer w 1936, a Konrad Püschel i Tibor Weiner w 1937 roku. Stalinowskie czystki dosięgnęły 4 pozostałych członków brygady – Antonin Urban i Philipp Tolziner zostali aresztowani w 1938 roku, a Klau Meumann i Béla Scheffler zostali aresztowani lub zabici pod koniec dekady. Trzecia trajektoria migracji Bauhaus, jej wpływ na Związek Radziecki i późniejsze międzynarodowe losy jej członków do dziś pozostają nie w pełni opisane.

Wśród radykalnie lewicowych bauhauslerów, obok Schwerina czy Ivany Tomljenović, działał także Isaak Butkow (ur. 1909 w Wilnie), od 1929 roku członek Komunistycznej Partii Niemiec. Po zmianie dyrektora pozostał w Bauhausie jako rysownik, współpracujac z Miesem van der Rohe i Ludwigiem Hilberseimerem. Jednak w 1932 został zidentyfikowany przez lokalne władze jako komunista i pod policyjnym przymusem wyrzucony z Dessau. Wrócił do Berlina, gdzie nie znalazł pracy, a po tygodniach starań uzyskał azyl i zezwolenie na wyjazd do Związku Radzieckiego. W Moskwie założył rodzinę i pracował w grupie architektów projektujących Kanał im. Moskwy (ros. Канал имени Москвы). W 1938 roku, podczas terroru stalinowskich czystek został posądzony o szpiegowanie na rzecz Niemiec i rozstrzelany 2 października na strzelnicy NKWD w dzielnicy Butow w Moskwie. Isaak Butkow został oczyszczony z zarzutów 26 września 1957 roku.



↳ Z kolekcji i dzięki uprzejmości Archiv der Moderne. Bauhaus-Universität Weimar

	w wyborach do władz miasta Dessau przedstawiciele NSDAP zdobywają 19 mandatów (na 36)
1932	**22 sierpnia** władze Dessau decydują o zamknięciu Bauhausu Mies van der Rohe przenosi Bauhaus do Berlina jako szkołę prywatną
1933	**kwiecień** władze zamykają Bauhaus w Berlinie

↪ Goshka Macuga, *1919/1933*, 2019, tkanina. Dzięki uprzejmości artystki i Andrew Kreps Gallery New York

1919/1933 Goshki Macugi (powyżej) łączy w sobie motywy, które przeplatają się na całej wystawie *Do zobaczenia po rewolucji!* – historyczne znaczenia Bauhausu i ich współczesny odbiór. Artystka użyła tradycyjnego medium (tkactwo było od początku obecne w programie szkoły) do przedstawienia wnikliwej analizy różnorodności i transformacji, jakie Bauhaus przechodził pomiędzy rokiem założenia w Weimarze a momentem zamknięcia w Berlinie. Horyzontalna oś wykresu wskazuje na kolejne lata działania, oś pionowa natomiast odnosi się do określeń, jakimi charakteryzowano szkołę. Przymiotniki „komunistyczny", „pronazistowski" czy „liberalny" pochodzą z historycznej prasy i dokumentów, które artystka znalazła w archiwach. Praca Macugi mapuje, a jednocześnie materializuje tożsamość Bauhausu jako wielowątkowego i zmieniającego się zbioru ścierających się ze sobą indywidualności, poglądów czy idei. To właśnie taka dynamika wewnątrz szkoły, jak też w jej otoczeniu historycznie ukształtowała instytucję Bauhausu, choć w jej historiach często pozostaje zapomniana lub traktowana pobieżnie.

1933	w Północnej Karolinie powstaje Black Mountain College, eksperymentalna szkoła, w której nauczanie sztuki stanowiło podstawę edukacji dla sztuk wyzwolonych

Pierwszymi wykładowcami są np. Josef i Annie Albers, którzy zaszczepiają na gruncie amerykańskim ideę kursów wstępnych Bauhausu (przez moment wykładowcą jest też Gropius, współtwórca niezrealizowanego projektu budynku szkoły). Annie Albers w ramach pracy dyplomowej w Bauhausie stworzyła pochłaniającą dźwięk i odbijającą światło zasłonę, którą umieszczono w audytorium szkoły ADGB w Bernau. Podróżowała do Meksyku i Ameryki Południowej, aby studiować tradycyjne techniki tkackie i była pierwszą kobietą pracującą w tkaninie, która miała indywidualną wystawę w nowojorskiej MoMie. Z kolei Josef Albers był nie tylko utalentowanym twótcą, ale też charyzmatycznym nauczycielem. Jego zajęcia przyciągnęły artystów takich jak Willem de Kooning, Robert Motherwell czy Robert Rauschenberg – czołowe postaci amerykańskiej awangardy powojennej. *Ekonomiczna forma to rezultat funkcji i materiału* – to myśl przewodnia kursów Albersa. Trzeba dodać, że wśród późniejszych nauczycieli i wychowanków Black Mountain College byli najważniejsi czołowi przedstawiciele powojennej awangardy i konceptualizmu, np. wynalazca kopułowych, geodezyjnych, modułowych systemów mieszkalnych Buckminster Fuller; choreograf Merce Cunningham czy kompozytor John Cage.

1933	na łamach czasopisma czechosłowackich architektów pt. „Leva Fronta" ukazują się odpowiedzi Hannesa Meyera na rozesłaną przez redaktorów do wybranych architektów ankietę. Wypowiedzi Meyera opublikowano pt. *Odpowiedzi na pytania grupy architektów z Pragi*. Późniejszy maszynopis w języku angielskim został zatytułowany przez autora: *Architekt w walce klasowej*. Tekst w przekładzie Piotra S. Mierzwy publikujemy w pełnej formie, zdając sobie sprawę z patyny historycznej powlekającej zachwyt nad szansą rewolucji społecznej, jakiej ludzie zachodu żądali od rewolucji październikowej. Uważamy bowiem, że dzisiejsza świadomość historyczna, ale także środowiskowa związana ze zmianami klimatu pozwala dostrzec w poniższym tekście rozwiązania i wartości warte przypomnienia i analizy

Poniższe siedem pytań, które wywołał ekonomiczny, a zatem i architektoniczny, kryzys roku 1932, zostało przedłożonych wybranej garstce wybitnych architektów europejskich przez grupę architektów z Pragi, LEVÁ FRONTA. Odpowiedź Hannesa Meyera została opublikowana również w Szwecji, Danii, Niemczech itd.

1. Jakie jest Pana/Pani podejście do obecnej architektury? Jakie czynniki wydają się Panu/Pani decydujące w tworzeniu architektury współczesnej?

Walka klas toczy się zajadle również w architekturze. Fakt ten przywiązuje nas, architektów, do niekończącej się analizy warunków społecznych, jakie wyrażają się we współczesnym projektowaniu. Im jaśniej dostrzegamy procesy społeczne właściwe walce klasowej, tym silniej jesteśmy zobowiązani oceniać wszelkie przejawy architektury w odniesieniu do ich interakcji ze społeczeństwem. Jako że architekt sprzedaje wytwór swojego intelektu, jest on/a bardziej zależny/a od przychylności swoich klientów niż sklepikarz/rka, a jego zależność ideologiczna od klasy panującej jest jeszcze znaczniejsza.

Wyniki właśnie tego rodzaju nieustającej analizy klasowości naszego społeczeństwa zmusiły mnie do porzucenia błędów mojej wcześniejszej, liberalnej i reformistycznej interpretacji warunków społecznych. Był to stopniowy proces, gdyż byłem szczególnie narażony na tego typu interpretacje z racji swoich powiązań zawodowych

z neutralnymi ruchami związkowymi i z nieudolnymi związkami zawodowymi. Analiza ta jednak pomogła mi, kiedy pełniłem funkcję dyrektora w Bauhaus Dessau, opowiedzieć się za marksistowską szkołą architektury na rzecz przyszłych architektów socjalizmu, jak również zająć swoje miejsce na linii bojowej proletariatu rewolucyjnego. Kierowany linią Partii Komunistycznej, jedynej partii, jaka czyni użytek z taktyki marksistowskiej w walce klas, od tamtej chwili walczyłem nieustępliwie na rzecz wprowadzenia nauk Marksa, Engelsa i Lenina w pole budownictwa. Moje podejście do architektury na dzień dzisiejszy jest podejściem bojownika rewolucji.

Jeden jedyny czynnik jest decydującym w tworzeniu nowoczesnej architektury: znajdujemy się obecnie w okresie, gdy rewolucja proletariacka pod przewodnictwem Lenina przejęła władzę i rozpoczęła budowę socjalizmu na fundamentach materializmu dialektycznego. Na gigantycznym polu budowy Związku Sowieckiego rodzi się nowa architektura Ery Socjalizmu.

2. Co sądzi Pan/Pani o wyparciu sztuki z pracy architektonicznej i urbanistycznej, z pracy architektów/architektek, które określają się mianem progresywnych? Jak zdefiniowałby Pan/Pani sztukę w tym kontekście?

Wyparcie sztuki z budownictwa przez niektórych nowoczesnych architektów kapitalistycznych jest dla mnie symptomem załamania się kultury burżuazyjnej. O ile pęd ideologiczny Rewolucji Francuskiej przeprowadzonej przez burżuazję wytworzył bezpośrednie i silne wpływy artystyczne, jakie dały początek epoce klasycystyczno-romantycznej w pierwszej połowie XIX wieku, styl ten został później wykorzystany przez wschodzących kapitalistów do ukrycia giełdy, ich bastionu, pod przykrywką antycznej świątyni, czy do rozsiania arkadyjskiego czaru nad koszarami ich siły roboczej.

Niektórzy z nas, „architektów progresywnych", zrażeni kłamstwem i pustką ersatz-sztuki obecnej w kapitalistycznej praktyce budowniczej, podnieśli nieobecność sztuki w architekturze do rangi pozytywnego dobra. Najlepsi z nich starali się „nadać formę funkcjom społecznym za pomocą swoich budowli". Poszukiwania architektury społecznej były efektem pozornie odmienionej równowagi sił w walce klasowej okresu powojennego [po I wojnie światowej – przyp. red.]. Przez moment zdawało się, że ciężar leży po stronie robotników, która to tendencja wyrażała się realizacją wielu społecznie świadomych programów budowlanych wprowadzanych przez związki zawodowe i spółdzielnie. Tym podejściem architekci/tki wydobyli/ły czynnik społeczny na pierwszy plan determinantów architektonicznych, nazywając ten rodzaj architektury „funkcjonalną", mimo że w gruncie rzeczy była ona na usługach aparatu społecznego, jaki jest w mniej czy bardziej ewidentnym stanie rozpadu. Nic dziwnego, że ta próba zreformowania architektury burżuazyjnej ugrzęzła, najdelikatniej rzecz biorąc, w mechaniczności!

Musimy siebie jednak zapytać: dlaczego sztuka obumiera w społeczeństwie, którego największa troską jest to, w jaki sposób odnieść zysk drogą imperialistycznych podbojów? po co sztuka w planowaniu megalopolis, które istnieje jedynie po to, aby wyżywić giełdę? po co sztuka w wynajętych pokojach pracowników umysłowych albo najemnych, kiedy ich domostwo nie reprezentuje nic poza kapitalistycznymi środkami wyzysku człowieka przez człowieka? Wspólny ogląd wyzyskującego i wyzyskiwanego jest niemożliwy, a więc nie może być sztuki dla nich wspólnej. Masy walczą o wikt i opierunek; sztuka burżuazyjna tymczasem staje się luksusem cienkiej zewnętrznej skórki, pod którą rozkład migocze niczym fluorescencyjna sztuczność.

„Sztuka" w związku z architekturą socjalistyczną oznacza łączną sumę narzędzi koniecznych do ideologicznej organizacji budowli albo planu urbanistycznego w taki sposób, aby był pociągająco przejrzysty dla prostego odbiorcy. Wartość takiej sztuki jest funkcją jej politycznej treści. Najwyższe osiągnięcie architektury proletariackiej polega na zintensyfikowanym doświadczeniu mas, a wiara

robotników, ich heroizm i wola rewolucji są odwiecznymi źródłami tejże architektury. Architektura w szczególności doświadcza bezprecedensowego zrywu dzięki wymogom robotników: dzięki skali ich programów budowlanych, stanowiących część planu socjalistycznego, dzięki rewolucyjnej elastyczności technik urbanistycznych, niepowściąganych obecnie przez interesy indywiduów lub własności, dzięki ekonomii materiałowej, która usunięta spod zabiegów spekulacji, może teraz zostać właściwie użyta.

3. Architekci/tki uznający/e siebie za progresywnych starali się złagodzić ciężar codziennej rutyny np. przez zastąpienie pojedynczego domostwa hojnymi rozwiązaniami kolektywnymi. Czy ta tendencja, której oświetlenie elektryczne, centralne ogrzewanie i kompaktowa kuchnia to zaledwie kilka przykładów, zdaje się Panu/Pani być naturalną drogą rozwoju, czy też symptomem kryzysu, jaki należy przezwyciężyć?

Techniczna decentralizacja burżuazyjnego domu jest wynikiem koncentracji kapitału oraz znakiem początku rozpadu rodziny rozumianej jako podstawowy element składowy społeczeństwa burżuazyjnego. Dom będący twierdzą jego pana jest w rozsypce: kolektywne domostwa przyszłości są już wznoszone. Marks twierdził, że „rozpad jednostkowej gospodarki rodzinnej nie powinien być odróżniany od rozpadu rodziny". Nie oszukujmy się: kapitalizm wykształcił już czysty rodzaj miejsca kolektywnego zamieszkiwania w postaci luksusowych hoteli apartamentowych, na Riwierze czy w Alpach, gdzie można odnaleźć towarzycho pasożytniczych bywalców dobrane w zależności od mody, pory roku, zachcianki. Nie możemy dać się zwieść w podziw nad tymi formami zamieszkiwania, jakby to był nowy numer pokazowy zawieszony w pustej przestrzeni, tylko dlatego, że burżuazyjni radykałowie w gronie architektów – być może nawet z powodu prawdziwej skłonności względem Związku Sowieckiego – orędują na ich rzecz dla grup średniozamożnych; musimy rozpatrzyć je w świetle ich wpływu na walkę klas. Ściśnienie kuchni jest w oczywisty sposób spowodowane presją ekonomiczną, w szczególności tą wywieraną na klasę średnią, której nie stać już dłużej na służbę czy płacenie czynszu za dodatkowy metr kwadratowy. Liberalne przyzwolenie dotyczące „emancypacji kobiety od kuchni" nie zmienia jej statusu w społeczeństwie kapitalistycznym – co ma zrobić kobieta z jej nowo odkrytym czasem wolnym? Czy ma dalej obniżać płace swoją niskopłatną pracą? – a w dodatku czy jest w stanie znaleźć pracę w czasach bezrobocia?

Promotorzy kolektywizacji gospodarstw klasy średniej utrzymują, że podążają w kierunku postępu społecznego. Ale co to za postęp społeczny, którego beneficjentami w najlepszym razie jest wąski krąg rodzin i który pozostaje poza zasięgiem ogromnej większości robotników/czek, a więc nic nie jest w stanie zdziałać na poprawę ich losu? Wobec tego wszystkiego musimy zrozumieć, że „mieszkanie komunalne" jest, ideologicznie rzecz ujmując, zwykłym ochłapem reformizmu. Zarazem jednak powinniśmy uznać postępy techniczne w zakresie kolektywizacji aparatu zamieszkania społeczeństwa burżuazyjnego i rozwijać je nadal celem wzbogacenia spuścizny, która – pewnego dnia – przypadnie robotnikom.

4. Czy jest Pan/Pani zdania, że obecna sytuacja ekonomiczna wyznacza limit, a może i kres, możliwościom pracy twórczej młodych architektów?

Obecny kryzys gospodarczy w oczywisty sposób ogranicza pracę tych architektów, których świadomość jest zamglona burżuazyjną dumą „zawodową". Cierpią oni z powodu niemożliwości egzekucji ich projektów, ponieważ ich marzenia są marzeniami o niezależności ich rzekomo „wolnej" profesji. Jeśli środki im na to pozwalają, oddają się zatrudnieniom z domeny sztuki idealistycznej; w innych przypadkach tymczasowo wykonują podrzędne prace pomocnicze

albo znajdują schronienie w innym zawodzie. Architekt świadomy klasowo z drugiej strony, jakkolwiek jako pracownik jest również przyduszony zaciskającą się pętlą depresji ekonomicznej, będzie tą drogą stopniowo uwalniany ze swojej podporządkowanej pozycji. Uświadamia sobie, że w społeczeństwie kapitalistycznym on, fachowiec przy desce kreślarskiej, jest tak samo spętany jak jego współpracownik, robotnik na rusztowaniu. Wie, że działa jako prawny przedstawiciel kapitału budowlanego i że oczekuje się od niego, że umebluje scenerię architektoniczną na potrzeby spektakli burżuazji. Szerząca się depresja nie kończy politycznie twórczego zadania klasowo świadomego architekta; przeciwnie – otwiera nieograniczone pole służby idei socjalistycznej.

5. Jaki jest Pana/Pani zdaniem wkład społeczny architekta? Czy powinien się on zajmować przede wszystkim kwestiami stylu, formy i planu? Czy też powinien on starać się pomóc podnieść ogólny poziom życia?

Architekt winny jest społeczeństwu bezwarunkową analizę swojej własnej pozycji pośrodku otaczającego kryzysu gospodarczego, a następnie powinien obrać jasne i logiczne stanowisko w walce klasowej. Nie istnieje dla niego punkt obserwacyjny poza którąś ze stron barykady. Musi wybrać pomiędzy jedną a drugą stroną, pomiędzy kapitalizmem a socjalizmem. Architekt progresywny przyjmuje swoje miejsce bojownika na linii ognia rewolucyjnego, proletariatu. Pomimo kryzysu, jego praca zawodowa ma znaczenie i wartości jako część walki proletariatu. Nawet owo niesmaczne widmo badania stylów historycznych jakie pokutują na zwykłych akademiach architektury, ożywa żywotnością równą kwestiom projektowym. Potrzeba jednych i drugich jako narzędzi drobiazgowej analizy cywilizacji przeszłości, włączając cywilizację kapitalizmu. Architekt proletariacki rozpoznaje interakcję formy i treści w każdej epoce architektury i wie, że architektura socjalistyczna, forma wyższa, może wyewoluować jedynie ze spuścizny poprzednich epok – burżuazyjnej, feudalnej i wcześniejszych.

Jego członkostwo w proletariacie rewolucyjnym zatrzyma go również przed podjęciem próby „podwyższenie powszechnego poziomu życia". Zostawia tę kojącą ideę koalicji faszystowskiej. Jako architekt proletariacki jest przygotowany do przekształcenia warunków życia robotników od samych podstaw drogą walki rewolucyjnej i socjalistycznego planu, ponieważ jedynie tą drogą może postąpić rodzaj ludzki na wyższy poziom społeczeństwa bezklasowego.

6. Co według Pana/Pani musi zrobić architekt, aby osiągnąć wyżej zdefiniowany cel? (patrz: pytanie 5.)

Jedynie poprzez jak najściślejszy związek z robotnikami architekt będzie w stanie rozpoznać presję ekonomiczną, pod jarzmem której egzystują; ich dolegliwości i pragnienia. On, rozkołysany wątpliwościami intelektualista, w stopniu szczególnym potrzebuje takiego stałego kontaktu, dającego wsparcie moralne, które on, jako bojownik, musi otrzymać. Jego egzystencja jako jednostki rozpuszcza się w egzystencji walczących mas. Jego instynkty rewolucyjne zostaną poddane dyscyplinie, jaka wyróżnia proletariat w starciu. Musi przygotować się on do swojej misji poprzez wysoce rzetelne i szerokie wykształcenie, zarówno zawodowe, jak i polityczne. Musi wchłonąć najlepsze, co kapitalistyczna teoria i technologia budownictwa ma do zaoferowania, prowadzony myślą, że użyje tej wiedzy do rozwoju wyższego porządku architektury socjalistycznej. Jasna ideologia marksistowska jest mu nieodzowna, a utrzymuje ją w formie bojowej poprzez nieustanne wyostrzanie swojej znajomości ekonomii politycznej, materializmu dialektycznego i wszystkich dziedzin teorii marksowskiej i leninowskiej. Jednakże owo wykształcenie polityczne musi być wypróbowane i utwardzone codzienną praktyką, w związku z czym aktywna współpraca z proletariackimi organami walki klasowej jest niezbędna. To właśnie w tym leży najgłówniejszy z jego obowiązków społecznych.

Nie żeby architekt socjalistyczny miał porzucić swoje zwyczajowe środowisko zawodowe – ma on walczyć tam właśnie, razem ze współpracownikami o podobnych przekonaniach, jako przodownik pracy nowej architektury.

Struktura klasowa nowoczesnej metropolii i zbieżność jej chaosu gospodarczego z jej chaotycznym wyglądem muszą być bezlitośnie ujawniane. W dzisiejszym czasie wymuszonego wypoczynku nowi i doświadczeni muszą współpracować nad ewolucją współczesnej metody socjalistycznej w badaniu projektowania, która stworzy podstawową dyscyplinę nowych zespołów architektów w budownictwie socjalistycznym. Owe socjalistyczne zespoły architektów muszą brać żywy udział w codziennej konkurencji w ramach ich profesji ze świadomością, że jakkolwiek rozwój technologiczny może odsunąć upadek burżuazji, może on również wnieść wkład w dziedzictwo socjalistycznej rekonstrukcji, która nastąpi. „Ziarna socjalistycznej architektury już kiełkują z rozkładu architektury burżuazji".

7. Kryzys mieszkaniowy i bezrobocie. Generacja architektów nazywających siebie progresywnymi widzi źródła tych nieprawości w istnieniu kapitalizmu. Czy zgadza się Pan/Pani ze stwierdzeniem, że ten system musi ustąpić nowemu porządkowi społecznemu, w którym środki produkcji są własnością wszystkich?

Poprawnym jest wskazanie, jak czynią ci architekci, systemu kapitalistycznego jako zasadniczej przyczyny kryzysów w mieszkalnictwie i zatrudnieniu. Dodanie, że „ten system musi ustąpić nowemu porządkowi społecznemu, w którym środki produkcji są własnością wszystkich", nie jest jednak wystarczające: liberalny ruch robotniczy i reformistyczni orędownicy „demokracji gospodarczej" teoretycznie również się za tym opowiadają. Nie, skończmy wreszcie z wygodnymi formułkami, których celem jest amortyzacja upadku intelektualistów siedzących okrakiem na barykadzie: również my, architekci, przemówmy szczerze, tak jak proletariat, o budowli, którą jesteśmy:

Architektura burżuazyjna jest w rozsypce ze względu na wewnętrzne sprzeczności systemu kapitalistycznego. Dzieli los wszystkich nauk i sztuk burżuazyjnych, których naturalny rozwój zaburzony jest poprzez ich nadużycia jako narzędzi wyzysku, zysku i zniszczenia.

Podczas gdy burżuazja niezdolna jest do wyznaczenia konstruktywnych zadań swojej wielkiej, naukowej i kulturowej maszynerii, sztuki i nauki w Związku Sowieckim, ziemi wnoszonej przez socjalizm, przechodzą zawrotną rozbudowę. W istocie część tej kapitalistycznej maszynerii, aby przeżyć, zmuszona jest oddać się do dyspozycji radzieckiemu proletariatowi.

Architektura proletariacka, w obliczu radykalnie nowych zadań wyznaczonych przez gospodarkę socjalistyczną, już w tej chwili przeżywa niepowtarzalny rozwój w ZSSR.

Trzy wnioski wyciągamy z powyższych stwierdzeń, trzy hasła:

Niedobory mieszkaniowe i straty siły roboczej nie znikną, dopóki władza nie trafi w pięści proletariatu rewolucyjnego, co już dzisiaj jest faktem w Związku Sowieckim.

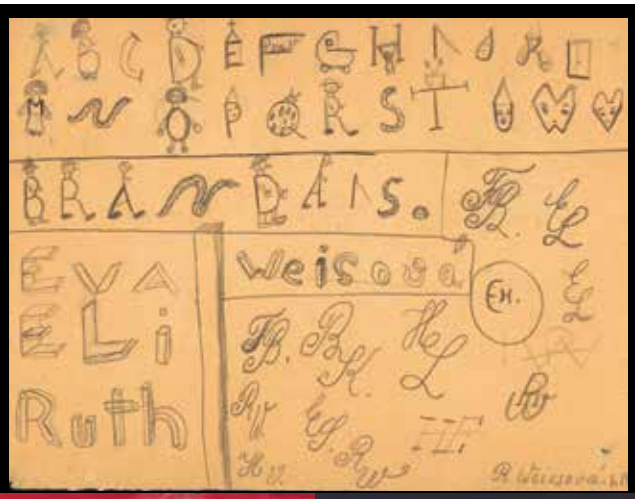
Deklaracja architektury progresywnej jest deklaracją polityczną, bowiem jej początek jest nie desce kreślarskiej, a na barykadzie.

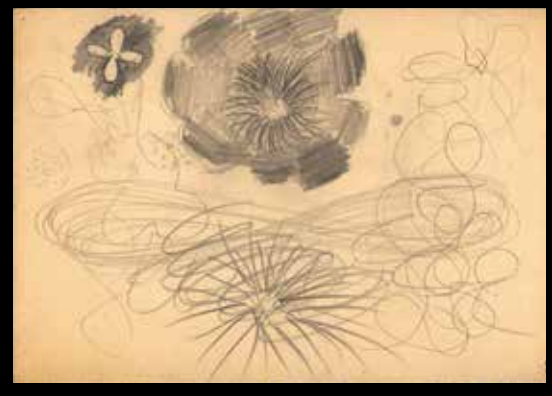
W zwycięstwie klasy robotniczej w walce rewolucyjnej ma swoje źródła jedyna obecnie prawdziwa architektura progresywna: architektura socjalizmu.

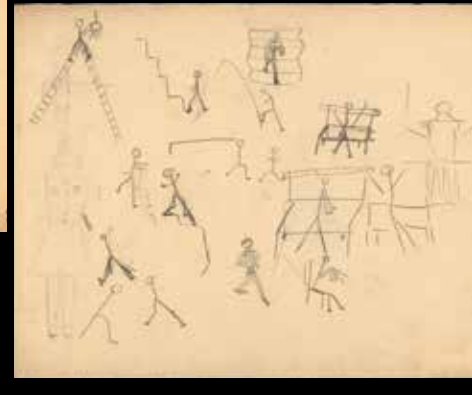
↪ Przeł. z jęz. ang. za maszynopisem ze zbiorów Hannes Meyer-Archiv DAM Frankfurt: Piotr S. Mierzwa

1937	powstaje New Bauhaus w Chicago. Przed II wojną światową, w jej czasie i po jej zakończeniu instytucję Bauahusu w Stanach Zjednoczonych próbowali wskrzesić i promować emigranci z Dessau i Berlina – Walter Gropius, László Moholy-Nagy i Mies van der Rohe. Moholy-Nagy utworzył w *Chicago School of Design*, którą w późniejszych latach włączono w strukturę *Ilinois Institute of Technology* (IIT). Wydział architektury IIT prowadzony był od 1938 roku przez van der Rohego, którego architektura korporacyjnych wieżowców Chicago stała się standardem powojennego luksusowego racjonalizmu
1943–1944	studentka Bauhausu, Frederika „Friedl" Dicker-Brandeis (1898, Wiedeń, Austria – 1944, Auschwitz-Birkenau), prowadzi w Getto Theresienstadt (kompleksie dwóch obozów koncentracyjnych) zajęcia plastyczne dla dzieci

↳ Friedl Dicker-Brandeis, *Taki już jest, moje dziecko, świat*, [w którym dzisiaj żyjemy./ Jedni ograbią cię ot tak, / a inni będą ograbieni. / Taki już jest, moje dziecko, świat, / na naszej i obcej ziemi. / A jeśli ten świat ma zbyt dużo wad, / to musisz po prostu go zmienić], 1932–1933, archiwalna fotografia zaginionego kolażu. Ze zbiorów i dzięki uprzejmości: University of Applied Arts Vienna, Collection and Archive; nr inw. 12.252/FW/3







↳ Ruth Weissová (1931 – ok. 1944 Auschwitz), *Ćwiczenie typograficzne*, ok. 1943–1944, ołówek grafitowy, papier. Z kolekcji Muzeum Żydowskiego w Pradze, nr inw. 130507

↳ Sonja Spitzová (1931 – ok. 1944 Auschwitz), *Teatr lalek*, ok. 1943–1944, kolaż, akwarela, papier. Z kolekcji Muzeum Żydowskiego w Pradze, nr inw. 125.499

↳ Bohumila Poláčková(1930 – ok. 1944 Auschwitz), *Badania ruchu (schody)*, 1943, ołówek grafitowy, papier. Z kolekcji Muzeum Żydowskiego w Pradze, nr inw. 121.734

↳ autor nieznany, *Ćwiczenie na rozluźnienie ręki*, ok. 1943–1944, ołówek grafitowy, papier. Z kolekcji Muzeum Żydowskiego w Pradze, nr inw 131.069

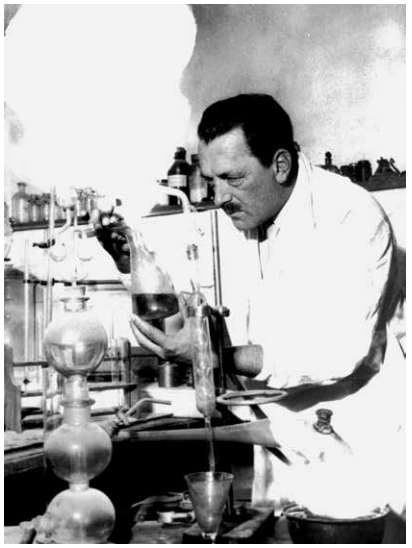
↳ Ruth Heinová (1934 – ok. 1944 Auschwitz), *Bajkowy motyw*, ok. 1943–1944, akwarela, papier. Z kolekcji Muzeum Żydowskiego w Pradze, nr inw. 131.664

↳ Eva Fischelová (1930 – ok. 1944 Auschwitz), *Kompozycja abstrakcyjna*, ok. 1943–1944, kolaż, akwarela, papier. Z kolekcji Muzeum Żydowskiego w Pradze, nr inw. 125.720

Ta austriacka artystka większość swojego dorosłego życia poświęciła edukacji: własnej i innych. Po studiach w wiedeńskich szkołach, w tym prywatnej Johannesa Ittena i w państwowej szkole sztuk stosowanych, ukończyła Bauhaus, a następnie zajęła się nauczaniem przedszkolnym i szkoleniem innych, jak pracować z dziećmi – prowadzone od 1931 roku kursy edukacji przedszkolnej. W swojej działalności zajmowała się wieloma dziedzinami sztuki, m.in.: fotografią, teatrem, litografią, introligatorstwem, projektowaniem graficznym, tkactwem i projektowaniem mebli dziecięcych: współpracowała przy projektowaniu przedszkola Montesorri w Wiedniu (1932). Jej ostatnim działaniem były eksperymentalne lekcje rysunku w Terezinie. Zajęcia były elementem tajnego programu edukacyjnego, w którym wzięło udział wielu artystów. Opracowana przez byłą studentkę Bauhausu metoda oparta była na doświadczeniach zdobytych podczas studiów pod okiem Ittena, Kleego, Georg Muche czy Schlemmera. Jej podejście bliskie było zasadom obowiązującym podczas kursów wstępnych, które dzięki nieograniczonej ekspresji pozwalały nowym studentom na odkrycie własnych zdolności i predyspozycji do poszczególnych dziedzin sztuki i materiałów. Celem Friedl Dicker-Brandeis było rozwinięcie dziecięcej kreatywności, emocjonalności i zdolności społecznych przez uwolnienie ich fantazji i emocji. Doświadczenia zdobyte podczas zajęć w Terezinie artystka planowała wykorzystać w publikacji mającej być studium terapii dziecięcej za pomocą sztuki. Podczas swojej działalności w Terezinie zorganizowała wystawę prac swoich podopiecznych w piwnicy jednego z dormitoriów, przygotowała wraz z nimi scenografię i kostiumy do sztuki teatralnej, a także wygłosiła wykład dla nauczycieli na temat sztuki dziecięcej. Została zamordowana w Auschwitz w 1944 roku, na drugi dzień po transporcie, do którego zgłosiła się dobrowolnie po tym, jak jej mąż został tu wysłany w celu „budowy nowego obozu". Przed wyjazdem spakowała 4387 rysunków prawie 600 dzieci i w 2 walizkach oddała je na przechowanie nastoletniej podopiecznej z domu dla dziewcząt L 410, Raji Englanderovej. Ta po wojnie przekazała je współwięźniowi, Williemu Groagowi, ten gminie żydowskiej w Pradze. Dzięki temu należą dziś do zbiorów Muzeum Żydowskiego tamże. W kolekcji znaleźć można zarówno prace przypominające ćwiczenia z Bauhausu, np. ćwiczenia ręki, studium barwy czy kaligrafii, jak i swobodne fantazje. Prowadzone przez Friedl Dicker-Brandeis zajęcia pozwalały dzieciom rozumieć emocje i otoczenie i wprowadzały elementy normalności w ich tragiczną codzienność.

1953 powstaje Hochschule für Gestaltung w Ulm (RFN)

Szkoła uważana za spadkobierczynię Bauhausu, czyli wypracowanych tam sposobów nauczania funkcjonalnego projektowania; utworzona przez małżeństwo antynazistowskich lewicowych działaczy Inge Aicher-Scholl i Otl Aichera, przez pierwsze lata działała pod przewodnictwem absolwenta Bauhausu, Maksa Billa (1908 Winterthur, Szwajcaria – 1994 Berlin, Niemcy). W Europie próby powrotu do przedwojennych tradycji awangardowych były elementem budowania nowej kultury po latach konfliktu. Horror wojny, rozwój technologii zniszczenia i ich efekty widoczne w miastach kontynentu stymulowały myślenie o nowym ładzie, przyszłości, dla której podstaw szukano poprzez specyficzne odwołania do kultury lat 20. Lata 50. w zachodniej części Europy stały się zatem momentem ponownej konsolidacji i międzynarodowej wymiany artystycznej i intelektualnej. Jej wynikiem było właśnie założenie Wyższej Szkoły Designu w Ulm. HfG Ulm stawiała na projektowanie oparte na naukowych metodach badawczych i racjonalizmie. Celem było nie tylko projektowanie funkcjonalnych obiektów, ale także stworzenie nowego społeczeństwa po latach barbarzyństwa i ludobójstwa III Rzeszy. Trafili tu dawni mistrzowie Bauhausu,

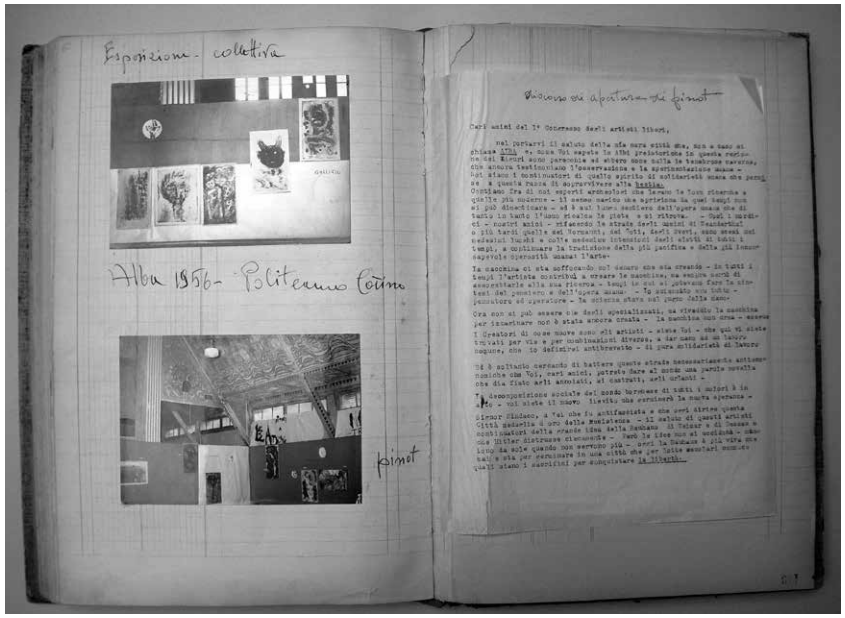


↳ Giuseppe Pinot-Gallizio w swoim laboratorium chemicznym w Albie, 1955. Autor fotografii nieznany. Dzięki uprzejmości Liliany Dematteis i Archivio Gallizio w Turynie

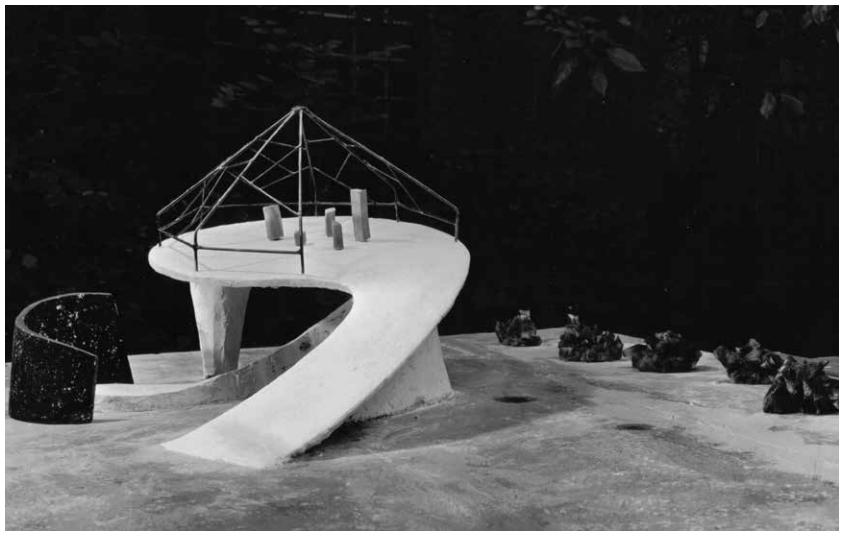
↳ Pierwsza Wystawa Ceramik Futurystycznych zorganizowana we foyer Politeama Corino w Albie podczas Pierwszego Międzynarodowego Kongresu Wolnych Artystów, 1956. Dzięki uprzejmości Liliany Dematteis i Archivio Gallizio w Turynie

↳ Asger Jorn, Giuseppe Pinot-Gallizio, Piero Simondo i Giors Melanotte pracują nad produkcją monotypii w Eksperymentalnym Laboratorium Bauhausu Imagistycznego w Albie, 1956. Autor zdjęcia nieznany. Dzięki uprzejmości Liliany Dematteis i Archivio Gallizio w Turynie

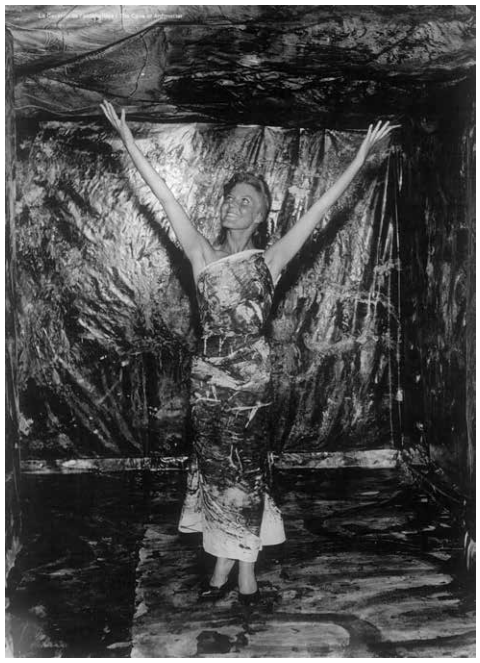
↳ Gil J. Wolman, *Wszystkie płótna są wykonane z wysokiej jakości „czystej bawełny"* – jeden ze sloganów artysty prezentowany w ratuszu Alby na wystawie Pierwszego Międzynarodowego Kongresu Wolnych Artystów w Albie, 1956. Dzięki uprzejmości Liliany Dematteis i Archivio Gallizio w Turynie



↪ Fragment dziennika Giuseppe Pinot-Gallizia. Po lewej forografii z wystawy Kongresu w Albie w 1956 roku, po prawej wykład otwierający Kongres wygłoszony 2 września 1956 roku przez Pinot-Gallizia. Dzięki uprzejmości Liliany Dematteis i Archivio Gallizio w Turynie



↪ Constant Anton Nieuwenhuys, *Pawilon Międzynarodowego Ruchu Bauhausu Imagistycznego*, model, ok. 1957. Dzięki uprzejmości Liliany Dematteis i Archivio Gallizio w Turynie



↪ Modelka ubrana w obraz przemysłowy Giuseppe Pinot-Gallizia na wystawie artysty pt. *Grota antymaterii* w Galerie René Drouin, Paryż, 1959. Autor zdjęcia nieznany. Dzięki uprzejmości Liliany Dematteis i Archivio Gallizio w Turynie

tacy jak Johannes Itten czy Walter Peterhans. Jednak już od końca lat 50. HfG Ulm targane było sporami wewnętrznymi pomiędzy zwolennikami podejścia analitycznego i kadrami poszukującymi balansu pomiędzy sztuką a nauką. Szkoła została zamknięta w 1968 roku, kiedy lokalni politycy wycofali finansowanie instytucji m.in. z powodu politycznego zaangażowania jej założycieli.

1953	powstaje Międzynarodowy Ruch Bauhausu Imaginistycznego
1955	**29 września** Jorn, Pinot-Gallizio i Simondo zakładają w Albie Eksperymentalne Laboratorium Bauhausu Imagistycznego, które po krótkim czasie przemianowano na Laboratorium Eksperymentalne
1956	**2–8 września** Międzynarodowy Kongres Wolnych Artystów w Albie z udziałem przedstawicieli CoBrA i Międzynarodowego Ruchu Letrystów; wszystkie te grupy stały się później podstawą utworzonego w 1957 roku Ruchu Międzynarodowych Sytuacjonistów

Uwagi o utworzeniu Bauhausu Imagistycznego

Czym był Bauhaus?
Bauhaus był odpowiedzią na pytanie: *Jakiego rodzaju edukacji potrzebują artyści, aby zająć właściwe im miejsce w erze maszyn?*

Jak przeprowadzano implementację idei Bauhausu?
Implementacja została przeprowadzona za pomocą szkoły założonej w Niemczech, najpierw w Weimarze, a następnie w Dessau. Założona przez architekta Waltera Gropiusa w 1919 roku, zniszczona przez Nazistów w 1933 roku.

Czym był Międzynarodowy Ruch na rzecz Bauhausu Imagistycznego?
Był odpowiedzią na pytanie gdzie i jak odnaleźć prawomocne miejsce dla artystów w erze maszyn. Odpowiedź ta poświadcza, że edukacja prowadzona w dawnym Bauhausie była błędem.

Jak dochodziło do implementacji Międzynarodowego Ruchu na rzecz Bauhausu Imagistycznego?
Ruch został założony w Szwajcarii w 1953 roku jako kierunek, którego celem było utworzenie zjednoczonej organizacji zdolnej do promowania integralnego, rewolucyjnego podejścia kulturowego. W 1954 roku doświadczenie zjazdu w Albissoli potwierdziło, że artyści eksperymentalni muszą przejąć przemysłowe środki produkcji i podporządkować je naszym własnym, nieużytkowym celom. Rok później laboratorium imaginistyczne zostało powołane w Albie. Wniosek z doświadczenia Albissoli: zupełna inflacyjna dewaluacja nowoczesnych wartości dekoracyjnych (por. ceramika wytwarzana przez dzieci). W roku 1956 roku Kongres w Albie dialektycznie zdefiniował urbanizm unitarny. W tym roku Ruch rozpoczął krzewienie idei przewodniej *działania psychogeograficznego*.

CZEGO ŻĄDAMY?
Żądamy takich samych środków i możliwości ekonomicznych i praktycznych, jakie mają do dyspozycji badania naukowe, których doniosłych wyników każdy jest świadomy.
Badania artystyczne nie różnią się niczym od nauk humanistycznych, co dla nas oznacza naukę zaangażowaną, a nie tylko naukę historyczną. Badania te winny być przeprowadzane przez artystów ze wsparciem naukowców.
Pierwszym w historii instytutem utworzonym na te potrzeby jest Laboratorium Eksperymentalne wolnych badań artystycznych zało-

żone 29 września 1955 roku w Albie. Ten rodzaj Laboratorium nie jest instytucją pedagogiczną: po prostu stwarza nowe możliwości dla eksperymentu artystycznego.
Przewodnicy dawnego Bauhausu byli wielkimi mistrzami o wyjątkowych talentach, ale byli oni słabymi nauczycielami. Dzieła ich uczniów są pobożną imitacją ich mistrzów. Prawdziwy wpływ tych ostatnich był niebezpośredni, odciśnięty siłą przykładu: Ruskina na Van de Veldem, Van de Veldego na Gropiusie.
Nie ma w tym żadnej krytyki, a jedynie rozpoznanie rzeczywistości, z którego można wyciągnąć poniższe wnioski: bezpośredni transfer talentów artystycznych jest niemożliwy; adaptacja artystyczna zachodzi poprzez serię przeciwstawnych faz: Wstrząs – Zachwyt – Naśladowanie – Odrzucenie – Eksperyment – Władanie.
Żadnej z tych faz nie można uniknąć, jednakże pojedyncza jednostka nie musi przejść przez nie wszystkie.
Wyciągamy z tego poniższy wniosek praktyczny: porzucamy wszelkie wysiłki w sferze działań edukacyjnych i przechodzimy do działalności eksperymentalnej.

↳ ASGER JORN
Notes sur la formation d'une Bauhaus imaginiste i trzy inne teksty zostały opublikowane wspólnie pod tytułem *Przeciw funkcjonalizmowi* (1957), a następnie zawarte w *Pour la forme: Ébauche d'une méthodologie des arts* [W obronie formy: zarys metodologii sztuk], obszernym zbiorze pism Jorna wydanym przez Międzynarodówkę Sytuacjonistyczną (Paryż, czerwiec 1958; przedruk: Éditions Allia, 2001). Przeł. za angielskim przekładem Kena Knabba z *Situationist International Anthology* (2006): Piotr S. Mierzwa. Dzięki uprzejmości Archivio Gallizio w Turynie

Rozmowa z Marią Teresą Roberto sprawującą opiekę merytoryczną nad Archiwum Giuseppe Pinot-Gallizio w Turynie

Czym był Międzynarodowy Ruch Bauhausu Imagistycznego?
W latach 1948–1951 duński artysta Asger Jorn *Asger Oluf Jørgensen* (1914 Vejrum, Dania – 1973 Aarhus, tamże) był jednym z głównych przedstawicieli rozwiązanej w 1951 roku grupy CoBrA. Kiedy w 1953 roku architekt Max Bill założył wyższą szkołę projektowania w Ulm, Jorn zaproponował mu program dla szkoły opierający się na wspólnej pracy twórczej architektów i artystów. Max Bill odrzucił jednak jego propozycję, która była zbyt daleka od funkcjonalistycznej idei projektowania szkoły. Jorn był jednak przekonany o konieczności propagowania wolności artystycznej w kontekście społecznym, jednocześnie w opozycji do zasad funkcjonalistycznego projektowania przemysłowego. Pod koniec 1953 roku utworzył w Villars Międzynarodowy Ruch Bauhausu Imagistycznego (IMBI).

Jako pierwszy dołączył mediolański artysta Enrico Baj. Jorn przeprowadził się do Włoch, najpierw do Mediolanu, potem do liguryjskiej wioski Albissola od wieków związanej z produkcją ceramiki. Latem 1954 roku we współpracy z Tulliem d'Abisolą, już jako przedstawiciel drugiej fali futuryzmu, Jorn zorganizował pierwsze *Międzynarodowe Spotkanie Ceramiki*. W uroczystości inauguracyjnej zatytułowanej *Doświadczenie wyobraźni* wzięli udział tacy artyści jak Lucio Fontana, surrealista Roberto Matta, przedstawiciele nieistniejącej już grupy CoBrA: Enrico Baj i Sergio D'angelo. Wyprodukowane ceramiki były następnie pokazane na Dziesiątym Triennale w Mediolanie.

29 września 1955 roku Asger Jorn, Pinot-Gallizio i Piero Simondo, którzy poznali się w Albissoli poprzedniego miesiąca, założyli w Albie, miasteczku w Piemoncie, w którym urodził się Gallizio i gdzie Simondo często przebywał, pierwsze eksperymentalne laboratorium ruchu IMBI. Projekt został oparty na protokołach pochodzących z instytutów badawczych, praktykach swobodnej twórczości i eksperymentach z nowymi materiałami.

W ulotce opublikowanej przez IMBI w 1956 roku z okazji kongresu w Albie z jednej strony podkreślono historyczne znaczenie Bauhausu (*ponieważ miał on odwagę zaakceptować maszynę jako godne narzędzie artysty*), z drugiej zaprzeczono, jakoby szkoła w Ulm była nowym Bauhausem (*Ponieważ czyni artystę sługą przemysłu zamiast uczynić przemysł środkiem artystycznej i ludzkiej wolności*). Ostatecznie ogłoszono potrzebę nowego Bauhausu Imagistycznego (*Ponieważ ośmielamy się prosić o maszyny jako narzędzia i gry dla wolnych artystów*).

Po Kongresie w Albie IMBI działał równolegle z Międzynarodowymi Letrystami, a w lipcu 1957 roku na spotkaniu w Cosio d'Arroscia oba ruchy połączyły się z Międzynarodowymi Sytuacjonistami i Psychogeograficznym Komitetem z Londynu.

Jaka jest historia Pierwszego Kongresu Wolnych Artystów zorganizowanego w Albie w 1956 roku?
Pierwszy Światowy Kongres Wolnych Artystów został zorganizowany w Albie w dniach 2–9 września 1956 roku przez Laboratorium Eksperymentalne IMBI wokół tematu *Sztuk wyzwolonych i działalności przemysłowej*. Oprócz organizatorów (Asger Jorn, Pinot-Gallizio, Piero Simondo, Elena Verrone), w kongresie wzięli udział artyści z różnych krajów europejskich: byli członkowie grupy CoBrA Jacques Calonne i Constant Nieuwenhuys, Jan Kotík i Pravoslav Rada, którzy przybyli nie bez trudności z Republiki Czechosłowackiej, architekt Ettore Sottsass i Gil J. Wolman, delegat Guy Deborda jako reprezentant paryskiej grupy Międzynarodowych Letrystów. Malarz Enrico Baj opuścił Kongres pierwszego dnia z powodu nieporozumień.

Postanowienia Kongresu zostały podsumowane w *Plate-forme d'Alba*, wspólnej deklaracji opublikowanej w magazynie „Potlatch" w listopadzie 1956 roku. Skupiły się na zasadach *urbanizmu unitarnego* zaproponowanych przez Wolmana w jego raporcie. Była to bardziej radykalna krytyka planowania urbanistycznego niż nowa teoria urbanistyczna. Od tego momentu *urbanizm unitarny* stał się jedną z kluczowych zasad Sytuacjonizmu.

Kongres był nie tylko teoretyczną dyskusją, ale także okazją do badań i eksperymentów artystycznych. U źródeł hasła IMBI – *Porzucamy wszelkie działania pedagogiczne, by zwrócić się ku działalności eksperymentalnej* – w rzeczywistości program zapewniał, oprócz sprawozdań i spotkań, serię *eksperymentów laboratoryjnych*. Odbyły się one w pracowni Gallizia, głównej siedzibie Laboratorium IMBI. Na wejściowych drzwiach widniał ironiczny napis: *Sprzedaje się OBRAZY w cenie fabrycznej*. Niektóre fotografie ukazują chwile poświęcone eksperymentom z udziałem podpór, materiałów i narzędzi; od monotypii i innych sposobów powielania gestu malarskiego, aż po malarstwo kolektywne, którego przykładem jest zbiorowo podpisane dzieło Jorna, Simondo, Kotika, Constanta, Pinot-Gallizia i Giorgia Gallizia / Giors Melanotte, obecnie w kolekcji Fundacji CRC z Cuneo.

9 września, z okazji zakończenia Kongresu, zorganizowano dwie wystawy: retrospektywę futurystycznej ceramiki stworzonej przy współpracy z Tulliem d'Albissolą oraz wystawę doświadczeń. Nad obrazami widniały płócienne transparenty Eksperymentalnym z hasłami przedstawiciela Letryzmu, Gila J. Wolmana, między innymi udane przykłady przechwyceń [*détournement*].

Kim był Giuseppe Pinot-Gallizio i jaki był jego udział w IMBI?
Twórczość artystyczna Giuseppe Pinot-Gallizia (1902 Alba, Włochy – 1964 tamże), z zawodu chemika i farmaceuty, entuzjasty archeologii, geologii, botaniki i etnografii, to lata 1953, kiedy zwrócił się ku malarstwu, 1964, kiedy zajmował się przygotowywaniem indywidualnej wystawy na 32. Biennale w Wenecji. Odkrycie sztuki współczesnej nastąpiło dzięki Piero Simondo, młodemu malarzowi, z którym Gallizio podzielił się doświadczeniami ze spotkania z Jornem i udziałem w ruchu IMBI. Na malarstwo Gallizia składa

się przede wszystkim jego wykształcenie jako chemika i producenta leków, barwników i destylatów. W pierwszym okresie takie materiały nakładał wielowarstwowo bezpośrednio na płótno. Laboratoryjne podejście do malarstwa wraz z naukowymi i antropologicznymi zainteresowaniami budowały silną relację z Jornem; jak również głębokie zainteresowanie etnografią i teoriami Nielsa Bohra w dziedzinie budowy materii. Spotkanie Gallizia i Simonda pozwoliło Jornowi wybrać odpowiednie miejsce – pracownię Gallizia w Albie – na siedzibę Laboratorium.

Głównym wkładem Gallizia w działalność Międzynarodowych Sytuacjonistów była produkcja (od 1957 roku) *Zwojów malarstwa przemysłowego* przeznaczonych do cięcia na metry. Swoje teoretyczne korzenie miała w refleksjach i dążeniach IMBI do swobodnego korzystania z narzędzi przemysłowych. W przemówieniu na Kongresie w Albie w 1956 roku Gallizio ustanowił *antypatent* kreatywności. W kontekście Sytuacjonizmu zasada ta nabrała nowego znaczenia, stała się narzędziem zaniżenia wartości artystycznej, jak wyjaśnił sam Gallizio w *Wykładzie o malarstwie przemysłowym i obowiązującej sztuce jednolitej* z 1959 roku.

Najistotniejszym momentem w kontekście nowych naukowych możliwości w malarstwie była *Grota antymaterii*, instalacja zrealizowana w 1959 roku w paryskiej Galerii Drouin. W latach 30. teoria antymaterii została przedstawiona w hipotezie brytyjskiego fizyka, Paula Diraca, i ukazana eksperymentalnie w latach 50. XX wieku. Gallizio mierzył się z równoległym pojęciem *antyświat*a zaproponowanym przez włoskiego fizyka Francesca Pannarię w 1949 roku, tak by udoskonalić zasady antymaterii w neoarystotelesowskiej wizji.

Do tego spirytualistycznego modelu antymaterii nawiązali Jorn i Gallizio. W 1958 roku Gallizio nazywał siebie *małym magikiem antyświata* i przedstawił projekt instalacji galerzyście, René Drouinowi, zatytułowany *Progiem antyświata*, dopiero na początku 1959 zdecydował się na *Grotę antymaterii*. Konstrukcja przestrzenna ukazywała cały potencjał malarstwa przemysłowego, a współczesność była tu rozumiana jako prehistoria epoki atomowej; współczesny człowiek mógł doświadczyć wielkiego strachu, który odczuwał człowiek paleolitu.

Jaka jest współczesna refleksja historii sztuki nad dorobkiem IMBI i Giuseppe Pinot-Gallizia?

Studia nad dziełami i teorią Pinot-Gallizia prowadzone są przez Archiwum Gallizio w Turynie, jego dyrektorkę Lilianę Dematteis oraz komitet naukowy utworzony przez Giorginę Bertolino, Francescę Comisso i autorkę tekstu. Zredagowaliśmy w 2001 roku katalog dzieł, w 2005 opublikowaliśmy w języku angielskim antologię tekstów. Archiwum współpracuje z głównymi międzynarodowymi instytucjami muzealnymi, od Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Tate Modern po Reinę Sofię, by popularyzować dorobek artysty w kontekście międzynarodowym i podkreślić jego wpływ sztukę europejską lat 50. i 60. Dokumenty z archiwum, wraz z zachowanymi w Fondo Gallizio w GAM – Muzeum Sztuki Współczesnej i Nowoczesnej w Turynie, są przedmiotem badań coraz większej liczby naukowców i artystów, którzy konfrontują się ze spuścizną artysty z różnych punktów widzenia. Na przykład w 2006 roku Goshka Macuga zrealizowała projekt *bez tytułu – po Pinot-Gallizio (1955).* Użyła archiwaliów do produkcji czterech ceramicznych rzeźb, które przywołują zagubione lub pozostawione na etapie tylko projektów dzieła z 1955 roku. Pozwoliło to na dalszy rozwój owych zasad kolektywnej twórczości, które tworzyły podstawę ruchu IMBI, jak też wizji Jorna, Gallizia i Simonda. Postać Gallizia wziął na warsztat Michael Rakowitz, artysta, podobnie jak on, zainteresowany archeologią i rekonstrukcją, a w tym roku odbył się w Albie kongres badający połączenia IMBI z Międzynarodowymi Letrystami i Sytuacjonistami, obejmujący także rekonstrukcję takich praktyk, jak dryf [*dérive*] i przechwycenie [*détourement*]. Archiwum Gallizia otworzyło także wystawę

dokumentalną, by przybliżyć publiczności historyczne idee IMBI łączące sztukę, poezję i dyskusję.

↪ przeł. jęz. włoskiego: Julia Korzycka

Maria Teresa Roberto
(1953, Turyn) – badaczka sztuki, wykładowczyni, kuratorka. Jest autorką głównego katalogu dzieł Giuseppe Pinot-Gallizia (2001) oraz zbioru jego pism (wraz z F. Comisso i G. Bertolino; 2005). W latach 2012–2017 była kuratorką cyklu 14 wystaw monograficznych *Surprise* poświęconych badaniom artystycznym lat 60./70. w GAM w Turynie. Sprawuje opiekę nad merytoryką działań Archiwum Pinot-Gallizio w Turynie od czasów założenia instytucji.

1960. Lucia Moholy odzyskuje częściowo prawa autorskie do wykonanych przez siebie fotografii dokumentujących dorobek Bauhausu

Lucia Moholy
(z d. Schulz, 1894, Praga, Austro-Węgry – 1989, Zurych, Szwajcaria) autorka fotografii, które odegrały kluczową rolę w budowaniu wizerunku i dziedzictwa Bauhausu. Swoją przygodę ze szkołą zaczęła w 1923 roku, kiedy poślubiony przez nią węgierski artysta László Moholy-Nagy został jednym z mistrzów. Historia jej prac z okresu Bauhausu wpisuje się zarówno w schemat relacji między twórczynią i jej partnerem-twórcą, jak i ten o przyjmującej w społeczeństwie weimarskim drugorzędną rolę kobiety. Lucia nigdy nie została uznana za autorkę tworzonych wspólnie z mężem eksperymentalnych prac fotograficznych, mimo że to ona dysponowała ciemnią i niezbędnymi do tego umiejętnościami, a wywiezione przez Gropiusa w czasie wojny negatywy wykonanych przez nią zdjęć założenia w Dessau wykorzystywane były przez niego w kluczowych dla budowanej powojennej narracji wokół Bauhausu publikacjach (m.in. w katalogu wystawy w MoMA w Nowym Jorku – *Bauhaus 1919–1928* oraz książce *The New Architecture and the Bauhaus*) bez jej wiedzy i atrybucji. Fotografka została pozbawiona nie tylko korzyści finansowych, lecz także autorstwa przez traktującego jej pracę jako własność kolektywną Gropiusa. Dziś dzięki latom walki Lucii Moholy-Nagy o prawa do swoich dzieł możemy oglądać je z poprawną atrybucją.

1976 koniec pierwszej renowacji kompleksu szkoły w Dessau; prace prowadzone zgodnie z zaleceniami konserwatorskim przywróciły mu pierwotną formę zewnętrzną po przebudowie za czasów III Rzeszy i zniszczeniach wojennych. Utworzono w nim Centrum Naukowo-Kulturalne, którego działalność kontynuuje utworzona w 1994 roku fundacja Die Stiftung Bauhaus Dessau

1996 zespół budynków szkoły w Dessau zaprojektowany i wzniesiony w latach 1925–1926 pod kierunkiem Waltera Gropiusa zostaje wpisany na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO

Jest to początek restauracji i rekonstrukcji kompleksu w celu przywrócenia mu zgodnej z oryginałem ikonicznej formy, także w projektowaniu wnętrz. Od czasu budowy ukończone w 1926 roku budynki Bauhausu w Dessau przechodziły szereg przemian – zmieniały się ich funkcje, były ofiarami zniszczeń czy przebudów. W latach 70. po raz pierwszy przywrócono im „pierwotną formę", jednak był to dopiero początek żmudnych i trwających do dziś przekształceń konserwatorskich. Konserwacja skrzętnie ukryła procesy przemian, tym

samym podkreślając niezmienność, monumentalność i ikoniczność budynku, jakie to cechy wiążemy z dziedzictwem kultury.

Historyczne przemiany są udokumentowane na archiwalnych zdjęciach, jednak prawdziwie unikatowym dokumentem w tym kontekście jest archiwum materiałów budowlanych Bauhausu w Dessau. Od lat 70. zbiera ono i odzyskuje oryginalne elementy architektoniczne użyte przy budowie w latach 20. W związku z generalnym remontem w latach 1996–2006 Stiftung Bauhaus sformalizowała archiwum, którego rolą jest dokumentacja i badanie materialności modernistycznych budynków. Kolekcja składa się z fragmentów wyrzuconych podczas kolejnych konserwacji (kawałki fasady, pustaki, szkło, tynki) i tych, które musiały zostać unowocześnione pod wpływem zmieniających się norm budowlanych (kaloryfery, rury, przewody elektryczne). Materiały budowlane, elementy konstrukcyjne i dokumenty wskazują na związki pomiędzy przemysłem a architekturą nowoczesną.

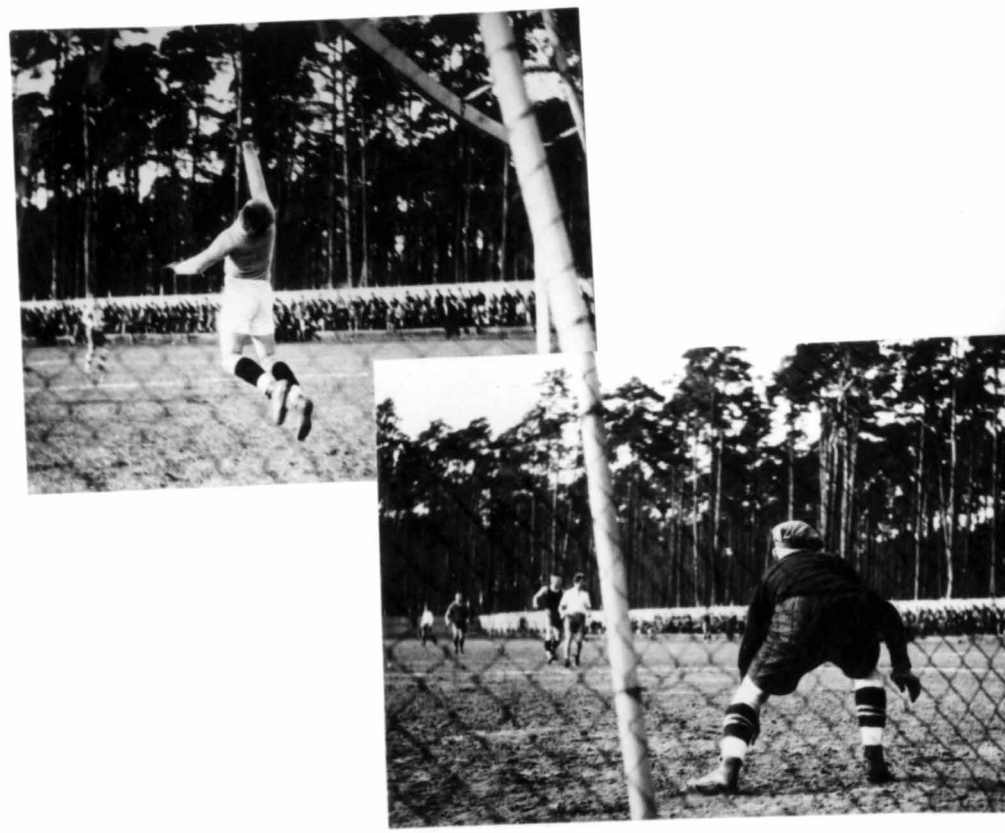
Obserwując produkcję przemysłową, niektórzy architekci już w pierwszej dekadzie XX wieku postulowali prefabrykację budynków. Te wczesne spekulacje zrealizowane zostały dopiero w okresie powojennym. Nie przeszkodziło to jednak Gropiusowi korzystać w swoich realizacjach z dostępnego repertuaru nowoczesnych materiałów budowlanych i rozwiązań strukturalnych. Ich „nowoczesność" była jednak krótkotrwała – usprawnienia procesów produkcji szybko umożliwiały wykorzystanie tańszych czy bardziej trwałych odpowiedników, dezaktualizując te istniejące. Rewolucyjny charakter kapitalistycznej produkcji sprawia, że dziś „materiały budowlane" stanowią istotne źródło wiedzy o architekturze modernizmu.

Wpływ industrializacji na architekturę można rozumieć dwojako – z jednej strony maszyny fabryczne, atlantyckie liniowce i inne produkty inżynierii stanowiły estetyczne odniesienie dla modernistycznych budowli; z drugiej industrializacja i funkcjonalizm zmieniły sposób produkcji budynków i roli architekta w tym procesie. Aby zrozumieć tę drugą sferę wpływów, najlepiej przyjrzeć się właśnie materiałom budowlanym i procesom powstawania konkretnych budynków. Z perspektywy systemów grzewczych – użytych rur i kaloryferów – budynki Domy Mistrzów projektu Gropiusa okazują się modelowymi realizacjami technologii Hugo Junkersa. Tymczasem prefabrykaty betonowe wykorzystane na osiedlu Törten w Dessau wskazują na wczesną implementację organizacji przemysłowej na placach budowy. Materiały opowiadają nam nie tylko o powstaniu budynków, ale też o ich późniejszych przekształceniach. Najbardziej jaskrawym przykładem takich historii jest wykorzystanie elementów oryginalnej fasady Bauhausu przez jednego z mieszkańców Dessau – posłużyły one do budowy przydomowej szklarni, dopiero niedawno trafiając do archiwum materiałów.

Ruiny są uniwersalnym symbolem historii, a w rękach specjalistów bezcennym źródłem wiedzy o dawnych kulturach. W architekturze i sztuce modernizmu relacja do przeszłości stała się tematem zażyłych dyskusji i sporów. Industrializacja, idee awangardy i dążenie do funkcjonalizmu wiązały się z odrzuceniem przeszłości jako zasobu form, do których można się odwoływać. Na ten sam okres przypada rozwój technologii – także tych wymierzonych przeciw społeczeństwu i dziedzictwu kulturowemu. II wojna światowa zmieniła percepcję ruin na nowo definiując prędkość, z jaką budynki zmieniają się w nierozpoznawalne góry gruzów. Proces wojennego zniszczenia dotknął wiele ikon modernizmu, w tym budynek Bauhausu i domu mistrzów w Dessau. W ich kontekście nasuwa się pytanie: jaką funkcję mogą spełniać ruiny, a raczej gruzy nowoczesności w aktualnym kontekście? Gdzie jest ich miejsce i jakie historie mogą nam opowiedzieć? Gruzy modernizmu ożywają tu, na nowo, opowiadając historię ikony Europejskiego Modernizmu z perspektywy placu budowy i technologii budownictwa. W ramach wystawy zaprosiliśmy greckiego architekta i filozofa Arstide Antonasa. Rezultatem jest autorska aranżacja wybranych elementów

infrastruktury grzewczej pochodzących z budynku Bauhausu w Dessau projektu Waltera Gropiusa ukończonego w 1926 roku – instalacja pt. *Miasto Konwekcyjne* [ang. *The Radiator City*].

2014	odbudowa zniszczonych Domów Mistrzów według projektu Bruna Florettiego Marqueza. Użyto oryginalnych planu i bryły, jednak nadano im nowy, surowszy wyraz, aby odróżnić teraźniejszość od przeszłości. Już w latach 1991–1992 rozpoczęto szeroko zakrojone prace renowacyjne, które przywróciły domom formy pierwotne. Ocalałe obiekty w 1996 wpisano na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO
2017	domy z balkonami na osiedlu Törten oraz szkoła ADGB w Bernau zostają wpisane na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO



↳ Ivana Tomljenović (-Meller), *Mecz piłki nożnej w Bauhaus Dessau*, 1930, fot. cz.-b., kolaż, papier. Z kolekcji Marinko Sudac ©, dzięki uprzejmości Institute for the Research of the Avant-Garde, Zagrzeb

See You After the Revolution!
Exhibition on Bauhaus Centenary
18 October – 18 December 2019
Venue: Galeria Arsenał, A. Mickiewicza 2 St.

Exhibition Overview

On 1 August 1930, the director of the Bauhaus, Hannes Meyer was dismissed from his position by the Mayor of Dessau. Protest and struggles followed, initiated by the school's students supporting the radical politics and design ideas Meyer stood for. After several weeks, the protestors were pacified by the police and the most rebellious students were expelled from the school by the new director, Mies van der Rohe. Events of those weeks, as well as their results and origins, remain obscured from the institution's historiography. However, these offer a way to understand the school's history and legacy in a complex and dynamic way, celebrating critically 100 years of its foundation.

The *See you After the Revolution!* exhibition is structured around the struggles and the resulting crisis the school experienced in 1928 to 1930 under the directorship of the Swiss architect, Hannes Meyer. Looking at the intrinsic dichotomy between theory and practice within the Bauhaus, the exhibition asks about the place of architecture, industrial production and politics in the history of the school. Those historical questions about the relationship between functionalism and formalism in the school's curriculum are raised through the use of archival sources and works of contemporary artists. The new commission by Zuza Golińska and recent works by Goshka Macuga and Wendelien van Oldenborgh show how the idea of the Bauahus can be critically examined and challenged through contemporary artistic practice.

Taking students' engagement as the historical lens of its narrative, the exhibition will present lesser-known architectural realizations of the school, such as *Houses with Balcony Access* located in Dessau-Törten and the ADGB School in Bernau. It is in these projects that the original ideal of the schools collective engagement in the process of building was realized and updated according to the changing political and economic landscape.

Moreover, life trajectories of Bauhaus students show how the school's connection to the geographies of the global western modern movement is only a partial historical image. Situated in Białystok, in eastern Poland, the exhibition counters the existing myths around the migration that occurred after the closure of Bauhaus in Dessau. This migration was, contrary to a widely spread belief, more significantly to the Soviet Union, rather than to the United States.

The second part of the exhibition will present a selection of materials, works, and objects which belong to the manifold afterlives of the Bauhaus. Redrawing the problem of originality in modern architecture, the exhibition curators, in collaboration with Greek architect and thinker, Aristide Antonas, show a selection of items of the Bauhaus architecture sourced from the Building Research Archive of Stiftung Bauhaus Dessau. Remains of historical transformations of modernist icons will be accompanied by documents from their original construction, created by Lucia Moholy and for many years appropriated by Walter Gropius.

WWII and the 1950s, in the shadow of the conflict, mark the historical horizon of the exhibition, resonating within its title taken from the work of the Serbian Bauhaus student, Ivana Tomljenović (-Meller). Works by Tomljenović on display underline the importance of singular trajectories of Bauhaus students in the narrative of the school's history. The latter is fully articulated through the presentation of Friedl Dicker-Brandeis and her students from Terezin Ghetto. Dicker-Brandeis was imprisoned in the 'model' ghetto in 1942, and killed in Auschwitz-Birkenau, in 1944. In Terezin, she established art courses for children inspired by her studies at Bauhaus Weimar under Johannes Itten. Around 4,500 drawings made by her students survived the war, forming a corpus of unique artworks and documents of artistic production during WWII.

The exhibition concludes by looking at a short-lived reemergence of Bauhaus-era disputes between supporters of art and industrial production. The International Movement for an Imaginist Bauhaus was established by Asger Jorn in the early 1950s, in discussion with the scientifically functionalist Ulm School of Design. It flourished during 1956, in Alba, when the collaborative works brought Jorn together with figures such as a chemist-turned-painter, Giuseppe Pinot-Gallizio, as well as artists and architects: Enrico Bay, Constant, Ettore Sottsass, and others. Through engagement with IMIB's history, the exhibition seeks to distort the clearly delineated continuations of Bauhaus legacy. Against the universalizing brand of a 'Bauhaus' funded on the abstraction of the school's idea, the Bauhaus imagination becomes embedded in the experimental, interdisciplinary and collaborative practice of creativity.

Participants
artists, curators, researchers: Adam Przywara, Aristide Antonas, Ewa Tatar, Goshka Macuga, Karina Bisch, Karolina Matysiak, Post-Noviki, Salvatore Lacagnina, Wendelien van Oldenburgh, Zuza Golińska working on archive materials by: Alma Siedhoff-Buscher, Friedl Dicker-Brandeis, Giuseppe Pinot-Gallizio, Hannes Meyer, Ivana Tomljenović (-Meller), Katarzyna Kobro, Lucia Moholy, Oskar Schlemmer, Władysław Strzemiński, The International Movement for an Imaginist Bauhaus, among others, as well as those from the Building Research Archive Stiftung Bauhaus Dessau
and the Jewish Museum in Prague.
Producer: Sylwia Narewska

Works
Wendelien van Oldenborgh, *Two Stones*, a single screen projection with two soundtracks on separate headphones, 28 min each, and a specially designed seating object (in collaboration with Laura Amann), 2019, courtesy of Wendelien van Oldenborgh.

Zuza Golińska, *X & Y*, various media installation based on research into Hannes Meyer and Hans Wittower unrealised architecture designs from 1926, new commission.

Aristide Antonas, *Radiators City*, installation with elements of heating infrastructure (9 Junker Radiators from the 1920s) salvaged from Bauhaus buildings in Dessau, 2019, new commission in collaboration with Building Research Archive, Bauhaus-Archiv, Dessau.

Karina Bisch, *Exercice. Danse des bâtons*, one-chanel video, 11 min, 2009, courtesy of Karina Bisch, ADAGP and Galerie Thomas Bernard/ Cortex Athletico, Paris.

Goshka Macuga, *1919/1933*, tapestry, acrylic, lurex, cotton, wool, 206×290 cm, 2019, courtesy of Goshka Macuga and Andrew Kreps Gallery, New York.

Władysław Strzemiński, *Architecture Composition 1*, oil on canvas, 90×64 cm, 1926, courtesy of Ewa Sapka-Pawliczak & Muzeum Sztuki in Łódź.

Katarzyna Kobro, *Design of a Functional Kindergarten – a mock-up*, 1936/2017 (reconstruction), reconstructed by Katarzyna Przezwańska and Tomasz Czyban, paint, wood, acrylic, fiberboard, 36,6×101,2×90 cm, courtesy of Ewa Sapka-Pawliczak & Muzeum Sztuki in Łódź.

Friedl Dicker Brandeis, *This Is How it Looks Like, My Child, This World*, photo-reproduction of the collage [original work lost], 1932–1933, University of Applied Arts Vienna, Collection and Archive, Inv. No. 12.252/FW/3.

Lucia Moholy, Selection of photographs of the Bauhaus Building in Dessau designed by Walter Gropius, exhibition copies, various sizes, 1926–1927, courtesy of Bauhaus-Archiv Berlin, Germany.

Ivana Tomljenović (-Meller), Selection of photographs from Tomljenović's time at the Bauhaus, exhibition copies, 1929–1930, courtesy of Marinko Sudac Collection and Institute for Research of the Avant-Garde, Zagreb, Croatia.

Children Drawings from Terezin Ghetto, digital copies of 9 drawings on paper by: Ruth Weissová (1931 – ca. 1944, Auschwitz), Sonja Spitzová (1931 – ca. 1944 Auschwitz) 1942–1944, Bohumila Poláčková (1930 – ca. 1944, Auschwitz), Ruth Heinová (1934 – ca. 1944, Auschwitz), Eva Fischelová (1930 – ca. 1944, Auschwitz) and Unknown Author, presentation made possible by the Jewish Museum in Prague, Czech Republic.

The International Movement for an Imaginist Bauhaus, presentation of original works and archive materials by Asger Jorn, Giuseppe Pinot-Gallizio, Piero Simondo, and participants of the First World Congress of Free Artists, Alba, 1956, curated in collaboration with Salvatore Lacagnina and Archivio Gallizo, Turin, Italy.

Do zobaczenia po rewolucji! Wystawa na 100-lecie Bauhausu 18.10–18.12.2019

artystki_ści i badacze_ki:
Aristide Antonas, Goshka Macuga, Karina Bisch, Post-Noviki, Salvatore Lacagnina, Wendelien van Oldenborgh, Zuza Golińska oraz **kurator_ki:** Adam Przywara, Ewa Tatar, Karolina Matysiak
pracują na materiałach archiwalnych autorstwa m.in. Almy Siedhoff-Buscher, Friedl Dicker-Brandeis, Giuseppe Pinot-Gallizia, Ivana Tomljenović (-Meller), Hannesa Mayera, Katarzyny Kobro, Lucii Moholy, Oskara Schlemmera, Władysława Strzemińskiego, The International Movement for an Imaginist Bauhaus oraz pochodzących z Archiwum Materiałów Budowlanych Stiftung Bauhaus Dessau i z Muzeum Żydowskiego w Pradze

produkcja: Sylwia Narewska i zespół Galerii Arsenał w Białymstoku: Anna Olesiewicz, Anna Wandzel (budget holder), Ewa Borowska, Janusz Małeczek, Jarosław Trojan, Kacper Gorysz, Maciej Zaniewski, Małgorzata Kowalczuk, Marcin Masłowski, Marlena Maleszewska, Marta Gajda, Michał Małeczek, Wojciech Zaniewski, Zbigniew Swidziński, Justyna Chociej, Iwona Grigoruk, Pani Grażyna, Pani Ania, Pani Danusia, Pani Ewa, Pani Małgosia, Pan Lech
komunikacja: Magdalena Wieremiejuk
edukacja: Izabela Liżewska, Justyna Kołodko-Bietkał, Justyna Zieniuk, Katarzyna Kida; **współpraca:** Isa Juchniewicz

Przewodnik po wystawie
koncepcja i teksty: Adam Przywara, Ewa Tatar, Karolina Matysiak
koncepcja graficzna i skład: Post-Noviki
tłumaczenia: z języka angielskiego i włoskiego zaznaczono w tekście; do przygotowania opisów użyto także tłumaczeń z języka niemieckiego autorstwa Pawła Wasilewskiego; do przygotowania opisów użyto także tłumaczeń z języka niemieckiego
redakcja: Ewa Tatar
korekta: By Mouse | www.bymouse.pl

© artyści, autorzy, Galeria Arsenał w Białymstoku

Białystok 2019

Dyrektor: Monika Szewczyk

G A L E R I A Arsenał
Galeria Arsenał jest miejską instytucją kultury

wschodzący Białystok

ul. Mickiewicza 2, 15-222 Białystok
www.galeria-arsenal.pl

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury oraz ze środków Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej Partner wystawy: Goethe Institut Warschau

Kuratorzy składają serdeczne podziękowania artystom, zespołowi realizacyjnemu i przyjaciołom wystawy / the curators would like to thank the artists, the production team and those who supported the exhibition in any other way:

Dorota Swinarska, Marinko Sudac; Goethe Institut; Wolfgang Welker, Caroline Krause, Deutsches Architekturmuseum (DAM), Frankfurt; Hendrik Berinson, Galerie Berinson, Berlin; Monika Rendzner, Aleksandra Ściegienna, Fundacja Galerii Foksal; Alex Fitzgerald, Hillary Halter, Liz Mulholland, Nic Flood, Andrew Kreps Gallery; Asimina Koutsogianni, Elina Axioti, Antonas Studio; Jakub Danielewicz, Studio Wendelien van Oldenborgh; Dorotea Fotivec, Institute for the Research of the Avant--Garde, Zagreb; Dr. Regina Bittner, Monika Markgraf, Philipp Sack, Stiftung Bauhaus Dessau; Michaela Sidenberg, Eduard Feuereis, Jewish Museum in Prague; Liliana Dematteis, Maria Teresa Roberto, Archivio Gallizio, Turyn; Aneta Błaszczyk-Smolec, Anna Saciuk-Gąsowska, Edyta Plichta, Jarosław Suchan, Katarzyna Słoboda, Maria Franecka, Marta Pierzchała, Paulina Kurc-Maj, Muzeum Sztuki w Łodzi; Pani Ewa Sapka-Pawliczak i Pan Jakub Bonowicz; Alicja Wodzińska, Daria Dorota Pikulska, Edyta Kwaśniewska, Iwona Juszkiewicz, Jolanta Gromadzka, Muzeum Architektury we Wrocławiu; Kacper Kępiński, NIAiU; Nathalie Feitsch, University of Applied Arts in Vienna; Robin Astrid, MUMOK; Rolf Wolfensberger, Zurich University of the Arts; Dr. Christiane Wolf, Poetra Goertz, Archiv der Moderne, Weimar; Erika Babatz, Bauhaus-Archiv / Museum fur Gestaltung, Berlin; Muriel Pérez, ETH Zürich; Dubravka Zaninovic Stancec, Muzej Grada Zagreba; Pierre-Henry Gamelin, Galerie Thomas Bernard; Rosa, Studio Macuga; Studio Djordjadze; Atsilla Csorgo; Weronika Szczawińska; Lan Tran Hai, Artur Jeziorek, Szymon Ignatowicz, Szymon Żydek, Tomasz Fudala, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie; dr hab. inż. arch. Aleksander Asanowicz, prof. PB, Politechnika Białostocka; dr hab. Artur Dwulit, Małgorzata Dąbrowicz, Akademia Teatralna w Warszawie zamiejscowy Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku; Andrzej Tarasewicz, Katarzyna Pierwienis, PTTK, oddział w Białymstoku; Łukasz Leoniuk, Stowarzyszenie Szczyty; Agata Awruk; Aleksandra Kędziorek; Andrzej Bajguz, Polskie Radio Białystok; Anna Batko; redakcja Biuletynu Białostockiej Spółdzielni Mieszkaniowej; Centrala (Małgorzata Kuciewicz, Simone de Iacobis); Czesława Frejlich; Elizabeth Otto, University at Buffalo; Ewa Obiedzińska, Radek Pater, Robert Górski, eidotech; Gosia Golińska; Irma Kozina, ASP w Katowicach; Jagna Lewandowska; Jędrzej Dondziło, Up To Date Festival; Katarzyna Zalewska, Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Supraślu; zespół redaktorów pod kierunkiem Małgorzaty Chyc; Małgorzata Machaj; Małgorzata Tomczak; Marta Dziewańska, Kunstmuseum Bern/Zentrum Paul Klee; Marta Karpińska; Martin Bräuer; Olga Jaros; Paulina Kaucz; Sarmen Beglarian, Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej; Weronika Pruchnik, Katarzyna Bukowiecka, Brintons Agnella Sp. z o.o.; Bookoff; Dorota Bochenek, Koncept; Tomasz Marciniak, Transport Sztuki, Piotr Marecki, Denisa Kollárová.

Galeria Arsenał w Białymstoku informuje, że dołożyła wszelkich starań w celu odnalezienia aktualnych dysponentów praw autorskich majątkowych oraz skontaktowania się z nimi i pozyskania ich zgody na reprodukcję, także w formie opracowań jako grafy, plansze i kolaże, na wystawie *Do zobaczenia po rewolucji! Wystawa na 100-lecie Bauhausu* organizowanej w Galerii Arsenał w Białymstoku w dniach 18.10–18.12.2019 roku oraz we wszelkich materiałach towarzyszących wystawie i służących jej promocji, jak również w materiałach wydawniczych, edukacyjnych, archiwalnych i sprawozdawczych.

Jednocześnie Galeria prosi o kontakt osoby, które posiadają wiedzę na temat podmiotów uprawnionych z tytułu praw autorskich do wyżej wskazanych utworów.

The Arsenal Gallery in Białystok informs that every effort has been made to identify and contact the current copyright and related rights owners and obtain their permission for reproduction of works, including as adaptations in the form of graphs, charts and collages, featured in the exhibition *See You After the Revolution! Exhibition on Bauhaus Centenary*, organized by the Arsenal Gallery in Białystok on the 18th October – 18th December 2019, as well as used in all materials accompanying the exhibition for purposes of its promotion, and in publications, educational, archive and reporting materials.

Also, all parties who possess relevant information about entities entitled to copyright and related rights to above mentioned works are requested to contact the Gallery.

↳ po prawej: Hannes Meyer i grupa studentów architektury z Bauhausu, Osiedle Dessau-Törten, północne elewacje domów z balkonami, 1929–1930. Z kolekcji Hannes Meyer--Archiv, dzięki uprzejmości Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main

↬ Ivana Tomljenovic (-Meller), *Powodzenia Towarzysze z Bauhausu i z Berlina, do zobaczenia po rewolucji!*, strony 14 i 15 z albumu stworzonego w 1980 roku na bazie fotomontaży z ok. 1930. Dzięki uprzejmości © Marinko Sudac

ISBN 978-83-66262-03-4