

82-13

A
1982-13
C.2

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

μπαουχαουζ

ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ
ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΖΟΥ

ΑΘΗΝΑ, ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 1982



Εξώφυλλο: Χανς Τσασνίγκ, Σύνθεση 1931. Από το μάθημα του Καντίνσκυ για
σχήμα και χρώμα

Κείμενα: Δημήτρης Παπαστάμος
Έκδοση - Επιμέλεια: Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου
Εκτύπωση: Κ. ΜΙΧΑΛΑΣ Α.Ε

Αθήνα, Νοέμβριος 1982



1900 - 1982

Πρόλογος

Η Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου με τη συνεργασία του Γερμανικού Ινστιτούτου Εξωτερικών Σχέσεων που εδρεύει στη Στουτγάρδη προγραμμάτισε και οργάνωσε την έκθεση Μπάουχαουζ. Η έκθεση αυτή έχει στόχο να πληροφορήσει και να εμφανίσει σε καθαρή μεγενθυμένη εικόνα τις θεωρίες και τις επιδιώξεις εκείνης της σχολής που δημιουργήθηκε στις αρχές του αιώνα μας, αναμορφώθηκε και αναπτύχθηκε στο τέλος της δεύτερης δεκαετίας και στάθηκε το μεθοδολογικό πρότυπο για όλες τις σχολές. Ενώ στο αποκορύφωμά της στην τρίτη δεκαετία η σχολή έκλεινε και η ναζιστική μανία απαγόρευε τη λειτουργία της στις αρχές της τέταρτης δεκαετίας, το μπάουχαουζ στάθηκε και τότε και στέκει μέχρι σήμερα η πηγή ανανεωτικών κινήσεων και προγραμματισμών στις πλαστικές τέχνες και στην αρχιτεκτονική.

Ο σκοπός και το πνεύμα αυτής της μεγάλης έκθεσης είναι να παρουσιάσει και να σχολιάσει τις αισθητικές κινήσεις, τις καταγραφές των ιδεών καθώς και τις σχέσεις των καλλιτεχνών τόσο μεταξύ τους όσο και με τον υπόλοιπο κόσμο. «Η εποχή δεν είναι ακόμη έτοιμη να βλέπει και να ακούει» έγραφε ο Καντίνσκυ το 1912.

Παρατηρώντας την έκθεση αυτή αναρωτιέται κανείς αν και η δική μας εποχή είναι έτοιμη.

Πιστεύοντας ότι η Εθνική μας Πινακοθήκη από την πρώτη μέρα που άνοιξε τις πόρτες της (17 Μαΐου 1976) στο κοινό, ώφειλε να γίνει ένα αναπόσπαστο τμήμα της ψυχικής και πνευματικής ζωής του τόπου μας και βασιζόμενος στην ολόψυχη συμπαράσταση του Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών, Εθνικών Μουσείων, Πινακοθηκών και Ινστιτούτων φίλων

χωρών παρουσιάσαμε εκθέσεις, ανάμεσα στις οποίες ιδιαίτερη θέση παίρνει οπωσδήποτε και η σημερινή. Πρέπει να τονιστεί ότι για την πραγμάτωση της έκθεσης αυτής είχα την πολύπλευρη βοήθεια της Υπουργού Πολιτισμού και Επιστημών κ. Μελίνας Μερκούρη, του Αρχιτέκτονα-Γενικού Γραμματέα Μιχάλη Δωρή και του Πρεσβευτή της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας κ. Helmut Sigrist.

Για την παρουσιάσή της προϋπήρξε μια στενή συνεργασία του φίλου μου Διευθυντή του Ινστιτούτου Εξωτερικών Σχέσεων της Στουτγάρδης κ. Hermann Pollig και της βοηθού του κ. Carola Bodenmüller.

Η δύσκολη, υπεύθυνη, επιστημονική εργασία της αντιπαραβολής των κειμένων από τη γερμανική στην ελληνική και οι τεχνικές προσαρμογές στους ειδικούς πληροφοριακούς πίνακες της έκθεσης έγιναν από την Ιστορικό της Τέχνης Δρα Νέλλη Μισιρλή, τα τυπογραφικά δοκίμια επιμελήθηκε η Όλγα Μεντζαφού, ενώ πάρα πολλά χρωστάει η έκθεση στην Τζούλια Κωβαίου, στο Βασίλη Ψηρούκη και στο Στέλιο Μπεργελέ. Όλους τους παραπάνω συνεργάτες μου στην Εθνική Πινακοθήκη και συναδέλφους του Γερμανικού Ινστιτούτου, καθώς και το μορφωτικό σύμβουλο της εδώ Γερμανικής Πρεσβείας κ. Erwin Kaufhold ευχαριστώ θερμά. Τα σχέδια της διαρρύθμισης του χώρου που παρουσιάζεται η έκθεση έγιναν από τον Αρχιτέκτονα κ. Gerhard Schlenker, ενώ την εποπτεία και ιδέα είχε ο καθηγητής της Αρχιτεκτονικής κ. Karl-Georg Bitterberg.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΣΤΑΜΟΣ
Διευθυντής Εθνικής Πινακοθήκης



Ο Χένρυ βαν ντε Βέλντε

Ιστορία και δομή του μπάουχαουζ

Α΄ Περίοδος 1906-1918

Η πρώτη σχολή – το ξεκίνημα

Το 1906 ο Μεγάλος Δούκας της Σαξωνίας και Βαϊμάρης, ιδρύει στη Βαϊμάρη μια Καλλιτεχνική-Βιοτεχνική σχολή και αναθέτει τη διεύθυνσή της στο Χένρυ βαν ντε Βέλντε*, άνθρωπο ο οποίος είχε προηγουμένως εργαστεί και θητεύσει σε εργαστήρια και βιοτεχνίες περισσότερο παρά σε ακαδημίες και σχολές Καλών Τεχνών. Ο Χένρυ βαν ντε Βέλντε (1863-1957) γεννήθηκε στο Βέλγιο και προερχόταν από μια πλούσια αστική οικογένεια. Νεαρός ζωγράφος ακόμη ακολούθησε την αισθητική γραμμή του νεοϊμπρεσιονισμού και επηρεάστηκε στις κοινωνιολογικές του τοποθετήσεις από τον Βαν Γκογκ. Γύρω στο 1890 μεταστρέφεται από τη ζωγραφική στη «δημιουργική χειροτεχνία», βαθιά εντυπωσιασμένος από τις ιδέες του Πούσκιν και του Β. Μόρρις. Οι εργασίες του αυτές αποτελούν χαρακτηριστική έκφραση του γερμανικού γιούγκεντstil και κυρίως είναι τυπογραφικές, βιβλιοδετικές και διακοσμητική βιβλίου. Βασικές πηγές από τις οποίες αντλεί λύσεις για τους προβληματισμούς του είναι ο Γκωγκέν και η ομάδα του Ποντ Αβέν κυρίως όμως ο Εμίλ Μπερνάρ. Το 1895 σχεδίασε και έκτισε κοντά στις Βρυξέλλες το σπίτι του, εφαρμόζοντας τις πρωτοποριακές του αντιλήψεις τόσο στην διακόσμηση της πρόσοψης, όσο και στη διαρρύθμιση της επίπλωσης των εσωτερικών χώρων. Ήταν η πρώτη μεγάλη του προσφορά στην αρχιτεκτονική και στη νέα αντίληψη για τον εσωτερικό σχεδιασμό.

Η ανάθεση σ' αυτόν διακοσμητικών εργασιών που θα εκτελεσθούν στο Παρίσι μετά το 1895 και που θα έχουν τις αναφορές τους στο γερμανικό γιούγκεντstil, δημιουργούν τη γαλλική μόδα του αρ νουβώ με διάρκεια ζωής σχεδόν μέχρι το 1920. Από το 1906 έως το 1918 ο Χένρυ βαν ντε Βέλντε εργάστηκε στη Γερμανία, ως υπεύθυνος διευθυντής-προϊστάμενος της σχολής που αναφέραμε παραπάνω, στη Βαϊμάρη. Η περίοδος αυτή είναι και η σπουδαιότερη της ζωής του. Από τη θέση αυτή οργάνωσε, σχεδίασε και θεμελίωσε μια σχολή, της οποίας οι καρποί θα παρουσιαστούν αρκετά αργότερα και συγκεκριμένα στη δεύτερη περίοδο της σχολής.

Από το 1918 έως το 1925 περιπλανήθηκε εξόριστος σε διάφορες χώρες της Ευρώπης και μόλις το 1925 επιστρέφει πάλι στις Βρυξέλλες. Η εποχή της μεγάλης του αρχιτεκτονικής και καλλιτεχνικής του αξίας είχε περάσει. Το τελευταίο του έργο το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στο Οττέρλο της Ολλανδίας αν και εναρμονίζει θαυμάσια το κτίσμα με το τοπίο, εντούτοις θεωρείται αρχιτεκτονικά απρόσωπο και χωρίς αισθητική και καλλιτεχνική υπόσταση.

* Το βιβλίο του A.M. Hammacher, Die Welt Henry van de Veldes που εκδόθηκε το 1967 είναι το τελευταίο μιας σειράς βιβλίων για τον περίφημο αρχιτέκτονα και περιέχει σπουδαία στοιχεία για τη ζωή και το έργο του.



Ο Βάλτερ Γκρόπιους στη Βαϊμάρη το 1920

Β΄ Περίοδος 1918-1928

Μεγαλοφυΐα και στόχος

Το 1918-19 ο Χένρυ βαν ντε Βέλντε αναγκάστηκε να παραιτηθεί και να εγκαταλείψει τη Γερμανία αφού προηγουμένως με υπόδειξη δική του τη διεύθυνση της σχολής αναλαμβάνει ο αρχιτέκτονας Βάλτερ Γκρόπιους.

Ο Βάλτερ Γκρόπιους γεννήθηκε στο Βερολίνο το 1883 και πέθανε στη Βοστώνη το 1969. Σπούδασε αρχιτεκτονική στο Βερολίνο και από νωρίς στο γραφείο του Πέτερ Μπέρενς ασχολήθηκε με τα προβλήματα της αρχιτεκτονικής μορφής και εξέλιξης των εργοστασίων και των βιομηχανικών περιοχών. Το 1911 κτίζει μαζί με τον Άντολφ Μάγερ το πρώτο εργοστάσιο με στοιχεία άγνωστα και πρωτοποριακά για την αρχιτεκτονική της εποχής. Πρόκειται για την χρησιμοποίηση υλικών όπως το γυαλί πρόσφορο για καθαρές κυβιστικές φόρμες και για αθέατους φορείς στις γωνίες. Το 1914 σχεδιάζει και εκτελεί ένα σύνολο εργοστασίων και γραφείων με ριζοσπαστικό τονισμό της μορφής και των νέων αρχών της αρχιτεκτονικής. Μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο δέχεται την πρόσκληση του Μεγάλου Δούκα της Βαϊμάρης και του Χένρυ βαν ντε Βέλντε, εγκαταλείπει το Βερολίνο, εγκαθίσταται στη Βαϊμάρη και αναλαμβάνει την δι-



Ο Τεο βαν Ντέσμπουργκ με φίλους του στη Βαϊμάρη το καλοκαίρι 1922

εύθυνση της Σχολής στην οποία αυτός για πρώτη φορά δίνει το όνομα μπάουχαουζ. Ο χαρακτηρισμός της σχολής με το όνομα αυτό, για τον Γκρόπιους σημαίνει τη μεταφορά στο σύγχρονο τρόπο ζωής, της συντεχνιακής νοοτροπίας των τεχνιτών του μεσαίωνα που μέσα στην κοινοβιακή καλύβα-εργαστήρι συζητούσαν, μελετούσαν και έβαζαν σε λειτουργία τα σχετικά με τη δουλειά καλλιτεχνικά και χειρωνακτικά προβλήματα και σχέδιά τους.

Επίσης ο Γκρόπιους πίστευε πως οι καλλιτέχνες και οι τεχνίτες πρέπει να έχουν την ίδια, θεμελιακή, αισθητική μόρφωση και ανάπτυξη. Στο μανιφέστο του, του 1919 ο Γκρόπιους καλεί όλους τους καλλιτέχνες και αρχιτέκτονες να εργασθούν για την ολοκλήρωση του μεγάλου στόχου που είναι «το νέο κτίσιμο του μέλλοντος». Γραμμένο με ενθουσιώδη λόγια και με εξώφυλλο την ξυλογραφία της Μητρόπολης του Φάινιγκερ το μανιφέστο μοιράζεται στους καλλιτέχνες που γρήγορα συνεπαρμένοι από τις θερμές αναφορές του Γκρόπιους μαζεύονται στη σχολή. Τώρα ο δεύτερος στόχος είναι η μορφοποίηση της βιομηχανικής και βιοτεχνικής παραγωγής επάνω σ' ένα «καμβά» που δεν είναι άλλος από την αυστηρή γραμμή του κυβισμού. Οι ομιλίες του Τεο βαν Ντέσμπουργκ με θέμα τους στόχους αυτούς (1922) και η μετάκληση του Ούγγρου Μοχόλυ-

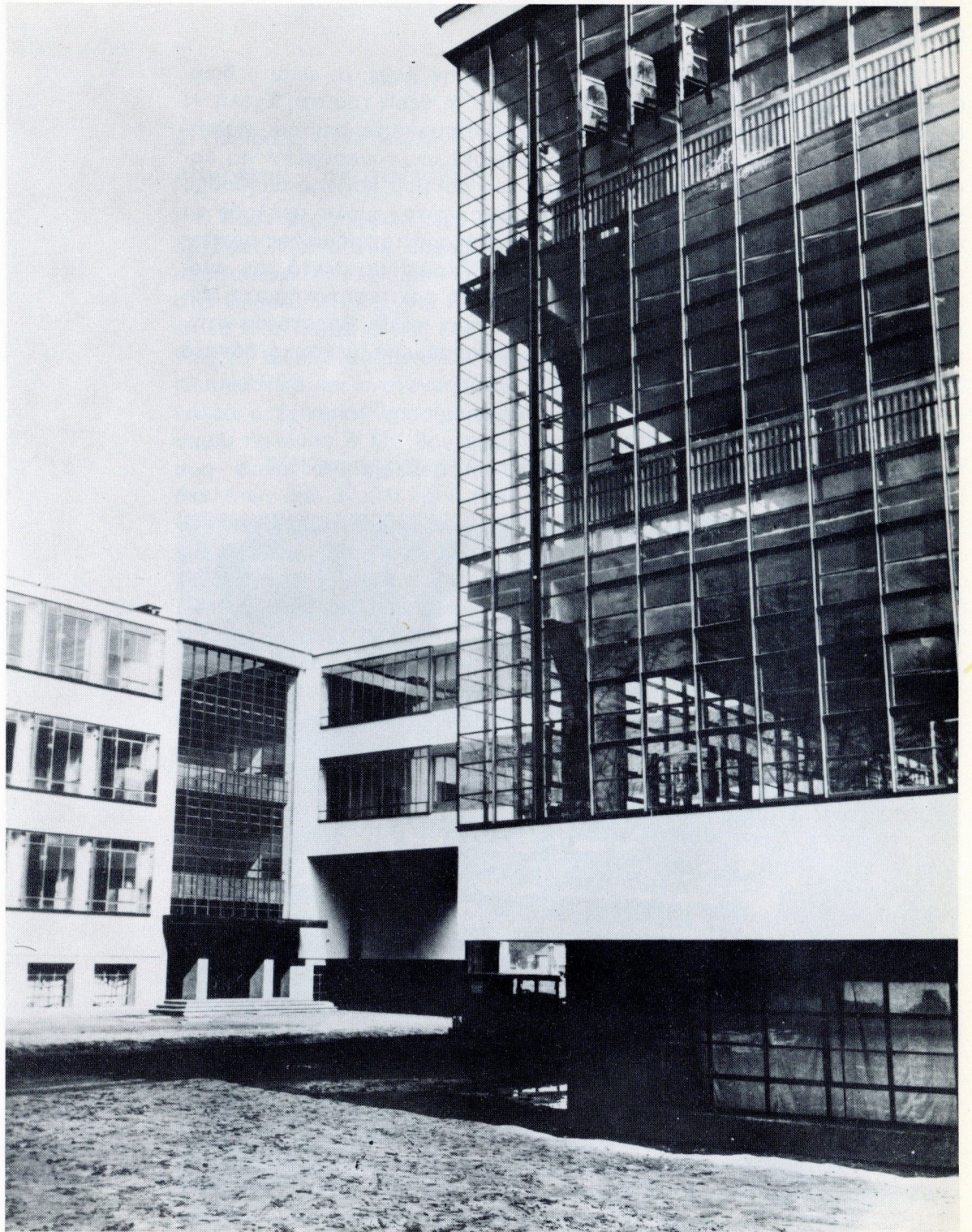
Νάγκυ (1923) επιταχύνουν την άνοδο και την εξάπλωση της φήμης των στόχων του μπάουχαουζ. Η αναδιοργάνωση της σχολής από τον Γκρόπιους έχει ολοκληρωθεί, η φήμη και αξία της σχολής μπάουχαουζ έχει εδραιωθεί και το σύστημα προγραμματισμού και διδασκαλίας έχει υιοθετηθεί από τις περισσότερες σχολές και ακαδημίες τεχνών της Ευρώπης. Η εισαγωγή στη φόρμα, στο χρώμα και στην τεχνική επεξεργασία των υλικών θεωρείται πρώτο και στοιχειώδες μάθημα, και ανέλαβε να το διδάξει ο φίλος Γιοχάννες Ίπτεν.

Το «μνημόνιο» του Γκρόπιους το 1924 και η άνοδος του ναζιστικού κινήματος στην Γερμανία συνιστούν στοιχεία αντίπαλα και προοικονίζουν μια σύγκρουση, που δεν αργεί να πραγματοποιηθεί λίγα χρόνια αργότερα το 1928. Προηγουμένως το 1925 η Σχολή Μπάουχαουζ μεταφέρεται από τη Βαϊμάρη στο Ντέσσαου (1925-1932) σε κτίριο που σχεδιάστηκε από τον Γκρόπιους. Είναι πάρα πολλά τα κτίρια που σχεδίασε ο Γκρόπιους και κατασκευάστηκαν κατά την περίοδο αυτή, της δυναμικής άνθισης του ταλέντου του, άνθισης που ανακόπηκε από τις πιέσεις των ναζιστών οι οποίες και τον οδήγησαν σε παραίτηση από τη σχολή το 1928. Το 1933 μετά την αρπαγή της αρχής από τον Χίτλερ, ο Γκρόπιους φεύγει για την Αγγλία και στη συνέχεια για το Κάιμπριτζ της Μασαχουσέτης όπου διδάσκει στο Χάρβαρντ και ιδρύει μια εταιρεία με τον τίτλο «Άρκιτεκτς κολάμπορατιβ». Στα πάρα πολλά έργα του ενδιαφέροντα της τελευταίας του περιόδου αναφέρονται το κτίριο της Αμερικανικής Πρεσβείας στην Αθήνα (1957-61) και το εργοστάσιο πορσελάνης Ρόζενταλ στη Ν. Γερμανία (1964).*

* Νομίζω τα βιβλία *Apollo in der Demokratie* (Neue Bauhausbücher) 1967 και το *Neue Architektur und das Bauhaus* (Neue Bauhausbücher) 1965 μας δίνουν τα αυτοβιογραφικά στοιχεία, που αποδεικνύουν την μεγαλοφυΐα του ιδρυτή του Μπάουχαουζ. Επίσης τα βιβλία του S. Giedion, *Walter Gropius*, 1954 και του H. Weber, *Walter Gropius und Das Faguswerk*, 1961 ολοκληρώνουν την εικόνα της μεγάλης και ανεκτίμητης προσφοράς του.



Βάλτερ Γκρόπιους, Το κτίριο του μπάουχαουζ στο Ντέσσαου

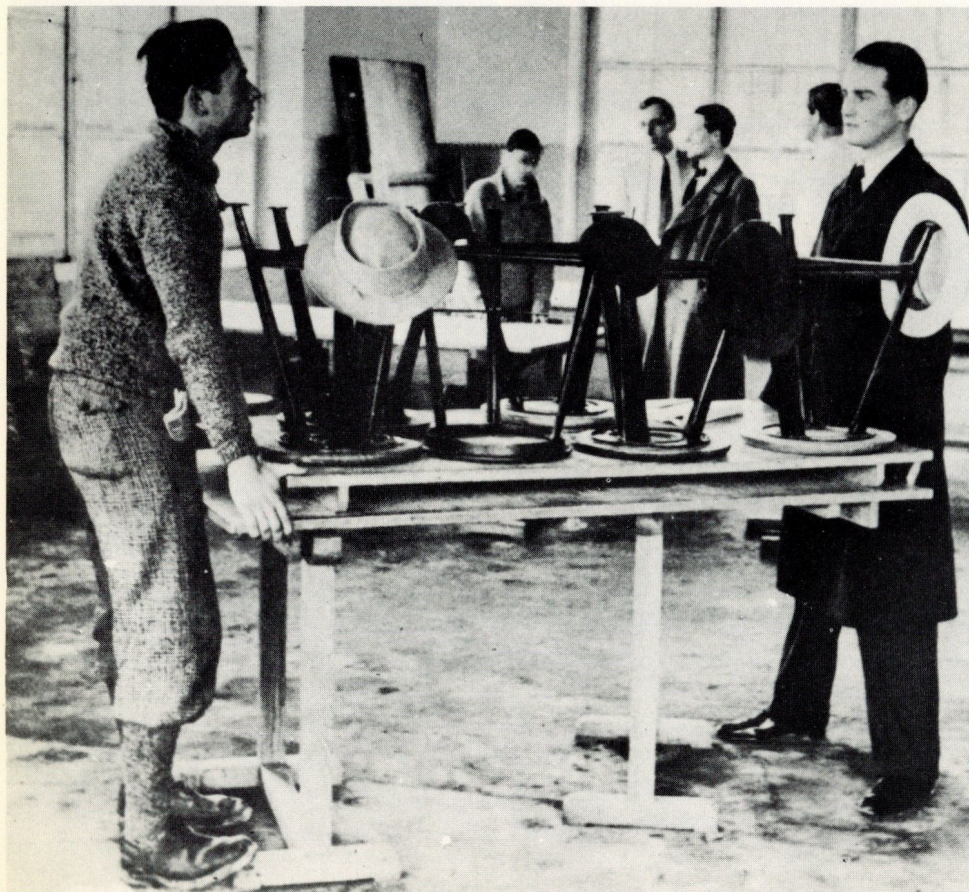


Γ΄ Περίοδος 1928-1930

Οι διωγμοί

Ο Χάννες Μάγερ που γεννήθηκε το 1889 στην Ελβετία, είναι ο διευθυντής που με υπόδειξη του Γκρόπιους πήρε τη θέση του στη Σχολή. Η θητεία του που κράτησε δύο χρόνια (1928-30) συμπίπτει με τους πολιτικούς διωγμούς, την απομάκρυνση των κυριοτέρων συνεργατών για καθαρά πολιτικούς λόγους και την πτώση του ρυθμού και της απόδοσης της σχολής. Λίγους μήνες πριν από την απόλυσή του, μόλις πρόλαβε να τελειώσει την ανέγερση του κτιρίου της σχολής για το τμήμα της αρχιτεκτονικής, εργασία που του είχε αναθέσει ο Γκρόπιους. Μετά την απόλυσή του δέχτηκε τη θέση καθηγητή στη σχολή αρχιτεκτονικής στη Μόσχα. Από το 1936 εργάστηκε στο Μεξικό και στην Ιταλία. Επέστρεψε στην πατρίδα του την Ελβετία το 1949 όπου και παρέμεινε μέχρι το θάνατό του (1954).

Φοιτητές εγκαθίστανται στο μπάουχαουζ στο Βερολίνο, Οκτώβριος 1932



Δ΄ Περίοδος 1930-1932/3

Λυκόφως – σκοταδισμός

Ο Λούντβιχ Μιζ βαν ντερ Ρόε είναι ο τελευταίος διευθυντής του μπάουχαουζ. Και αυτός απολύθηκε από τους ναζιστές, οι οποίοι το 1932 αποφάσισαν το κλείσιμο της σχολής στο Ντέσσαου και τη μεταφορά του στο Βερολίνο. Εκεί, για λιγότερο από ένα χρόνο, λειτούργησε ως ιδιωτικό ινστιτούτο. Ο Μιζ βαν ντερ Ρόε γεννήθηκε στο Άαχεν της Γερμανίας το 1886. Στα πρώτα του σχέδια είναι βαθιά εντυπωσιασμένος από τα κλασικιστικά και αναγεννησιακά αρχιτεκτονικά στοιχεία, που τόσο κραυγαλέα ο Σχινμπότ χρησιμοποιούσε. Προς το τέλος του πρώτου παγκόσμιου πολέμου ο Μιζ βαν ντερ Ρόε, ήταν –ακριβώς όπως και ο Γκρόπιους– φανατικά επηρεασμένος από τον εξπρεσιονισμό. Η χρησιμοποίηση σκελετών από ατσάλι και η επένδυσή τους με γυαλί, το οποίο αντανακλά το παιχνίδισμα του φωτός με ποικίλους αντικατοπτρισμούς και παραμορφώσεις, απηχούν τις σκέψεις του πάνω στην αρχιτεκτονική μέχρι και το 1925. Το μεγάλο όμως και δημιουργικό ταλέντο του εκφράζεται ολοκληρωμένα το 1929, στο περίπτερο της Βαρκελώνης, μια πανοραμική καλλιτεχνική κατασκευή, που συνθέτει και μορφοποιεί κοινά υλικά σε περίτεχνα είδη οικιακής χρήσης συνδυάζοντάς τα με ευγενή μέταλλα και πέτρες. Ένα χρόνο αργότερα ολοκληρώνει τις σκέψεις και ιδέες του πάνω στην σύγχρονη αρχιτεκτονική με την παρουσία του «σπιτιού Τούγκενχατ», ιδιωτικής κατοικίας στο Μπρυν. Από το 1930 έως το 1932/33 όπως αναφέραμε παραπάνω διευθύνει το μπάουχαουζ πρώτα στο Ντέσσαου και μετά στο Βερολίνο. Το 1937-38 έρχεται εξόριστος στο Ιλινόις. Στην Αμερική ο Μιζ βαν ντερ Ρόε αρχίζει μια νέα περίοδο αρχιτεκτονικής δημιουργίας που έχει αφετηρία το Κράουν Χωλ, (1939) και τελειώνει με το Ντομίνιον Σέντερ στο Τορόντο (1963-68). Από τις ιδιωτικές κατοικίες του και τις οριζόντιες κατοικίες διαμερισμάτων περίφημες είναι το Τον Ρίβερ (1950), Λαίηκ Σορ Ντάϊβ στο Σικάγο (1951), Σήγκραμ Μπίλντιγκ στη Νέα Υόρκη (1956). Κατασκευασμένα πάντοτε από ατσάλι, χαλκό, μάρμαρο, τσιμέντο και γυαλί τα έργα του με τις καθαρές γραμμές και τις τονισμένες, ευδιάκριτες φόρμες, ξαναφέρνουν μνήμες από την πρώτη περίφημη έκθεση του στο περίπτερο της Βαρκελώνης το 1929. Το τελευταίο του έργο, η Εθνική Πινακοθήκη του Βερολίνου (1962-68) με την περίφημη μονοκόμμη ατσάλινη οροφή της που μεταφέρθηκε από τα εργοστάσια του Κρουπ στο Έσεν μέχρι το Βερολίνο, σιδηροδρομικώς και με ειδικούς συρμούς, συγκινεί λόγω της αλληλουχίας της με την πόλη όπου έδρασε ο μεγάλος αρχιτέκτονας και εντυπωσιάζει σαν μνημείο-προσφορά για την τέχνη, στην οποία προσέφερε πάρα πολλά.

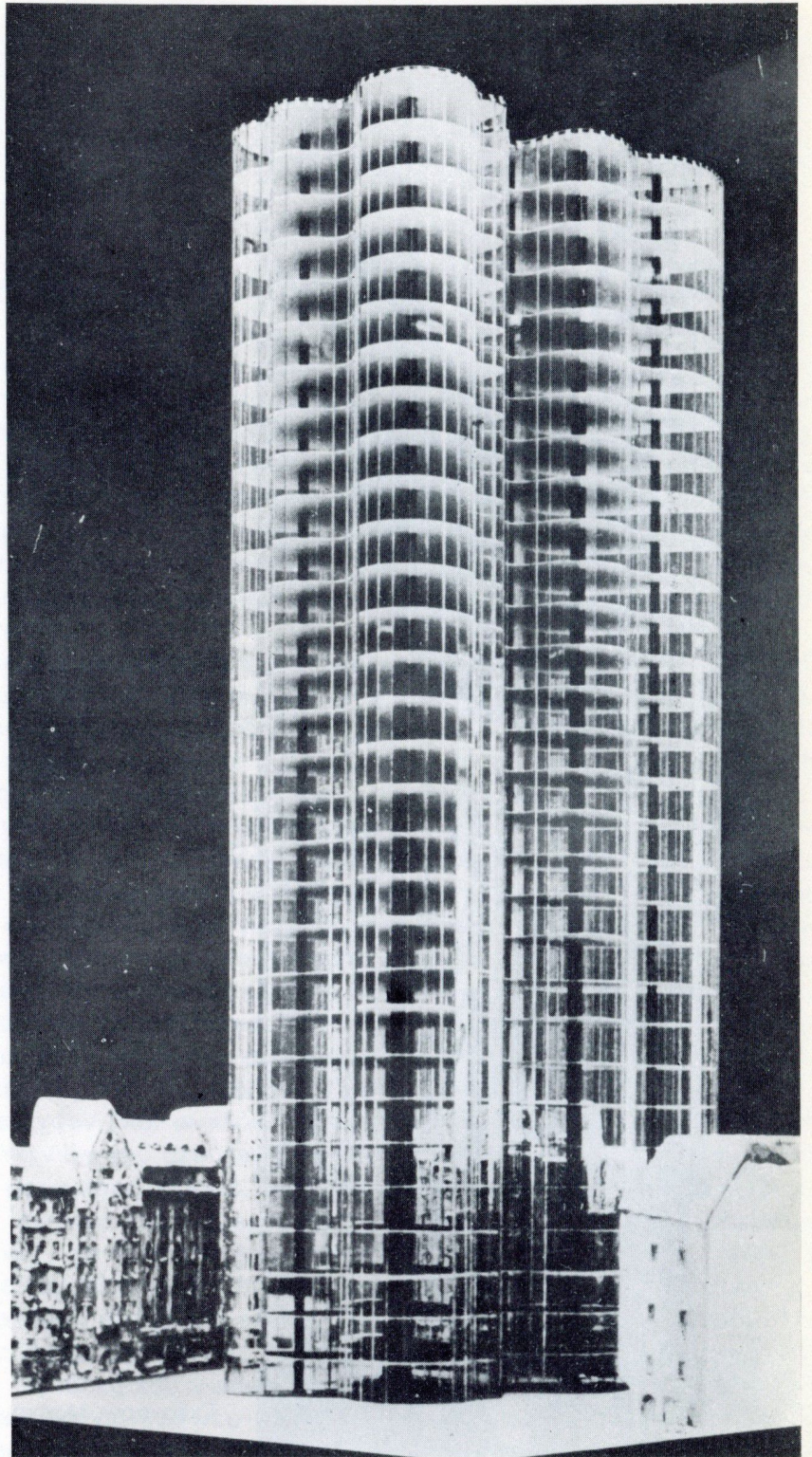


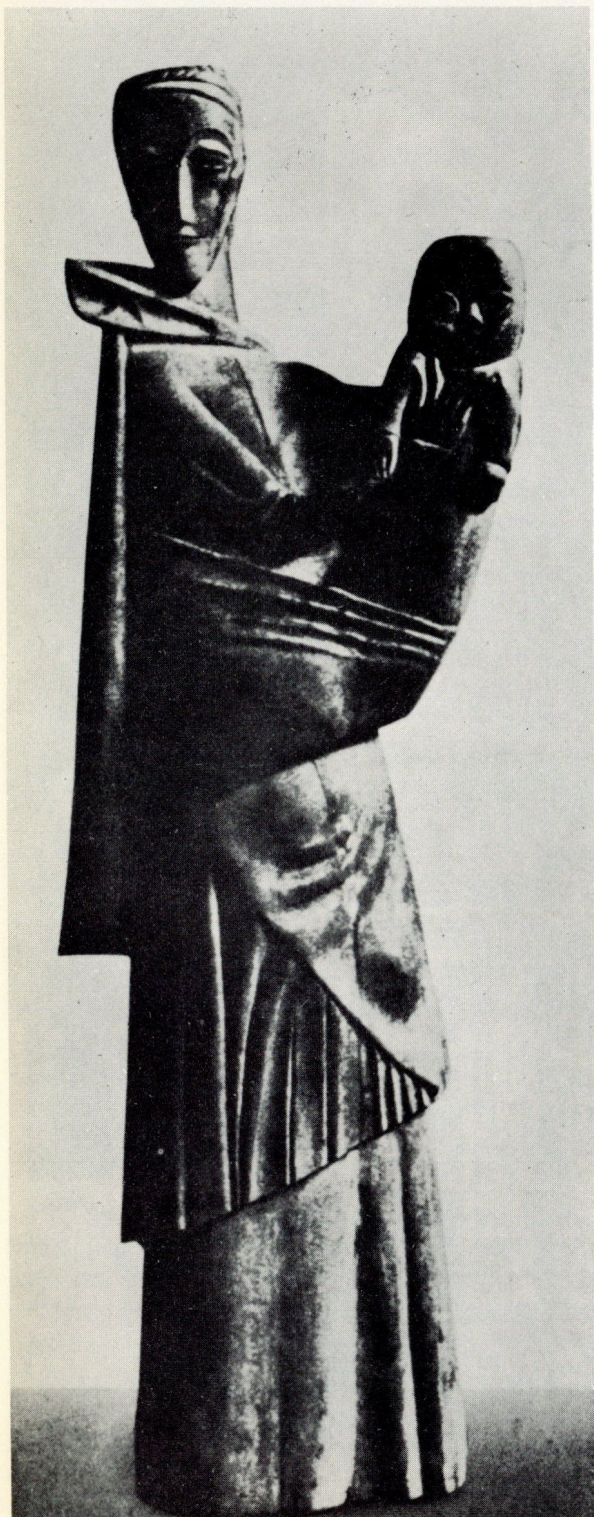
Ο Μιζ Βαν ντερ Ρόε γύρω στο 1931

* Το βιβλίο του W. Blaser, Mies van der Rohe, Die Kunst der Struktur, 1965, L. Hilbersheimer, L.M.van d. Rohe, 1956 και P. Johnson, M.v.d. Rohe, 1947, δίνουν το μέτρο της μεγαλοφυΐας του τελευταίου διευθυντή του μπάουχαουζ και ενός από τους σπουδαιότερους αρχιτέκτονες του αιώνα μας.

Επίσης το βιβλίο του Hans Wingler, Das Bauhaus, Weimar-Dessau-Berlin-Chicago, 1962 που έχει κυκλοφορήσει σε τρεις εκδόσεις γερμανικά (1962, 1968, 1975) και πέντε εκδόσεις αγγλικά (1978, 1979, 1980, 1981) είναι μία πραγματική βιβλιογραφική και ιστορική κατάκτηση γύρω από το έργο και την προσφορά του μπάουχαουζ, που προσφέρεται μ' ένα πλούσιο εικονογραφικό και πληροφοριακό υλικό.

Μιζ βαν ντερ Ρόε, Μακέτα
για ένα γυάλινο ουρανοξύστη,
1920 - 1921





Γκέρχαρντ Μαρκς, Θουριγγιανή μητέρα
Ανάγλυφο μάρμαρο, 1921

Οι ζωγράφοι του μπάουχαουζ

Το 1916 ο Γκρόπιους είχε παρουσιάσει το πρώτο του «Μανιφέστο». Στο κείμενό του αυτό ανέφερε και εξέθετε τις προτάσεις του για «την ίδρυση ενός εκπαιδευτικού οργανισμού που θα παρείχε καλλιτεχνικές συμβουλές στις βιομηχανίες, βιοτεχνίες και χειροτεχνίες». Έτσι με το μανιφέστο του διακήρυσσε μian εργατική συναδέλφωση μεταξύ καλλιτεχνών, εμπόρων, χειροτεχνών, η οποία οργανωμένη με το πνεύμα της εποχής θα μπορούσε μελλοντικά να αντικαταστήσει όλους τους φορείς και να εκφράσει με σύγχρονα μέσα και υλικά τις μεθόδους των παλαιών παραδοσιακών τεχνικών.

Έτσι με την τοποθέτησή του στο Κρατικό ίδρυμα μπάουχαουζ της Βαϊμάρης, ο Γκρόπιους είχε πια την ευκαιρία να πραγματοποιήσει τα τολμηρά του σχέδια. «Ο τελικός σκοπός κάθε καλλιτεχνικής δραστηριότητας είναι το κτίριο» διακήρυττε ο Γκρόπιους στην αρχή του μανιφέστου. «Η διακόσμηση του κτιρίου ήταν άλλοτε η εξαιρετική προσφορά των καλών τεχνών, που αποτελούσαν αναπόσπαστο τμήμα της μεγάλης αρχιτεκτονικής. Σήμερα οι καλές τέχνες χαρακτηρίζονται από μian αυτόνομη ιδιοτυπία, από την οποία μπορούν να λυτρωθούν με τη συνειδητή ενεργοποίηση και συνεργασία όλων των τεχνιτών μεταξύ τους. Αρχιτέκτονες, ζωγράφοι και γλύπτες οφείλουν πρώτα να γνωρίσουν και να μελετήσουν όλα τα μέλη της σύνθετης μορφής του κτιρίου, και μετά να δώσουν στα έργα τους όλο το αρχιτεκτονικό πνεύμα που διαθέτουν και που χαραμίζουν όμως στην τέχνη του σαλονιού».

Η διακήρυξη αυτή της ιδέας του ολοκληρωμένου καλλιτεχνήματος, στο οποίο μετέχουν όλοι οι κλάδοι των καλών τεχνών μας θυμίζει την αρχή των συντεχνιών του μεσαίωνα. Μεταφερμένη στον εικοστό αιώνα σημαίνει ένα μορφωτικό ίδρυμα, ένα κέντρο συγκερασμού παγκόσμιο, δημιουργικό, ανοικτό στα νέα ερεθίσματα για τις ελεύθερες και εφαρμοσμένες τέχνες, το κύτταρο μιας ολοκληρωμένης τέχνης που συνδέεται άμεσα με τις απαιτήσεις του καινούργιου αιώνα από τον καλλιτέχνη.

Οι θεωρήσεις αυτού του είδους δεν ήταν νέες. Απηχούν τις ρομαντικές ονειροπολήσεις της κίνησης της νεολαίας, τις διατυπώσεις της εργατικής ένωσης, τις ιδέες του γιούγκεντστιλ. Πρόκειται για μια πνευματική ανανέωση και όχι για ένα νέο εκπαιδευτικό πρόγραμμα, που προσπαθούσε να παγιωθεί, με αργό ρυθμό αρχικά, στα πειράματα του μπάουχαουζ.

Ο Γκρόπιους δεν απέβλεπε στην ίδρυση μιας νέας αρχιτεκτονικής σχολής. Μετέτρεψε τις τάξεις της Ακαδημίας σε εργαστήρια και κάλεσε στις θέσεις των καθηγητών μάστορες-δασκάλους. Τέχνη και χειροτέχνημα ὄφειλαν να γίνουν πάλι ένα. «Δεν υπάρχει διαφορά γνώσης ανάμεσα στον καλλιτέχνη και τον χειροτέχνη. Ο καλλιτέχνης είναι μια εξελικτική βαθμίδα του χειροτέχνη» πίστευε ο Γκρόπιους.

Η επιλογή των πρώτων μαστόρων υπήρξε αποφασιστική για την κατάσταση. Εκτός από το γλύπτη Γκέρχαρντ Μαρκς και τον αρχιτέκτονα Άντολφ Μάγερ, διορίστηκαν μόνο ζωγράφοι. Ο Γκρόπιους ανεγνώριζε έτσι ότι από την εποχή του γιούγκεντστιλ στην αρχιτεκτονική και την καλλιτεχνική χειροτεχνία, το προβάδισμα είχε, για μια φορά ακόμη ανάμεσα στις άλλες τέχνες, η ζωγραφική. Σ' αυτήν βρήκαν οι θεωρίες του εικοστού αιώνα αναγκαστικά μορφή, αφού το σχέδιο της άγγιζε τους προβληματισμούς του αύριο.

Από τη ζωγραφική περίμεναν τις παροτρύνσεις που φαίνονταν απαραίτητες και αναγκαίες για τη νέα αρχιτεκτονική. Άλλωστε αυτό το ρόλο της ζωγραφικής είχε σκεφθεί και ο Γκρόπιους για το μπάουχαουζ: από τα εργαστήρια των καλλιτεχνών σαν από κέντρα των νέων θεωριών σκέψης, θα έρχονταν τα ερεθίσματα που θα εξελίσσονταν σε εστίες ανάφλεξης των δημιουργικών ιδεών. Η ζωγραφική θα ενεργούσε σαν πνευματική κατευθυντήρια ορμή, σαν μέτρο, σαν δύναμη φέρουσα και φερομένη και όχι σαν μάθημα ακαδημαϊκής διδασκαλίας.

Η σχηματική παράσταση της πορείας σπουδής που ο Γκρόπιους δημοσίευσε στο «Ιδέες και δομή του κρατικού μπάουχαουζ της Βαϊμάρης» δείχνει ακόμη πιο έντονα από την κοσμοθεωρία του που διακήρυξε στο μανιφέστο, το σκοπό των λογισμών του. Στην αρχή υπήρχε η προκαταρκτική διδασκαλία: συνίστατο στη σπουδή του υλικού που μαζί με τα βασικά στοιχεία έπρεπε να γίνουν οικεία στους σπουδαστές. Ακολουθούσε η σπουδή του χώρου, του χρώματος και της σύνθεσης, η σπουδή της δομής και της παράστασης, η σπουδή των υλικών, η γνώση των εργαλείων και η μελέτη της φύσης. Η τέχνη και η τεχνική αναμιγνύονταν ὄλο και περισσότερο κατά τη διάρκεια της μόρφωσης. Η κορωνίδα της σπουδής και ο σκοπός ὄλων των προκαταρκτικών μελετών ήταν η γνώση του κτιρίου, η γνώση του περιβάλλοντα χώρου, η γνώση της σωστής αναζήτησης θέσης, ο σχεδιασμός, τέλος η γνώση της δομής και της μηχανικής στην κορυφή πια της πυραμίδας.

Η ζωγραφική άσκησε μεγάλη επίδραση προ πάντων στις πρώτες τις εντελώς πειραματικές και πολύ ζωντανές περιόδους του μπάουχαουζ.

Το διδακτικό προσωπικό που εκλεγόταν από το συμβούλιο των μαστόρων-δασκάλων αντίκατόπτριζε τις τάσεις των διαφόρων σταθμών του μπάουχαουζ.

Η περίοδος της Βαϊμάρης, 1919-1925, σηματοδεύτηκε από την εκφραστική, αλλά με τάσεις προς την αφαίρεση, νοτιογερμανική ζωγραφική. Ο Λύονελ Φάινιγκερ δίδασκε συγχρόνως τον πλούτο των μορφών και των



Από αριστερά στα δεξιά: Βασίλυ Καντίνσκυ και η γυναίκα του Νίνα, Γκέοργκ Μούχε, Πάουλ Κλε και Βάλτερ Γκρόπιους το Δεκέμβριο του 1926

ιδεών του κυβισμού και του φουτουρισμού. Ο παιδαγωγός της τέχνης, ο Γιохάννες Ίπτεν προερχόταν από τη σχολή Χέλτσελ και έφερε από εκεί τη σπουδή της αρμονίας και των χρωματικών μορφών.

Ο Γκέοργκ Μούχε, όταν κλήθηκε να διδάξει 25 χρονών, ήταν ενεργό μέλος της σχολής τέχνης «στουρμ» στο Βερολίνο, ένας κύκλος λίγο-πολύ συγγενής για τις καλλιτεχνικές του θεωρίες. Βοηθός του Ίπτεν στα προκαταρκτικά μαθήματα, ανέλαβε στην αρχή ως υπεύθυνος στο υφαντουργείο.

Το 1921 κλήθηκε να διδάξει ο Πάουλ Κλέε, στον οποίο ανατέθηκε πρώτα η ζωγραφική στο γυαλί και αργότερα η υφαντική. Τον ίδιο χρόνο διορίστηκε και ο Όσκαρ Σλέμμερ, ένας μαθητής της σχολής Χέλτσελ και αυτός. Ο Σλέμμερ ανέλαβε το εργαστήριο για την πλαστική μορφή και το σκηνικό εξοπλισμό. Την ίδια εποχή ο Λόταρ Σράυερ εγκατέλειπε τη σκηνή του «στουρμ» για τη σκηνή του μπάουχαουζ. Το 1922 ακολούθησε

και ο Βασίλυ Καντίνσκυ, που μόλις είχε επιστρέψει από τη Ρωσία. Σίγουρος από τη συναναστροφή του με τον κονστρουκτιβισμό, προσπάθησε να μεταφέρει τις εκφραστικές αφαιρέσεις της εποχής του «Μπλε καβαλάρη» σε ένα γεωμετρικό σύστημα μορφών καταφέροντας έτσι να φτάσει σε μιά γλυπτική πραγματικότητα απομακρυσμένη από τη φύση. Στον Καντίνσκυ ανατέθηκε το εργαστήριο της τοιχογραφίας, δίδασκε όμως συγχρόνως αναλυτικό σχέδιο και από εκεί ανέπτυξε ένα σύστημα σπουδής της σύνθεσης. Μαζί του ήλθε και ο Ούγγρος Λάζλο Μοχόλυ-Νάγκυ –το μπάουχαουζ δεν είχε ποτέ εθνικούς περιορισμούς. Ο Μοχόλυ-Νάγκυ είχε περάσει από τη γεωμετρική αφαίρεση με την επαφή του με τον Μάλεβιτς και τον Ελ Λισίτσκι και είχε καταλήξει στη συγκεκριμένη μορφή. Ανέλαβε το εργαστήριο μεταλλοτεχνίας.

Η θετική ανησυχία που ανέδυε αυτό το ανορθόδοξο ίδρυμα δεν ήταν διόλου ασήμαντη, αφού είχε αρχίσει να διαδίδεται πολύ πέρα από το στενό κύκλο της Θουριγγίας. Τότε προκάλεσε όμως την έντονη διαμαρτυρία των αστικών κύκλων.

Το 1924 στις βουλευτικές εκλογές νίκησε η εθνική δεξιά που από τον ίδιο κióλας χρόνο προσπάθησε να διαλύσει το μπάουχαουζ. Στις 25 Μαΐου 1925 το κοινοτικό συμβούλιο της πόλης Ντέσσαου αποφάσισε να αναλάβει το μπάουχαουζ.

Με τη μεταφορά του στο Ντέσσαου αρχίζει η δεύτερη εξελικτική του περίοδος που διακρίνεται από την πρώτη με την αποφασιστική στροφή προς τον κονστρουκτιβισμό και τον φονκτιοναλισμό. Δεν είναι πια ο Ίντεν ούτε ο Καντίνσκυ αλλά ο Μοχόλυ-Νάγκυ και ο Γιόζεφ Άλμπερς –είχε ήδη προωθηθεί από σπουδαστής σε δάσκαλο ο Άλμπερς– που εκπροσωπούν τις θέσεις των καινούργιων στόχων. Το ολλανδικό καλλιτεχνικό κίνημα «στίλ» ασκούσε τώρα έντονη επίδραση. Έτσι το χειμώνα του 1921-22 ο Τέο βαν Ντέσμπουργκ παρέδιδε μαθήματα διδασκαλίας της μορφής έξω από το μπάουχαουζ, τον επισκέπτονταν όμως και μαθητές του μπάουχαουζ. Ανάμεσα σ' αυτούς ήταν και ο Βέρνερ Γκρεφφ, ο μοναδικός που είχε μείνει μέχρι τότε πιστός στις θεωρίες και την επιρροή του επαναστατικού κονστρουκτιβισμού.

Στο Ντέσσαου καταργήθηκε η ρομαντική ιδέα του «μάστορα-δάσκαλου». Οι καλλιτέχνες ονομάστηκαν «καθηγητές» και το ινστιτούτο έγινε ανώτατη σχολή. Οι επιδιώξεις των νέων που τους απασχολούσαν σύγχρονά τους προβλήματα, όπως π.χ. η βιομηχανική μαζική παραγωγή με την προϋπόθεση όμως του σεβασμού της λειτουργικότητας και της αισθητικής απόδοσης της μορφής, έδιναν τώρα προτεραιότητα στις εφαρμοσμένες τέχνες. Η επιρροή των ζωγράφων μηδενίστηκε. Οι Φάινιγ-

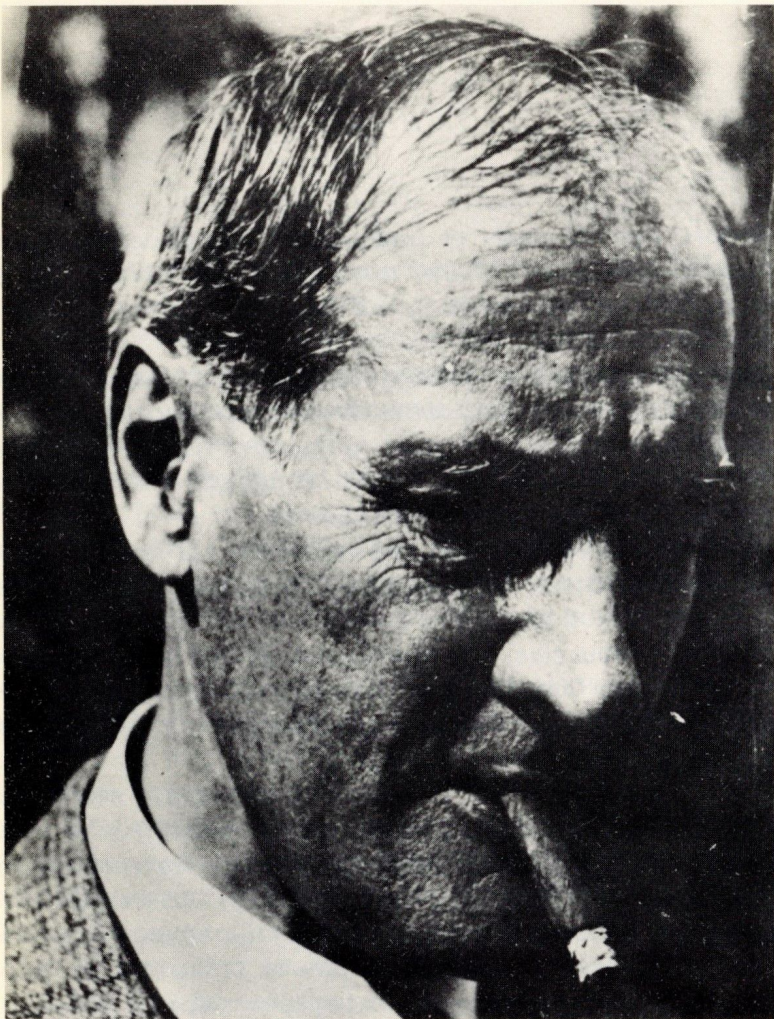
κερ, Ίπτεν και Μαρκς εγκατάλειψαν το μπάουχαουζ. Ο Σράυερ είχε ήδη προηγουμένως αποσπασθεί και ο Μούχε αποχώρησε. Το 1928 παραιτήθηκε ο Γκρόπιους· διάδοχό του όρισε τον ελβετό αρχιτέκτονα Χάννες Μάγερ, που είχε διοριστεί από το 1927.

Με τη δραστηριότητα του Μάγερ καλύπτεται η αρχή της τρίτης περιόδου του μπάουχαουζ, του καθαρού φονκτιοναλισμού. Πιστός οπαδός του διαλεκτικού ματεριαλισμού, ο Μάγερ απέρριψε τις θεωρίες του Γκρόπιους. Η βιομηχανική εποχή είχε ανατείλει. Η άρνηση στη σύμπραξη των ελεύθερων τεχνών είχε αρχίσει να εκδηλώνεται.

Ποιά σημασία θα είχε για το μέλλον η νέα σκόπευση και πόσο απαραίτητη θα ήταν για να δαμαστούν τα πραγματικά σύγχρονα προβλήματα, καταφαίνεται μόνο μετά την πάροδο του χρόνου και καταξιώνεται με τις επιρροές και απηχήσεις που είχε ανά τον κόσμο. Η νέα τάση της δεν ανήκε πια στον τομέα της ζωγραφικής ή οπωσδήποτε στον κατασκευαστικό προορισμό, αλλά στον τρόπο απόδοσης της μορφής, στην αρχιτεκτονική και στο βιομηχανικό σχεδιασμό (ντιζάιν).

Η κοσμοθεωρητική τοποθέτηση του μπάουχαουζ προκάλεσε εξωτερική αντίδραση και εσωτερικές διαφωνίες. Ο Μάγερ απομακρύνθηκε το 1930 και τον διαδέχθηκε ο Μιζ βαν ντερ Ρόε που προσπάθησε να επαναφέρει ακόμη μια φορά σε νέο πεδίο τη χαμένη πια σύμπραξη των τεχνών. Εντούτοις, η παρακμή του μπάουχαουζ και για πολιτικούς λόγους δεν αναχαιτιζόταν πλέον. Ο εθνικο-σοσιαλισμός επισκίασε τα τελευταία του χρόνια. Όπως και παλαιότερα στη Θουριγγία, κατάφεραν τώρα οι εθνικιστικές παρατάξεις της βουλής του Ντέσσαου να επιβάλουν το κλείσιμο του μπάουχαουζ. Η μεταφορά του στο Βερολίνο όπου ο Μιζ βαν ντερ Ρόε θέλησε να το λειτουργήσει σαν ιδιωτικό ινστιτούτο κατέληξε σε αποτυχία. Η ισοπέδωση της τέχνης είχε αρχίσει. Στις 20 Ιουλίου 1933 ο τελευταίος διευθυντής του διέλυσε το μπάουχαουζ, που είχε γίνει στο αναμεταξύ διάσημο. Ο Σλέμμερ το είχε ήδη εγκαταλείψει το 1929, ο Κλε το 1930. Ο Άλμπερς και ο Καντίνσκυ ήταν οι τελευταίοι ζωγράφοι που άσκησαν τα διδακτικά τους καθήκοντα μέχρι το κλείσιμό του.

Η ιστορία του μπάουχαουζ τελείωνε· άρχιζε όμως ο μύθος του. Η μετανάστευση εκλεκτών μαστόρων συνέβαλε στην εξάπλωση των ιδεών του. Πολύ αργότερα του αναγνωρίστηκε το τεράστιο κέρδος που αποκόμισε η αρχιτεκτονική και η βιομηχανική μορφή αλλά ακόμη και η σημασία που είχε για τη ζωγραφική. Η δεύτερη φάση του κονστρουκτιβισμού και της «συγκεκριμένης τέχνης» σαν αντίδραση στην εκφραστική αφαίρεση των ετών μετά το '50 επέτρεψε να ξαναζωντανέψει το γενικό ενδιαφέρον για το μπάουχαουζ και έτσι να του αποδοθεί στην ιστορία της τέχνης ο ρόλος που του αρμόζει.



Ο Λύονελ Φάινινγκερ τα χρόνια του Μπάουχαουζ

Λύονελ Φάινινγκερ (1871 - 1956)

Ο Φάινινγκερ άρχισε τη δραστηριότητα του ως πρώτος μάστορας στο μπάουχαουζ το 1919 με το σχέδιο ενός έργου που προοριζόταν για το μανιφέστο του Γκρόπιους που κηρύχθηκε εκείνο το έτος. Ήταν μια ξυλογραφία «η Μητρόπολη του σοσιαλισμού» ένα συμβολικό προανάκρουσμα και ένα ρομαντικά ιδεώδες ταυτόχρονα. «Χρώματα που μέχρι τώρα ήταν μόνο πολυτονικά πρέπει πάλι να ενταχθούν στο σύνολο..» με αυτά τα λόγια άρχισε τη διδασκαλία του ο πρώτος δάσκαλος-μάστορας της σχολής. Η απεικόνιση ως κατάσταση της αρμονίας, ως πραγματοποίηση της γνήσιας καλλιτεχνικής νομοθεσίας της φύσης οδηγεί από ένα σημείο και μετά στην αφαίρεση. Μελετώντας την τρίτη διάσταση έδωσε παραλλαγές των ίδιων αντικειμένων σε σχέδια και ζωγραφικά έργα. Το 1927 ζωγράφιζε τον πίνακά του με κομμάτια γυαλιού – μια πραγματική και μη πραγματική σύνθεση, αργότερα όμως δεν συνέχισε την πορεία που είχε ξεκινήσει. Επέστρεψε έτσι στο δύσκολο όραμα των χρωμάτων, ως αρχή της τάξης και του όγκου, στο οπτικά ευχάριστο θέμα των καραβιών όπου τα πανιά ως σύμβολα αόρατων νόμων δύναμης και κίνησης απλώνονται μπρος το βάθος που φωτίζεται από αυτά. Από το 1936 εγκαταστάθηκε στην πόλη που γεννήθηκε, τη Νέα Υόρκη.



Λύονελ Φάινγκερ,
Μητρόπολη
του σοσιαλισμού, 1919

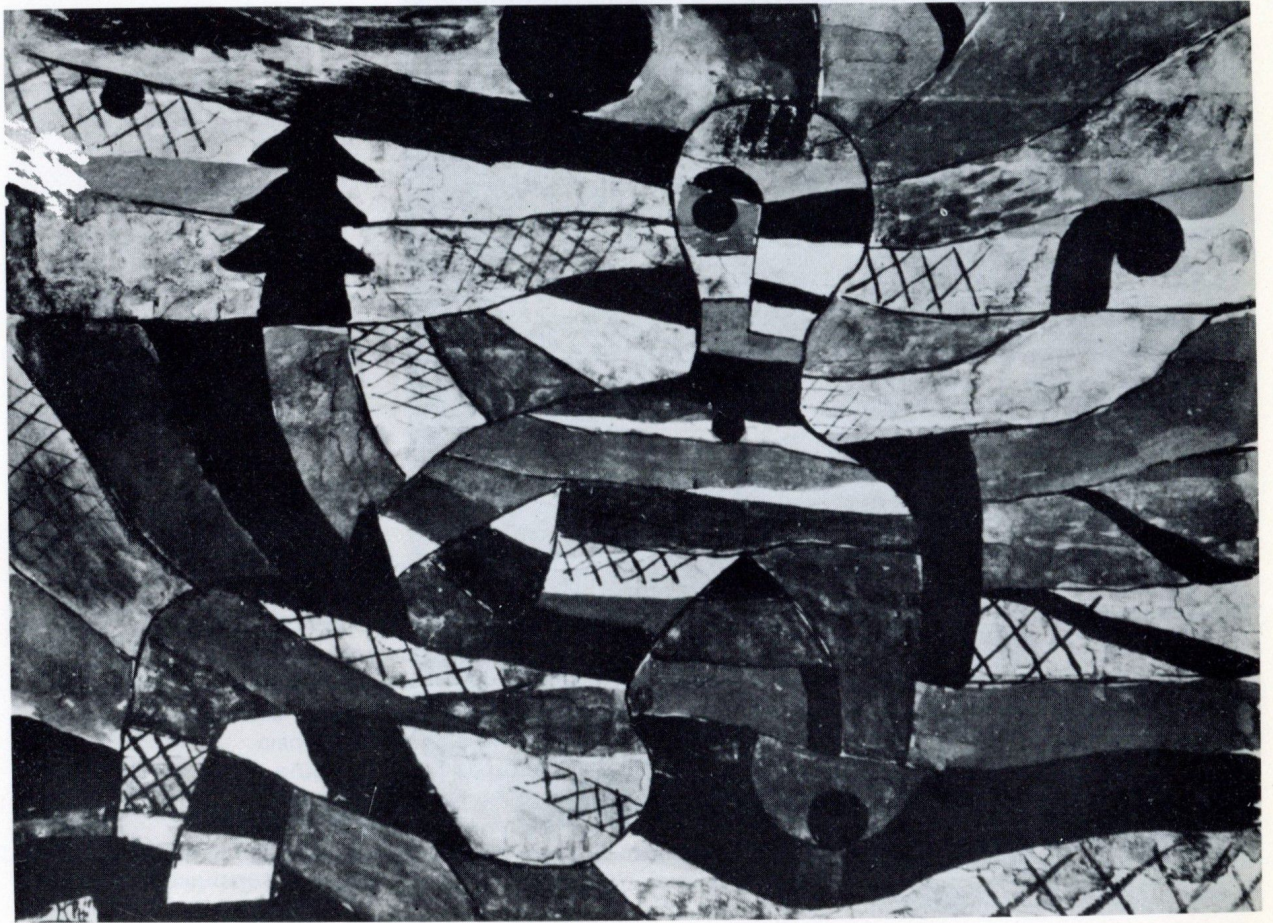


Ο Πάουλ Κλε γύρω στο 1920

Πάουλ Κλέ (1879 - 1940)

Το Νοέμβριο του 1920 προσκλήθηκε στο μπάουχαουζ και τον Ιανουάριο του 1921 άρχισε συστηματικά τη διδασκαλία του. Οι εικονογραφικές δυνάμεις της δουλειάς του συγκεντρώνονται στους τομείς: στατική, δυναμική, αρμονία, αντίθεση, ένταση και ισορροπία. Η γραμμή παίζει στα χρόνια της διδασκαλίας του ένα ουσιαστικό ρόλο ως στοιχειώδης, ελεύθερος ρυθμός. Όταν παραμεριστεί η σημασία της διάκρισης των πραγμάτων, τότε οδηγούμεθα στην επιφάνεια, έτσι ώστε εξαρχής μπορεί να σκεφθεί κανείς τον σούρεαλιστικό αυτοματισμό. Αυτός ο ξεχασμένος χειρισμός ξεπηδά από το χώρο του υποσυνείδητου. Είναι ένα μέρος του οράματος που σχηματίζεται στο υποσυνείδητο του καλλιτέχνη, σαν μια γραφή που μας σπρώχνει στο ορατό. Το 1931 ο Κλε εγκατάλειψε το μπάουχαουζ. Είχε κληθεί από την Ακαδημία του Ντύσσελτορφ.

Πάουλ Κλε, Γυναίκα που αγρυπνά, Υδατογραφία 1920





Ο Γιοχάννες Ίττεν με τα ρούχα του μπάουχαουζ που σχεδίασε ο ίδιος

Γιοχάννες Ίττεν (1888 - 1967)

Από τους πρώτους δασκάλους του μπάουχαουζ (1919). Το σύστημα και η διδασκαλία του Ίττεν βασίζονταν εντελώς στην εξπρεσιονιστική θεωρία. Την ακολούθησε όχι για παιδαγωγικούς λόγους αλλά για να διακρίνει ουσιαστικά τη συμβολή του ανθρώπου στην τέχνη και την εξυψωμένη ευαισθησία για την πνευματική ατμόσφαιρα. Έτσι προσπάθησε να μορφώσει μαθητές μόνο σαν μία διαδικασία γενικής ανανέωσης του ανθρώπου, στην τάση να ξεπεραστεί η ύλη με τη βοήθεια της θρησκείας και της πνευματικής ενασχόλησης. Κήρυττε ως ιερέας της τέχνης τη διδασκαλία του που υποσχόταν σωτηρία και λύτρωση από την επήρεια ανατολικών δογμάτων: στην περίπτωση του Ίττεν από την συναναστροφή με τον Μάζδα... μία νέα ευρωπαϊκή όψη του αρχαιοπερσικού μαζδαιισμού. Για τον Ίττεν η τέχνη ήταν πρωταρχικά ένας ψυχικός τρόπος έκφρασης, μεγάλης ηθικής και παιδαγωγικής αξίας. Ο Ίττεν εγκατέλειψε το μπάουχαουζ το 1923 και έτσι εξαφανίστηκε η πιο δυνατή εξπρεσιονιστική ώθηση. Ο διάδοχός του Γιόζεφ Άλμπερς υπήρξε ένας πραγματιστικά σκεπτόμενος, ένας αντιπρόσωπος της νέας γενιάς.



Γιοχάννες Ίπτεν, Ο πύργος της φωτιάς.
Ξύλο και χρωματιστό γυαλί,
Ύψος 1,42 (καταστραμμένο)

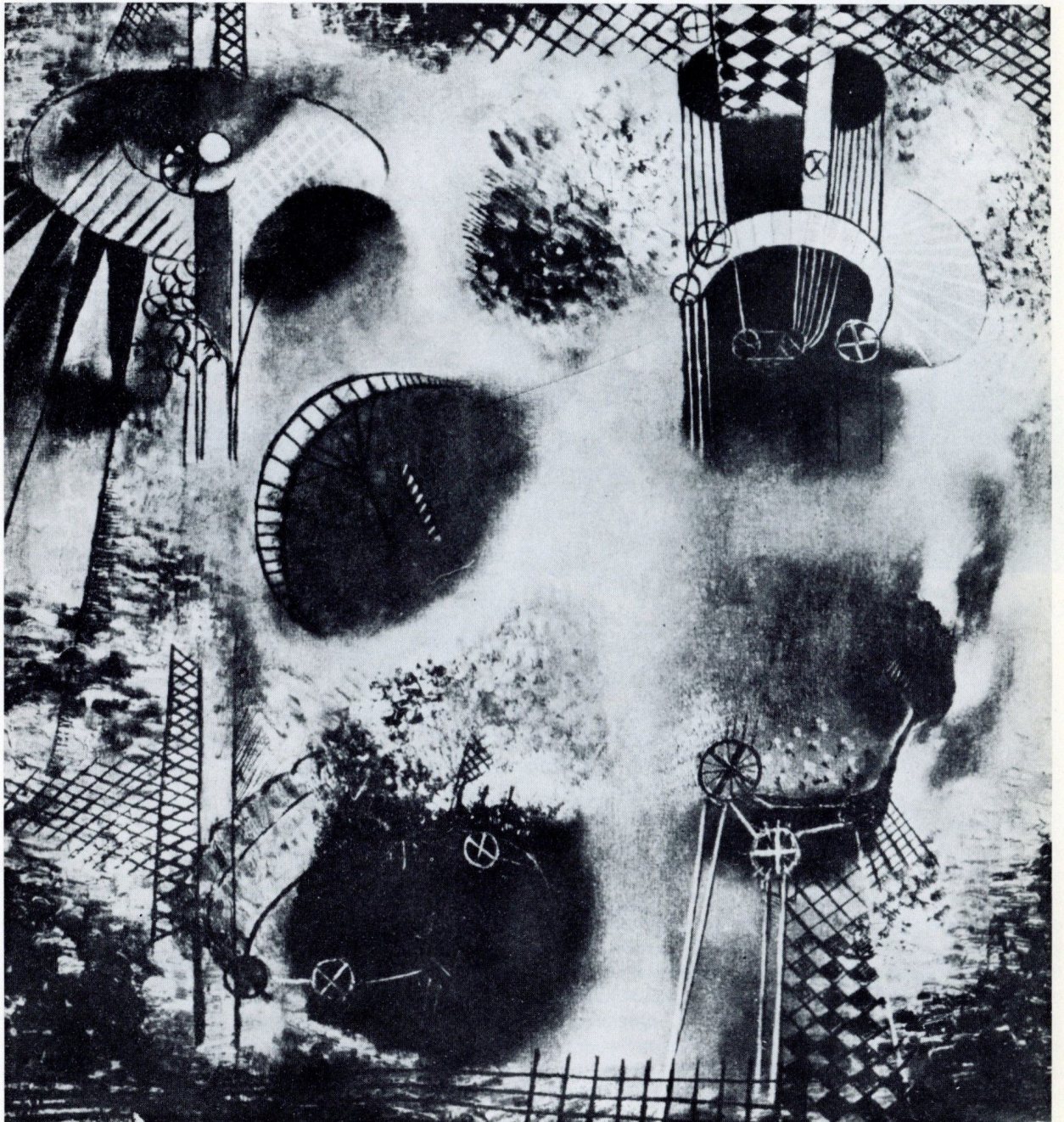


Ο Γκέοργκ Μούχε στη Βαϊμάρη γύρω στο 1921

Γκέοργκ Μούχε (1895)

Όταν ο Μούχε ήρθε στο μπάουχαουζ το 1920 ήταν 25 χρόνων. Η τέχνη και η τεχνική δεν αποτελούν μια νέα ενότητα, παραμένουν στην καλλιτεχνική αξία ουσιαστικά διαφορετικές. Τα όρια της τεχνικής καθορίζονται από την πραγματικότητα, η τέχνη όμως δεν μπορεί παρά να καταξιωθεί στη στόχευσή της στο χώρο του ιδανικού. Με την παραπάνω τοποθέτησή του ο Μούχε αποκήρυττε την ένωση τέχνης και τεχνικής τη θεμελιιακή αρχή του Γκρόπιους για το μπάουχαουζ. Το δρόμο του στον αστραφτερό κόσμο της τέχνης άρχισε με τον «μπλε καβαλάρη». Όμως η καλλιτεχνική και εξελικτική αναγκαιότητα της πορείας για την κατανόηση της εξωπραγματικής εικονικής μορφής δυσκόλεψαν τον νεαρό ζωγράφο να προχωρήσει πάνω στο δρόμο του Μαρκ ή του Καντίνσκυ. Έτσι οδηγήθηκε στην αφαίρεση μέσα από την συμφιλίωση της φύσης και της κατάστασης. Ο ύστερος «συνθετικός κυβισμός» απέκτησε μια ορισμένη σημασία για το Μούχε χωρίς όμως να δεχτεί τη μεθοδολογία του και τη συνέπεια του. Το 1927 ακολουθεί ένα δικό του καλλιτεχνικό δρόμο μέσα στη Γερμανία. Μετά το Βερολίνο και το Μπρέσλαου αναλαμβάνει από το 1938 τη διεύθυνση μιας ανώτατης σχολής υφαντουργικής στο Κρέφφελντ.

Γκέοργκ Μούχε, Πίνακας με αιωρούμενο κόκκινο, Λάδι σε μουσαμά 1921





Ο Βασίλυ Καντίνσκυ τα τελευταία χρόνια του μπάουχαουζ

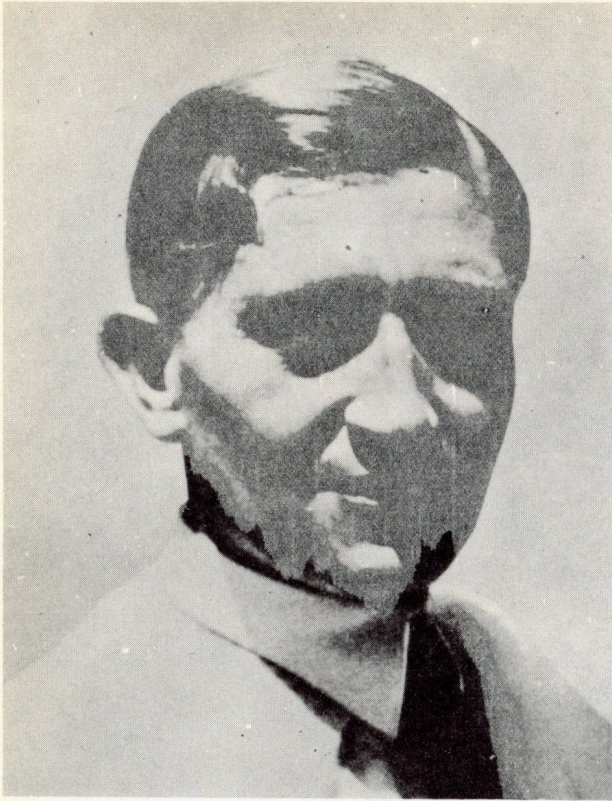
Βασίλυ Καντίνσκυ (1866 - 1944)

Στο μπάουχαουζ ήρθε το 1922. Όταν μελετήσει κανείς συνοπτικά την εξέλιξη του μπάουχαουζ, τότε διαπιστώνει πως ο Καντίνσκυ, μοναδικός και μεγάλος, ξεχωρίζει. Οι θεωρίες του για τον παγκόσμιο χαρακτήρα της τέχνης, για την αξία των οραμάτων της, δεν μπορούν να ταυτισθούν με τις πεποιθήσεις των νέων μαθητών και του διδακτικού προσωπικού. Ήταν ο τελευταίος που υπερασπίστηκε τη θέση της ζωγραφικής για τη πνευματική δομή και την καλλιτεχνική συνείδηση του ιδρύματος. Διαφώνησε με την διάκριση που προσπάθησε να θέσει ο κονστρουκτιβισμός και τοποθετήθηκε με την τέχνη του έξω από αυτήν. Προαίσθημα και έμπνευση, μακρόκοσμος και μικρόκοσμος, εφευρήματα μορφολογικά ως έκφραση της δημιουργικής φαντασίας και της εμπειρίας της ζωής, μία αίσθηση της πραγματικότητας που παραιτείται από την απεικόνιση της φύσης για να τη συνδέσει όμως στενότερα στο εικονιστικό σύνολο – όλα αυτά αποτελούν τα βασικά στοιχεία της ζωγραφικής του. Μετά το κλείσιμο του μπάουχαουζ μετακόμισε το 1933 στο Παρίσι όπου και συνεχίστηκε η εργασία του και η εξέλιξή του.

Βασίλυ Καντίνσκυ, Σε άσπρο, Λάδι σε μουσαμά, 1923



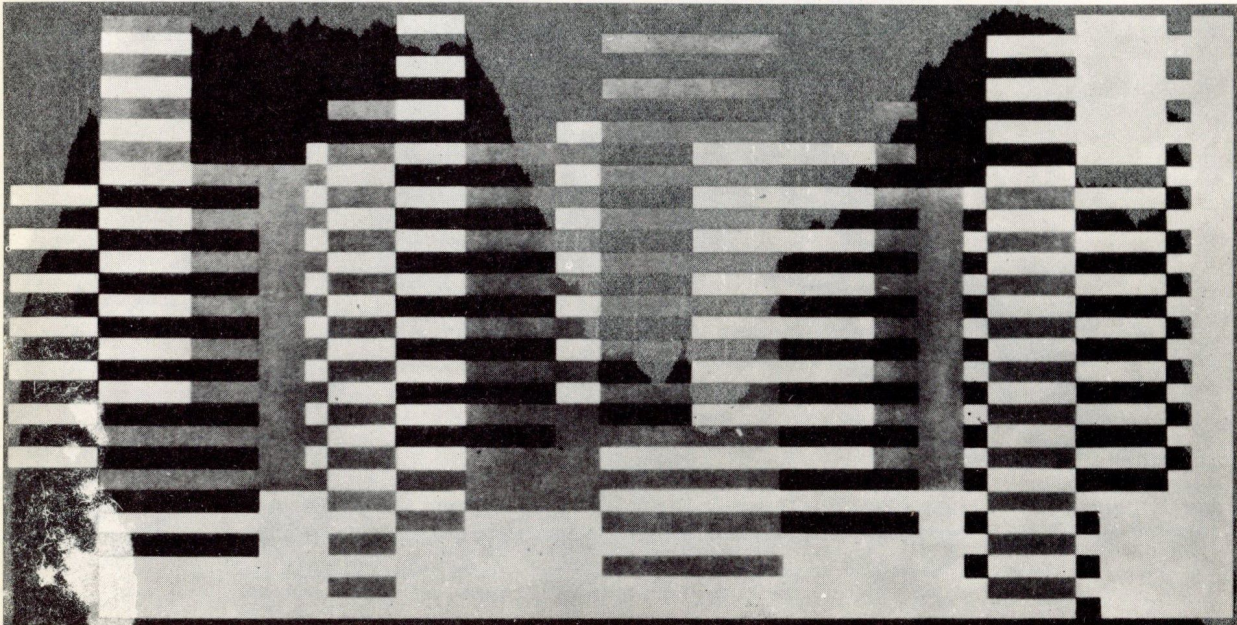
Γιόζεφ Άλμπερς (1888)



Όταν το 1920 πρωτοέρχεται ο Άλμπερς στο μπάουχαουζ ως μαθητής είναι 32 χρόνων. Τρία χρόνια αργότερα αναλαμβάνει ως δάσκαλος. Η ζωγραφική στάθηκε για τον Άλμπερς μόνο ένα θεωρητικό πεδίο ασκήσεων για τις νέες μορφολογικές ιδέες. Ο Άλμπερς στην αρχή στάθηκε κοντά στα αντικείμενα που αντλούσε από τη φύση και τα απέδιδε με γεωμετρικό στιλιζάρισμα. Χρησιμοποιούσε μόνο κυκλικά σώματα, όπως τη σφαίρα και τον κύλινδρο, με τα οποία κατένειμε τις επιφάνειες και κατέληγε σε συμπεράσματα για το χώρο. Αυτός ο ορθολογιστικός και αυστηρά κονστρουκτιβιστικός στη λειτουργία του τρόπος εργασίας του Άλμπερς ήταν μια έντονη αντίφαση προς την τέχνη των παλαιών μαστόρων του μπάουχαουζ. Φανερώνει τη λιτότητα της «ελεύθερης» ζωγραφικής στη δεύτερη περίοδο του μπάουχαουζ. Μετά το κλείσιμο της σχολής το 1933 ο Άλμπερς αυτοεξορίζεται στην Αμερική όπου και εγκαθίσταται μόνιμα.

Ο Γιόζεφ Άλμπερς στο Ντέσσαου

Γιόζεφ Άλμπερς, Γυάλινο πινάκας κρεμασμένος στον τοίχο, 1928



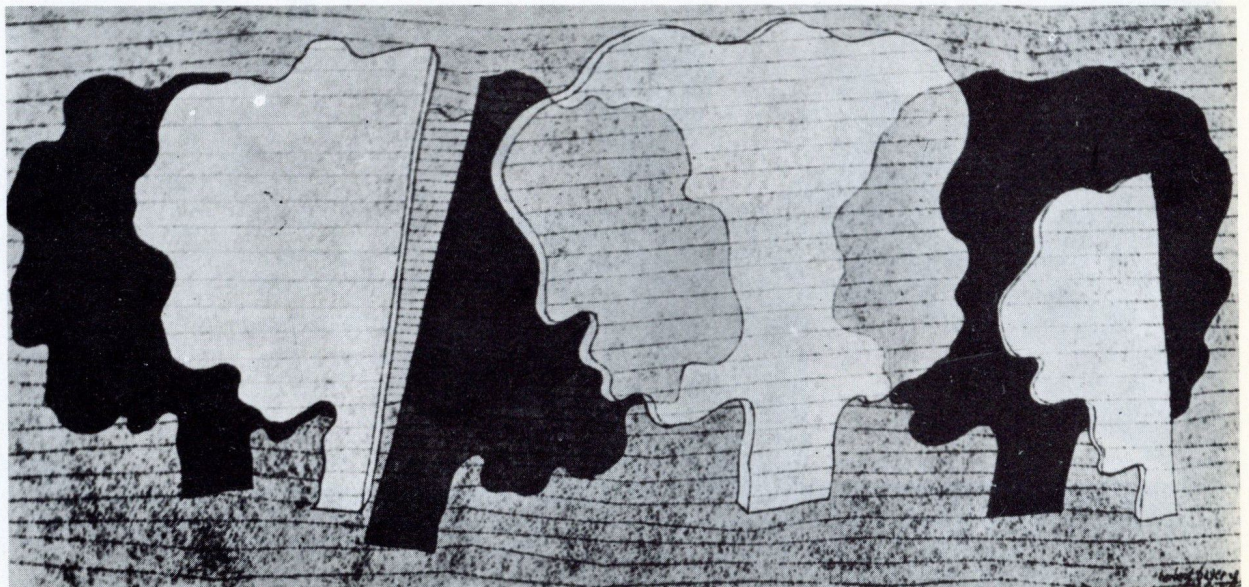
Χέρμπερτ Μπάγερ (1900)

Το 1921 ήρθε στο μπάουχαουζ ως μαθητής του Καντίνσκυ και από το 1925 δίδαξε στο τμήμα της τυπογραφίας και της διαφήμισης. Οι πίνακες της Βαϊμάρης του Μπάγερ μαρτυρούν τις επιδράσεις που δέχθηκε κατά τη μόρφωση του καθώς και τη σταδιακή στροφή προς τον κονστρουκτιβισμό με βάση τα οράματα του Σλέμμερ και τις θεωρίες του Καντίνσκυ για τις σχέσεις μεταξύ χρώματος και σχήματος. Στο Ντέσσαου φανερώθηκε το προσωπικό του ύφος. Ο καλλιτέχνης εργαζόταν με την αντίθεση οργανικών και άμορφων σχημάτων, με την αντιδιαστολή μορφολογικών στοιχείων όγκου και επιφάνειας, που απαστράπτουν στη συνάντησή τους, πιστές σουρεαλιστικές επιρροές. Παρόλα αυτά αναγνωρίζεται, μέσα από τα γεμάτα φαντασία οράματα καθώς και από τα γεωμετροποιημένα χρωματικά σχήματα, η προέλευση του ζωγράφου από το μπάουχαουζ. Διαφαίνεται ακόμα η πολύπλευρη δραστηριότητα του και ικανότητα στην υφαντική και στην τυπογραφία.



Ο Χέρμπερτ Μπάγερ γύρω στο 1927

Χέρμπερτ Μπάγερ, Επίπεδα δέντρα, Υδατογραφία, 1928



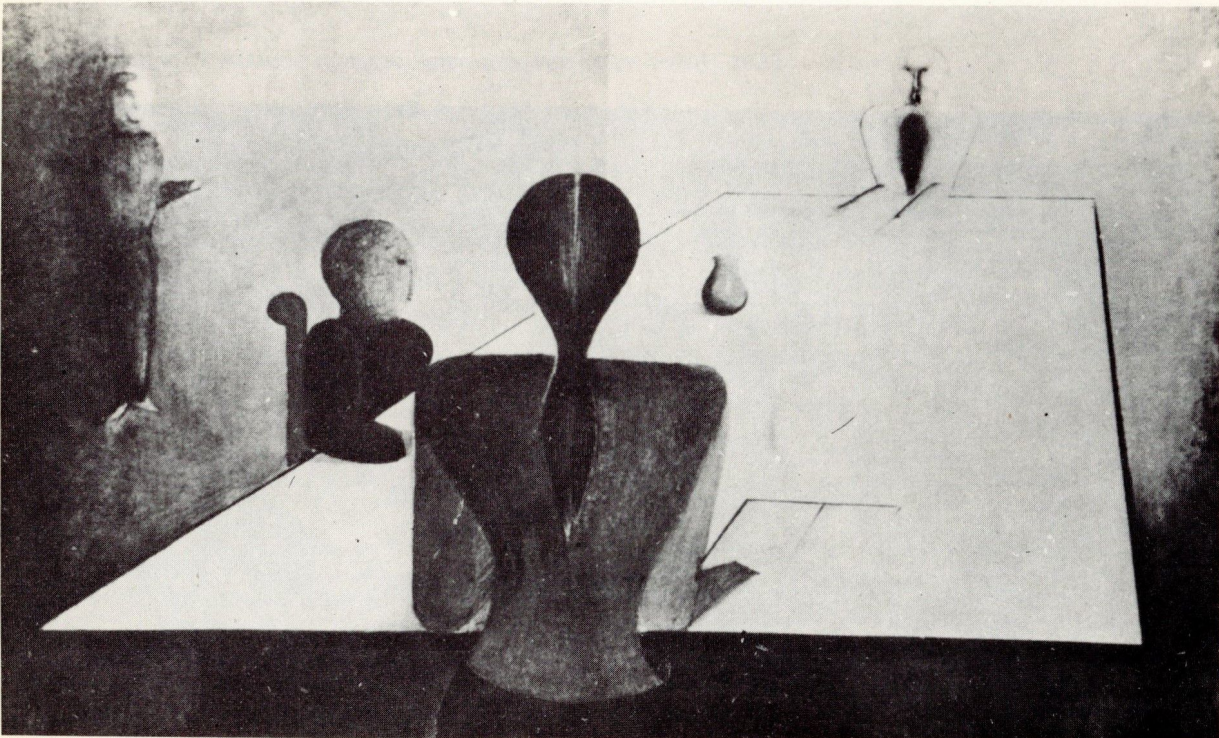


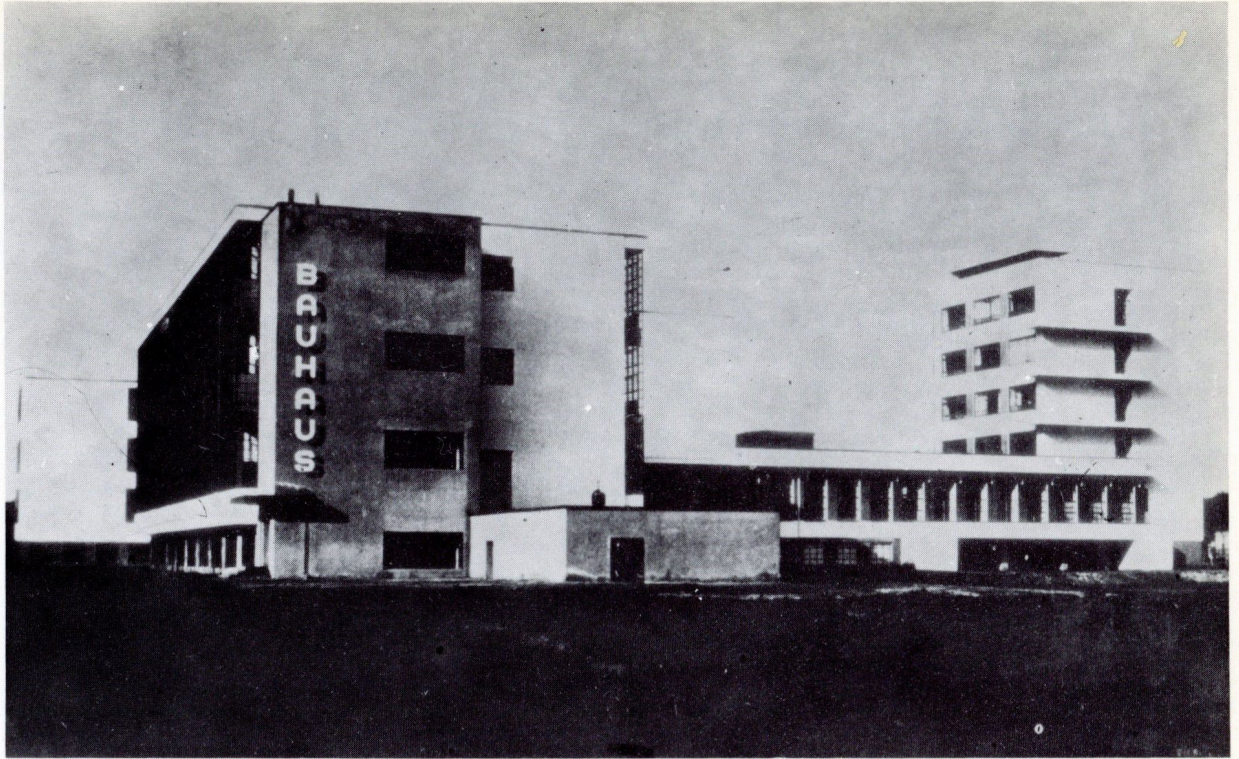
Όσκαρ Σλέμμερ (1888 - 1943)

Στην εποχή του μπάουχαουζ (1920 - 1929) μελέτησε στο πρώτο πλάνο των στόχων του το πρόβλημα του φανταστικού προοπτικού χώρου. Ως υπεύθυνος του εργαστηρίου γλυπτικής προσπάθησε να λύσει το πρόβλημα μέσα από το ανάγλυφο. Η προβολή της μορφής στην τρίτη διάσταση, στο ρυθμικό παιχνίδισμα των αντίστοιχων αρνητικών ή θετικών σχημάτων δεν απέδωσε το αναμενόμενο κέρδος. Δυνατότερες ωθήσεις στη ζωγραφική του προήλθαν από τη δραστηριότητα του στη σκηνή, από τον πραγματικό χώρο του θεάτρου όπου ως χορευτής, σκηνοθέτης και παραγωγός μεταφέρθηκε στον ιδεατό χώρο της τέχνης. Έτσι το 1923 ανέλαβε το θέατρο του μπάουχαουζ. Τον Οκτώβριο του 1929 ο Όσκαρ Σλέμμερ εγκατέλειψε το μπάουχαουζ. Είχε κληθεί από την Ακαδημία στο Μπρέσλαου.

Ο Όσκαρ Σλέμμερ τα χρόνια του μπάουχαουζ

Όσκαρ Σλέμμερ, Συντροφιά για δείπνο, Λάδι σε μουσαμά, 1923





Βάλτερ Γκρόπιους, Γενική άποψη του κτιρίου του μπάουχαουζ στο Ντέσσαου, 1925 - 26

Με τους οκτώ αυτούς ζωγράφους κλείνει ο κύκλος των δασκάλων ζωγραφικής στο μπάουχαουζ. Η προσφορά τους κορυφώνεται στην εποχή του Γκρόπιους. Λέγοντας κορύφωση, δεν εννοούμε μεγαλύτερη τελειότητα της ζωγραφικής τους - για πολλούς αυτή ήλθε, και πολύ σωστά, μετά το Μπάουχαουζ - . Εννοούμε ότι η βούληση των ανθρώπων της σχολής που την αποτελούν (δάσκαλοι και μαθητές) εκφράζεται στην εποχή αυτή με μια πληρότητα, συνέπεια και υποδειγματική καθαρότητα. Αυτή η θέση πρότυπο δημιούργησε μια ολόκληρη σειρά μαθητών και θαυμαστών του μπάουχαουζ ανάμεσα στους οποίους μετράνε ο Μαξ Μπέκμαν, ο Βίλλι Μπάουμαϊστερ, ο Κουρτ Σβίττερς, ο Αλεξέϊ φον Γκαμπλένσκυ και άλλοι.

**Τα επεξηγηματικά κείμενα
της έκθεσης**

Το μπάουχαουζ είναι ένα μόνο από τα κινήματα που ήθελαν να αναμορφώσουν τις εικαστικές τέχνες και το περιβάλλον. Ο Γουίλλιαμ Μόρρις ασκούσε κριτική για τα βιομηχανοποιημένα καταναλωτικά αγαθά της εποχής του και μαζί με τους ομοϊδεάτες του απαιτούσε την αναγέννηση του αισθητικά πλασμένου χειροποίητου προϊόντος. «Μόντερν στάϊλ» και «αρ νουβώ» είχαν χρησιμοποιήσει τα φυτικά φυσικά σχήματα και τις δημιουργίες πολιτισμών που είχαν δύσει. Μετά το 1900 τα εργαστήρια της Βιέννης παρουσιάζουν τις πρώτες γεωμετρικές δομές και η γερμανική ένωση «ντόϊτσερ βέρκμπουντ» προσπαθεί να καλυτερέψει την αισθητική της βιοτεχνικής δουλειάς, ενώνοντας τέχνη, χειροτεχνία και βιομηχανία.

Πάνω σ' αυτές τις ιδέες βασίζονται τα σχέδια των φουτουριστών αρχιτεκτόνων στην Ιταλία (Σάντ Ελία) όπως και οι καλλιτέχνες του «στίλ» στην Ολλανδία (βαν Ντοσμπούρκ και Μόντريان), το μπάουχαουζ στη Γερμανία, ο πουρισμός στη Γαλλία (Οζενφάν και Λε Κορμπυζιέ) ή οι Ρώσοι κονστρουκτιβιστές.

Όλες αυτές οι ομάδες έχουν ένα κοινό σημείο: την επιθυμία για μιά καινούρια αισθητική που στηρίζεται στη λειτουργική και απλή φόρμα. Η διαμόρφωση που ανταποκρίνεται στη λειτουργία θα είναι το πρώτο βήμα για την ανανέωση της ανθρώπινης κοινωνίας.

Οι προσπάθειες αυτές είναι σήμερα ένα ιστορικό φαινόμενο. Αυτό ισχύει και για το μπάουχαουζ, έστω και αν πολλές από τις ιδέες του, κυρίως στον παιδαγωγικό τομέα, απηχούν ως σήμερα.

Μπάουχαουζ

Η έκθεση οργανώνεται από το ινστιτούτο εξωτερικών σχέσεων με εντολή του μορφωτικού τμήματος του ομοσπονδιακού υπουργείου εξωτερικών σε συνεργασία με το «μπάουχαουζ-αρχίβ» (αρχείο του μπάουχαουζ).

Τα δικαιώματα του όρου «μπάουχαουζ» και των εργαστηριακών εργασιών και ασκήσεων των σπουδαστών του μπάουχαουζ ανήκουν στο μπάουχαουζ-αρχίβ, Βερολίνο (δυτ.).

Οι ονομασίες «μπάουχαουζ» και «μπάουχαουζ-αρχίβ» και το έμβλημα του μπάουχαουζ πρόστατεύονται βάσει της νομοθεσίας περί εμπορικών σημάτων.

σύνταξη:

Λούντβιχ Γκρότε
Χανς Μαρία Βίγκλερ
Πέτερ Χαν
Καρλ Γκέοργκ
Μπίτερμπεργκ
Χέρμαν Πόλιγκ

επεξεργασία θεμάτων:

Χανς Μαρία Βίγκλερ
Πέτερ Χαν

κείμενα:

Χανς Μαρία Βίγκλερ

ντιζάιν:

Χέρμπερτ Μπάγιερ
Καρλ Γκέοργκ
Μπίττερμπεργκ
Χανς Πέτερ Χοχ

μουλτιβιζιόν:

Ντέτλεφ Νόακ
Χανς Πέτερ Χοχ

συνεργάτης φωτογραφίας:

Χανς Πέτερ Χοχ
Χέρμπερτ Κίσιλιγκ

μετάφραση:

Αλίκη Σείρλη

ΤΙ ΕΠΙΔΙΩΚΕ ΤΟ ΜΠΑΟΥΧΑΟΥΖ;

Το μπάουχαουζ ήταν μία σχολή καλών τεχνών, στην οποία εργάζονταν συγχρόνως μερικοί από τους πιο σημαντικούς καλλιτέχνες της εποχής.

Το μπάουχαουζ είχε το εξής όραμα: ο καλλιτέχνης να αισθανθεί συνειδητά την κοινωνική του ευθύνη απέναντι στο σύνολο και από την άλλη πλευρά το σύνολο αυτό να τον υποστηρίξει.

Στην πορεία προς αυτόν το στόχο έγινε προσπάθεια να αρθεί η διάκριση ανάμεσα στην «ελεύθερη» και «εφαρμοσμένη» τέχνη και να γίνει γόνιμη η αλληλοεπίδραση των δύο τομέων. Στην αυτόνομη εικαστική δραστηριότητα – όπως π.χ. στη ζωγραφική – φανερώθηκε ανεξάντλητο απόθεμα νέων και δημιουργικών ιδεών.

Και το αποτέλεσμα της εργασίας, το προϊόν, έπρεπε να δικαιολογηθεί με την κοινωνική έννοια. Τεχνικοαισθητική ποιότητα θεωρήθηκε αυτονόητη προϋπόθεση. Δεν επιδίωκαν «στίλ», σχήμα δηλ. μόνο χάριν του σχήματος. Εργασία «ντιζάιν» αποτελούσε για το μπάουχαουζ αρχικά ένα μέσο του διδακτικού πειράματος, με το συγκεκριμένο σκοπό να συμβάλει σε μία διαμόρφωση του περιβάλλοντος αντάξια του ανθρώπου.

Με βάση τη χειροτεχνική ικανότητα μελετήθηκαν οι βιομηχανικές μέθοδοι παραγωγής. Εδώ άρχιζε η προσωπική δημιουργία που οδηγούσε πιο μακριά. Το μπάουχαουζ ήταν, όπως έλεγε ο ιδρυτής του, μία απάντηση στο ερώτημα, πώς πρέπει να έχει εκπαιδευτεί ο καλλιτέχνης για να μπορεί να πάρει τη θέση του μέσα στην εποχή των μηχανών. Η ολοκληρωτική εισδοχή της τέχνης στη ζωή, αυτός ήταν ο στόχος.

το μπάουχαουζ μία ιδέα

Ο αρχιτέκτονας Λούντβιχ Μιζ βαν ντερ Ρόε, στο λόγο που εκφώνησε στο Σικάγο το 1953, με την ευκαιρία μιάς επίσκεψης του Βάλτερ Γκρόπιους, διαπίστωσε:

«Το μπάουχαουζ ήταν μία ιδέα, και πιστεύω, ότι η αιτία της τεράστιας επιρροής που είχε το μπάουχαουζ... σε όλη την υφήλιο, πρέπει να αναζητηθεί στο γεγονός, ότι ήταν μία ιδέα. Μία τέτοια απήχηση δεν μπορεί να επιτευχθεί με οργάνωση, ούτε και με προπαγάνδα. Μόνο μία ιδέα έχει τη δύναμη να ξαπλωθεί τόσο πολύ».

Ο δάσκαλος που έδινε το παράδειγμα ήταν ο Γκρόπιους.

Η επιρροή που εξασκούσε ο Βάλτερ Γκρόπιους σα δάσκαλος, ξεκινούσε κυρίως από την ανθρωπιά και την αυτονόητη υπεροχή του. Ασφαλώς πήραν οι νεώτεροι χαρακτηριστικά των κτιρίων του: την ελεύθερη, τις περισσότερες φορές ασύμμετρη συγκέντρωση των όγκων και το κατά κάποιο τρόπο κυμαινόμενο των επενδυμένων με γυαλί χώρων. Όμως, αποφασιστικό ήταν, το γεγονός ότι οι κοινωνικοηθικοί κανόνες που είχε καθορίσει όταν συνέλαβε το σχέδιο για το μπάουχαουζ, είχαν γίνει πραγματικότητα που είχε πάρει σάρκα και οστά στο άτομό του.

Μία φιλοσοφία της βεβαιότητας του μέλλοντος.

Ο Γκρόπιους ήταν ένας άνθρωπος γεμάτος ελπίδα. Τη φιλοσοφία του οικοδομεί πάνω στην ανοχή και στη θέληση για αυτοανακάλυψη, στις οποίες βλέπει την προϋπόθεση της πραγματικής – αυτό δε σημαίνει και της δημοκρατικής – αγωγής. Στην τελευταία του συνέντευξη, που έδωσε την άνοιξη 1969 σε δύο συνεργάτες της «χάρβαρντ αρτ ριβιού» και δεν μπόρεσε πια να διαβάσει τυπωμένη, ο Γκρόπιους τελειώνει με τα λόγια: «Συνοψίζοντας τα εκπαιδευτικά μας συστήματα είναι πολύ άκαμπτα. Είμαι με το μέρος των σημερινών φοιτητών. Αν και δεν είναι αρκετά σαφείς και μερικοί ριζοσπαστικοί πάνε πολύ μακριά, η γενική κατεύθυνση της σκέψης τους μας έδωσε σημεία νέας ζωής».

**διακήρυξη
του κρατικού μπάουχαουζ
στη Βαϊμάρη**

**ιδρυτική διακήρυξη
του Βάλτερ Γκρόπιους**

Ο τελικός στόχος κάθε εικαστικής δραστηριότητας είναι το οικοδόμημα. Η διακόσμησή του ήταν κάποτε το ευγενέστερο έργο των εικαστικών τεχνών, που ήταν αναπόσπαστα μέρη της μεγάλης οικοδομικής τέχνης. Σήμερα έχουν μία αυτόνομη ιδιοτυπία, από την οποία μπορούν να λυτρωθούν με συνειδητή συμμετοχή και αλληλοεπίδραση όλων των χειροτεχνών. Αρχιτέκτονες, ζωγράφοι και γλύπτες πρέπει να ξαναγνωρίσουν και να ξανασυλλάβουν την πολύπλευρη μορφή του κτιρίου στο σύνολο και στα διάφορα μέρη του. Τότε θα ξαναγεμίσουν τα έργα τους από μόνα τους με αρχιτεκτονικό πνεύμα, που το έχασαν με την τέχνη των σαλονιών.

Οι παλιές σχολές καλών τεχνών δε μπορούσαν να δημιουργήσουν αυτήν την ενότητα. Πως θα μπορούσαν άλλωστε, αφού η τέχνη δε διδάσκεται. Πρέπει να ξαναζωντανέψουν στο εργαστήριο... Αυτός ο κόσμος των σχεδιαστών προτύπων και των βιοτεχνών, που μόνο σχεδιάζει και ζωγραφίζει, πρέπει επιτέλους να γίνει ένας κόσμος που οικοδομεί. Αν ο νέος άνθρωπος που αισθάνεται μέσα του αγάπη για την εικαστική δραστηριότητα ξαναρχίζει όπως άλλοτε το δρόμο του μαθαίνοντας μία τέχνη, ο μη παραγωγικός «καλλιτέχνης» δε θα είναι πια καταδικασμένος στην ατελή εξάσκηση της τέχνης, γιατί η επιδεξιότητά του θα αποβεί σε καλό της χειροτεχνίας, όπου μπορεί να προσφέρει θαυμάσια πράγματα.

Αρχιτέκτονες, γλύπτες, ζωγράφοι, όλοι εμείς πρέπει να ξαναγουρίσουμε στη βιοτεχνία. Γιατί δεν υπάρχει «τέχνη εξ επαγγέλματος». Δεν υπάρχει ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στον καλλιτέχνη και στο χειροτέχνη. Ο καλλιτέχνης είναι η αναρρίχηση του χειροτέχνη. Εύνοια του ουρανού επιτρέπει σε σπάνιες φωτεινές στιγμές, που βρίσκονται έξω από τη θέλησή του, να ανθεί ασυνείδητα τέχνη μέσα από το έργο των χεριών του, όμως η βάση του εργαστηριακού είναι απαραίτητη για κάθε καλλιτέχνη. Εκεί είναι η πρώτη πηγή της δημιουργικής μορφοποίησης.

Ας δημιουργήσουμε λοιπόν μια νέα συντεχνία χειροτεχνών χωρίς την ταξική αλαζονεία, που ήθελε να αναγείρει τείχος υπεροψίας ανάμεσα σε χειροτέχνες και καλλιτέχνες. Ας θελήσουμε, ας επινοήσουμε, ας δημιουργήσουμε από κοινού το νέο κτίριο του μέλλοντος, που θα είναι όλα μαζί με μια μορφή: αρχιτεκτονική, γλυπτική και ζωγραφική, που θα υψώνεται κάποτε από εκατομμύρια χέρια χειροτεχνών προς τον ουρανό, σαν κρυστάλλινο σύμβολο μιας νέας επερχόμενης πίστης.

Ιστορία του μπάουχαουζ

1919

Τον Απρίλιο εγκαινιάζεται το «κρατικό μπάουχαουζ στη Βαϊμάρη». Πραγματοποιήθηκε από την ένωση της ανώτατης σχολής εικαστικών τεχνών του μεγάλου δουκάτου της Σαξονίας με τη σχολή χειροτεχνίας του μεγάλου δουκάτου της Σαξονίας, που διεύθυνε ως το 1915 ο Χένρυ βαν ντε Βέλντε και δεν λειτουργούσε από τότε πια. Ιδρυτής και πρώτος διευθυντής: Βάλτερ Γκρόπιους. Διορισμός των Λύονελ Φάινινγκερ, Γκέρχαρντ Μαρκς και Γιόχαννες Ίπτεν. Ιδρυτική διακήρυξη του Γκρόπιους. Πρόγραμμα μεταρρύθμισης: πρακτική εργαστηριακή εκπαίδευση με τη διεύθυνση δασκάλων-μαστόρων της φόρμας και δασκάλων-μαστόρων της χειροτεχνίας. Ο Ίπτεν εισάγει στο μπάουχαουζ τις μεθόδους του για τα προκαταρκτικά τμήματα.

1920

Διορισμός των Γκέοργκ Μούχε, Όσκαρ Σλέμμερ, Πάουλ Κλε. Πρώτες μαζικές επιθέσεις ριζοσπαστικών δεξιών και αστικών κύκλων κατά του μπάουχαουζ. Μεγάλες δυσκολίες στην προμήθεια εργαλείων και υλικού εργασίας.

1921

Διορισμός του Λόταρ Σράυερ. Απόσχιση των καθηγητών της πρώην ανωτάτης σχολής εικαστικών τεχνών, τους οποίους είχε κρατήσει το μπάουχαουζ. Έναρξη της έκδοσης των λευκωμάτων του μπάουχαουζ «νέα ευρωπαϊκή χαρακτηριστική». Τα εργαστήρια εξοπλίζονται και σιγά-σιγά γίνονται κατάλληλα για λειτουργία.

1922

Διορίζεται ο Βασίλι Καντίνσκυ. Πρώτο διεθνές συνέδριο των κοστροκτιβιστών στη Βαϊμάρη. Διαφορές μπάουχαουζ με την τεχντροπία «ντε στίλ».

1923

Οι Ίπτεν και Σράυερ εγκαταλείπουν το μπάουχαουζ. Διορίζεται ο Λάζλο Μοχόλυ-Νάγκυ σα διάδοχος του Ίπτεν. Ο Γιόζεφ Άλμπερς, ως τώρα σπουδαστής, γίνεται ο πρώτος «νέος δάσκαλος-μάστορας». Το καλοαίρι μεγάλη έκθεση του μπάουχαουζ στη Βαϊμάρη και «εβδομάδα του μπάουχαουζ» με θεατρικές-σκηνικές και μουσικές πρεμιέρες. Διεθνής απήχηση. Μελέτη και εκτέλεση του «πειραματικού σπιτιού» του μπάουχαουζ (αρχιτεκτονική: Μούχε) και του εξοπλισμού του. Έκδοση του βιβλίου «Κρατικό μπάουχαουζ της Βαϊμάρης 1919-1923» (προγραμματική έκθεση πεπραγμένων).

1924

Σχέδιο για τη σειρά «βιβλία του μπάουχαουζ». Από την άνοιξη πλειοψηφία της άκρας δεξιάς («λαϊκή») στη βουλή της Θουριγγίας. Δραστηκή περικοπή των πιστώσεων. Το Σεπτέμβριο καταγγελία των συμβάσεων των δασκάλων-μαστόρων. Τα Χριστούγεννα οι δάσκαλοι-μάστορες εξαγγέλλουν τη διάλυση του κρατικού μπάουχαουζ, με ισχύ από 31 Μαρτίου 1925.

1925

Την άνοιξη η πόλη του Ντέσσαου αναλαμβάνει το μπάουχαουζ. Μεταφορά της σχολής εκεί. Μελέτη και έναρξη οικοδόμησης του κτιρίου του μπάουχαουζ και των σπιτιών των δασκάλων-μαστόρων. Όλοι οι δάσκαλοι-μάστορες της φόρμας εκτός από το Μαρκς, ακολουθούν το μπάουχαουζ στο Ντέσσαου, οι δάσκαλοι-μάστορες της χειροτεχνίας αποχωρούν. Οι νέοι δάσκαλοι-μάστορες Γιόζεφ Άλμπερς, Χέρμπερτ Μπάγκερ, Μαρσέλ Μπρόιερ, Χίνερκ Σέπερ, Γίοστ Σμιτ και Γκούντα Στέλτσλ, διευθύνουν τα εργαστήρια, τεχνικά και καλλιτεχνικά.

1926

Το φθινόπωρο αναγνωρίζεται το μπάουχαουζ από το κράτος σαν «ανώτατη σχολή για τη διδασκαλία της μορφής». Το περιοδικό «μπάουχαουζ» εκδίδεται ως το 1931. Οι Γκρόπιους και Μοχόλυ-Νάγκυ εκδίδουν την πρώτη σειρά των συνολικά 14 «βιβλίων του μπάουχαουζ», στον εκδοτικό οίκο Άλμπερτ Λάγκεν. Το Δεκέμβριο έρχονται πάνω από χίλιοι θεατές στα εγκαίνια του κτιρίου του μπάουχαουζ στο Ντέσσαου. Το χειμερινό εξάμηνο έχει 83 σπουδαστές.

Πολιτική και σύγχρονα γεγονότα στη Γερμανία

1918

Τέλος του πρώτου παγκόσμιου πολέμου με την ήττα του γερμανικού ράιχ. Επανάσταση στη Γερμανία, τέλος της μοναρχίας και ανακήρυξη της δημοκρατίας.

1919

Οικονομική κατάσταση ανάγκης για μεγάλα τμήματα του πληθυσμού. Γενική απεργία και κομμουνιστική επανάσταση της ομάδας «Σπάρτακος». Στην εθνική συνέλευση της Βαϊμάρης γίνεται αποδεκτό ένα κοινοβουλευτικό-δημοκρατικό σύνταγμα. Ο σοσιαλδημοκράτης Φρίντριχ Έμπερ εκλέγεται πρόεδρος του ράιχ. Υπογραφή της συνθήκης ειρήνης των Βερσαλλιών με μεγάλα βάρη για τη Γερμανία.

1920

Οξείες εσωτερικές πολιτικές διαφορές στη Γερμανία (δεξιό ριζοσπαστικό κίνημα του Καππ, στη συνέχεια γενική απεργία), ίδρυση του φασιστικού «εθνικοσοσιαλιστικού εργατικού κόμματος της Γερμανίας» (NSDAP).

1921

Συνεχίζονται οι ισχυρές εσωτερικές πολιτικές αντιθέσεις. Στή σύμβαση του Ράπαλλο συμφωνούνται σχέσεις με την ΕΣΣΔ.

1922

Αρχή της κατάρρευσης του νομίσματος (πληθωρισμός).

1923

Η δεξιά κυβέρνηση απομακρύνει τη σοσιαλιστική κυβέρνηση στη Σαξονία. Αντιδημοκρατικό κίνημα των Χίτλερ-Λούντεντορφ στο Μόναχο. Αποκορύφωμα του πληθωρισμού και νέα ρύθμιση των οικονομικών.

1924

Βαθμιαία οικονομική και εσωτερική πολιτική σταθεροποίηση.

1925

Ο πρώην στρατηγός Χίντενμπουργκ εκλέγεται πρόεδρος του ράιχ στη θέση του σοσιαλδημοκράτη Έμπερτ, που πέθανε. Έτσι ενισχύεται η δεξιά. Το σύμφωνο του Λοκάρνο ανάμεσα σε ιθύνοντες πολιτικούς οδηγεί στη σταθεροποίηση της μεταπολεμικής Ευρώπης.

1926

Βραβείο Νόμπελ ειρήνης απονέμεται στο Γάλλο υπουργό εξωτερικών Μπριάν και στο Γερμανό υπουργό εξωτερικών Στρέζεμαν. Εισδοχή της Γερμανίας στην κοινωνία των εθνών, που είχε ιδρυθεί το 1920. Έτσι τελειώνει η πολιτική εξωτερική απομόνωση.

Ιστορία του μπάουχαουζ

1927

Διορισμός του Χάννες Μάγερ ως διευθυντή του τμήματος αρχιτεκτονικής, που έχει τώρα ιδρυθεί. Αποχώρηση του Μούχε. Αξιοσημείωτη αύξηση των εργασιών στα σχέδια για τη βιομηχανία.

1928

Την άνοιξη ο Γκρόπιους εγκαταλείπει το μπάουχαουζ, για να εργαστεί σαν αρχιτέκτονας στο Βερολίνο. Τον ακολουθούν οι Μπρόιερ, Μοχόλυ-Νάγκυ και Μπάγερ. Νέος διευθυντής του Μπάουχαουζ: Χάννες Μάγερ. Η σπορά των περασμένων χρόνων φυτρώνει. Ως το 1929 διδάσκει φιλοξενούμενος ο Μαρτ Σταμ.

1929

Διορισμός των Λούντβιχ Χίλμπερσαιμέρ και Βάλτερ Γιετερχανς. Ο Άλφρεντ Αρντ αναλαμβάνει το τμήμα εκτέλεσης (συγχώνευση των εργαστηρίων επιπλοποιείο και μέταλλο). Ίδρυση αυτόνομων τάξεων ζωγραφικής. Περιοδεία της σκηνής του μπάουχαουζ στη Μεσευρώπη. Περιοδεύουσα έκθεση του μπάουχαουζ. Ο Σλέμμερ αποδέχεται πρόσκληση από το Μπρέσλαου. Το χειμώνα έχει το μπάουχαουζ 170 σπουδαστές περίπου.

1930

Αυξάνει η πολιτικοποίηση της ζωής και ενός μέρους της διδασκαλίας στο μπάουχαουζ. Απόλυση του Χάννες Μάγερ. Πολυάριθμοι φίλοι και μαθητές αποχωρούν μαζί του. Διάδοχος ως διευθυντής ήταν ο Λούντβιχ Μιζ βαν ντερ Ρόε. Αναδιοργάνωση, ενμέρει με τη βοήθεια αυταρχικών μέτρων. Στο Παρίσι, η έκθεση της γερμανικής ένωσης «ντόιτσερ βέρκμπουντ», που οργάνωσε ο Γκρόπιους σε συνεργασία με τους Μοχόλυ-Νάγκυ, Μπάγερ και Μπρόιερ, γίνεται μια λαμπρή επίδειξη του πλούτου των ιδεών του μπάουχαουζ.

1931

Το εκπαιδευτικό πρόγραμμα γίνεται πιο εντατικό σε βάρος των ελεύθερων εικαστικών κλάδων και της εκπόνησης σχεδίων για τη βιομηχανία. Ο Κλε αποδέχεται μία πρόσκληση από το Ντύσελντορφ. Η Γκούντα Στολτολ αποχωρεί.

1932

Διορισμός της Λίλλυ Ράιχ ως υπεύθυνης για εσωτερική διακόσμηση και υφαντική. Το καλοκαίρι η εθνικοσοσιαλιστική πλειοψηφία του δημοτικού συμβουλίου του Ντέσσαου (που υπάρχει από την άνοιξη ήδη), αποφασίζει τη διάλυση του μπάουχαουζ. Μεταφορά στο Βερολίνο. Επαναλειτούργει τον Οκτώβριο με τη διεύθυνση του Μιζ βαν ντερ Ρόε και συνεργάτες τους Άλμπερτ Χίλμπερσαιμέρ, Καντίνσκυ, Πέτερχανς και μερικούς άλλους.

1933

Κατάσταση ανάγκης, αφού η πόλη του Ντέσσαου σταμάτησε τις πληρωμές, για τις οποίες είχε αναλάβει την υποχρέωση. Στην αρχή του εξάμηνου το κτίριο στη Μπίρκμπουστράσε καταλαμβάνεται από την αστυνομία και τα SA. Συλλαμβάνονται 32 φοιτητές. Το κτίριο παραμένει σφραγισμένο εωσότου επιτυγχάνεται με αντίποινα της γκεστάπο η αναγκαστική αυτοδιάλυση του ιδρύματος στις 20 Ιουλίου. Στις 10 Αυγούστου τελευταία ανακοίνωση του Μιζ βαν ντερ Ρόε προς τους σπουδαστές. Για τα περισσότερα μέλη του μπάουχαουζ αρχίζει μια εποχή προσωπικής καταδίωξης ή μετανάστευσης. Τουλάχιστον δώδεκα πεθαίνουν σε στρατόπεδα συγκέντρωσης. Όμως, με τη διασπορά αρχίζουν παγκόσμιας έκτασης επιδράσεις του μπάουχαουζ.

Πολιτική και σύγχρονη ιστορία στη Γερμανία

1928

Ως το 1930 ένωση ηγετικών πολιτικών δυνάμεων σε μεγάλους συνασπισμούς. Φάση σχετικής οικονομικής σταθερότητας.

1930

Παγκόσμια οικονομική κρίση. Οικονομική αναταραχή και πόλωση της εσωτερικής πολιτικής που παίρνει διαρκώς διαστάσεις.

1931

Ένωση πολιτικών ομάδων δεξιάς κατεύθυνσης που σχηματίζουν το μέτωπο Χάρτσμπουργκ. Αυξανούσα φασιστική και στρατιωτική επιρροή.

1932

Πάνω από 6 εκατομμύρια άνεργοι. Αυξανούσα πολιτική ανησυχία. Εκλογική νίκη του NSDAP.

1933

Ο Άντολφ Χίτλερ ανακηρύσσεται καγκελλάριος του ράιχ. Με την ανάληψη της εξουσίας από τους εθνικοσοσιαλιστές τελειώνει η κοινοβουλευτική δημοκρατία.

γύρω στο 1920: τί ήθελε το κοινό;

Στους σύγχρονους, η εποχή μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο φαινόταν πολυαρχική όσο καμιά προηγούμενη. Η τέχνη φαινόταν κατακερματισμένη σε «ισμούς». Τότε δεν διέκριναν ακόμα, ότι καλλιτεχνικά ρεύματα όπως ο κυβισμός ή ο φουτουρισμός συγγένευαν κατά βάθος μεταξύ τους και ότι ήταν μόνο διαφορετικές πλευρές ενός και του αυτού καλλιτεχνικού στόχου.

Γύρω στο 1920 κυριαρχούσαν στην αρχιτεκτονική και στον οικιακό εξοπλισμό καθυστερημένες τάσεις απομίμησης ιστορικών ρυθμών. Όμως, ας μην έχουμε αυταπάτες: ο ιστορισμός δεν έχει έως σήμερα ξεπεραστεί εντελώς.

Συγκριτικά νέα ήταν γύρω στο 1920 η αρ νουβώ. Είχε ανθίσει πριν από το 1910. Από τότε το επίπεδό της έπεφτε συνέχεια. Προ πολλού δεν μπορούσε πια να γίνει λόγος για ανανέωση της χειροτεχνίας, που η αρ νουβώ είχε επιδιώξει. Η βιομηχανική παραγωγή είχε πάρει στην κατοχή της ό,τι πρόσφεραν σε φόρμες οι καλλιτέχνες της αρ νουβώ, και προσπαθούσε να τα παρουσιάσει απατηλά ως χειροτεχνική δουλειά.

Σε ένα κατά κάποιο τρόπο μέσο επίπεδο επιβάλλονταν οι επιδιώξεις του «ντόιτσερ βέρκμπουντ», που απαιτούσαν καθαρή δουλειά και λειτουργικότητα στο σχήμα. Το «βέρκμπουντ» είχε ιδρυθεί το 1907. Η αρχιτεκτονική απέβαλε τα περιττά διακοσμητικά στοιχεία στη διαμόρφωση των προσόψεων. Για τις μικρές κατοικίες των μεταπολεμικών χρόνων δημιουργήθηκαν για πρώτη φορά έπιπλα που συνδυάζονταν από διάφορα κομμάτια (σύνθετα έπιπλα), με τονισμένη απλότητα.

Μέσα σ' αυτήν την κατάσταση αρχίζουν τη δράση τους το μπάουχαουζ και μερικές συγγενείς με αυτό τάσεις.

γύρω στο 1920: σχήμα χωρίς διάκοσμο

Η αυστηρή λειτουργικότητα του μπάουχαουζ θεωρήθηκε στην εποχή του ως κάτι ασυνήθιστο, εντυπωσιακό. Όμως, το ευρύτερο καταναλωτικό κοινό δεν συμφιλιώθηκε μαζί της. «Δημοφιλείς», αυτονόητο κτήμα της ολότητας, έγιναν οι δημιουργίες του μπάουχαουζ όπως π.χ. τα μετάλλινα έπιπλά του – μόλις μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο από μια πιο νέα γενιά.

Το μπάουχαουζ δεν ήταν όμως το μόνο που είχε προοδευτικές επιδιώξεις. Παράλληλες προσπάθειες βρίσκουμε στην ολλανδική ομάδα «στίλ» και στην τέχνη της ρωσικής επανάστασης. Στον κύκλο του μπάουχαουζ ήταν γνωστά και τα δύο ρεύματα. Αυτό που ξεχωρίζει το μπάουχαουζ από τα άλλα ρεύματα ήταν η ικανότητά του για σύνθεση. Η δύναμη να αναθεωρεί το επίτευγμα επανειλημμένα, κριτικά, του έδινε ορμή που άνοιγε μακρινές προοπτικές.

Πλησιέστερα στο γούστο της εποχής βρισκόταν η προσπάθεια που γινόταν κυρίως στο Παρίσι, να μεταφερθούν στοιχεία των σχημάτων της νεώτερης – ιδιαίτερα της κυβιστικής – τέχνης στη χειροτεχνία. Έπιπλα και σκεύη καθημερινής χρήσης διακοσμήθηκαν κυβιστικά. Η «αρ ντεκό», αυτή ήταν η προγραμματισμένη ονομασία αυτής της τεχνοτροπίας που αγαπούσε τη διακόσμηση, εμφανίστηκε με μεγάλες χειροτεχνικές απαιτήσεις.

Η σύγκριση ανάμεσα στην «άρ ντεκό» και τα δημιουργήματα του μπάουχαουζ ή των Ολλανδών και Ρώσων κονστρουκτιβιστών κάνει σαφές, σε ποιά έκταση το πρόβλημα της διακόσμησης ή από την άλλη του περιορισμού στο αυστηρά λειτουργικό σχήμα, αποτελούσε ένα βασικό πρόβλημα στην εφαρμοσμένη τέχνη της δεκαετίας του '20. «Το σχήμα χωρίς διάκοσμο» ήταν τότε, πολύ χαρακτηριστικά, ο τίτλος μιάς έκθεσης, στην οποία διχάστηκαν οι γνώμες υπέρ ή κατά των στόχων όπως τους εννοούσε το μπάουχαουζ.

Η στοιχειώδης εκπαίδευση στο μπάουχαουζ

Η στοιχειώδης εκπαίδευση στο μπάουχαουζ είχε ως σκοπό να εξασφαλίσει για όλους τους αρχάριους μιά κοινή, μεθοδικά ασφαλή βάση εργασίας. Θα άρχιζαν, ούτως ειπείν από το μηδέν: ο σπουδαστής έπρεπε να ξεχάσει όσα είχε μάθει προηγουμένως, π.χ. συνταγές σχεδίου και άλλων μεθόδων απεικόνισης των πραγμάτων, ώστε να μπορεί να αρχίσει πάλι χωρίς προκαταλήψεις μέσα από την εμπειρία και από τη χρησιμοποίηση του εικαστικού υλικού. Πέρα από την απασχόληση με τα υλικά, ο σπουδαστής έπρεπε να αντιμετωπίσει βασικά αισθητικά προβλήματα και να γνωρίσει ώριμα έργα τέχνης.

Στο κέντρο της στοιχειώδους εκπαίδευσης βρισκόταν το προκαταρκτικό τμήμα. Ο Ίττεν το εισήγαγε στο μπάουχαουζ, οι Μοχόλυ-Νάγκυ και Άλμπερς το ανέπτυξαν. Ήταν υποχρεωτικό για όλους: μόνο αφού ο σπουδαστής το τελείωνε με επιτυχία, γινόταν δεκτός σ' ένα από τα εργαστήρια του μπάουχαουζ και μπορούσε να παρακολουθήσει εξειδικευμένες σπουδές. Η στοιχειώδης εκπαίδευση συμπληρωνόταν με μερικά επίσης υποχρεωτικά τμήματα, που – όπως αυτά του Καντίνσκυ και του Κλε – έδιναν περισσότερη σημασία σε μορφολογικά προβλήματα, καθώς και με σχέδιο γυμνού και γραφικών συμβόλων.

Κάθε σπουδαστής του μπάουχαουζ έχει περάσει από αυτήν την αντιελιτιστική στοιχειώδη εκπαίδευση, που ακονίζει τις αισθήσεις και την αυτοκριτική. Είχε τεράστια σημασία, το γεγονός ότι όλοι μπορούσαν να οικοδομήσουν πάνω σ' αυτό το θεμέλιο. Με κανένα άλλο από τα επιτεύγματά του, το μπάουχαουζ δεν επέδρασε τόσο υποδειγματικά, τόσο έντονα σε όλη την υφήλιο, όσο με τη μέθοδο της στοιχειώδους εκπαίδευσης.

το προκαταρκτικό τμήμα του Ίττεν 1919-1923

Ο Γιοχάννες Ίττεν (1888-1967) ανέπτυξε τις μεθόδους για το προκαταρκτικό τμήμα του ήδη από το 1917, στην ιδιωτική του σχολή καλών τεχνών στη Βιέννη, και τις εφάρμοσε πρακτικά μεταξύ 1919/20 και 1923 στο μπάουχαουζ.

Η χρησιμοποίηση ποικίλων υλικών – και μάλιστα όχι μόνο αυτών που συνηθίζονται στην τέχνη – έγινε για τους σπουδαστές βασική εικαστική εμπειρία. Πήραν στα χέρια τους ξύλο, χόρτο, γυαλί, σύρμα, λαμαρίνα, ακόμα και κάρβουνο, τα εξέτασαν αναφορικά με τις υλικές ικανότητες και τα συναρμολόγησαν σε πλαστικές δημιουργίες. Τα αφηρημένα γλυπτά που δημιουργήθηκαν με αυτόν τον τρόπο δεν είχαν όμως (ή μάλλον όχι κατά πρώτο λόγο) σχεδιαστεί σαν έργα τέχνης, αλλά σαν πειράματα για να διαπιστωθούν οι ειδικές δυνατότητες χρησιμοποίησης των υλικών, η αντοχή τους και οι επιδράσεις τους. Σχεδιαστικά απεικονίστηκε η υφή της επιφάνειας μ' ένα νατουραλισμό που υπέβαλλε ή ενισχύθηκε σε εκφραστικότητα η «ουσία» των υλικών.

Η συμβολή του Βασίλυ Καντίνσκυ (1866-1944) στη στοιχειώδη εκπαίδευση συνίστατο στο «αναλυτικό σχέδιο» και – στην αρχή – σ' ένα σεμινάριο περί χρωμάτων, που από το 1925 αναπλύχθηκε σε μία πιο συγκροτημένη παρατήρηση των φαινομένων, των χρωμάτων και των σχημάτων. Οι σπουδαστές έπαιρναν μέρος σ' αυτές τις εκδηλώσεις στο πρώτο τους εξάμηνο.

Το «αναλυτικό σχέδιο» είχε ως αντικείμενο νεκρές φύσεις, που τις τοποθετούσαν οι ίδιοι οι σπουδαστές. Μια σειρά από σχέδια οδηγούσε βαθμιαία από τη ρεαλιστική απόδοση στο ξεχώρισμα των μεμονωμένων σχηματικών συμπλεγμάτων και των τάσεων που υπάρχουν μεταξύ τους, έτσι δε βήμα προς βήμα προς την αφαίρεση. Το χρώμα έμενε συμπτωματικό.

Ρυθμικές κινήσεις με το μολύβι – αρχικά χρησιμοποιώντας ακόμα θέματα με μορφές, ύστερα χωρίς δέσμευση σε αντικείμενο, ελεύθερα – οδήγησαν στην αφαίρεση. Σε άλλα μαθήματα γινόταν ανάλυση έργων ζωγραφικής παλαιών μεγάλων καλλιτεχνών (Ρέμπραντ, Γκρέκο κ.α.) όσον αφορά στο φωτισμό και στη δομή της σύνθεσης. Σημαντικές γνώσεις αποκτήθηκαν από την απασχόληση με τα χρώματα – τις συμπληρωματικές και αντιθετικές τους επενέργειες, την ψυχολογική αφομοίωσή τους από το θεατή. Ο Ίττεν επωφελήθηκε εδώ από αυτά που πρόσφερε η επιστήμη της φυσικής σε θεωρητικές και πρακτικές γνώσεις.

Κατά καιρούς τον Ίττεν αντικαθιστούσε στη διδασκαλία ο δάσκαλος-μάστορας του μπάουχαουζ Γκέοργκ Μούχε. Ένας παλαιότερος σπουδαστής, ο Λούντβιχ Χίρσφελντ-Μακ, διεύθυνε μια ομάδα εργασίας με αντικείμενο τα χρώματα και την σύνθεση, που συμπλήρωνε το προκαταρκτικό τμήμα του Ίττεν.

το προκαταρκτικό τμήμα του Μοχόλυ-Νάγκυ 1923 - 1928

Ο Λάζλο Μοχόλυ-Νάγκυ (1895-1946) διεύθυνε το προκαταρκτικό τμήμα ως διάδοχος του Ίππεν από το 1923 ως το 1928. Μαζί του οι σπουδαστές ασχολήθηκαν εντατικά με τα υλικά και τον τρόπο που εμφανίζονται. Ο Μοχόλυ-Νάγκυ έδινε μεγάλη σημασία, να γίνεται στην παρουσίαση των πραγμάτων καθαρή διάκριση ανάμεσα στη σύσταση (η καθορισμένη εσωτερική διάταξη των μορίων), στην υφή (φυσική επιφάνεια) και στην εξωτερική επιφάνεια (η ορατή μορφή της επιφάνειας μετά την κατεργασία του υλικού).

Ο Μοχόλυ-Νάγκυ ενεργούσε πολύ συστηματικά. Τα αντικείμενα πάνω στα οποία πειραματιζόταν και έβαζε να σχεδιάζουν και να κατασκευάζουν, οι σπουδαστές έμοιαζαν με στερεομετρικά πλαστικά έργα, που τους ταίριαζε αισθητική χάρη. Η άσκηση ήταν π.χ. να εξηγηθεί η δυνατότητα της ισοζυγίας – της αιωρούμενης ισορροπίας – σε ένα αναρτημένο ή πάνω σ' ένα σημείο στηριζόμενο πλαστικό έργο ή να εξηγηθεί με συγκριτικά παραδείγματα η αμοιβαία σχέση μεταξύ όγκου και επιφάνειας του σώματος. Τέτοιες ασκήσεις μπορούσαν να είναι βασικής σημασίας για τη μελλοντική δραστηριότητα των σπουδαστών στην πράξη.

Παράλληλα με το Μοχόλυ-Νάγκυ παρέδινε μαθήματα ο Γιόζεφ Άλμπερς σε δικό του προκαταρκτικό τμήμα. Σε εποχές που η στοιχειώδης εκπαίδευση διαρκούσε δύο εξάμηνα, ο Μοχόλυ-Νάγκυ δίδασκε τους σπουδαστές του δεύτερου εξάμηνου. Ο Μοχόλυ-Νάγκυ ανέπτυξε τις μεθόδους διδασκαλίας του ακόμη περισσότερο, από το 1939 στο Σικάγο (όπου ίδρυσε το «νιού μπάουχαουζ» ή το «ίνστιτιουτ οφ ντιζάιν».

το προκαταρκτικό τμήμα του Άλμπερς 1923 - 1933

Ο Γιόζεφ Άλμπερς (γεν. 1888) δίδασκε στο προκαταρκτικό τμήμα του μπάουχαουζ από το 1923 ως το 1933. Ως σπουδαστής είχε γνωρίσει προηγουμένως τα διδάγματα του Ίττεν. Το 1923 του ανατέθηκε διδασκαλία μαθήματος σε εργαστήριο, που θα συμπλήρωνε το κυρίως προκαταρκτικό τμήμα και θα εξοικείωνε τους αρχάριους με τα εργαλεία. Ο Άλμπερς ήταν ο πρώτος νέος δάσκαλος-μάστορας που είχε προέλθει από την εκπαίδευση στο μπάουχαουζ. Από το 1925 ο Άλμπερς διεύθυνε τα μαθήματα του προκαταρκτικού τμήματος του πρώτου εξαμήνου και από το 1928 ολόκληρο το προκαταρκτικό τμήμα. Κυρίως κατά τα πρώτα χρόνια στο Ντέσσαου διαμορφώθηκαν οι μέθοδοι των προκαταρκτικών τμημάτων, με τις οποίες ο Άλμπερς μπήκε στην ιστορία της διδασκαλίας των καλών τεχνών.

Αν ο Ίττεν και ο Μοχόλυ-Νάγκυ απασχολήθηκαν κυρίως με την αντικειμενική εμφάνιση του υλικού και την υποκειμενική αντίδραση που προκαλείται από το υλικό, ο Άλμπερς αναζητούσε κατά πρώτο λόγο να εμβαθύνει στο πρόβλημα της αλλαγής που υφίσταται το υλικό από την αλλαγή του σχήματός του. Στο προκαταρκτικό τμήμα του Άλμπερς εργαζόνταν κυρίως με το ψαλίδι και με χαρτονοειδές χαρτί, έπρεπε δε να δίνεται προσοχή να μη δημιουργούνται απορρίμματα: αγωγή στην οικονομία. Διπλώνοντας το κομμένο χαρτί, το ουσιαστικά επίπεδο υλικό γινόταν ένα τρισδιάστατο αντικείμενο. Η παραμόρφωση άλλαζε κατά κάποιον τρόπο, και πολλές φορές με εκπληκτικό τρόπο τις ιδιότητες του υλικού. Μαλακό χαρτί μπορούσε χάρη στην παραμόρφωση να αποκτήσει τέτοιο βαθμό ακαμψίας, ώστε το κατασκευασμένο απ' αυτό αντικείμενο να μπορεί να σηκώνει π.χ. το βάρος ενός ανθρώπου. Λεπτομερειακά μελετήθηκε η αυτόματη συμπεριφορά του υλικού υπό την επίδραση των αλλαγών του σχήματος. Τύλιγαν π.χ. τις γωνιές ενός τετράγωνου λεπτού συρματοπλέγματος (με μικρές οπές) και διαπίστωναν, ότι το συρματοπλέγμα άρχιζε να κυρτώνει σε σχήμα σκούφιας. Το νέο σχήμα ήταν λοιπόν μια αυτόματη απάντηση του υλικού σε μια μερική αλλαγή του σχήματος. Τέτοιες μελέτες οδηγούσαν σε σημαντικές τεχνικές γνώσεις, που ήταν απαραίτητες κυρίως για αρχιτέκτονες και ντιζάινερ.

Ο Άλμπερς ανέπτυξε τα διδάγματά του από το 1933 στην Αμερική, στο κολέγιο Μπλακ Μάουντεν και στο πανεπιστήμιο της Γυάλε και τα συμπλήρωσε παράλληλα από τη βαθιά του γνώση των χρωμάτων.

το μάθημα του Σλέμμερ 1920 - 1929

Ο Όσκαρ Σλέμμερ (1888-1943) είχε στο μπάουχαουζ, και μόνο από τη σκηνή την οποία διεύθυνε, ιδιαίτερες δυνατότητες να εξασκήσει μία έμμεση πλατιά επίδραση. Συμβάλλοντας στη στοιχειώδη εκπαίδευση, εξασκούσε κατά καιρούς και σημαντική άμεση επιρροή στη μάζα των σπουδαστών.

Κατά τα έτη 1927 και 1928 ο Σλέμμερ δίδασκε σχέδιο γυμνού, που ήταν υποχρεωτικό για το τρίτο εξάμηνο και προαιρετικό για όλους τους άλλους σπουδαστές. Εδώ γινόταν εξάσκηση στο ελεύθερο σχέδιο τόσο με μοντέλα σε θέση ανάπαυσης όσο και με κινούμενα μοντέλα. Οι σπουδαστές διάλεγαν τα μοντέλα μεταξύ τους. Εναλλασσόμενος σκηνικός φωτισμός τόνιζε τη διάρθρωση στις διάφορες πόζες. Ο δάσκαλος ανέλυε τις πόζες πριν αρχίσει η απόδοση στο σχέδιο.

Το μάθημα του σχεδίου μορφών επεκτάθηκε το 1928 και το 1929 έγινε ένα υποχρεωτικό τμήμα που ονομαζόταν «ο άνθρωπος» όπου ο άνθρωπος αντιμετωπιζόταν, εξεταζόταν και παριστανόταν ως μία ολότητα, ως ενότητα σώματος, ψυχής και πνεύματος. Το μάθημα ήταν διαιρεμένο ανάλογα: ένα μέρος για το σχήμα, ένα φιλοσοφικό και ένα βιολογικό. Η καλλιτεχνική πλευρά του μαθήματος αφορούσε κυρίως «τα σχήματα και συστήματα του γραμμικού, του επίπεδου και του περίοπτου πλαστικού: οι κανονικές διαστάσεις, η διδασκαλία των αναλογιών, οι μετρήσεις του Ντύρερ και η χρυσή τομή. Από αυτές αναπτύσσονται οι νόμοι της κίνησης, η μηχανική και η κινητική του σώματος...». Όμως ο Σλέμμερ εξοικειώθηκε ο ίδιος και εξοικείωσε και τους μαθητές του λεπτομερειακά με την επιστημονική φυσική και διανοητική όψη της ανθρώπινης ύπαρξης. Σχεδίασε την εικόνα ενός σκεπτόμενου ανθρώπου, που είναι όμως σε ρυθμική αρμονία με τον εαυτό του και με τη φύση – μια παιδαγωγική ιδανική εικόνα του μπάουχαουζ.

**το μάθημα
του Γιόστ Σμίτ
1925 - 1932**

Ο Γιόστ Σμίτ (1893-1948) νέος δάσκαλος-μάστορας εκπαιδευμένος στο μπάουχαουζ της Βαϊμάρης, ανέλαβε το εργαστήριο πλαστικής όταν το μπάουχαουζ μεταφέρθηκε στο Ντέσσαου, και από το 1928 ανέλαβε και καθήκοντα στο πλαίσιο της στοιχειώδους εκπαίδευσης. Στους σπουδαστές του πρώτου και δεύτερου εξαμήνου δίδασκε μεταξύ 1928 και 1932 υποχρεωτικό μάθημα στο σχεδίασμα γραφικών συμβόλων, που κρινόταν ως γνώση βασικής ανάγκης. Συστηματικές μελέτες της εικόνας της γραφής και της δομής της εικόνας οδήγησαν στην εκπόνηση γραφής που αντιστοιχεί σε βασικές αρχές φωνητικής.

Ως εισαγωγή στη δουλειά του τμήματος διαφήμισης, ο Σμίτ δημιούργησε ένα πολύ διαφοροποιημένο μάθημα, που αντιμετώπιζε σε βάθος τη γραφή, τη διαμόρφωση της επιφάνειας και το χρώμα. Οι επίπεδες συνθέσεις, που τις περισσότερες φορές συναρμολογούνταν από γράμματα και αφηρημένα σχήματα, χρησίμευαν για την εξέταση και επίδειξη ειδικών εικαστικών δυνατοτήτων π.χ. αλληλοεπιδράσεων και της εκφραστικής δύναμης των αντιθέσεων και των τριβών και παρόμοιων μέσων δημιουργίας.

Μετά την αποχώρηση του Σλέμμερ από το μπάουχαουζ, το 1929, διεύθυνε ο Σμίτ και το σχέδιο γυμνού. Ο Σμίτ είχε έξοχο διδακτικό ταλέντο, που τον βοηθούσε να κάνει αντιληπτές καλλιτεχνικές προθέσεις και ιδέες, αδιάφορο αν ήταν δικές του ή ξένες. Ήταν ο γεννημένος δάσκαλος τον οποίο εκτιμούσαν πολύ.

το μάθημα του Καντίνσκυ 1922 - 1933

Η συμβολή του Βασίλυ Καντίνσκυ (1866-1944) στη στοιχειώδη εκπαίδευση συνίστατο στο «αναλυτικό σχέδιο» και – στην αρχή – σ' ένα σεμινάριο περί χρωμάτων, που από το 1925 αναπτύχθηκε σε μία πιο συγκροτημένη παρατήρηση των φαινομένων, των χρωμάτων και των σχημάτων. Οι σπουδαστές έπαιρναν μέρος σ' αυτές τις εκδηλώσεις στο πρώτο τους εξάμηνο.

Το «αναλυτικό σχέδιο» είχε ως αντικείμενο νεκρές φύσεις, που τις τοποθετούσαν οι ίδιοι οι σπουδαστές. Μια σειρά από σχέδια οδηγούσε βαθμιαία από τη ρεαλιστική απόδοση στο ξεχώρισμα των μεμονωμένων σχηματικών συμπλεγμάτων και των τάσεων που υπάρχουν μεταξύ τους, έτσι δε βήμα προς βήμα προς την αφαίρεση. Το χρώμα έμενε συμπτωματικό.

Τα χρώματα εξετάζονταν στο προβλεπόμενο ειδικό σεμινάριο από φυσιολογική και ψυχολογική άποψη. Στόχος ήταν η αναγνώριση των δυνατοτήτων χρησιμοποίησής τους κάτω από τις απόψεις της εικαστικής σύνθεσης. Ο Καντίνσκυ διαπίστωσε ορισμένες τάσεις που υπάρχουν μεταξύ χρωμάτων και σχημάτων. Έτσι έλεγε π.χ. – μπορούσε δε σχετικά να αναφέρεται ενμέρει στο Γκαίτε – ότι το κίτρινο ως προς το σχήμα αντιστοιχεί στο τρίγωνο, το κόκκινο στο τετράγωνο και το μπλε στον κύκλο. Η υπόθεση αυτή συζητήθηκε πολύ.

«Αφηρημένα στοιχεία σχημάτων» ήταν ο τίτλος μαθήματος στα χρόνια του Ντέσσαου, που ασχολείτο ιδιαίτερα με τις νομιμότητες των αλληλεξαρτήσεων ανάμεσα στα διάφορα χρώματα, στα διάφορα σχήματα καθώς και ανάμεσα στα χρώματα και στα σχήματα. Από εξετάσεις του απομονωμένου χρώματος και του απομονωμένου σχήματος έφτασαν σε μία συστηματοποίηση των χρωμάτων και των σχημάτων και στη συνέχεια σε μία θεωρία της σύνθεσης.

Με το βιβλίο του «τελεία και γραμμή σε σχέση με την επιφάνεια» που εκδόθηκε περί τα μέσα της δεκαετίας του '20, ο Καντίνσκυ έδωσε στους μαθητές του τις βάσεις της σχεδιαστικής αφαίρεσης.

το μάθημα του Κλε 1920 - 1931

Στο υποχρεωτικό μάθημα του Πάουλ Κλε (1879-1940) που ονομαζόταν «στοιχειώδης μορφολογία της επιφάνειας» έπαιρναν μέρος οι σπουδαστές του δεύτερου εξαμήνου. Ο Κλε με τον καιρό εξευγένισε το μάθημά του, που το χαρακτήριζε ως «χρησιμοποίηση των μέσων μορφοποίησης», συμπληρώνοντάς το με νέες γνώσεις. Οι βασικές γραμμές, όπως δημοσιεύτηκαν στο βιβλίο του «παιδαγωγικό βιβλίο σκίτσων» ήταν καθορισμένες το αργότερο ήδη το 1924. Από μία εξέταση της γραμμής και των παραλλαγών της, ο Κλε φτάνει στα πιο πολύπλοκα εικαστικά φαινόμενα, τη δομή, τη διάσταση και την κίνηση και στα προβλήματα της παράστασής τους στο σχέδιο. Το μάθημα του Κλε άρχιζε και τελείωνε όμως με το διάλογο με τη φύση. Ο Κλε ενδιαφερόταν να συλλάβει εικαστικά τις δυνάμεις και τις αναλογίες των δυνάμεων που ενυπάρχουν στη φύση και με πολύ λεπτό τρόπο να τις εξηγήσει με παραδείγματα. «Ο καλλιτέχνης είναι άνθρωπος, είναι ο ίδιος φύση και ένα κομμάτι φύση στο χώρο της φύσης», λέει ο Κλε. «Η ανάπτυξή του στη θεώρηση της φύσης του έδωσε την ικανότητα της ελεύθερης μορφοποίησης αφηρημένων κατασκευών που πέρα από το ηθελημένα σχηματικό αποκτούν μια καινούρια φυσικότητα, τη φυσικότητα του έργου».

Πάνω σ' αυτή την υποδομή ο Κλε οικοδόμησε, για να αναφερθεί αυτό τουλάχιστο, από το 1928 και την προαιρετική, που δεν αποτελούσε κύριο στοιχείο του μαθήματος της στοιχειώδους εκπαίδευσης, καλλιτεχνική «μορφολογία» για τους προχωρημένους σπουδαστές, που ενδιαφέρονταν για ζωγραφική. Με μεγάλες πνευματικές απαιτήσεις πραγματεύεται εδώ δύσκολα εικαστικά θέματα, όπως π.χ. κατασκευή χώρου. Κατά παρόμοιο τρόπο, επίσης από το 1928, ο Καντίνσκυ δόμησε πάνω στα θεμέλια που δημιούργησε στο μάθημα της στοιχειώδους εκπαίδευσης, μία «ελεύθερη ζωγραφική διαμόρφωση» στην οποία οι σπουδαστές μπορούσαν να εγγραφούν προαιρετικά μετά το τέταρτο εξάμηνο.

τα εργαστήρια

Για την εκπαίδευση στο μπάουχαουζ χρησίμευε σύμφωνα με την απαίτηση για πρακτική εξάσκηση κατά πρώτο λόγο η δουλειά στα εργαστήρια. Η εξασφάλιση βασικών χειροτεχνικών γνώσεων ήταν εξίσου παράγοντας εκπαίδευσης όσο και πρακτικός σκοπός. Εξάλλου μία δουλειά προσανατολισμένη στο μέλλον στο βιομηχανικό σχέδιο προϋπέθετε χειροτεχνική επιδεξιότητα.

Μετά το τέλος της υποχρεωτικής στοιχειώδους εκπαίδευσης (προκαταρκτικό τμήμα) οι σπουδαστές γίνονταν δεκτοί στο εργαστήριο της εκλογής τους. Την εποχή της Βαϊμάρης σε κάθε εργαστήριο προϊστάμενοι ήταν δύο διευθυντές ένας καλλιτέχνης ως δάσκαλος-μάστορας της φόρμας και ένας τεχνίτης ως δάσκαλος-μάστορας της χειροτεχνίας. Ο συμβιβασμός αυτός είχε ως σκοπό να βοηθήσει στη γεφύρωση της έλλειψης προσωπικοτήτων, που να συνδυάζουν μεγάλες καλλιτεχνικές ικανότητες αλλά και χειροτεχνική εμπειρία. Στο Ντέσσαου τη θέση των δύο διευθυντών εργαστηρίων πήρε ένας νέος δάσκαλος-μάστορας που ήδη είχε εκπαιδευτεί σύμφωνα με τις αρχές του μπάουχαουζ.

Όπως στην παραδοσιακή χειροτεχνική εκπαίδευση, οι σπουδαστές στο μπάουχαουζ της Βαϊμάρης έμπαιναν στα εργαστήρια ως «μαθητευόμενοι». Σα χειροτέχνες έπρεπε, μετά τη μαθητεία να υποβληθούν στο Βιοτεχνικό Επιμελητήριο σε εξετάσεις για να γίνουν τεχνίτες, και σαν τεχνίτες να δώσουν εξετάσεις για να γίνουν μάστορες. (Όπου αυτό, σύμφωνα με τον κανονισμό περί χειροτεχνίας, δεν ήταν δυνατό, όπως στην τάξη της σκηνης, το μπάουχαουζ χορηγούσε ένα πιστοποιητικό). Στο Ντέσσαου παραιτήθηκαν από την εφαρμογή της χειροτεχνικής εκπαίδευσης. Κατά τα τελευταία πέντε χρόνια της ύπαρξης του το μπάουχαουζ χορηγούσε στους σπουδαστές όλων των κλάδων, όταν τελείωναν τις σπουδές τους με επιτυχία, ένα «δίπλωμα του μπάουχαουζ». Παράλληλα με τον παιδαγωγικό στόχο, τα εργαστήρια επιδίωκαν και τον πρακτικό, να δημιουργήσουν δηλ. μοντέλα για τη μαζική βιομηχανική παραγωγή, που μπορούσαν να παράγονται στο ίδιο το μπάουχαουζ ή που μπορούσαν – πράγμα πιο σημαντικό – να δοθούν σε βιομηχανικές επιχειρήσεις με εκχώρηση δικαιωμάτων εκμετάλλευσης. Με τα μοντέλα του για τη βιομηχανία, το μπάουχαουζ έκανε πραγματικά πρωτοποριακή δουλειά. Συνέβαλε αποφασιστικά στη γέννηση του σημερινού «ντιζάιν» και πέρα από αυτό βελτίωνε τα μέσα λειτουργίας του, γιατί ο δημόσιος προϋπολογισμός ενέκρινε ελάχιστα χρήματα.

το εργαστήριο μεταλλοτεχνίας

Το εργαστήριο μεταλλοτεχνίας του μπάουχαουζ ήταν εξίσου αντιπροσωπευτικό για τη διαδικασία εκβιομηχάνισης της χειροτεχνίας, όσο ήταν και το ξυλουργείο, και όπως αυτό, διακρινόταν γιατί επηρέαζε αυτήν την εξέλιξη με τα σχέδιά του. Στις δύσκολες εποχές του πληθωρισμού, ο εξοπλισμός του εργαστηρίου μεταλλοτεχνίας συνάντησε πολλές δυσκολίες. Κατά τα πρώτα χρόνια η απόδοση δεν ήταν σταθερή.

Το εργαστήριο μετάλλου κέρδισε οντότητα και ανάστημα χάρη στην ικανότητα καλλιτεχνικής μορφοποίησης του Λάζλο Μοχόλυ-Νάγκυ, που το διεύθυνε από το 1923 ως το 1928, έχοντας στο πλευρό του ως το 1925 έναν ικανό δάσκαλο-μάστορα τον Κρίστιαν Ντελλ. Εκτός από το Μοχόλυ-Νάγκυ συνέβαλαν και μερικοί ιδιαίτερα προικισμένοι σπουδαστές – όπως ο Βίλχελμ Βάγκενφελντ και η Μαριάννε Μπραντ – δημιουργικά και υπεύθυνα στη νέα σύνθεση σχήματος, υλικού και τεχνικής βιομηχανικής κατασκευής. Ένας ιδιαίτερος τομέας του εργαστηρίου μετάλλου, όπου διακρίθηκε με λαμπρές εμπνεύσεις στην τεχνική ο Ναούμ Σλούτσκι ήταν και παρέμεινε το κόσμημα.

Οι καλλιτεχνικές θέσεις της πρώτης περιόδου, όπου το εργαστήριο μετάλλου του μπάουχαουζ συγγένευε με τα εργαστήρια της Βιέννης, ξεπεράστηκαν σε ό,τι αφορά τη φόρμα που επηρεάστηκε μάλλον από τη γλυπτική με το πείραμα. Αυστηρά στερεομετρικά δημιουργήματα τοποθετήθηκαν σε παιχνίδι το ένα μέσα στο άλλο – ο πρακτικός σκοπός έμενε προς το παρόν σε δεύτερη μοίρα. Ο πειθαρχημένος τρόπος σκέψης, του Μοχόλυ-Νάγκυ και των μαθητών του οδήγησε όμως το αισθητικό αυτό παιχνίδι σύντομα σε ένα «ντιζάιν» προσαρμοσμένο στους ορθολογικούς σκοπούς, και στις νέες απαιτήσεις για λειτουργικότητα. Τα σχήματα σκευών καθημερινής χρήσης, από το σταχτοδοχείο και το βραστήρα αυγών ως το συμπυκνωμένο φωτιστικό τοίχου, μελετήθηκαν σε σχέση με τη χρησιμοποίησή τους. Η απέρρικτη σφαιρική λάμπα, όπως την χρησιμοποιούν π.χ. στην κουζίνα, και η συνηθισμένη σήμερα επιτραπέζια λάμπα γραφείου, βγήκαν από το εργαστήριο μετάλλου του μπάουχαουζ. Τώρα, που όλα αυτά τα πράγματα έχουν γίνει κοινό κτήμα, είναι δύσκολο να συνειδητοποιήσει κανείς τη σημασία που είχε η σύλληψή τους, σε δημιουργικό επίτευγμα.

Οι στόχοι, που ο Μοχόλυ-Νάγκυ είχε προκαθορίσει για το εργαστήριο μεταλλοτεχνίας υπήρχαν ακόμα και μετά τη συγχώνευσή του με το ξυλουργείο, που έγινε το 1928.

το Ξυλουργικό εργαστήριο επιπλοποιία

Το Ξυλουργείο, με την ανάπτυξη των μοντέλων για τη βιομηχανία, ήταν ένα από τα πιο πετυχημένα εργαστήρια του μπάουχαουζ. Μόνο το εργαστήριο μεταλλοτεχνίας έδρασε σε παρόμοια έκταση στη δημιουργία μοντέλων. Ιδιαίτερα το Ξυλουργείο – που είναι μάλλον καλύτερα να ονομάζεται επιπλοποιείο – ήταν χαρακτηριστικό παράδειγμα της κατάλυσης των παλιών κατηγοριών της χειροτεχνίας, καθώς άλλαζαν οι ανάγκες και οι διαδικασίες παραγωγής. Όταν το 1925 κατασκευάστηκαν οι πρώτες μεταλλικές καρέκλες, έγινε αμφίβολη και η παραδοσιακή συνάφειά της τέχνης του επιπλοποιού με το ξύλο σαν υλικό. Με συνέπεια συγχωνεύτηκε, το 1928, το επιπλοποιείο με το εργαστήριο μεταλλοτεχνίας.

Καθένας από τους διευθυντές εργαστηρίου είχε δώσει τον δικό του ιδιαίτερο τόνο. Κατά τη διάρκεια των πιο γόνιμων χρόνων της Βαϊμάρης, το εργαστήριο, κάτω από την καλλιτεχνική διεύθυνση του Γκρόπιους – τονίζοντας στο σχήμα του επίπλου το αρχιτεκτονικό κυβιστικό, ενμέρει ακολουθώντας τα πειράματα του ολλανδικού «στίλ» – είχε γνωρίσει ένα βασικό νέο προσανατολισμό. Την ευκαιρία να επιδειχθούν αυτές οι ιδέες σε έναν πλήρη εξοπλισμό πρόσφερε το Χάους αμ χορν, το 1923.

Ο Μαρσέλ Μπρόιερ, που ήδη στη Βαϊμάρη ήταν ο συνεργάτης με τις περισσότερες εμπνεύσεις, επιδίωξε, ως διευθυντής του εργαστηρίου στο Ντέσσαου 1925-1928, μια μείωση του όγκου των επίπλων, την οποία πραγματοποίησε λειτουργικά κατάλληλα, εισάγοντας το χαλύβδινο σωλήνα. Υπόδειγμα αυτών των τάσεων αποτέλεσε ο εξοπλισμός του κτιρίου του μπάουχαουζ στο Ντέσσαου και μερικών σπιτιών δασκάλων-μαστόρων. Πολλά από αυτά τα μοντέλα, που έφεραν επανάσταση στο στίλ των επίπλων, αγοράστηκαν από τη βιομηχανία.

Ο Γιόζεφ Άλμπερς αναζητούσε πάνω σε νέα βάση, 1928-29, την καλύτερη δυνατή βελτίωση της πρακτικής χρησιμοποίησης των επίπλων και ο Άλφρεντ Αρντ που τον διαδέχτηκε, συμπεριέλαβε στην εργασία του, με έμφαση, και τις κοινωνικές πλευρές. Εμπεριστατωμένη ήταν η απασχόληση με το πρόβλημα της δημιουργίας κανόνων και δυνατοτήτων συνδυασμού επίπλων.

Η αρχιτεκτονική σχέση έγινε εμφανέστερη όταν το επιπλοποιείο και το εργαστήριο μετάλλου ενώθηκαν το 1930 με την τοιχογραφία σε ένα «εργαστήριο εκτέλεσης», που το διεύθυνε η Λίλλυ Ράιχ από τις αρχές του 1932 ως το κλείσιμο του μπάουχαουζ.

τα εργαστήρια τοιχογραφίας και γλυπτικής

Το εργαστήριο τοιχογραφίας χρεωστούσε την ουσία και το περιεχόμενό του, κατά πρώτο λόγο στο Βασίλυ Καντίνσκυ, που το διεύθυνε από το 1922 ως το 1925 σα δάσκαλος-μάστορας της φόρμας.

Η εκμάθηση των διαφόρων τεχνικών γινόταν συστηματικά, από το αστάρωμα ως την κόλλα, τη νωπογραφία και την εγχάραξη. Προτιμούσαν τα δυνατά χρώματα. Πάντως η πραγματικότητα έμεινε πολύ πίσω από το ιδεώδες, που ήταν να δημιουργηθούν αφηρημένες τοιχογραφίες μεγάλου μεγέθους. Στην πράξη οι παραγγελίες ήταν περιορισμένες.

Η ύπαρξη φαντασίας και ικανότητας αποδείχτηκε κυρίως στις εορταστικές διακοσμήσεις του μπάουχαουζ. Η σύλληψη των πιο σημαντικών διαμορφώσεων τοίχων που επιδείχτηκαν στο μπάουχαουζ της Βαϊμάρης, ήταν του Όσκαρ Σλέμμερ (1923) που δεν ανήκε σ' αυτό το εργαστήριο.

Ο Χίννερκ Σέπερ που ανέλαβε την τοιχογραφία το 1925, και ο Άλφρεντ Αρντ που τον αντικαταστάθηκε κατά καιρούς, απομακρύνθηκαν από την μέχρι τότε, κυρίαρχη αντίληψη για μνημειώδεις δημιουργίες. Χωρίς περιορισμούς ο Σέπερ αντιλαμβανόταν την τοιχογραφία ως ζωγραφική επιφάνεια στην υπηρεσία της αρχιτεκτονικής: χρώμα σαν αρχιτεκτονικό συστατικό, χρώμα σα στοιχείο οριοθέτησης του χώρου. Αυτό οδηγούσε σε νέες κατευθύνσεις. Από τις ίδιες προθέσεις ξεκίνησε και η συνήθως μονόχρωμη ταπετσαρία του μπάουχαουζ (που χρησιμοποιήθηκε κυρίως σε νεόκτιστες κατοικίες).

Η γλυπτική ήταν υποδιαιρεμένη την εποχή της Βαϊμάρης κατά την παραδοσιακή συνήθεια σε γλυπτική πέτρας και σε γλυπτική ξύλου. Υπό τη διεύθυνση του Όσκαρ Σλέμμερ (δάσκαλου-μάστορα της φόρμας) και του Γιόζεφ Χάρτβιγκ (δάσκαλου-μάστορα της χειροτεχνίας) τα δύο εργαστήρια έδωσαν ό,τι καλύτερο μπορούσαν. Ο στόχος τους ήταν να πετύχουν δημιουργήματα που να ενσαρκώνουν την έννοια «τέχνη στην οικοδομή».

Υποδειγματικές διακοσμήσεις κτιρίων δημιούργησε ο ίδιος ο Σλέμμερ, ενώ ξυλόγλυπτα και ανάγλυφα ως διακόσμηση τοίχων εκτέλεσε ο Γιόστ Σμιτ, που σπούδαζε ακόμα. Συγχρόνως όμως έγινε αντιληπτό, ότι η μοντέρνα αρχιτεκτονική και τα υλικά πλαστικής διακόσμησης οικοδομών που χρησιμοποιεί προσφέρουν λίγες δυνατότητες για ανάπτυξη.

Ο Γιόστ Σμιτ, ως διευθυντής της γλυπτικής στο μπάουχαουζ του Ντέσσαου, έδωσε με συνέπεια έμφαση στη μελέτη των θεμελιακών σχέσεων μεταξύ πλαστικής και χώρου. Το κοίλο και το κυρτό σχήμα, και αλληλοδιεισδύσεις σχήματος και χώρου, παριστάνονται και αναλύονται.

Με στόχο τον εξευγενισμό της εικαστικής σκέψης, ο Σμιτ συνέχισε σε ανώτερο επίπεδο τις βασικές σπουδές, που ήταν τόσο ουσιαστικές για το μπάουχαουζ.

εργαστήριο κεραμικής

Το εργαστήριο κεραμικής του μπάουχαουζ της Βαϊμάρης ήταν εγκαταστημένο στην πλούσια σε παραδόσεις μικρή πόλη του Ντορνμπουργκ στον ποταμό Σάαλε. Ο γλύπτης Γκέρχαρντ Μαρκς, που ήταν ο καλλιτεχνικός διευθυντής, έδινε στους σπουδαστές κυρίως παροτρύνσεις για πλαστικές μορφές. Τροποποιούσαν τα λαϊκά μοτίβα και με βάση τις αρχές της αρχαιότητας που στηρίζονταν στην ανθρώπινη μορφή έπλαθαν κανάτια και υδρίες.

Το εργαστήριο ήταν διαιρεμένο σε τμήμα μαθητείας και σε τμήμα παραγωγής. Στόχος ήταν η μαζική παραγωγή από πιατικά, δοχεία αποθήκευσης και άλλα σκεύη καθημερινής χρήσης. Αυτό πραγματοποιήθηκε, τουλάχιστο στην αρχή, σύμφωνα με μια σειρά από σχέδια που πέρασαν στη βιομηχανική παραγωγή κάτω από την επίβλεψη και για λογαριασμό του ίδιου του εργαστηρίου στα εργοστάσια κεραμικής της Θουριγκίας και στο εργοστάσιο πορσελάνης του Βερολίνου. Την εξέλιξη της κεραμικής του μπάουχαουζ συνέχισε δημιουργικά και δραστήρια, στο Ντόρνμπουργκ και σε άλλα μέρη, κυρίως ο Όττο Λίντιγκ.

Το μπάουχαουζ εγκατέλειψε την κεραμική όταν μεταφέρθηκε στο Ντέσσαου.

το υφαντουργείο

Το υφαντουργείο διευθυνόταν καλλιτεχνικά, ως το 1926-27 από τον Γκέοργκ Μούχε (και από τον Πάουλ Κλε αναπληρωτή του). Στη συνέχεια το παρέλαβε η Γκούντα Στολτσλ που προηγουμένως ήταν αρμόδια για τη χειροτεχνική πλευρά. Ύστερα το διεύθυνε προσωρινά η Άννι Άλμπερς και από το 1931 διευθύντρια του υφαντουργείου ήταν η Λίλλυ Ράιχ.

Το εργαστήριο άνθιζε. Βασικό ήταν αρχικά το ατομικό εργόχειρο στην αρχή με σχέδια που προέρχονταν από τη λαϊκή τέχνη αργότερα από τη ζωγραφική, από το κίνημα της γεωμετρικής αφαίρεσης. Κατασκευάζονταν χρωματιστά καλύμματα, κουρτίνες τοίχου (εν μέρει με την τεχνική του γκομπελέν) και σε μεμονωμένες περιπτώσεις και χαλιά.

Στην αρχή της εποχής του Ντέσσαου επικράτησε η αντίληψη, ότι το μέλλον βρίσκεται στα σχέδια για μηχανική μαζική παραγωγή. Υφάνθηκαν χιλιάδες δείγματα υφασμάτων λιανικής κατανάλωσης, με προσεγμένη περισσότερο από ό,τι συνήθιζαν τότε, την υφή και την ύφανση. Υφάντρες, όπως η Γκούντα Στολτσλ, η Άννι Άλμπερς και η Όττι Μπέργκερ, πειραματιζόνταν με νέα υλικά όπως π.χ. με συνθετικές ίνες και προσμίξεις σελλοφάν, που ποίκιλλαν τις ιδιότητες και μεγάλωναν τις δυνατότητες του υφάσματος στη δημιουργία εντυπώσεων. Έτσι επιτεύχθηκε π.χ. σε μία αυλαία που δημιούργησε η Άννι Άλμπερς σε συνεργασία με ένα επιστημονικό ινστιτούτο, νέα αίσθηση αντανάκλασης του φωτός και μόνωσης του ήχου.

Με τη μετανάστευση μερικών από τους πιο προικισμένους συνεργάτες – ανάμεσα στους οποίους εκτός απ' αυτούς που αναφέρθηκαν προηγουμένως και η εξαιρετικά πετυχημένη ως δασκάλα και σχεδιάστρια Μαργκαρέτε Λάισερ – το υφαντουργείο είχε, ιδιαίτερα μετά από το κλείσιμο του Μπάουχαουζ, ακόμα πιο μεγάλη διεθνή ακτινοβολία.

το καλλιτεχνικό τυπογραφείο

Το μπάουχαουζ της Βαϊμάρης είχε σε λειτουργία σαν εργαστήριο μαθητείας και παραγωγής ένα τυπογραφείο για καλλιτεχνικές εκτυπώσεις, που το διεύθυναν ο ζωγράφος Λύονελ Φάινιγκερ και ένας πεπειραμένος μάστορας. Το εργαστήριο είχε ανάμεσα στους σπουδαστές και προικισμένους βοηθούς (όπως ο Λούντβιχ Χίρσφελντ-Μακ), που αργότερα διακρίθηκαν.

Το καλλιτεχνικό τυπογραφείο ήταν προσιτό σε όλα τα μέλη του μπάουχαουζ για παροχή συμβουλών και για πειράματα. Σπουδαστές όλων των κλάδων δοκίμαζαν τις δυνατότητές τους στην έκφραση ως λιθογράφοι, ξυλογράφοι ή χαρακτές.

Οι εργασίες με τις μεγαλύτερες απαιτήσεις ανατέθηκαν στο καλλιτεχνικό τυπογραφείο από το 1921 ως το 1924. Τότε εκτελέστηκαν πολυάριθμα μεμονωμένα φύλλα και μικρές σειρές, επιπλέον και συλλογικές εργασίες για δέκα ογκώδη λευκώματα. Πέντε λευκώματα είχαν ως αντικείμενο τις εργασίες των μαστόρων-δασκάλων του μπάουχαουζ και άλλα πέντε αποτελούσαν μία σειρά με τον τίτλο «νέα ευρωπαϊκή χαρακτηριστική», που πρέπει να θεωρείται ως ένα από τα πιο σημαντικά μανιφέστα γραφικής τέχνης της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου.

Η καλλιτεχνική πρωτοπορία όλης της Ευρώπης είχε προσκληθεί σε συνεργασία, σχεδόν κανένα όνομα μεγάλου δημιουργού δεν παρέλειψε το μπάουχαουζ στην προγραμματική του ανακοίνωση. Όσπου να ετοιμαστούν τα λευκώματα – τέσσερα στο προβλεπόμενο σχήμα, και ένα σαν απόσπασμα αυτών – έπρεπε να υπερνικηθούν τεράστιες δυσκολίες, που ήταν αποτέλεσμα των οικονομικών δυσχερειών και των πολιτικών αναστατώσεων της εποχής. Κάπου-κάπου εκτελούνταν και παραγγελίες για φίλους καλλιτέχνες, όπως π.χ. για το Ρώσο Ροντέκο, που ανέθεσε στο μπάουχαουζ μερικές χαλκογραφίες και για τον Ολλανδό Μόντριαν, που ανέθεσε την εκτύπωση μεγάλης έγχρωμης λιθογραφίας.

Από την προετοιμασία των λευκωμάτων προέκυψαν επαφές με το βιβλιοδετείο, το οποίο διεύθυνε ο τεχνικά ικανότατος μάστορας βιβλιοδέτης Όττο Ντόφνερ με σύμβουλο τον Πάουλ Κλε.

Η βιβλιοδεσία είχε ενσωματωθεί στο μπάουχαουζ ως εργαστήριο μαθητείας από το 1919 ως το 1922.

η φωτογραφία

Το φωτογραφικό πείραμα δεν ήταν μόνο ένα εξαιρετο εικαστικό εκπαιδευτικό μέσο. Επέδρασε αφάνταστα γόνιμα και στην πρακτική της καλλιτεχνικής διαμόρφωσης ιδιαίτερα στη διαφήμιση. Από τον Βάλτερ Πέτερχανς, που ήταν μέλος του μπάουχαουζ από το 1929 ως το 1933, δινόταν κανονικό εργαστηριακό μάθημα στην τέχνη της φωτογραφίας. Ο ίδιος ο Πέτερχανς δεν ήταν μόνο ένας εξαιρετος φωτογράφος, για τον οποίο η φωτογραφία ήταν τόσο έργο τέχνης όσο και μέσο ακριβούς οπτικής απόδοσης, αλλά οι σκέψεις του και τα διδάγματά του περιλάμβαναν φιλοσοφικές κατηγορίες που μετέτρεπαν τα καθαρά τεχνικά θέματα σε στοιχεία ευρύτερων πνευματικών συναρτήσεων.

Η φωτογραφία μπήκε στο πρόγραμμα διδασκαλίας του μπάουχαουζ μόλις το 1929, με το διορισμό του Βάλτερ Πέτερχανς, στην πραγματικότητα όμως έπαιξε ήδη την εποχή της Βαϊμάρης ένα σημαντικό ρόλο.

Η παρότρυνση ξεκίνησε από το Λάζλο Μοχόλυ-Νάγκυ, που ήδη την εποχή του διορισμού του στο μπάουχαουζ (1923) είχε ασχοληθεί με το φωτογράμμα, τη φωτογραφία χωρίς μηχανή (ηλιογραφία) και με παρόμοιες καλλιτεχνικές φωτογραφικές μεθόδους. Γύρω στο 1924 ο Μοχόλυ-Νάγκυ προετοίμασε το βιβλίο του «ζωγραφική, φωτογραφία, φιλμ», ένα είδος μανιφέστου (8ος τόμος της σειράς «βιβλία του μπάουχαουζ»).

Στο μπάουχαουζ άρχισε γενικά ένας ζωηρός φωτογραφικός πειραματισμός, που υπήρξε ο προάγγελος των απόψεων της φωτογραφικής τέχνης για την οποία στη δεύτερη μεταπολεμική περίοδο καθιερώθηκε η ονομασία «υποκειμενική φωτογραφία». Το περιβάλλον θεωρείται και ερμηνεύεται με νέες εκπληκτικές προοπτικές. Αντίθετα προς όλους τους μέχρι τώρα κανόνες, οι άνθρωποι και τα πράγματα αποτυπώνονται στην εικόνα μέσα σε «συμπτωματικά» ή φαινομενικά αυθαίρετα τμήματα συνόλου, λοξά, από ψηλά ή από χαμηλά. Με τεχνικές όπως ο διπλός φωτισμός, η επάλληλη εμφάνιση διαφόρων λήψεων και η μεγέθυνση του αρνητικού, επιτυγχάνονταν εφφέ της έκφρασης και της αφαίρεσης.

τυπογραφία και διαμόρφωση εκθέσεων

Σε ολη τη διάρκεια της λειτουργίας του το μπάουχαουζ πειραματιζόταν με την τυπογραφία - ήδη από την ίδρυσή του, αν και μόλις το 1925 έγινε δυνατή η εγκατάσταση εργαστηρίου γραφικών τεχνών για διαφήμιση με τυπογραφείο για στοιχειοθέτηση. Ο κύκλος γύρω απ' τον Ίπτεν, την εποχή της ίδρυσης, προσπαθούσε να σχεδιάσει καλλιγραφικά, γεμάτα έκφραση φύλλα προγραμμάτων, πληροφοριακά φυλλάδια κ.λ.π.

Τυπογραφικές δοκιμές που έγιναν νέες κατευθύνσεις και ήταν πραγματικά πλούσιες σε αποτελέσματα ανέλαβαν από το 1923, κατά κάποιο τρόπο με ίδια ευθύνη, οι Λάζλο Μοχόλυ-Νάγκυ και Χέρμπερτ Μπάγερ. Το νέο τυπογραφικό εργαστήριο ανατέθηκε το 1925 στον Μπάγερ. Απο το 1928 ως το 1932 υπεύθυνος ήταν ο Γιόστ Σμιτ.

Ο Μπάγερ έκανε την αρχή αφομοιώνοντας ιδέες των Μοχόλυ-Νάγκυ, Τέοβαν Ντόζμπουργκ και των ντανταϊστών. Απάλλαξε την εξωτερική μορφή της γραφής από τα περιττά γραφικά κοσμήματα, που εκείνοι χρησιμοποιούσαν πολύ και επιδίωξε μία πιο ορθολογιστική διαμόρφωση. Τα παράξενα, στοιχεία που προτιμούσε ο Μπάγερ έγιναν το απόλυτο χαρακτηριστικό γνώρισμα του μπάουχαουζ και των εκδόσεών του μέσα στη γενικότερη έννοια του πνευματικού προγραμματισμού. Η επιθυμία για μεταρρύθμιση στο μπάουχαουζ επεκτεινόταν ακόμα και σε θέματα ορθογραφίας (απλοποιήσεις, κατάργηση κεφαλαίων στην αρχή των λέξεων). Ο Μπάγερ έδινε το παράδειγμα στο συνδυασμό στοιχείων γραφής και εικόνας. Εντυπωσιακά μετέφερε βασικές αρχές σύνθεσης του σουρεαλισμού στη γραφική τέχνη της διαφήμισης.

Πλούσιος σε εμπνεύσεις ήταν σ' αυτόν τον τομέα και ο διάδοχός του Γιόστ Σμιτ, που συνέχισε την εξέλιξη του εργαστηρίου ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά την τεχνική της διαφήμισης και της έκθεσης. Στην διαμόρφωση εκθέσεων χρησιμοποιούσαν μέσα της γραφικής τέχνης, συμπεριλαμβανομένης της φωτογραφικής ανάπτυξης, κατά προτίμηση με διάταξη υποβλητική, σε μεγάλες επιφάνειες. Οι βασικές αρχές διαμόρφωσης εκθέσεων που δημιούργησε το μπάουχαουζ έγιναν παγκόσμια δεκτές.

η σκηνή

Το τμήμα θεατρικής σκηνής του μπάουχαουζ εκπαίδευε, όπως προκύπτει από ένα έντυπο, «ζωγράφους και τεχνίτες, ηθοποιούς, χορευτές και σκηνοθέτες μέσα από πρακτική και θεωρητική συνεργασία με τον κοινό στόχο τη δημιουργία μιας σκηνής με νέα μορφή».

Ο κύκλος αυτός περιλάμβανε την κατασκευή προσωπείων, ενδυμασιών και αναγκαίων εξαρτημάτων, τη μελέτη των μηχανικών, οπτικών και ακουστικών απαιτήσεων της σκηνικής δουλειάς, τη σκηνική διαμόρφωση του χώρου, μελέτες κίνησης και ηθοποιίας, σκηνοθετικές ασκήσεις και παραστάσεις. Τα επισημασμένα δρώμενα γίνονταν βίωμα κατά πρώτο λόγο από την οπτική πλευρά, από τις σχέσεις χορογραφίας - χώρου, και από το χρώμα και το σχήμα.

Η σκηνή του μπάουχαουζ ήταν βασικά έργο του Όσκαρ Σλέμμερ, που την διεύθυνε από το 1923 ως το 1929. Είχε αρχίσει το 1921 από το Λότταρ Σράγκερ, που είχε φέρει μαζί του ιδέες του φιλολογικού εξπρεσιονισμού, αλλά είχε μείνει ξένος στο μπάουχαουζ με το μελοδραματικό συμβολισμό του - βασική ιδέα ήταν ένα είδος θεάτρου μύησης. Στον εξπρεσιονισμό βασιζόταν νοερά και η σκηνική σύλληψη του Σλέμμερ. Στις χορευτικές παντομίμες του όμως και στα σκετς του υπάρχει πάντα χώρος για το αστείο, για το θεατρινισμό και κυρίως για το πείραμα με εικόνες. Ο Σλέμμερ χρησιμοποιεί ευχαρίστως, τόσο στο σοβαρό όσο και στο κωμικό, τη μάσκα ως δυνατότητα τονισμού της έκφρασης. Στο κέντρο βρίσκεται πάντα ο άνθρωπος, που με τη χορευτική του κίνηση ανακαλύπτει τον εαυτό του και το χώρο, που τον διασχίζει με τα βήματά του.

Η χορογραφία του Σλέμμερ έχει διάταξη σαν εικόνα και βρίσκεται κοντά στο αρχιτεκτονικό. Στη σύνδεση που δημιουργείται ανάμεσα στο σώμα που αναπτύσσεται με το χορό και κινείται και στο φαινόμενο «χώρος», βρίσκεται το παραδειγματικά καινούριο αυτής της σύλληψης.

Το κύριο χορογραφικό έργο του Σλέμμερ είναι το «τριαδικό μπαλέτο».

Πολλοί μαθητές του Σλέμμερ, όπως οι Κουρτ Σμιτ, Ξάντι Σαβίνσκυ και Ρόμαν Κλέμενς, παρουσίασαν δικές τους δημιουργίες με βάση τις αρχές που έθεσε ο Σλέμμερ και προσπάθησαν να συνεχίσουν το δρόμο του.

Παραστάσεις της σκηνής του μπάουχαουζ δίνονταν στο μπάουχαουζ και σε περιοδείες.

αρχιτεκτονική του μπάουχαουζ

Ο ιδρυτής του μπάουχαουζ, Βάλτερ Γκρόπιους, ήταν αρχιτέκτονας όπως επίσης και οι διάδοχοί του στη θέση του διευθυντή. Εκτός από αυτούς στο μπάουχαουζ εργάστηκαν και μερικοί άλλοι σημαντικοί αρχιτέκτονες και αρκετοί από τους μαθητές πέτυχαν διεθνή αναγνώριση με τα κτίρια που κατασκεύασαν. Η λέξη «μπάουχαουζ» (που στα γερμανικά είναι σύνθετη από κτίζω + σπίτι) είχε σα στόχο την αρχιτεκτονική. Παρόλα αυτά μόνο μετά το 1927 υπήρχε κανονικό και ολοκληρωμένο μάθημα αρχιτεκτονικής. Ο Γκρόπιους πίστευε, ότι έπρεπε να ωριμάσει σιγά-σιγά η στιγμή της ίδρυσης τμήματος αρχιτεκτονικής, που θα επέστεφε τη δουλειά των διαφόρων ειδικοτήτων. Στη Βαϊμάρη έγιναν μεμονωμένες μόνο παραδόσεις πάνω σε στοιχειώδη αρχιτεκτονικά θέματα. Η δημιουργία ενός χώρου όπου θα μπορούσαν να πειραματίζονται από κοινού στις κατασκευές, ναυάγησε το 1923 λόγω της οικονομικής αθλιότητας. Το ιδιωτικό εργαστήριο όμως του Γκρόπιους ήταν πάντα ανοικτό για τους ενδιαφερόμενους σπουδαστές. Το πειραματικό «πρότυπο σπίτι» του μπάουχαουζ σχεδιάστηκε το 1923 όχι από αρχιτέκτονα, αλλά από το ζωγράφο Γκέοργκ Μούχε κτίστηκε όμως με τη τεχνική βοήθεια του εργαστηρίου αρχιτεκτονικής. Τα εργαστήρια του μπάουχαουζ το εξόπλισαν. Ο Μαρσέλ Μπρόιερ και άλλοι ενώθηκαν το 1924 σε μία αρχιτεκτονική κοινοπραξία. Στο Ντέσσαου, μέσω του Γκρόπιους με την εντολή για την ανέγερση του κτιρίου του μπάουχαουζ και των επτά σπιτιών των δασκάλων-μαστόρων ανατέθηκαν και στους σπουδαστές αξιόλογες εργασίες. Άλλα κτίρια που ανέλαβε ο Γκρόπιους όπως ο οικισμός Τέρτεν, το κτίριο της υπηρεσίας εύρεσης εργασίας του Ντέσσαου και το Θέατρο πολλαπλών χρήσεων (που δεν εκτελέστηκε) έδιναν ευκαιρία στους μαθητές για συζήτηση.

Με προσωπική επαφή με τον Γκρόπιους και στο ιδιωτικό του εργαστήριο προετοιμάζονταν τα χρόνια αυτά πολλοί σπουδαστές για το επάγγελμα του αρχιτέκτονα ουσιαστικά χωρίς συστηματική διδασκαλία. Ένας από τους διεθνώς γνωστούς αρχιτέκτονες, που προήλθαν από αυτό το πνευματικό κλίμα, είναι ο Μαρσέλ Μπρόιερ (1920-25 σπουδαστής, 1925-28 δάσκαλος-μάστορας του επιπλοποιείου του μπάουχαουζ). Το 1927 ο Γκρόπιους κατόρθωσε να εγκαινιάσει επιτέλους ένα κανονικό τμήμα αρχιτεκτονικής. Ανατέθηκε στον ελβετό αρχιτέκτονα Χάννες Μάγερ.

αρχιτεκτονική και μάθημα αρχιτεκτονικής την εποχή του Χάννες Μάγερ

Όταν το 1927 του ανατέθηκε η διεύθυνση του νεοϊδρυθέντος τμήματος αρχιτεκτονικής του μπάουχαουζ, ο Χάννες Μάγερ έφερε μαζί του από τη Βασιλεία και το συνétaιρό του Χανς Βίτβερ. Όταν το 1928 ο Μάγερ πήρε τη θέση του διευθυντή του Μπάουχαουζ σα διάδοχος του Γκρόπιους, ο Βίτβερ προβιβάστηκε σε αρχιμελετητή του τμήματος οικοδομικής. Βαθμιαία συμπληρώθηκε και το διδακτικό προσωπικό με μερικούς αρχιτέκτονες, όπως τον ολλανδό Μαρτ Σταμ (φιλοξενούμενος) το γερμανό Λούντβιχ Χίλμπερσαϊμερ, τον αυστριακό Άντον Μπρέννερ και το Νορβηγό Έντβαρντ Χάιμπεργκ, που είχαν αγάπη για τα πειράματα και δηλωμένες κοινωνικές πεποιθήσεις. Εκτός από το Χίλμπερσαϊμερ αποχώρησαν όλοι ύστερα από λίγο καιρό, το αργότερο μαζί με τον Χάννες Μάγερ, το καλοκαίρι 1930.

Ο Χάννες Μάγερ ενίσχυσε το μάθημα της αρχιτεκτονικής και την εργασία προγραμματισμού με κοινωνιολογικές και βιολογικές φυσιολογικές έρευνες, που τότε ακόμα δεν συνηθίζονταν γενικά. Κατά την γνώμη του τον οικοδομικό προγραμματισμό αποτελούσε ένα σύνολο ορθολογικών παραγόντων και έτσι τον θεωρούσε σα μια «διαμόρφωση της διαδικασίας της ζωής» με μέσα κατασκευής. Για να επιτευχθούν οι καλύτερες δυνατές συνθέσεις κατόψεων που θα ευνοούσαν τις καλές γειτονικές σχέσεις και να αποφευχθούν πιθανά μειονεκτήματα (ενόχληση από θόρυβο και θορύβους κουζίνας ή από υπερβολικούς προσωρινούς συνωστισμούς σε χώρους κυκλοφορίας) διεξάγονταν ακριβέστατες έρευνες. Ρωτούσαν τους πιθανούς κατοίκους για τις συνθήκες διαβίωσής τους, τις φροντίδες και τις επιθυμίες τους. Σημαντικός παράγων στον προγραμματισμό ήταν – όπως ήδη και στο Γκρόπιους – η γωνία πρόσπτωσης του ήλιου κατά τις διάφορες εποχές του έτους.

Οι εργασίες προγραμματισμού, αδιάφορο αν ήταν για παραγγελίες ή φανταστικές για το μάθημα, εκτελούνταν συλλογικά. Έτσι δημιουργήθηκαν, σα συνέχεια του οικισμού του Γκρόπιους στο Τέρτεν, πολλά σπίτια με αναδενδράδες και μικρές κατοικίες που χάρη στην οικονομία της κάτοψης είχαν εξαιρετικά μεγάλη πρακτική αξία. Σπουδαστές κλίθηκαν να συμμετάσχουν σα συνεργάτες και στην πιο σημαντική ιδιωτική παραγγελία του Μάγερ, την ανέγερση των κτιριακών εγκαταστάσεων της σχολής της γενικής γερμανικής εργατικής συνομοσπονδίας στο Μπέρναου κοντά στο Βερολίνο, (που διακρινόταν επίσης για την οργάνωση των χώρων). Στη σύντομη εποχή του Μάγερ η τάση για λειτουργικότητα της δεκαετίας '20 έφθασε στο αποκορύφωμά της.

αρχιτεκτονική και μάθημα αρχιτεκτονικής την εποχή του Μιζ βαν ντερ Ρόε

Όταν ο Λούντβιχ Μιζ βαν ντερ Ρόε ανέλαβε το 1930 τη διεύθυνση του μπάουχαουζ και ιδιαίτερα τη διεύθυνση του τμήματος αρχιτεκτονικής, περιόρισε σύμφωνα με τις δικές του απόλυτες αντιλήψεις για ποιότητα, την απαίτηση του Μάγερ για κοινωνική ωφελιμότητα. Η σταθερή του προσπάθεια για τελειοποίηση του σχήματος και η προτίμησή του για πολύτιμα και ανθεκτικά υλικά, κρίνονταν από μερικούς σπουδαστές σαν επιστροφή στον εκλεκτισμό, τελικά όμως έγινε παραδεκτό, ότι πρέπει να δημιουργηθούν τα καλύτερα δυνατά πρότυπα – το υποδειγματικό – για να επιτευχθούν και στον τομέα της ευρείας επίδρασης επίσης καλά αποτελέσματα.

Το εκπαιδευτικό πρόγραμμα για τους αρχιτέκτονες αναθεωρήθηκε. Η διάρκεια σπουδών μειώθηκε από εννέα σε επτά εξάμηνα. Με την αρχιτεκτονική ενώθηκαν τα μαθήματα εσωτερικής αρχιτεκτονικής σε ένα ευρύτερο τμήμα που ονομάστηκε «οικοδομή και αποπεράτωση». Ο Μιζ βαν ντερ Ρόε κράτησε το σεμινάριο οικοδομής. Οι ασκήσεις που έδινε είχαν στενή σχέση με τις παραγγελίες οικοδομών και με τα θέματα καλλιτεχνικής διαμόρφωσης που απασχολούσαν τον ίδιο. Λίγο ή πολύ μιμούμενοι, οι σπουδαστές αφομοίωσαν μορφολογικά στοιχεία της αρχιτεκτονικής του συναρπαστικού τους δασκάλου, όμως ο Μιζ βαν ντερ Ρόε δεν ήταν ο μόνος που τους ενέπνεε. Η ιδέα του «επίπεδου κτιρίου με αυλή», του σπιτιού με αίθριο, διατυπώθηκε για πρώτη φορά κατά τη διάρκεια του μαθήματος. Η ύλη του θέματος αυτού αποτέλεσε στη συνέχεια για πολλά εξάμηνα αντικείμενο μελέτης και φαίνεται ότι σ' αυτή την περίπτωση το αρχικό έναυσμα έδωσε ένας από τους σπουδαστές. Τα σχέδια επίπλων που δημιούργησε ο Μιζ βαν ντερ Ρόε αποτέλεσαν για τους σπουδαστές το υπόβαθρο για νέες ιδέες.

Ο Χίλμπερσαϊμερ δίδαξε τη δομική. Από το 1932 διεύθυνε ένα σεμινάριο για οικοδομή και πολεοδομία. Στο κέντρο βρισκόνταν τα προβλήματα του σπιτιού μέσα σε οικισμό: θέματα τυποποίησης, οικονομίας της κάτοψης, προγραμματισμένης ένταξης του κάθε σπιτιού στην περιοχή του οικισμού. Οι ιδέες για πολύ μικρή κατοικία σε σπίτι χωρίς σκάλα, που να είναι κατάλληλο τόσο για την οικογένεια που αυξάνει, όσο και για την οικογένεια που μικραίνει, εγκαταλείφθηκαν.

Άλλοι ειδικοί φρόντιζαν για τη μετάδοση των γνώσεων του μηχανικού. Οι δάσκαλοι της αρχιτεκτονικής στο μπάουχαουζ αλληλοσυμπληρώνονταν κατά τον πιο θαυμάσιο τρόπο. Αυτές οι συνθήκες ενίσχυσαν ακόμα περισσότερο την εκπαιδευτική επίδραση του Μιζ βαν ντερ Ρόε.

αρχιτεκτονική του Βάλτερ Γκρόπιους

Ο Βάλτερ Γκρόπιους γεννήθηκε στο Βερολίνο το 1883 και πέθανε το 1969 στη Βοστώνη (ΗΠΑ). Αφού τελείωσε τις αρχιτεκτονικές του σπουδές διεύθυνε το 1908-10 το εργαστήριο του Πέτερ Μπέρενς, ο οποίος έκανε τότε πρωτοποριακή εργασία με τα σχέδιά του για βιομηχανικά κτίρια και ηλεκτρικές συσκευές. Το 1910 ο Γκρόπιους άνοιξε στο Βερολίνο δικό του τεχνικό γραφείο. Ως το 1925 ήταν συνεταιίρος του ο αρχιτέκτονας Άντολφ Μάγερ. Καθαρή λειτουργική δομή και η τάση για διάλυση των τοίχων σε διαφανείς (γυάλινες) επιφάνειες, χαρακτηρίζουν ήδη τα κυριότερα πρώιμα έργα, το εργοστάσιο για καλαπόδια «Φάγκους» στο Άλφελντ αν ντερ Λάινε (1911) και ένα πρότυπο εργοστάσιο, που αποτελείται από κτίριο διοίκησης και αίθουσα μηχανημάτων και παρουσιάστηκε στην έκθεση του «Βέρκμπουντ» στην Κολωνία (1914). Με στόχο τη μείωση του κόστους κατασκευής και την καλύτερη ποιότητα, ο Γκρόπιους επιδίωκε ήδη πριν από τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο την δημιουργία προδιαγραφών και την τυποποίηση της αρχιτεκτονικής κατοικιών. Έδρασε και σαν ντιζάινερ (μηχανές και βαγόνια σιδηροδρόμου, αργότερα σχεδίασε μεταξύ άλλων ένα αυτοκίνητο, έπιπλα και πορσελάνες).

Σε όλη του την επαγγελματική ζωή ο Γκρόπιους παρουσίασε βαρυσήμαντα θεωρητικά επιτεύγματα. Το πιο πλούσιο σε συνέπειες παιδαγωγικό δημιούργημα ήταν η σύλληψη της ιδέας του μπάουχαουζ. Από τα χρόνια του μπάουχαουζ, 1919-28, τα τελευταία παρουσιάζουν μία εξαιρετική αρχιτεκτονική δραστηριότητα (κτίριο του μπάουχαουζ, σπίτια δασκάλων-μαστόρων κ.α.). Στην περίοδο που ακολουθεί από αυτή που ο Γκρόπιους βρισκόταν στο Βερολίνο, τα περισσότερα σχέδια έμειναν ανεκτέλεστα εξαιτίας της διεθνούς οικονομικής κρίσης, είχαν όμως μεγάλη επίδραση με τη δημοσίευσή τους. Σα δηλωμένος δημοκράτης, ο Γκρόπιους έπρεπε να μεταναστεύσει το 1934 από τη Γερμανία του Χίτλερ. Μέσω Αγγλίας, όπου ανάμεσα σε άλλα έργα προγραμμάτισε μαζί με τον Μάξγουελ Φράυτο, το υποδειγματικό για τη διάταξη της κάτοψης κολλέγιο του Ίμπιγκτον, ο Γκρόπιους έφτασε το 1937 στην Αμερική, όπου το πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ στο Κάιμπριτζ της Μασαχουσέτης του είχε δώσει έδρα καθηγητή. Από το 1945 ο Γκρόπιους εκτέλεσε με μία κοινοπραξία αρχιτεκτόνων, που ίδρυσε την «άρκίτεκτς κολάμπορατιβ», μια σειρά μεγάλων οικοδομικών έργων. Αποφασιστικής σημασίας ήταν η συμμετοχή του στον προγραμματισμό του Πανεπιστημίου της Βαγδάτης (1957 κ.ε.), του κτιρίου της ΠΑΝΑΜ στη Νέα Υόρκη με 60 ορόφους (1958-63), του εργοστασίου πορσελάνης Ρόζενταλ στο Σελμπ Βαυαρίας (1956-66) και στη σύλληψη της ιδέας για την πόλη «Γκρόπιους», για πενήντα χιλιάδες κατοίκους, στο δυτικό Βερολίνο.

αρχιτεκτονική του Λούντβιχ Μιζ βαν ντερ Ρόε

«Το λιγότερο είναι περισσότερο» ήταν ένα από τα αποφθέγματα που χρησιμοποιούσε συχνά ο Μιζ βαν ντερ Ρόε. Λειτουργική – έτσι δε και αισθητική – διαμόρφωση σήμαινε γι' αυτόν αναγωγή των διαφόρων μορφολογικών δυνατοτήτων στον απλούστερο παρονομαστή: «η καλύτερη αρχιτεκτονική», είπε μια φορά χρόνια αργότερα, «είναι η σαφέστερη και αμεσότερη λύση ενός προβλήματος».

Ο Λούντβιχ Μιζ βαν ντερ Ρόε γεννήθηκε το 1886 στο Άαχεν. Πέθανε στο Σικάγο το 1969. Όταν τελείωσε το σχολείο, πήγε το 1905 στο Βερολίνο. Ως το 1907 ήταν μαθητευόμενος κοντά στον Μπρούνο Πάουλ και από το 1908 ως το 1911 βοηθός του Πέτερ Μπέρενς. Από το 1912 ως το 1937 διατηρούσε στο Βερολίνο δικό του αρχιτεκτονικό γραφείο. Ύστερα από τον αρχικό προσανατολισμό του προς τον κλασικισμό του Σίνκελ, προχώρησε, γύρω στα 1919, σε μια σύλληψη που οδηγούσε σε νέες κατευθύνσεις και ανέβαζε την τεχνική της κατασκευής του μηχανικού στη σφαίρα της αρχιτεκτονικής. Έγινε ο πρωταγωνιστής των σκελετοκατασκευών με γυαλί, της συνεχούς διαδοχής των χώρων, αργότερα δε του ενιαίου χώρου. Τα τολμηρότερα από τα πολυόροφα γυάλινα κτίρια που σχεδίασε στις αρχές της δεκαετίας του '20 – δεν είχαν εκτελεστεί τότε – χρησίμεψαν μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο σαν υποδείγματα σε νεώτερους αρχιτέκτονες. Το 1927 ο Μιζ βαν ντερ Ρόε επί κεφαλής της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας των αρχιτεκτόνων, είχε τη γενική διεύθυνση προγραμματισμού του πρότυπου οικισμού Βάισενχοφ στη Στουτγάρδη. Το 1929, με το γερμανικό περίπτερο στη διεθνή έκθεση της Βαρκελώνης, κατόρθωσε να δώσει το κλασικό σχήμα του σύγχρονου κτιρίου για εκθέσεις, που κατά κάποιο τρόπο προβάλλεται και αυτό σαν εκθεσιακό έργο.

Στην εποχή του μπάουχαουζ, μεταξύ 1930 και 1933, χρονολογούνται ιδιαίτερα το καλαίσθητο σπίτι στο Μπρυν και θεμελιώδεις εργασίες σχετικές με το πρόβλημα του σπιτιού με αίθριο. Μετά το 1933 ο Μιζ βαν ντερ Ρόε δεν είχε καμιά πιθανότητα να πραγματοποιήσει τίποτα στη Γερμανία. Έτσι δέχτηκε το 1938 μια πρόσκληση από το Σικάγο, που του ανέθετε τη διεύθυνση του αρχιτεκτονικού τμήματος του ινστιτούτου Άρμωρ, που έγινε αργότερα το Ίλινοϊς ινστιτούτ οφ τεκνόλοτζυ. Αυτό το βήμα τον έφερε προς την ολοκλήρωση και τον βοήθησε να γίνει παγκόσμια ένας από τους αρχιτέκτονες με την μεγαλύτερη επιρροή. Στα κυριότερα έργα της αμερικανικής δημιουργικής του περιόδου συγκαταλέγονται τα κτίρια Ίλινοϊς ινστιτούτ οφ τεκνόλοτζυ, πολυκατοικίες και πολυόροφα κτίρια γραφείων στο Σικάγο, το Ζίγκραμ μπιλντιγκ στη Νέα Υόρκη, το Ντομίνιον σέντερ στο Τορόντο και η νότιο Νατσιονάλ γκαλερί στο Δ. Βερολίνο, είχαν επίδραση μορφολογική και έτσι άλλαξαν την όψη της σύγχρονης μεγαλούπολης.

αρχιτεκτονική του Χάννες Μάγερ

«Οικοδόμηση είναι μόνον οργάνωση: κοινωνική, τεχνική, οικονομική, ψυχική οργάνωση», δήλωσε ο Χάννες Μάγερ το 1928, και: «οικοδόμηση είναι ένα βιολογικό γεγονός. Οικοδόμηση δεν είναι αισθητική διαδικασία». Προγραμματικά λόγια σαν αυτά έκαναν το Μάγερ να γίνει η προσωποποίηση του αρχιτέκτονα της λειτουργικότητας με σοσιαλιστική σφραγίδα και μ' αυτή την ιδιότητα άλλοι τον αποθέωσαν, και άλλοι έγιναν εχθροί του και τον συκοφάντησαν.

Ο Χάννες Μάγερ γεννήθηκε το 1889 στη Βασιλεία. Ύστερα από επαγγελματική εκπαίδευση στη Βασιλεία και στο Βερολίνο και ένα χρόνο σπουδές στην Αγγλία, ο Μάγερ συνεργάστηκε σε έργα κατασκευής οικισμών στο Μόναχο, στο Έσσην (Ρουρ) και στη Λωζάνη. Για τη ζωή του έμεινε η γνώση, ότι ένας αρχιτέκτονας που έχει συναίσθηση της κοινωνικής του ευθύνης, πρέπει με το έργο του να επιδιώξει τη βελτίωση των κοινωνικών συνθηκών. Αφού άνοιξε το 1919 στη Βασιλεία δικό του γραφείο, έκτισε τον πρώτο ολοκληρωμένο οικισμό συνεταιρισμού της Ελβετίας. Έμεινε πάντα πιστός στις συνεταιριστικές οργανώσεις. Από το 1926 ως το 1929 συνεταιρίζεται με τον Χανς Βίτβερ. Από αυτή την κοινοπραξία προήλθε μεταξύ άλλων ένα τόσο δομικά όσο και αισθητικά λαμπρό και τολμηρής έμπνευσης σχέδιο για το διαγωνισμό για τη γενική γραμματεία της κοινωνίας των Εθνών στη Γενεύη (δεν πραγματοποιήθηκε). Ο Χάννες Μάγερ ήταν από το 1927 στο μπάουχαουζ του Ντέσσαου διευθυντής του τμήματος αρχιτεκτονικής και από το 1928 διευθυντής του μπάουχαουζ. Το 1930 απολύθηκε εξ αιτίας της αυξανόμενης πολιτικοποίησης της σχολής.

Ο Μάγερ δέχτηκε το 1930 μία πρόσκληση για τη Μόσχα, όπου εργάστηκε ως το 1936 διδάσκοντας στην ανώτατη σχολή αρχιτεκτονικής «Βάζε» και σύμβουλος στο εθνικό ινστιτούτο πολεοδομίας «Γκρίπογκορ». Το 1939 πήγε μέσω Ελβετίας στο Μεξικό για να αναλάβει τη διεύθυνση ενός νεοϊδρυμένου ινστιτούτου πολεοδομίας και σχεδιασμού, που έκλεισε όμως σύντομα, λόγω οικονομικών δυσχερειών. Το 1942 έγινε τεχνικός διευθυντής του τομέα εργατικών κατοικιών στο υπουργείο εργασίας του Μεξικού. Τα χρόνια αυτά ο Χάννες Μάγερ ασχολήθηκε με προγράμματα ανάπτυξης για λαϊκές κατοικίες και νοσοκομεία και με πολεοδομικές μελέτες ευρείας πρόβλεψης. Το 1949 επέστρεψε στην Ελβετία, εγκαταστάθηκε στο Κροσιφίσο ντι Σαβόζα – Λουγκάνο (Τίτσινο), όπου εργάστηκε θεωρητικά. Εκεί πέθανε το 1954 ύστερα από βαριά αρρώστια.

αρχιτεκτονική του Λούντβιχ Χίλμπερσαίμερ

Η μεγάλη ανθρωπιά αυτού του προγραμματιστή της αρχιτεκτονικής και της πολεοδομίας, που στις πολυάριθμες εκθέσεις και στα βιβλία του (υπάρχουν στα γερμανικά και αγγλικά) μπορεί να φαίνεται σαν ψυχρός ορθολογιστής, εκφραζόταν άμεσα στο μάθημά του και στην προώθηση των σπουδαστών. Για πολλούς από τους μαθητές του ήταν σαν πατέρα. Από τις προτάσεις του για την αναζωογόνηση των μεγάλων πόλεων εκτελέστηκαν πολύ λίγες, έτσι όπως τις είχε φανταστεί, όμως οι αρχές που είχε αναπτύξει ήδη από τη δεκαετία του '20, για μια λειτουργικά τακτοποιημένη πόλη, που θα εξυπηρετεί τον άνθρωπο και θα μπορεί να του είναι, εφόσον αυτό είναι δυνατό, σαν ένα σπιτικό, επηρεάζουν σε ευρεία κλίμακα ρυθμιστικά πολεοδομικούς προγραμματισμούς, παρά τις διάφορες γνώσεις που αποκτήθηκαν πρόσφατα (που βρίσκονται μάλιστα ενμέρει σε αντίφαση προς τον Χίλμπερσαίμερ).

Ο Λούντβιχ Χίλμπερσαίμερ γεννήθηκε το 1885 στην Καρλσρούη. Μετά το τέλος των σπουδών αρχιτεκτονικής στο Πολυτεχνείο της γενέτειρας του, πήγε το 1910 στο Βερολίνο, όπου – ιδιαίτερα γύρω στα μέσα της δεκαετίας του '20 – κίνησε την προσοχή με τις προειδοποιητικά κριτικές και πολεοδομικά ουτοπιστικές δημοσιεύσεις του. Ο Χίλμπερσαίμερ ασχολήθηκε και μελέτησε τις ουρμπανιστικές ιδέες του Λε Κορμπυζιέ και κατά ένα μέρος τις συνέχισε. Έργα, όπως εκείνο μιάς πόλης με πολυόροφα κτίρια για πολλά εκατομμύρια ανθρώπους, προκάλεσαν σοβαρές συζητήσεις. Ένα από τα βασικά θέματα ήταν και έμεινε για τον Χίλμπερσαίμερ ο διαχωρισμός των λειτουργιών (κατοικία, εργασία, συγκοινωνία, αναψυχή κ.λ.π.) στην πολεοδομία.

Από το 1929 ως το οριστικό κλείσιμο του μπάουχαουζ το καλοκαίρι του 1933, ο Χίλμπερσαίμερ ανήκε στο διδακτικό του προσωπικό. Ήταν υπεύθυνος για τη δοκιμή και για το μάθημα «ανέγερση κατοικιών και πολεοδομία». Το καθεστώς του Χίτλερ δημιούργησε δυσκολίες για όποιον είχε σοσιαλιστικά φρονήματα. Έτσι ο Χίλμπερσαίμερ ανταποκρίθηκε το 1938 σε μία πρόσκληση από το Σικάγο, όπου εργάστηκε ως το θάνατό του σε φιλική συνεργασία με το Μιζ βαν ντερ Ρόε, δίδαξε στο Ίλλινοϊς ινστιτιουτ οφ τεκνολότζυ και διεύθυνε από το 1955 στο ινστιτούτο αυτό το τμήμα πολεοδομίας και περιφερειακού προγραμματισμού. Συνέλαβε μεγαλεπίβολες ιδέες μελετών για το Σικάγο, το Νηττρόιτ και το Σητλ. Στο Σικάγο, που έγινε η δεύτερη πατρίδα του, πέθανε το 1967.

Ζωγραφική στο μπάουχαουζ

«Γέχνη και τεχνική – μία νέα ενότητα» διακήρυξε ο Βάλτερ Γκρόπιους σε μια προγραμματική διάλεξη το καλοκαίρι του 1923. Στο μανιφέστο του το 1919 ο Γκρόπιους είχε ήδη προκαλέσει τους ζωγράφους, γλύπτες και αρχιτέκτονες να ενωθούν, δίνοντας προβάδισμα στην αρχιτεκτονική για ένα κοινό για όλους, προς το μέλλον προσανατολισμένο, έργο. Η διακήρυξη του 1923 βλέπει τα καθήκοντα της τέχνης εκλαϊκευμένα. Ενωμένη με την τεχνική η τέχνη χρησιμεύει για τη διαμόρφωση του περιβάλλοντος, και της καθημερινής ζωής. Εδώ είναι η θέση του καλλιτέχνη. Έτσι λοιπόν ζωγράφοι ήταν (και ένας γλύπτης) εκείνοι που κατείχαν απόλυτα τη διεύθυνση, ακόμα και των πρακτικά προσανατολισμένων εργαστηρίων στο μπάουχαουζ της Βαϊμάρης. Και οι ζωγράφοι έμειναν πιστοί στο μπάουχαουζ του Ντέσσαου, αφού νέα στελέχη είχαν αναλάβει τα εργαστήρια. Η δημιουργική καλλιτεχνική δουλειά, σαν τράπεζα ιδεών, αποτελούσε ένα αναπόσπαστο συστατικό στοιχείο του μπάουχαουζ.

Ενάντια στην ενθουσιώδη διακήρυξη περί ενότητας τέχνης και τεχνικής εκφράστηκαν όμως επιφυλάξεις, όπως από τον Γκέοργκ Μούχε το 1926, που διαβλέπει τον κίνδυνο να φθαρεί η τέχνη στην υπηρεσία του «ντιζάιν» και τονίζει, όπως και άλλοι ύστερα από αυτόν, τη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στην ελεύθερη τέχνη και στην τεχνική σχηματοποίηση: «η βιομηχανική φόρμα δημιουργείται σε αντίθεση με την καλλιτεχνική πέρα από το άτομο, σαν αποτέλεσμα ενός αντικειμενικού προβλήματος. Τα επιχειρήματα της σκοπιμότητας και της τεχνικής, οικονομικής και οργανωτικής αποδοτικότητας γίνονται οι διαμορφωτές μιας αντίληψης περί ομορφιάς που είναι πρωτοφανής στο είδος της... τέχνη και τεχνική... μένουν όσο αφορά τη δημιουργική τους αξία, ανομοιογενείς. Τα όρια της τεχνικής καθορίζονται από την πραγματικότητα, η τέχνη δεν μπορεί να κάνει αλλοιώς παρά να αποκτήσει την αξία της μέσα από τον ιδεατό σκοπό». Αν και ήταν διφορούμενες οι σχέσεις των ζωγράφων του μπάουχαουζ με τον τεχνικό τομέα, όμως είχαν επίγνωση της σημασίας που είχε η συνεχής αντιμετώπιση των κοινωνικών, πολιτικών και τεχνικών προβλημάτων του μπάουχαουζ για τη δική τους πνευματική-ηθική ύπαρξη. «Κανένας λαός δεν είναι φορέας μας», παραπονήθηκε ο Πάουλ Κλε στα εγκαίνια μιας έκθεσης το 1924. Τουλάχιστον σαν επερχόμενη πραγματικότητα, το μπάουχαουζ υποσχόταν την ολοκληρωτική εισδοχή της τέχνης στη ζωή.

Η ζωγραφική ήταν στο μπάουχαουζ πάντα θέμα συζήτησης, άρα αμφισβητούμενη. Πολλοί έγιναν εχθροί της, πολλά όμως από τα μέλη του μπάουχαουζ ζωγράφιζαν – φανερά ή κρυφά. Ακόμα το 1932 φιλονίκησαν ο Μιζ και ο Καντίνσκυ για τον περιορισμό του μαθήματος εικαστικής... Η εξέλιξη του μπάουχαουζ ήταν τον τελευταίο καιρό δυσμενής για τη ζωγραφική. Όμως υπήρχε ζωγραφική στο μπάουχαουζ, όσο το μπάουχαουζ υπήρχε.

Γιόζεφ Άλμπερς
(γεννήθηκε το 1888)

Δημιούργησε την περίοδο που ήταν στο μπάουχαουζ κυρίως πίνακες σε γυαλί με γεωμετρικά αυστηρό σχήμα. Ανέπτυξε μία δική του μέθοδο κατεργασίας του γυαλιού. Στην Αμερική, μετά το 1933, ο Άλμπερς έγινε θεωρητικός του χρώματος. Οι παραστάσεις των εικόνων του, που είναι δομημένες από τετράγωνα που εισχωρούν το ένα μέσα στο άλλο, παίρνουν ζωή από τη σχετικότητα των χρωμάτων (σύγχρονες αντιθέσεις). Ο Άλμπερς άσκησε μεγάλη επιρροή πάνω στην «οπ-αρτ».

Χέρμπερτ Μπάγερ
(γεννήθηκε το 1900)

Σαν χαράκτης διαφημίσεων συμπεριέλαβε κατά τις δεκαετίες του '20 και του '30 σουρεαλιστικά στοιχεία στα δημιουργήματά του. Στο χαρακτηριστικό και ζωγραφικό του έργο κυριαρχούν αργότερα καθαρά, δυνατά χρώματα σε συνδυασμό με γεωμετρικές δομές.

Λύονελ Φάινιγκερ
(1871-1956)

Ήταν αρχικά γελοιογράφος. Κάτω από την επίδραση του κυβισμού και του φουτουρισμού δομούσε τα τοπία και τις αρχιτεκτονικές παραστάσεις του σύμφωνα με μία αυστηρή βασική αρχή, στην οποία επικρατούσαν πρισματικά σχήματα. Είχε επαφή με τους καλλιτέχνες του «μπλε καβαλλάρη», με τους οποίους συγγενεύει, κυρίως σαν κολορίστας. Διακρινόταν ως χαράκτης ξυλογραφιών.

Γιοχάννες Ίπτεν
(1888-1967)

Σα σημαντικός κολορίστας ανέπτυξε δημιουργικά τις γερμανικές και γαλλικές θεωρίες. Στην πρώιμη και ύστερη φάση του ασχολήθηκε με την αφαίρεση, ενώ κατά την περίοδο του μπάουχσουζ και τις επόμενες δεκαετίες ζωγράφιζε παραστατικά.

Βασίλυ Καντίνσκυ
(1866-1944)

Έκανε γύρω στο 1919 πρώτος το βήμα προς την ζωγραφική της αφαίρεσης. Ιδρυτικό μέλος του «μπλε καβαλλάρη», θεωρητικός υψίστης σημασίας. Η θεωρία του περί χρωμάτων και οι σκέψεις του σχετικά με τη «συναισθησία» (αναλογίες μεταξύ των τεχνών) αποτέλεσαν σημαντικούς παράγοντες των καλλιτεχνικών αντιλήψεων που αντιπροσωπεύει το μπάουχαουζ.

Πάουλ Κλε
(1878-1940)

Συμμετείχε και αυτός στις εμπειρίες και σκέψεις της καλλιτεχνικής ομάδας του «μπλέ καβαλλάρη». Με πλαστικά κρυπτογραφικά σημεία περιγράφει τις μυστικιστικές παραστάσεις του, που αναδύονται από το ασυνείδητο ή το ημισυνείδητο. Είχε μεγάλη επίδραση πάνω στη ζωγραφική της εποχής του.

Λάζλο Μοχόλυ-Νάγκυ
(1895-1946)

Από το ρωσικό κονστρουκτιβισμό έφτασε, ιδίως κατά τα τελευταία χρόνια της ζωής του στην Αμερική, σε δικά του αποτελέσματα με ευρύτερες επιδράσεις. Βρήκε το δρόμο για νέου είδους συνδυασμούς αφηρημένης ζωγραφικής και συναρμολόγησης υλικών (πλάκες αλουμινίου, διάφανο πλέξιγκλας). Πλατιά επίδραση ιδιαίτερα στην «οπ-αρτ» της δεκαετίας του '60.

Γκέοργκ Μούχε
(γεννήθηκε το 1895)

Αρχικά επηρεασμένος από τους ρώσους κονστρουκτιβιστές, έφτασε ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '20 σε μία ποιητικά αλληγορική αντικειμενικότητα, συνδυασμένη με λυρικά λεπτούς χρωματισμούς.

Οσκαρ Σλέμμερ
(1888-1943)

Στη ζωγραφική του σχεδίαζε μία αγαλματώδη ανθρώπινη εικόνα σε αναφορά με το συντονισμό του περιβάλλοντος χώρου. Ήταν ο γεννημένος δημιουργός τοιχογραφιών. Σπάνια είχε όμως την ευκαιρία να πραγματοποιήσει τις προθέσεις του σε μεγάλο μέγεθος. Και οι δημιουργίες του για το μπαλέτο είναι κατά κάποιο τρόπο πειράματα με το χώρο (που τον διασχίζει το σώμα).



ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ
ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΣΟΥ

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ



036000012923

Παρουσία

