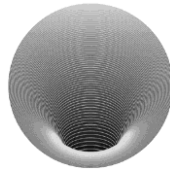


The background features a series of wavy, vertical lines that create a sense of movement and depth. The lines are colored in a gradient from teal on the left to orange on the right. A solid grey vertical bar is positioned to the left of the text.

Kształcenie przez sztukę



W ROZDZIALE I:

Grzegorz Sztwiertnia W brzuchu architekta. Willa Leopolda Kindermanna	9
Anna M. Migdał BAUHAUS – poszukiwanie „całościowego dzieła” a społeczna misja sztuki.....	23
Andrzej Naćiszewski Ekspozycja obrazu rejestrowanego.....	41

Grzegorz Sztwiertnia

Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie

W brzuchu architekta¹

Willa Leopolda Kindermanna

– „stworzone już po właściwym
dziele stworzenia”

I. Projekt

Publikacja ma związek z pracą nad projektem badawczo-artystycznym powstałym w 2021 r. w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi i przygotowanym przez trzyosobowy zespół: dr hab. Joannę Zemanek (Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie), Annę Bas (Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie) i piszącego te słowa. Przedsięwzięcie zatytułowane ostatecznie „Tatort” miało na celu zbadanie, za pomocą interdyscyplinarnych narzędzi, fenomenu łódzkiej willi (wizualnego i historycznego) jako ewenementu na mapie polskiej i europejskiej architektury secesyjnej, było też próbą autorskiej rekonstrukcji jej burzliwych losów. Jako wielowymiarowa i wielowątkowa instalacja in situ – złożyła się z kilkunastu większych i mniejszych wizualnych oraz fabularnych wątków odnoszących się do najbardziej intrygujących faktów historycznych oraz wybranych architektonicznych motywów. Wizualnie przybrała formę trzech równoległych i przenikających się narracji zbudowanych z obrazów, obiektów, fotografii i dokumentów, filmowych projekcji oraz kompozycji dźwiękowych.

Bezpośrednią inspiracją i konkretnym odniesieniem dla koncepcji i realizacji wystawy stała się wizyta trojga autorów w Museen Haus Lange Haus Esters – dwóch willach wzniesionych w latach 1927–1928 przez Ludwiga Miesa van der Rohe. Pierwotnie planowane jako prywatne domy dla rodzin dwóch przyjaciół działających w przemyśle jedwabniczym w Krefeld, Hermanna Lange i dr. Josefa Estersa, są miejscem niezwykłych wystaw czasowych, często specjalnie przygotowanymi kompleksowymi i wielowątkowymi instalacjami wychodzącymi od wybranych wątków architektoniczno-historycznych.

II. Twór

Secesyjna willa usytuowana przy ul. Wólczańskiej 31/33 w Łodzi jest współczesnym fenomenem i jednym z najlepszych przykładów architektury secesyjnej w Pol-

¹ Pozwoliłem sobie na sparafrazowanie tytułu wybitnego dzieła filmowego Petera Greenawaya (oryginalnym brzmieniem nazwałem swój cykl graficzny prezentowany w Willi), który swego czasu był moim drogowskazem udanego łączenia doświadczeń na polu malarstwa i filmu.

sce i Europie. Osobliwy twór, pozorny konglomerat sprzecznych koncepcji, to zadziwiająco przekonujący wizualną spójnością i konsekwencją przestrzenną obiekt, który niczym przybysz z obcej planety dyskretnie zadomowił się w spokojnej dzielnicy Łódź–Polesie w zachodniej pierzei ul. Wólczańskiej. Jej ogromny imaginatywny potencjał pozostaje nie tylko wynikiem wizjonerskiej pracy twórcy i realizatora rezydencji, znanego łódzkiego architekta Gustawa Landaua-Gutentegera, ale przede wszystkim nieprzewidzianej pierwotnie historycznej sedymentacji – burzliwych (i głównie tragicznych) XX-wiecznych dziejów Łodzi i jej mieszkańców. Budynek zaprojektowany dla małżeństwa Laury z domu Feder i Leopolda Kindermannów powstał w latach 1902–1903. Wyróżnia się jednolitym stylem zarówno tkanki zewnętrznej, jak i wyposażenia, „stanowi jedyny w Łodzi przykład budynku od podstaw secesyjnego, któremu odpowiadają okna o secesyjnym wykroju, w dodatku z witrażami i ornamentyką zaprojektowanymi w tym samym, secesyjnym stylu. Wszystko to podkreśla jednorodność stylową, tak charakterystyczną dla tej epoki. Poza dążeniem do stawiania budowli jednolitych stylowo secesjoniści uważali, że budynki wraz z ich wnętrzami powinny być zaprojektowane przez jednego twórcę, aby uwidocznili indywidualną manierę artysty”². Na gruncie polskiej secesji ta zasada najpełniej wybrzmiewa w plastycznej (artystycznej i projektowej) twórczości Stanisława Wyspiańskiego. W 1945 r. w budynku, który przeszedł na własność państwa, umieszczono przedszkole funkcjonujące do roku 1970, kiedy przekazano go Biuru Wystaw Artystycznych. W tym czasie dokonano pierwszego remontu kapitalnego obiektu, drugi – oparty na szczegółowych badaniach archiwalnych i konserwatorskich – przeprowadzono w 2011 r. i ukończono dwa lata później³.

III. Home not house

Jako zespół badawczy tworzymy jeden organizm: androginiczną *chimere* (tak nazywa się schowana przed oczami gości część suterenu – galeria dolna), która w zależności od atrakcji lub zagrożenia przybiera postać wąsatego myśliwego bądź płochy lani. Jeśli dom – substancjalnie – jest męski, to kobietą pozostaje przestrzeń, zawsze przyjmująca, pasywna, niezmienna, płynnie reagująca na ekspansję żywawej materii: stali, betonu, żelazka, twardych reguł, moralnych zasad. Jesteśmy niczym *monstrum* wdzierające się w racjonalny porządek form i znaczeń: wkraczamy z impetem w sam środek pól baśniowej, pól tragicznej historii – pełnej atrakcji i nieoczekiwanych zwrotów akcji. Dajemy się uwieść zaklętym w kamiennej bryle fantazmatom. Wprowadzamy i urywamy wątki, płączemy nici rozsądku zorganizowanej przestrzeni, której panowania nad naszą wyobraźnią i percepcją na razie nic nie jest w stanie zagrozić. Myśleć, budować, mieszkać – chimerycznie mieszamy kolejność Heidegge-

² J. Mrozowska, *Łódzkie okna*, [w:] *Spotkania z zabytkami*, Miesięcznik popularnonaukowy, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Ośrodek Dokumentacji Zabytków, 1 (53)XV Warszawa 1991. I dalej: „Charakterystyczne dla błyskawicznie rozwijającej się w drugiej połowie XIX w. Łodzi było występowanie wielu stylów nawet w obrębie jednego budynku” (s. 13).

³ Patrz najpełniejsze opracowanie: P. Gryglewski, K. Stefański, *Willa Leopolda Kindermanna: Galeria Willa Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi*, wyd. Miejska Galeria Sztuki, Łódź, 2009.

rowskich rozmyślań⁴: miękkich, wijących się niczym pnącza secesyjnego ornamentu, snujących rozważania głębsze niż niejedna studnia. Budowla i mieszkanie: kiedy to pierwsze staje się drugim, przestrzeń przemienia się z formy pasywnej w aktywną. Dom z hipoteką i dom z ludźmi: bezmiejskowość (*houselessness*) kontra bezdomność (*homelessness*). „No, I'm not homeless. I'm just houseless” slyszymy z ust bohaterki filmu „Nomadland”⁵ (na podstawie reportażu Jessiki Bruder), która, wskutek stale pogarszających się warunków życia, wsiada do kampera i przemierza kraj w poszukiwaniu najgorzej płatnych, ale dostępnych prac. Termin *bezdomny* został przyjęty i jest preferowany przez wielu z tych, którzy żyją w niestabilnej sytuacji mieszkaniowej. Dom – „substancja mieszkaniowa” (*house*) to tylko miejsce, fizyczna przestrzeń, metraż i kubatura; dom – „ognisko domowe” (*home*) pozostaje niezależny od adresu (lokalizacji), jest miejscem spotkań, połączeń społecznych, wreszcie pamięci i emocji. *Houseless*, a nie *homeless* została Laura Eliza Eisert, kiedy 19 stycznia 1945 r., może o świcie, w obliczu zbliżającej się do miasta Armii Czerwonej uciekła do Niemiec.

Przestrzeń żyje, podlega procesom zmian, zużywa się, koroduje, pęka, zacieka. Po- krywa się kurzem w miejscach dyskretnych, nienarzucających się, niereprezentatywnych – gdzie nie dochodzi ani wzrok, ani mop. Niszczenie, ciemnienie, zużywanie się zasiedlonych „substancji mieszkaniowych”⁶ różni się od tych niezamieszkałych: porzuconych, opuszczonych (w pośpiechu, w ucieczce), pozostawionych w bezručiu. To czas szalonej twórczości pajęczynowych artystów, jedynych rezydentów pustych, zastygłych przestrzeni. Gniazdo, legowisko, gawra – tym przede wszystkim jest przestrzeń domowa, dopiero potem miejscem, adresem, punktem na mapie *Google'a*.

IV. Skaza

Niezwykła baśniowa ornamentyka willi kieruje nas w stronę jej przeznaczenia – stworzenia bezpiecznego, idyllicznego miejsca głównie dla dzieci małżeństwa Kindermannów. Nagromadzenie roślinnych i zwierzęcych motywów przywołuje porównanie willi do Arki Noego. Nad boniowanym cokołem rozpościera się intrygująca fasada pokryta tynkiem z poziomym, delikatnym rowkowaniem charakterystycznym dla secesji; elegancką, zdyscyplinowaną elewację oplatają reliefowe dekoracje: korzenie, konary, łodygi, liście, kwiaty i owoce wraz z ukrytymi w ich gąszczu ptakami (gile i pliszki), wiewiórką i lisem, które niepostrzeżenie wnikają do wnętrza budynku, pokrywając sufity i narożniki motywami kwiatowymi i liściastymi: róża-

⁴ Tytuł oryginalny: *Bauen, Wohnen, Denken* (Budować, mieszkać, myśleć). Wykład Martina Heideggera wygłoszony 5 VIII 1951 r. w Darmstadcie z okazji kolokwium nt. *Człowiek i przestrzeń* (patrz: M. Heidegger. *Budować, mieszkać, myśleć*, Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja, 1974, nr 6 (18), s. 137–152.

⁵ Film Chloé Zhao z 2020 r. powstał na podstawie reportażu Jessiki Bruder pt. *Nomadland. W drodze za pracą*, polskie wydanie: Wydawnictwo Czarne, 2021.

⁶ Patrz definicja na stronie <https://www.expander.pl/sownik/substancja-mieszkaniowa/>: „substancja mieszkaniowa – podstawowy przedmiot ubezpieczeń mieszkaniowych, czyli lokal mieszkalny lub dom jednorodzinny” (dostęp: 10.02.2022 r.).

mi, irysami, dębami, kasztanowcami, liśćmi laurowymi, winną latoroślą, szyszkami, liśćmi akantu.

Sezon łowiecki dzieli się na okresy łowne i łęgowe, podobnie *życie*: na wojnę i pokój (w *perspektywicznym* skrócie). Jest farba i jest krew. I tu wkracza ornament: jego *raz* banalnie uproszczone, *raz* wymyślne i zawile struktury demokratyzują (wywłaszczają?) odwieczny konflikt między estetyką a funkcją, wyobraźnią i rozumem, nieświadomością i treściami świadomymi. Zygmunt Freud, syn galicyjskiego Żyda spod Lwowa, wydaje w roku 1900 swoje przełomowe dzieło „Objaśnianie marzeń sennych” (*Die Traumdeutung*), gdy styl w Austrii zwany *Sezession* wchodzi w najdojrzalszy okres, spuentowany wielką wystawą światową otwartą 14 kwietnia w Paryżu – na której zaprezentował się także przemysł włókienniczy z Łodzi. W roku 1913 w piśmie „Cahiers d’aujourd’hui” (nr 5/1913) zostaje po raz pierwszy – i to po francusku – opublikowany tekst wykładu wygłoszonego przez Adolfa Loosa⁷ 21 stycznia 1910 r. w Wiedniu (w języku niemieckim esej ukazał się w 1929 r. we „Frankfurter Zeitung” jako „Ornament und Verbrechen”). Gustaw Landau-Gutenteger, projektując budynek i nadzorując jego budowę, zapewne nie przypuszczał, że za parę lat myślenie o nowoczesnej architekturze wjedzie na zupełnie inny tor. Zarówno życie Freuda (wyjechał z Wiednia dopiero w 1938 r.), jak i Loosa wyznaczają typowe dla ówczesnego dusznego stanu wiedeńskiego mieszczaństwa *napięcia*, będące warunkiem koniecznym wszelkiej twórczości i twórczego życia. „Napięcie między surowym

»superego« a poddanym mu »ego« nazywamy poczuciem winy; manifestuje się ono jako potrzeba kary”⁸. U obu zdiagnozowano raka: ten usadowiony w żuchwie zabił wielkiego twórcę psychoanalizy, ten zaś, który dokonał *anschluszu* prawie całej przestrzeni brzucha, powalił wybitnego modernistycznego architekta. „Ornament i zbrodnia” (*ornament i kara* – chciałoby się sparafrazować) i „Kultura jako źródło cierpień”⁹ to fundamenty rozumienia współczesności w aspekcie kultury.

„Dzieło architektoniczne, któremu brakuje napięcia pomiędzy jego jednoczesną rzeczywistością, materialną a wymagowaną sugestią umysłową, pozostaje płytkie i sentymentalne”¹⁰.

Idąc tropem tego *pęknięcia*, zauważmy jeszcze jeden istotny aspekt. Pokierował on nas w stronę odczytania willi jako miejsca przejścia, przełomu, zmiany – figury nawiedzonego domu (*haunted house*), w którym prawa naturalne ulegają zawieszeniu, dając pierwszeństwo intuicji, emocji, ekstazy, konfliktu, podświadomości, paradoksu. To miejsce przejścia architektury *ciała* ku architekturze *oka*. „Architektura kultur

⁷ Adolf Loos (ur. 10 grudnia 1870 r. w Brnie, zm. 23 sierpnia 1933 r. w Kalksburgu k. Wiednia). Austriacki architekt i teoretyk sztuki, jeden z prekursorów architektury modernistycznej.

⁸ Z. Freud, *Człowiek, religia, kultura*, tłum. J. Prokopiuk, wstęp B. Suchodolski, wyd. KiW, Warszawa 1967, s. 293.

⁹ Zbiór pod tym tytułem zawiera dwa eseje: *Dyskomfort w kulturze* (1930 r.) i *Przyszłość pewnego złudzenia* (1927 r.). *Ornament i zbrodnia*. Po raz pierwszy został wydany w języku niemieckim w 1929 r.

¹⁰ Patrzej: J. Pallasmaa, *Pochwała niejednoznaczności. Rozproszona percepcja i niepewna myśl*, [w:] *Miasto źródeł. Architektura i programowanie myślowe*, pod red. J. Kusiak, B. Świątkowskiej, wyd. Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013, s. 55.

tradycyjnych jest w oczywisty sposób istotnie powiązana z dyskretną mądrością ciała, nie zaś poddawana wizualnej i konceptualnej dominacji¹¹. To przejście zdecydowanym gestem w stronę hegemonii oka i wzrokowego traktowania architektury wprowadza Adolf Loos, narzucając swoje bezwzględne *ikonoklastyczne* w kwestii ornamentu prawo całemu zachodniemu światu. Le Corbusier, purysta wszech czasów, głosił:

„Żyję tylko wtedy, kiedy mogę widzieć”¹², przekonując, że wszystko jest wzrokowe i oku podlega.

V. Architekt

Gdzie byśmy byli dziś, gdyby gwałtowny (nomen omen) postulat Adolfa Loosa wprowadzono w życie tysiące lat temu? Czy posiadalibyśmy jeszcze jakąkolwiek substancję po niekończących się drakońskich aktach samoograniczeń, *formalnych diet* i redukcji? Jakie myśli da się (jeśli da się w ogóle) snuć w modernistycznym, chłodnym, wykalkulowanym, dopasowanym, aseptycznym, apodyktycznym i przemocowym (szpitale psychiatryczne, więzienia, instytucje władzy) apartamencie? Jasność dnia, trzeźwość osądu, dyspozycyjność i bezsenność – jak to się ma do mocy nocy, zwierzęcych magnetyzmów, ciemnych popędów, nocnych koszmarów i erotycznych zmas, mokrych snów, euforii i ekstazy? Czy Gustaw zaczął wątpić w swój projekt po 1910 r.? Chyba jednak nie, jeśli przywołamy uwagę Salmana Rushdiego o zacieraniu się granicy pomiędzy światem a jaźnią zachodzącą w doświadczeniu artystycznym (akcie twórczym), która „staje się przenikalna i pozwala, aby świat przeniknął w głąb artysty, a artysta w głąb świata”¹³.

Gustaw umiera w Berlinie 13 października 1924 r., w którym – 19 stycznia – powołano Związek Mniejszości Narodowych w Niemczech (niem. Verband der nationalen Minderheiten in Deutschland), a także, w marcu, Adolf Hitler w więzieniu w Landsbergu w Bawarii, aresztowany po nieudanym puczu (zwanym też „piwiarnianym”) w Monachium, rozpoczyna pisanie swej instrukcji obsługi aryjskiego świata i Żyda – „Mein Kampf”.

Powstanie łódzkie, które zapoczątkowało rewolucję 1905 r. w Królestwie Polskim, zahamowało w mieście wszelkie inwestycje aż do 1907 r. Wykończenie domu nastąpiło zatem dopiero około 1908–1909 r. i wtedy to rodzina Kindermannów mogła się zacząć wprowadzać: rozpakowywać pudła i *zapelniać gabloty*. Ciekawostka komparatystyczna: jedyna zachowana w Łodzi przedwojenna Synagoga Reicherów (1895), autorstwa Gustawa Landaua-Gutentegera, znajduje się w oficynie kamienicy przy ul. Rewolucji 1905 r. (sic!) nr 28 (dawniej ul. Południowej). Synagoga przetrwała II wojnę światową tylko dlatego, że jej właściciel – Wolf Reicher – sporządził fikcyjny akt sprzedaży budynku swojemu niemieckiemu partnerowi biznesowemu i urządził w niej skład soli.

¹¹ J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, wyd. Instytut Architektury, 2012, s. 35.

¹² Le Corbusier, *Precisions*, [w:] J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, wyd. Instytut Architektury, 2012, s. 34.

¹³ Ibidem, s. 54.

VI. Perła

Kindermannowie przybyli z Warnsdorfu, osady na pograniczu Łużyc i Czech. Rudolf Leopold (pierwszego imienia, jak jego starszy brat, nie używał) Kindermann urodził się 29 września 1869 r. w Łodzi.

Piernikowy pałacyk, high-edowy *gargamel*... Takie mam pierwsze wrażenie, gdy staję (jako esteta, którym w pewnym sensie jestem) przed willą: pelen udziwnień i zaskakujących zestawień fantazyjny, baśniowy *pop-up*, pionierski architektoniczny *blob*, zaskakujący mimo mnóstwa nietuzinkowych budynków w mieście, budowanych dla bogatych fabrykantów i przemysłowców: pałaców, willi, kamienic, całego dziedzictwa wspaniałego rozwoju miasta w XIX i na początku XX wieku, jednego z najważniejszych w Europie ośrodków przemysłu włókienniczego. Tygiel stylizyczny historyzmu, neorenesansu, neobaroku, secesji, wczesnego oraz międzywojennego modernizmu. Wśród ponad stu dobrze zachowanych willi i pałaców możemy zobaczyć takie perły, jak rezydencje rodzin Poznańskiego, Scheiblera, Biedermanna, Steinerta, Heinzla, Richtera, Hertza, Kindermanna. Umyślnie opisuję swoje wrażenia na granicy dezynwoltury: to szczery wyraz mojego zagubienia wobec tej *perły*. Dla mnie, co zaczynam rozumieć, to właśnie owa perła z *Hymnu o perle*, fragmentu apokryficznych *Dziejów Tomaszka*, gnostyckiego drogowskazu, opowieści o transcendentnej części duszy – *pneumie* – straconej i uwięzionej w świecie materii, jej przebudzeniu, dostąpieniu gnozy i powrocie do pełni. Tu natrafiam na moje miejsce przeznaczenia.

Franciszek junior (ojciec Leopolda), jak rodzice, był członkiem łódzkiej Parafii Ewangelicko-Augsburskiej Świętej Trójcy, a Kindermannowie należeli do wspólnoty Braci Morawskich (mój nieżyjący ojciec Ryszard Sztwiertnia wchodził w skład takiej parafii w Skoczowie).

Decydujące znaczenie dla powstania willi miał ożenek Leopolda z Laurą Elizą Feder (podobnie jak mąż pierwszego imienia nie używała), urodzoną w 1879 r. córką przemysłowca Henryka Federa, współwłaściciela zakładów „Feder & Vive”. Pobrali się w listopadzie 1897 r. Laura Eliza w posagu ślubnym otrzymała teren przy ul. Wólczajńskiej 31.

Drugie wrażenie (z pospiesznym szukaniem w pamięci sensownych odniesień): Rudolf Steiner i jego antropozofia, ekscentryczne koncepcje architektury organicznej, eurytmii, praform (za Goethem), *filozofii wolności*. Wrażenie to opieram na całym racjonalnych przesłankach.

VII. Gesamtkunstwerk

Żywe w Europie (głównie Wschodniej) zainteresowanie koncepcjami organiczycznymi i morfologicznymi (np. pod postacią rosyjskiego modernistycznego literaturoznawstwa)¹⁴ w znacznym stopniu opierało się na goetheańskiej teorii typu

¹⁴ T. Brzostowska-Tereszkiewicz, *Morfologizm w literaturoznawstwie rosyjskim 1920–1939*, Teksty Drugie 2005, 5, s. 53–81.

morfologicznego. Z odmiennej – bo *duchowej* (czyt. antropozoficznej) i kompletnej (totalnej) – strony podszedł do koncepcji *praformy* Steiner, tworząc na jej bazie fundamenty i „ornamenty” całej swojej nauki scentralizowanej w Dornach w Szwajcarii (Goetheanum I i II). Za to Joseph Beuys – jeden z najbardziej wpływowych artystów wszech czasów – na bazie antropozofii właśnie zbudował swoją koncepcję *działa to-talnego* (Gesamtkunstwerk).

Budowę Pierwszego Goetheanum, zaprojektowanego w całości przez Steinera drewnianego centrum antropozoficznego („wolnej wyższej szkoły nauki o duchu”), rozpoczęto w 1913 r., ściągając z odległych stron wielu sympatyków i wyznawców antropozofii (m.in. Andrieja Bielego z żoną). To dzieło totalne (Gesamtkunstwerk), wychodząca od goetheańskiej teorii barw i metamorfozy architektura przyszłości. Spalone doszczętnie w sylwestrową noc z 1922 na 1923 r., odrodziło się niczym Feniks z popiołów pod postacią żelbetonowego olbrzyma (Golema?) – Drugiego Goetheanum – otwartego w 1928 r. Obydwie budowle, zaliczane do ekspresjonizmu lub eklektycznego wczesnego modernizmu, to zamknięte koncepty, wykładnie światopoglądu stworzonego w całości przez Steinera. Są *żywym* archiwum, repozytorium gromadzącym i zabezpieczającym bazy danych naukowych i objawionych (na drodze intuicji i wglądu), zbiory kodów źródłowych (na wzór *die Urpflanzen* Goethego) symbole i idee antropozofii jako kompletnej instrukcji budowy nowego, duchowego świata. Architektura, rzeźba, malarstwo, literatura, muzyka i nowa sztuka – eurytmia – jednoczą się w służbie duchowych wtajemniczeń i naukowego poznania świata nadzmysłowego.

Położone w bezpośrednim sąsiedztwie Goetheanum dwa niezemskie, bulwiasto-roślinne budynki: *Das Heizhaus* (1914 r.), przeznaczony do gromadzenia i ogrzewania ciepłej wody dla pierwszego, a później drugiego Goetheanum i mieszczący od 2002 r. archiwum Rudolfa Steinera Haus Duldeck (jego budowę rozpoczęto w lutym 1915 r.), zostały ukształtowane poprzez *metamorfozę* budynku centralnego. Zarówno Haus Duldeck Steinera, jak i nasza Willa Kindermanna zostały włączone do listy prestiżowej holenderskiej fundacji Iconic Houses.

Architektura antropozoficzna wychodzi od pojęcia *żywej formy*, wyrażonej w specyfice kształtów architektonicznych, jak też od zasady służenia człowiekowi. Stanowi formę wtajemniczenia, oddziałując na duchowe możliwości człowieka i ukazując mu rolę jego ciała fizycznego jako ziemskiej siedziby i narzędzia ducha. Estetyka antropozoficzna – nawiązująca do twórczości i poglądów zarówno Goethego, jak i Schillera – wykorzystuje ich holistyczną propozycję oglądu świata, głosząc, że możliwości twórcze stanowią najwyższy przejaw ducha w człowieku. Steiner mówił, że sztuka i sztuka mają przenikać każdą dziedzinę życia ludzkiego. W XX w. ideę tę głosił właśnie artysta i antropozof Joseph Beuys, wybitnie zainspirowany koncepcjami Steinera nie tylko na gruncie sztuki, ale też totalności podejścia do wszelkiego działania, łączenie życia z duchowością twórczego doświadczenia, społecznego i pedagogicznego zaangażowania (rzeźba społeczna).

Joseph Beuys urodził się 12 maja 1921 r. w Krefeld (nie w Kleve, które wskazywał jako swoje Geburtsort). Jedziemy tam późnym latem 2017 r. po obejrzeniu i rozczytaniu Documenta 14 w Kassel. Naszym celem były dwie legendarne modernistyczne

wille: Haus Lange i Haus Esters, postawione w dzielnicy mieszkalnej Bockum (jako część kompleksu Kunstmuseen Krefeld) – idealne miejsce i idea połączenia sztuk wizualnych i użytkowych. Wzniesione zostały w latach 1927–1928 przez Ludwiga Miesa van der Rohego jako prywatne domy dla rodzin dwóch przyjaciół działających w przemyśle jedwabniczym w Krefeld: Hermanna Langego i dr. Josefa Estersa. Obecnie są miejscem niezwykłych wystaw czasowych, często w formie rozbudowanych *environment* i instalacji *site specific* – kompleksowych i wielowątkowych narracji wizualnych wychodzących od wybranych wątków architektoniczno-historycznych (np. widziana wtedy realizacja duetu Elmgreen & Dragset). Powidokiem w moich oczach majaczyły zaś dwie (ścisła analogia – jedna z kilku) skoczowskie (woj. śląskie, powiat cieszyński) modernistyczne wille zamówione i wybudowane w 1934 i 1937 r. dla dwóch rodzin skoczowskich przemysłowców: Fryderyka Sinaibergera i Oskara Spitzera według projektu Josefa Hoffmanna i Jacques’a Groaga. Członkowie tych rodzin, najzamożniejszych w mieście, byli wykształconymi kosmopolitami znającymi wiele języków, utrzymującymi ścisłe kontakty z Wiedniem. Podobieństwo tych historii, szczególnie skoczowskiej i łódzkiej (np. związki z Kościołem Ewangelicko-Augsburskim), mimo istotnych z geopolitycznego i czasowego punktu widzenia różnic, prowadzi niewątpliwie do wpływu, roli i znaczenia austriackiego kręgu kulturowego (z jej wiedeńskim ośrodkiem) w kształtowaniu zarówno poziomu, jak i formy myślenia o ówczesnej modernistycznej architekturze i sztuce.

VIII. Proces

Prace badawcze (często rodem z *dochodzeńkami*) nad willą to swoisty *Prozesskunst*. Dlatego to właśnie tu, jak zaczynamy to postrzegać, łączą się ważne dla nas wątki. Willa zaczyna nas określać artystycznie i intelektualnie. Początkowo jesteśmy gośćmi i widzami zdumiewającego spektaklu form i światła. Z gości niepostrzeżenie przeistaczamy się w intruzów, z intruzów w komorników i inspicjentów sporządzających spis spadkowego inwentarza i planujących dekoracje i choreografię do ostatecznego *spektaklu*. Role Kindermannów są podzielone. To Eliza bierze sprawy domu (*home*, nie *house*) w swoje ręce: zaczyna wypełnić przestrzeń japońską porcelaną; na ścianach wiesza obrazy Antonietty Brandeis, Karla Duxa, Johanna Jungbluta, Paula Eduarda Rüdissühli, Theodora Recknagla; w witrynach gromadzi porcelanowy, zdobiony niebieskim otokiem serwis firmy Bavaria i filiżanki z Limoges, w szufladach układa srebrne sztuce z monogramem E.F. (Elisa Feder), podłogi pokrywa perskimi dywanami (jak ustaliły w wyniku przeprowadzonego śledztwa). Idziemy tropem znaczących obrazów, fragmentów i detali.

W końcu stajemy naprzeciw witrażu (ten i pozostałe stworzone najprawdopodobniej w warsztacie Richarda Schleina z Zittau, bardzo aktywnego w Łodzi przed 1914 r.) w saloniku muzycznym na parterze (gdzie na klapie fortepianu rozsypane zostały specjalnie zaprojektowane puzzle), od strony południowej, przedstawiającego kojący widok samotnej żaglówki (na tle zamku Chillon k. Montreux) przecinającej tafłę lekko wzburzonego Jeziora Lemańskiego (*Lac Léman*) – dziś Genewskiego –

nad którego wodami prawdopodobnie wypoczywali Kindermannowie. Podczas nieustannej e-mailowo-SMS-owej korespondencji tworzy się odpowiedź na to błogie wakacyjne wyzwanie – *Reflux*. Obmyślamy temat i psychoanalityczne odczytanie profetycznej *iluminacji* zbliżającej się tragedii...

Sprawdzamy i łączymy obrazy i fakty: w marcu 1938 r. Hitler dokonuje Anschlusu Austrii. Światową prasę obiegają zdjęcia wiedeńskich Żydów, którzy na kolanach czyszczą ulice szczoteczkaami do zębów. Trzy lata wcześniej uchwalono w Niemczech ustawy norymberskie określające, kto jest Aryjczykiem, kto mieszancem, a kto Żydem – których pozbawiono obywatelstwa i praw własności. Tysiące niemieckich i austriackich Żydów próbowały zdobyć wizy wjazdowe do innych państw. Ta sytuacja zmusza przywódców wielu krajów – z inicjatywy prezydenta USA Franklina Roosevelta – do zajęcia się ową sprawą. Latem 1938 r., w dniach od 6 do 15 lipca, w malowniczej miejscowości wypoczynkowo-uzdrowskiej Evian nad Jeziorem Genewskim/ Lemańskim, w ekskluzywnym Hotel Royal odbywa się międzynarodowa konferencja poświęcona sytuacji żydowskich uchodźców w Europie. W konferencji bierze udział 32 państw, 39 organizacji i ponad 200 dziennikarzy (co znaczące, przedstawiciele żydowskich organizacji nie zaproszono). Po 10 dniach obrad żadne z uczestniczących w konferencji państw – z wyjątkiem Dominikany – nie wyraziło gotowości do przyjęcia uchodźców. Prasa niemiecka pisała: „Żydzi na sprzedaż. Nawet w niskiej cenie nikt nie chce tego towaru”. Ta konferencja daje Hitlerowi pewność, że jego poczynaniom wobec Żydów zarówno Europa, jak i USA będą się przyglądać z obojętnością¹⁵.

IX. Brzuch

Sztuka i moralność od zawsze są przedmiotem gorących dyskusji. „Ornament i kara” pozornie wychodzi od kanonicznego manifestu Loosa: w istocie jest gorzkim komentarzem do ujawnionej przez Freuda zasady kompensacji sterującej również poczynaniami wiedeńskich luminarzy architektury początku XX wieku (jak się okazuje). Przykłady Adolfa Loosa, Ottona Wagnera czy Josefa Hoffmanna dopełniają, dzięki współczesnym badaniom, dwuznacznego i złowrogiego obrazu modernistycznych marzeń o doskonałości. Oskarżenia o pedofilię i proces sądowy Adolfa Loosa¹⁶, antysemityzm Ottona Wagnera i Josefa Hoffmanna (oraz jego związki z narodowym socjalizmem) wychodzą na powierzchnię białych ścian niczym zacieki przez wilgotne, trujące szczeliny.

Wpatruję się w zdjęcie niebiańskiej, śnieżnobiałej sypialni pierwszej żony Loosa Liny w formie apetycznego namiotu rozkoszy: infantylna i zarazem perwersyjna inscenizacja intymnej sali jest dla jednych arcydziełem designu, dla innych *miejscem prze-*

¹⁵ O szczegółach konferencji zob. <https://www.rp.pl/historia/art2476731-zielone-swiatlo-dla-zagladly> (dostęp: 12.02.2022 r.).

¹⁶ Na ten temat zob. Ch. Long, *Adolf Loos on Trial*, wyd. Kant, Prague, 2017.

*stępnostwa – Tatortem*¹⁷. Niewinne oko nie istnieje¹⁸, tak jak nie ma niewinnego, dziewiczego krajobrazu¹⁹. Gdziekolwiek spojrzymy, dokądkolwiek się wybierzemy – baczmy na zakryte znaczenia, zamazane dramaty, wyblakłe tragedie, mającące śmierci.

Grzegorz Sztwiertnia

Autor jest absolwentem Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Artystą wizualnym i nauczycielem akademickim (Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie i Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Nowym Sączu). Profesor zwyczajny w zakresie sztuk plastycznych. Laureat m.in. Nagrody im. Jana Cybisa (2017), odznaczony również brązowym medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” (2018).

Streszczenie

Tekst inspirowany jest projektem badawczo-artystycznym pn. „Tatort” zrealizowanym w 2021 r. w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi. To próba zbadania, opisanie i zdiagnozowania – za pomocą interdyscyplinarnych narzędzi – fenomenu Willi Kindermanna na mapie polskiej i europejskiej architektury secesyjnej. Bazując na różnorodnych źródłach i poszukiwaniach, tropi związki architektury Łodzi i Wiednia z początku XX w. z burzliwymi przemianami historycznymi oraz snuje refleksję nad konsekwencjami radykalnych przemian w architekturze okresu międzywojnia. Poszukując różnych, nieoczywistych czasem punktów odniesienia i zestawienia, przywołuje nieco zapomniane dziś, jednak wpływowe dla rozwoju cywilizacyjnego XX w. zjawiska i prądy kulturowe, takie jak antropozofia czy architektura organiczna. Bada również konsekwencje rewolucji modernistycznej zainicjowanej m.in. przez Adolfa Loosa i jego manifest „Ornament i zbrodnia” nakazujący całkowite zerwanie z ornamentem w kulturze. Zestawia wybrane, acz kluczowe dla zrozumienia istoty przemian światopoglądowych europejskiego społeczeństwa początku XX w. fakty społeczno-intelektualno-artystyczne w celu ukazania nieredukowalnego piętna uwikłania idei i projektów nowoczesności w tworzenie systemów opresji, przemocy i kontroli. Proponuje ujęcie historycznego obiektu architektonicznego – Willi Kindermanna – jako tekstu dającego różnorodne perspektywy odczytania i możliwość, warstwa po warstwie, odkrywania ukrytych narracji o współczesności.

Słowa kluczowe: Willa Kindermanna, architektura Łodzi, secesja, modernizm, ornament, Gustaw Landau-Gutenteger, Adolf Loos, antropozofia, Rudolf Steiner, Joseph Beuys, Zigmund Freud.

¹⁷ „Tatort” w tłumaczeniu z j. niemieckiego oznacza *miejsce zdarzenia, przestępstwa, zbrodni*. Tak nazywa się wystawa i projekt badawczo-wydawniczy, który zrealizował zespół w składzie: Grzegorz Sztwiertnia, Joanna Zemanek, Anna Bas w łódzkiej Willi Kindermanna (oddziale Miejskiej Galerii

Sztuki w Łodzi).

¹⁸ Taki tytuł nosi projekt fotograficzny autorstwa Wojciecha Wilczyka, zrealizowany w 2009 r. na terenie Polski, na który składają się fotografie żydowskich bożnic, midrasz i prywatnych domów modlitw przerobionych i zaadaptowanych po 1945 r. do pełnienia innych funkcji tzw. użyteczności publicznej.

¹⁹ Patrz: M. Pollack, *Skażone krajobrazy*, Wydawnictwo Czarne, 2014.

In the Belly of the Architect – Leopold Kindermann’s Villa „Created Following the Act of Creation Proper”

Abstract

This paper is inspired by the “Tator” artistic-research project realized in 2021 in Municipal Art Gallery in Łódź. It is an attempt at researching and diagnosing Kindermann’s Villa on the map of Polish and European architecture through using cross-disciplinary tools. On the basis of various sources and research the author traces the relations between the architecture of Łódź and Vienna and the tumultuous historical transformations and weaves a reflection on consequences of radical changes in the architecture of the interwar period. Searching for various and unobvious points of reference and compilation the author invokes the cultural phenomena and trends which are now somewhat forgotten but which were influential for the civilizational development of the XX century such as anthroposophia and organic architecture. The author also researches consequences of the modernist revolution initiated by various artists including Adolf Loos and his manifest “Ornament and Crime” which dictates complete departure from ornamentation in culture. The author compiles selected social-

-intellectual-artistic facts crucial for understanding of the essence of changes in the outlook of the early XX century European society with the goal of demonstrating irreducible stigma of intertwining ideals and designs of modernity with establishing systems of oppression, violence and control. The author proposes approaching a historical architectural object – Kindermann’s Villa – as a text which presents various contexts for reading and discovering hidden narratives of modernity layer by layer.

Keywords: Kindermann’s Villa, architecture of Łódź, Secession, modernism, ornament, Gustav Landau-Gutenteger, Adolf Loos, anthroposophia, Rudolf Steiner, Joseph Beuys, Sigmund Freud.

Bibliografia

- Brzostowska-Tereszkiewicz, T. (2005). *Morfologizm w literaturoznawstwie rosyjskim 1920–1939. Teksty*: Drugie 5.
- Freud, Z. (1967). *Człowiek, religia, kultura*, przeł. J. Prokopiuk. Warszawa: KiW. Gryglewski, P., Stefański, K. (2009). *Willa Leopolda Kindermanna: Galeria Willa Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi*. Łódź: Miejska Galeria Sztuki.
- Heidegger, M. (1970). *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, przeł. K. Michalski. Warszawa: Czytelnik.
- Long, Ch. (2017). *Adolf Loos on Trial*. Prague: Kant.
- Loos, A. (2013). *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*, przeł. A. Stępniewska-Bems, B. Nowik, BWA Tarnów. Warszawa: Fundacja Centrum Architektury.
- Mrozowska, J. (1991). *Łódzkie okna*, [w:] *Spotkania z zabytkami*, Miesięcznik popularno-naukowy, Ministerstwo Kultury i Sztuki. Warszawa: Ośrodek Dokumentacji Zabytków, 1 (53)XV.
- Pallasmaa, J. (2012). *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, przeł. M. Choptiany. Kraków: Instytut Architektury.
- Pallasmaa, J. (2013). *Pochwała niejednoznaczności. Rozproszona percepcja i niepełna myśl*, [w:] *Miasto źródeł. Architektura i programowanie zmysłów*, J. Kusiak, B. Świątkowska (red.). Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.
- Pollack, M. (2014). *Skażone krajobrazy*, przeł. K. Niedenthal. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.



Grzegorz Sztwiertnia, „Interwencje chirurgiczne” I–X (Diplokokki IV), akryl, olej, enkaustyka na płótnie, 160 x 120 cm, 2017–2020

Grzegorz Sztwiertnia, “Surgical Interventions” I–X (Diplococci IV), acrylic, oil, encaustics on canvas, 160 x 120 cm, 2017–2020



Grzegorz Sztwiertnia, „Brzuch architekta” I–X (Adolf Loos), transfer ksero na papier, kalka maszynowa, 50 x 70 cm, 2021

Grzegorz Sztwiertnia, “The Belly of an Architect” I–X (Adolf Loos), transfer of xero to paper, tracing paper, 50 x 70 cm, 2021



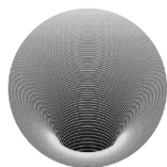
Grzegorz Sztwiertnia, „Metabolizm ornamentu” (Josef Hoffmann), akryl na płótnie, 100 x 100 cm, 2021

Grzegorz Sztwiertnia, “Metabolism of Ornament” (Josef Hoffmann), acrylic on canvas, 100 x 100 cm, 2021



Joanna Zemanek, z cyklu „Wiek niewinności”, jedwab malowany pigmentem szminek do ust, haft, wymiary różne, 2021

Joanna Zemanek, from “The Age of Innocence” series, silk painted with lipstick pigment, embroidery, dimensions variable, 2021



Anna M. Migdał

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Nowym Sączu

BAUHAUS – poszukiwanie „całościowego dzieła” a społeczna misja sztuki

I. Wstęp

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

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

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

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

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

Walter Gropius, 1919

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

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

1. O jedności sztuk w ich społecznym wymiarze

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

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

Zaliczany do grona słynnych brytyjskich projektantów William Morris, zainspirowany myślą Johna Ruskina, dążył w tej atmosferze dziewiętnastowiecznej niechęci wobec maszyn i prefabrykowanych konstrukcji do odrodzenia rzemiosła artystyczne- go. Działania ruchu *Arts and Crafts* zainicjowane w latach 60. XIX stulecia, osiągające szczyt popularności w latach 1880–1910 zakładały zatem odrodzenie zaniedbanych poniekąd tradycyjnych dziedzin sztuki poprzez położenie akcentu tak samo na pięk- no, jak i funkcjonalność wytwarzanych przedmiotów, konstytuujących świadome estetyczne układy całościowej przestrzeni architektonicznej (Naylor, 1980). Gloryfi- kując indywidualną kreację, antyprzemysłowi teoretycy ruchu odmawiali więc tych wartości produkowanym masowo wytworom przemysłu, kładąc nacisk na jakość rze- mieślniczej pracy, a co więcej – podkreślając etyczne i społeczne znaczenie rzemiosła nieporównywalnie wyższego od produkcji fabrycznej. Już Ruskin zwracał uwagę na niebezpieczeństwo związane z rozdzieleniem aktu twórczego i samej pracy wyko- nawczej, na zredukowanie robotnika do funkcji elementu maszyny w monotonnym wykonywaniu powtarzających się czynności, bez jego wpływu na końcowy efekt. Co więcej, to wykluczenie indywidualności miało prowadzić do degeneracji estetycznego zmysłu (cf. Kang, Woodson-Boulton, 2008, *passim*).

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

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

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

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

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

2. B znaczy BAUHAUS

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

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

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

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

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

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

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

3. Nowa forma artystycznego kształcenia

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

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

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

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

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

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

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

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

IV. Czeladnicy sztuki czy utopiści?

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

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

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

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

V. Nowa forma – rewolucyjny design

W drugiej połowie XX wieku teoretyczne teksty Oskara Schlemmera, Lothara Schreyera czy Georga Muchego odsłoniły złożoność artystycznych wizji, sprzeczność interesów i zróżnicowane źródła inspiracji kierujące twórcami bauhausowskiej społeczności. Instytucja dająca się poznać w swoich początkach za sprawą ideału

„korporacyjnej tożsamości”, intelektualnej wolności i pełnych fantazji pomysłów (kostiumowe imprezy, sekciarskie inklinacje Ittena) stała się w rezultacie instytutem tworzącym modele wzorcowe dla przemysłu (il. 13–14). Bez opracowanej teorii pedagogicznej Bauhaus był ugrupowaniem niejednoznacznym, którego nie możemy sprowadzać do uproszczonego mianownika, zwłaszcza że nigdy nie powstał jednolity i sprecyzowany „bauhausowski styl”.

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

Anna M. Migdał

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

Streszczenie

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

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

Hannes Meyer

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

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

Abstract

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

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

Keywords: art, fine arts, art school, art works, crafts, design, education, technology, work- shop.

Bibliografia

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

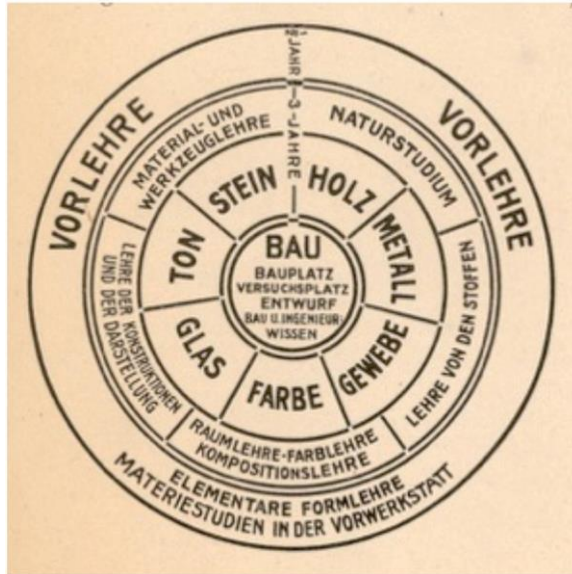
Źródła fotograficzne



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



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



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



Ilustracja 4. Pieczęć Bauhausu z roku 1919, opracował Karl Peter Röhl (od lewej).
 Rysunek przedstawia małą postać, zwycięzcę studenckiego konkursu, odsyłając
 równocześnie do utopijnej wizji instytucji; chińskie symbole yin i yang, motyw słońca,
 gwiazda i swastyka
 (niebędąca jeszcze symbolem narodowych socjalistów i faszystowskiego reżimu) odnoszą się do ducha
 szkoły. Logo Oskara Schlemmera (po prawej) z roku 1921 odzwierciedla natomiast nową tendencję,
 skłaniającą się w stronę produkcji przemysłowej
 The Bauhaus seal created in 1919 by Karl Peter Röhl (left). The design, Star Manikin, won a student
 competition and reflected the school's original utopian vision. Chinese symbols for yin and
 yang, and the signs of a sun, star, and swastika (not yet associated with the Nazi party or Facism)
 demonstrate the school's spiritual aims. Oskar Schlemmer's new seal created in 1921 (right) reflects
 the school's new orientation toward production and industry



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



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

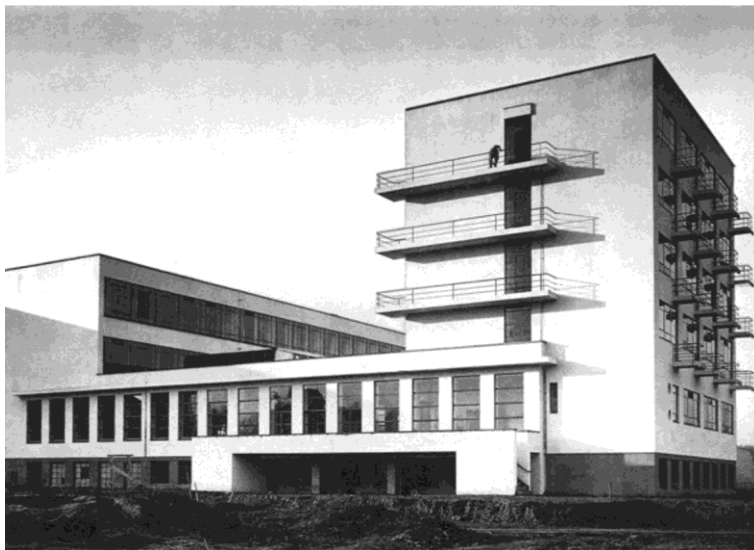


Ilustracja 7. Mistrzowie Bauhausu w Dessau (1926), od lewej: Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stözl, Oskar Schlemmer. Bauhaus-Archiv Berlin.

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



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



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



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



Ilustracja 12. Ludwig Mies van der Rohe



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



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

Andrzej Naćsiszewski

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Nowym Sączu

Ekspozycja obrazu rejestrowanego

Słowo *fotografia* pochodzi od dwóch greckich pojęć *phōs* – ‘światło’, *gráphō* – ‘piszę’, a pierwszy raz zostało użyte przez sir Johna Fredericka Williama Herschela, angielskiego fizyka, chemika i astronoma, który odkrył tiosiarczan sodu (1819 r.) – nieorganiczny związek chemiczny o szerokich zastosowaniach, dla fotografii zaś rozpuszczający nienaświetlone związki srebra, a tym samym będący substancją utrwalającą fotograficzne obrazy srebrne (trzeba pamiętać o tym, że aby obraz srebrny mógł być utrwalony, wcześniej musi być wywołany). Owo odkrycie opublikowane dla fotografii w 1839 r. rozpoczęło wyścig technologiczny nad utrwalaniem światła, a właściwie cieni przez niego tworzonych. Jeśli ustalenie wartości ekspozycji w pierwszym okresie istnienia fotografii nie stanowiło problemu, gdyż różnica między czasem naświetlania wynoszącym od godziny do 2 godzin wynosiła tylko jeden stopień, to współcześnie różnica pomiędzy 1/8000 s a 1/4000 s również wynosi jeden stopień. Dla tak małej różnicy wartości czasowych pomiędzy jednym a drugim czasem ekspozycji są tak znikome, wręcz niezauważalne, że nietrudno o błąd. Dlatego też warto poznać zależności pomiędzy warunkami ekspozycji (jasność/światłość) a samą ekspozycją fotograficzną (naświetlanie).

I. Czym jest światło?

W rozważaniach fizykochemicznych *światło* jest widzialnym promieniowaniem elektromagnetycznym o budowie korpuskularnej, które przyczynia się w naszym oku do powstania wrażeń wzrokowych. Krótko mówiąc, *światło* (o przybliżonych wartościach od $7 \times 10^2 \text{ nm}$ – $2 \times 10^2 \text{ nm}$) to niewielki wycinek fal elektromagnetycznych odsłaniający nam oblicze świata. W przypadku rozważań fotograficznych również trzeba wspomnieć o częstotliwościach dla nas niewidocznych: nadfiolecie (od 400 nm – 50 nm), podczerwieni (od $3 \times 10^5 \text{ nm}$ – $8 \times 10^{12} \text{ nm}$) oraz promieniach rentgena (100–0,01 nm). Na marginesie warto przypomnieć, że 1 nm to nanometr i mierzy $1,0 \times 10^{-6} \text{ mm}$.

Światło posiada jeszcze jedną właściwość, która nie jest bez znaczenia dla fotografii i filmu – prędkość wynoszącą w próżni 299 792 458 m/s (Encyklopedia PWN, 2021), z kolei w innych ośrodkach optycznych, takich jak szkło, woda, prędkość ta maleje. Po przejściu wiązki światła przez ośrodek optyczny (w dużym uproszczeniu to substancja przezroczysta, a tym samym taka, przez którą przechodzi światło) częstość drgań się nie zmienia, natomiast długość fali ulega skróceniu, co rzutuje tym samym na jej prędkość. Wspomniane częstotliwości odpowiadają za barwę światła lub jej wrażenie, a amplituda fali, a właściwie amplituda drgania do kwadratu, za

jego luminancję, tzn. wielkość fotometryczną będącą miarą natężenia oświetlenia, czyli jego potocznej jasności.

Światłość jest podstawową jednostką w fotometrii w układzie SI o wartości 1 cd (kandela), jaką ma w kierunku prostym powierzchnia promiennika zupełnego ($1/600\,000\text{ m}^2$) w temperaturze krzepnięcia platyny pod ciśnieniem 101 325 Pa (red. G. Teicher, 1982, s. 251). W dużym uproszczeniu jest to jasność źródła światła często błędnie utożsamiana z luminancją – wielkością rozciągniętego źródła światła lub powierzchni świecącej – jaskrawością światła, a tym samym miarą wrażenia wzrokowego odbieranego przez oko ze świecącej powierzchni lub miarą natężenia oświetlenia ($L = \text{cd}/\text{m}^2$) emitowanego w danym kierunku albo przechodzącego przez daną powierzchnię i mieszczącego się w kącie brylowym.

Cała ilość światła wysyłanego przez jego źródło na wszystkie strony określa się jako całkowity strumień świetlny Φ (fi), który jest miarą dla światłoczułości. Widzialna jego część dostaje się do oka jako fragment promieniowania w określonym kącie brylowym z określonego źródła światła. Należy pamiętać o tym, że oprócz promieniowania widzialnego różne źródła często jeszcze emitują: promieniowanie ciepłe – podczerwone i/lub nadfioletowe (np. żarówka halogenowa – poza światłem widzialnym emituje jednocześnie pasmo podczerwieni oraz nadfioletu). Jednostką owego strumienia jest 1 lm (lumen).

Przejście światła przez różne ośrodki optyczne przyczynia się do jego zwolnienia/ zmniejszenia prędkości, co skutkuje zjawiskiem załamania promieni świetlnych, czyli jego refrakcją. Jest ono następstwem różnej prędkości światła w różnych ośrodkach, którą należy porównywać z prędkością światła w próżni oznaczaną C_0 . Współczynnik załamania światła n będzie więc liczbą, która podaje zależność pomiędzy prędkością światła C_0 w próżni w porównaniu z prędkością światła w innym ośrodku C_n (red. G. Teicher, 1982, s. 5). Następstwem jest zależność:

$$n = \frac{C_0}{C_n}$$

gdzie n – jest współczynnikiem załamania światła, C_0 – prędkością światła w próżni, a C_n – jest prędkością światła w danym ośrodku.

Współczynnik załamania dla powietrza wynosi 1,0, ale dla szkła bezbarwnego, w zależności od jego charakteru (zdolności załamywania światła, gęstości, czyli masy właściwej), od 1,4 do 1,9.

Pravo odwrotnej proporcjonalności, zwane również potocznie *prawem odwrotnych kwadratów*, dotyczy zależności pomiędzy ilością światła docierającego do oświetlanego obiektu a odległością źródła światła. Jeżeli dwukrotnie zwiększymy odległość oświetlanego obiektu od źródła światła, to moc docierającego do niego światła spadnie czterokrotnie. W dużym uproszczeniu wygląda to tak, że jeżeli oddalimy fotografowany obiekt na dwukrotną odległość w stosunku do pierwotnej (odległości) od źródła światła lub odwrotnie – światło od obiektu, wówczas będziemy musieli czterokrotnie zwiększyć moc światła albo dokonać korekty ekspozycji w kierunku jej wydłużenia o dwa stopnie EV, by zrekompenzować stratę światła skutkiem związk-

szenia odległości od wspomnianego źródła światła. Należy pamiętać, że korekta eks- pozycji fotograficznej o jeden stopień w jednym bądź drugim kierunku dwukrotnie zmniejsza bądź zwiększa ilość światła padającego na materiał światłoczuły w postępie logarytmicznym, tzn. każda poprzedzająca wartość jest iloczynem bądź ilorazem liczb- by dwa. I tak za każdym razem.

II. Wrażliwość na światło

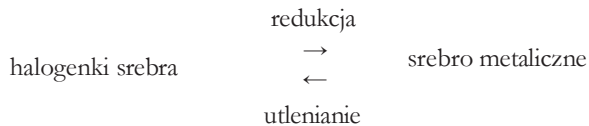
Światłoczułość w Encyklopedii PWN (2021) jest zbyt ogólnie sformułowana jako ‘ogólna wrażliwość na światło’. Definicję tę można rozszerzyć o ‘zmianę strukturalną/chemiczną ciała pod wpływem promieniowania świetlnego, którą to właściwość można również wykorzystać do celów fotograficznych’. Za najprostszy przykład świa- tloczułości niech nam posłuży proces dojrzewania większości owoców. Dojrzewanie tych zaliczanych do klimakterycznych przebiega autonomicznie i niezależnie od ma- cierzystej rośliny, na której wyrosły. Są to np. jabłka, śliwki, nektarynki, brzoskwinie i wiele innych. Sadownicy bardzo często wykorzystują owo zjawisko, kiedy przygo- towują jabłka na specjalne okazje (np. na Dzień Świętego Walentego). Naświetlają na niedojrzalej powierzchni owocu piktogram serca lub napis *I LOVE YOU*. Takim samym sposobem łatwo jest dokonać naświetlenia na jego powierzchni negatywu przedstawiającego wszystko to, co zostało sfotografowane lub zaprojektowane. Za inny przykład ze świata flory może posłużyć wykorzystanie do celów fotograficznych zjawiska fotosyntezy, które również umożliwia naświetlenie i utrwalenie obrazu na liściach roślin poprzez spreparowany/przygotowany wcześniej negatyw.

Opalenizna, jako reakcja obronna naszej skóry przed promieniami słonecznymi poprzez wydzielanie z melanosomów melaniny – barwnika powstającego w komórkach zwanych melanocytami, również bywa wykorzystywana do celów fotograficz- nych. Thomas Mailaender w swojej pracy *Illustrated People* dokonał ekspozycji archi- walnych negatywów udostępnionych przez Archive of Modern Conflict (organizacja i niezależny wydawca z siedzibą w Londynie zajmujący się głównie archiwizacją fotografii związanych z konfliktami zbrojnymi oraz wojskowością) na ciała modeli oraz modelek za pomocą lampy emitującej promienie ultrafioletowe. Performance zrealizowany przez Mailaendera przedstawia ilustrowane ciała ludzi ulotnymi swo- ją delikatnością i wrażliwością na światło fotografiami zaczerpniętymi z archiwum międzyludzkiego konfliktu. Owa ulotność obrazu na powierzchni skóry wynika z jej nieustającej światłoczułości. Obrazy konfliktów kiedyś znikną bezpowrotnie zaświe- tione słońcem. Prace te zostały uwiecznione poprzez reprodukcję za pomocą kon- wencjonalnej fotografii i wydane w postaci katalogu. Mailaender przy okazji pokazał nam możliwości fotograficzne naszych ciał, a światłoczułość skóry stała się tutaj środ- kiem do stworzenia wymownej pracy.

Na Instagramie oraz innych social mediach pod hashtagami *sunburn*, *sunburnart* łatwo znaleźć także mniej poważne grafiki/rysunki/fotografie/fotogramy tworzone na powierzchni skóry przez plażowiczów z pomocą słońca i kremów do opalania oraz różnego rodzaju masek (wykonanych zazwyczaj z ażurowych tkanin). Tutaj również mamy do czynienia z zabiegami twórczymi wykorzystującymi światłoczułość skór-

ry. Prekursorem, lub raczej inspiratorem tego typu zabaw/realizacji był performance dokonany w 1970 r. przez artystę konceptualnego Dennisa Oppenheima *Reading Position for a Second Degree Burn*, w którym udokumentował oparzenia słoneczne spowodowane pięciogodzinnym leżeniem na słońcu z książką na piersiach, po której został nienaświetlony trwały ślad lub utrwalony na skórze jej cień. Tą książką był drugi tom *Tactics*, opowiadający o kawalerii, artylerii polowej i ciężkich walkach polowych, wydany na początku XX wieku. Oczywiście, nie pozostał on bez ironicznego znaczenia.

W przypadku fotografii tradycyjnej – srebrowej, nazywanej również *mokrą* w związku z tym, że do ujawnienia zarejestrowanego obrazu niezbędne jest przeprowadzenie procesów chemicznych w roztworach wywoływacza i utrwalacza w emulsji fotograficznej, której głównym składnikiem są światłoczułe halogenki srebra (sole srebra z pierwiastkami 17 grupy układu okresowego pierwiastków – Br, Cl, I), w procesie naświetlania powstaje obraz zwany *utajonym*, ponieważ jest on całkowicie niewidoczny i niewykrywalny do momentu przeprowadzenia procesu chemicznego. Energia świetlna, padając (w postaci kwantów) na emulsję fotograficzną, powoduje wybite elektronu z kryształu AgBr i przeniesienie go do jonu srebra (jon srebra, do którego został przeniesiony elektron, przekształca się w atom srebra $Ag^{+} + e \rightarrow Ag$), tworząc centrum wywoływalne (Paško, 1989, s. 9) Do czasów nam współczesnych nie udało się zaobserwować zjawiska powstawania już naświetlonego obrazu w srebrowej emulsji fotograficznej. Obraz utajony pozostaje zjawiskiem teoretycznym, ponieważ nie można go zaobserwować, ale potwierdzić jedynie w wyniku przeprowadzonych procesów chemicznych.



Wielu fotografów i filmowców wykorzystywało światłoczułość soli srebra do reje- stracji obrazów otaczającej bądź spreparowanej rzeczywistości. Formalnie fotografia rozpoczęła żywot 19 sierpnia 1839 r., kiedy to we Francuskiej Akademii Nauk została zaprezentowana przez François Arago praca Louisa Jacques’a Mandé Daguerre’a nad możliwością utrwalania światła na srebrnych bądź miedzianych i posrebrzanych płytach uczulanych oparami jodu, który wchodził w reakcję ze srebrem, tworząc światłoczułą sól – jodek srebra – AgI. Obraz na płycie był naświetlany za pomocą *camery obscura* (łac. ‘ciemny pokój’) wyposażonej w obiektyw, by następnie zostać wywołanym za pomocą oparów rtęci. W wyniku takiego procesu wywoływania naświetlony obraz utajony uwidacznia się w postaci amalgamatu srebra. Cechą charakterystyczną dagerotypów (tak nazwano fotografie na srebrnych/posrebrzanych płytkach, od nazwiska ich twórcy Daguerre’a) jest mieniący się obraz sfotografowanej rzeczywistości na lustrzanej powierzchni wypolerowanego srebra, nieposiadający struktury i przypominający do złudzenia dzisiejsze hologramy. Obrazy te nazywano również *lustrami z pamięcią*. Do dzisiaj wielu artystów wykorzystuje tę archaiczną, z dzisiejszego punktu widzenia, technikę. Chuck Close we współpracy ze znawcą techniki dagerotypo-

wej Jerry'ym Spagnolim sportretował zaproszone osobistości ze świata polityki, filmu, fotografii (Baracka Obamę, Kate Moss, Brada Pitta, Willema Dafoe, Lornę Simpson, Cindy Sherman, Andreasa Serrano). Ze względu na niską czułość srebrnych płyt użył olbrzymiej mocy lampy, które w czasach świetności tej techniki nie były osiągalne. Efektem są fotografie na srebrnych, wypolerowanych płytach o niewielkiej głębi ostrości. Portretowane twarze wtapiają się nieostrością w czarne tło. Ortochromatyczne uczulenie powierzchni płyt jest niewrażliwe na długości fal od 627 nm do 780 nm (czerwień), co przyczynia się do uwypuklenia wszelkich defektów na twarzach portretowanych, zapamiętanych w metaforycznym lustrze. Uwiecznione twarze pełne skaz, ponieważ wszelkie zmiany skórne oraz jej defekty w większości przypadków ulegają przebarwieniu w kierunku czerwieni, mieniają się od negatywu do pozytywu (analogicznie do dzisiejszych hologramów). Współcześnie chemiczna fotografia została zastąpiona przez światłoczuły krzem – Si (silicium), z którego tworzone są matryce dzisiejszych aparatów i kamer cyfrowych.

III. Naświetlanie

Prace nad zjawiskiem światłoczułości można śmiało zaliczyć lub wpisać do kalendarza prekursorskich dokonań w dziedzinie fotografii. Robert Wilhelm Eberhard Bunsen, niemiecki chemik, profesor, wykładał na Uniwersytecie w Heidelbergu, a także na Uniwersytecie Wrocławskim (przez trzy semestry od 1851 roku). W 1843 r. opracował pierwszy fotometr – przyrząd służący do pomiaru światła (jego natężenia). Konstrukcja urządzenia była bardzo prosta. Wzorcowe źródło światła oświetlało kartkę umieszczoną na ławie optycznej. Kartka będąca ekranem zawierała w geometrycznym środku tłustą plamę. Tak oświetlony arkusz był jaśniejszy od tłustej plamy, oczywiście od strony źródła światła. Jeśli użyjemy drugiego źródła światła po przeciwnej stronie ekranu na ławie optycznej, to poprzez zmianę odległości drugiej żarówki w stosunku do papieru/ekranu uzyskamy efekt zanikania tłustej plamy. W momencie kiedy stanie się ona niewidoczna, natężenie światła (bez względu na moc ich źródeł) będzie jednakowe po obu stronach ekranu. Tym sposobem, znając prawo odległości (opisane niżej), możemy bardzo szybko obliczyć wartość ekspozycji fotograficznej w stosunku do światła wzorcowego. Fotometr Bunsena, choć subiektywny, ponieważ oparty na kontroli wzrokowej i jej ulomności, umożliwił panowanie nad ekspozycją fotograficzną. Kolejne zmodernizowane fotometry, również wzrokowe, pozwoliły dokonywać pomiaru światła dziennego dzięki zastosowaniu kombinacji szarych filtrów oraz przesłon.

Sensytometria jako 'dział metrologii, nauki o pomiarach oraz sposobach ich odczytu' zajmuje się wyznaczaniem światłoczułości materiałów fotograficznych oraz oznaczaniem ich właściwości. Pionierami w tej dziedzinie byli dwaj przyjaciele, chemicy Robert Bunsen i Henry Roscoe, którzy w 1862 r. odkryli zależność wydajności procesów fotochemicznych od natężenia oświetlenia. Zaobserwowali, że w procesie naświetlania materiału fotograficznego istnieją różne pary wartości ekspozycji (czas naświetlania i przesłona) przy niezmienionej wartości czułości błony fotograficznej, które prowadzą do jednakowego jej naświetlenia/zaczerwienienia. Takie samo zaczer-

nienie emulsji fotograficznej możemy uzyskać przy słabym oświetleniu poprzez wydłużenie czasu otwarcia migawki, co przy silnym świetle w znaczący sposób skraca czas naświetlania (otwarcia migawki), jak również blokuje przepływ światła przez obiektyw za pomocą przymkniętej przysłony. Czas naświetlania wydłużymy również wtedy, gdy skrócimy czas naświetlania kosztem zwiększenia przepływu światła przez obiektyw (otwarcie przysłony) przy tych samych warunkach oświetleniowych. Ta sama zasada doboru ekspozycji dotyczy cyfrowych urządzeń rejestrujących światło – różnego rodzaju aparaty fotograficzne (lustrzanki, bezlusterkowce, kompakty, brid-ge) oraz kamery wideo i filmowe.

Tym sposobem sformułowali prawo ilościowe dotyczące reakcji fotochemicznej, mówiące o tym, że masa produktu reakcji fotochemicznej pozostaje proporcjonalna do iloczynu oświetlenia E oraz czasu naświetlania (t) i jest ona stała, gdy:

$$E \cdot t = \text{constans.}$$

Wyżej wymienione zależności zostały nazwane *prawem Bunsena i Roscoe'a*, czyli *prawem odwrotnej proporcjonalności*, i zapisane wzorem:

$$H = E \cdot t,$$

gdzie H – jest iloczynem natężenia światła oraz czasu ekspozycji materiału światłoczułego na światło, a tym samym naświetlaniem, E – jest natężeniem oświetlenia w luksach (lx), a t – jest czasem naświetlania.

Na podstawie tego prawa oblicza się do dzisiaj wszystkie tabele naświetleń, światłomierze we wszystkich elektronicznych urządzeniach rejestrujących (nawet w aparatach zainstalowanych w smartfonach) oraz w światłomierzach zewnętrznych, za pomocą których dokonywany jest pomiar światła odbitego oraz padającego (na fotografowaną scenę). Teoretyczne wyjaśnienie prawa Bunsena i Roscoe'a i zawartej w nim powyższej zależności podał w 1905 r. Albert Einstein w postaci prawa równoważności fotochemicznej Einsteina (Encyklopedia PWN), które głosi, że absorpcja jednego fotonu powoduje zajście pierwotnego procesu (fizycznego lub chemicznego) w jednej cząsteczce absorbującej substancji.

Oczywiście, jak każda reguła i ta ma odstępstwa, do których należy *efekt Schwarzschilda*, nazwany od nazwiska jego twórcy/odkrywcy, astronoma, fizyka Karla Schwarzschilda. Ów efekt występuje w koincydencji zbyt długich lub ekstremalnie krótkich czasów naświetleń, przekraczających 30 sekund w kierunku wydłużenia oraz 10^{-4} sekundy w kierunku skrócenia i polega na odstępstwie od prawa odwrotnej proporcjonalności, sformułowanego przez Bunsena i Roscoe'a. Światło, padając na materiał światłoczuły, powoduje jego zaczernienie, które możemy nazwać *gęstością optyczną* (przepuszczalnością światła). Karl Schwarzschild zauważył, że:

Naświetlanie krótkotrwałe (...) światłem o dużym natężeniu da przeważnie większą gęstość optyczną niż długie naświetlanie światłem o małym natężeniu (Teicher red., 1982, s. 61). Przedstawił również swoją korektę wzoru prawa odwrotnej proporcjonalności, w postaci:

$$H = f(E \cdot t^p),$$

w którym p – to wartość wykładnika Schwarzschilda i wynosi odpowiednio 0,7–0,95. Nie jest ona stała, lecz zależna od rodzaju materiału światłoczułego, intensywności światła oraz jego długości fali. Dla promieniowania rentgenowskiego wykładnik osiąga wartość 1, a dla światła o niewielkim natężeniu zbliża się do wartości równej 0. Tym samym, w uproszczeniu, przy zastosowaniu zbyt długiego lub zbyt krótkiego czasu naświetlania dochodzi do niedoświetlenia materiału światłoczułego pomimo prawidłowej ekspozycji wyznaczonej przez pomiar światła (prawo Bunsena i Roscoe'a). Wówczas wymagana staje się jej korekta o wartość nawet +2 EV (exposure value – wartość ekspozycji) w skrajnych przypadkach.

Vero Charles Driffield, inżynier i fotograf, razem z Ferdinandem Hurterem, chemikiem, stworzyli wspólnie podstawy sensytometrii, a w związku z tym skalę pomiaru światłoczułości, za co zostali nagrodzeni przez Royal Photographic Society w 1898 r. najwyższym odznaczeniem Królewskiego Towarzystwa – Progress Medal. Royal Photographic Society to najstarsze towarzystwo fotograficzne, powołane do życia w 1853 r. jeszcze jako Photographic Society of London celem promocji sztuki oraz nauki fotografii. W tym samym roku otrzymało królewski patronat od królowej Wiktorii i księcia Alberta. W 1894 r. przemianowano je na Royal Photographic Society of Great Britain i pod tą nazwą działa do dzisiaj. W 1888 r. Driffield i Hurter opatentowali pierwszy światłomierz w postaci aktynografu – urządzenia z suwakiem logarytmicznym, notującego natężenie promieniowania słonecznego. Był to swobodny wstęp do pracy opublikowanej w 1890 r. z dziedziny sensytometrii zawierającej równania matematyczne, na których została oparta tablica naświetleń. Dagerotyp, mokry kolodion oraz albumin, wcześniejsze techniki samodzielnego uczulania światłoczułych materiałów przez fotografów, nie wymagały tak skomplikowanego opracowania. Ponadto, ze względu na słabą jakość optyczną ówczesnych obiektywów – aby uzyskać ostry obraz, fotografowano przy przysłonie $f/16$ i mniejszej – oraz niską czułość materiałów światłoczułych, czasy ekspozycji na światło dzienne wynosiły odpowiednio od kilku sekund do kilkudziesięciu minut. Obecnie powszechnie stosowane wartości ekspozycji wynoszą odpowiednio od 30 sekund dla zdjęć nocnych do 1/8000 sekundy przy fotografowaniu przy świetle dziennym oraz sztucznym. Ówczesni fotografowie sami określali ekspozycję na podstawie własnego doświadczenia. Przy takich wartościach ekspozycji, powołując się na zasadę odwrotnej proporcjonalności – prawo Bunsena i Roscoe'a – niezmiernie trudno było doprowadzić do błędu, który by całkowicie zdyskwalifikował efekt zarejestrowania obrazu. Rozwój przemysłu fotograficznego (emulsja żelatynowa) oraz później – kinematografii wymusił prace nad znormalizowaniem zasad ekspozycji i czułości srebrnych materiałów fotograficznych. Za sprawą Driffielda i Hurtera narodziła się *sensytometria* – 'nauka o liczbowym oznaczaniu światłoczułości i właściwości (barwoczułości, kontrastowości, ziarnistości, gęstości optycznej, ostrości, rozdzielczości, zadymienia) materiałów fotograficznych srebrnych oraz cyfrowych'.

IV. Podsumowanie

W aspekcie fizyki i chemii światło jest przyczyną wszystkiego. To światło rządzi czasem, który wraz z nim odpowiada za to, że jesteśmy, oraz za to, że istnieje i trwa cała przestrzeń materii ożywionej i nieożywionej wokół nas. Sam Albert Einstein w swoich obliczeniach potwierdził ową zależność względności materii z przestrzenią. Fizycy teoretyczni w swych obliczeniach klasyfikują światło jako materię elementarną (kwanty), a czas do jednej z wielu form przestrzeni – czasoprzestrzeni.

Fotografia łączy się z procesami fizykochemicznymi, dla niej światło staje się jedynym czynnikiem do zapisania przestrzeni z przeszłości, z którą zawsze bywa związana na dwuwymiarowej powierzchni posiadającej jedną właściwość – światłoczułość. Wrażliwość na światło jest powszechnym zjawiskiem, jakie możemy wykorzystać do celów *phos-gráphō* (z gr. – ‘światło’ i ‘pisać’), której niestety fotografia nie wykorzystuje, a mogłaby... Współcześnie chemiczna fotografia wymagająca wiedzy, umiejętności i talentu została zastąpiona przez wygodne, proste w użyciu, niejednokrotnie wyłączające myślenie układy scalone procesorów i elektrycznie uczulonego krzemu z elementami sztucznej inteligencji. Każdy stał się fotografem, nie rozstrzygając, czy to źle czy dobrze. Nastąpił, niczym biblijny, potop obrazów zastępujący słowo i myśl.

Andrzej Nańciszewski

Autor jest absolwentem Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, doktorem sztuki i wykładowcą w Instytucie Pedagogicznym Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Nowym Sączu, opiekunem Galerii É/A i Koła Naukowego KADR. Jeden z pomysłodawców i organizatorów Festiwalu WIDZI SIĘ, przeglądu fotografii artystycznej oraz zjawisk okotfograficznych – PRZESTRZENIE, a także warsztatów fotograficznych dla dzieci i młodzieży. Autor, współautor i uczestnik kilkudziesięciu wystaw zbiorowych oraz indywidualnych. Głównym obszarem jego działalności pozostają fotografia, wideo oraz instalacje.

Streszczenie

W artykule omówiono zagadnienia dotyczące ekspozycji fotograficznej, czyli z pozoru prostej zależności ilości światła do czasu ekspozycji na nie ciała światłoczułego. Owo ciało opisane zostało jako wszelka substancja stała i zarazem fizyczna, charakteryzująca się wrażliwością na światło, którą można by wykorzystać do celów ogólnie nazywanych fotograficznymi, czyli związanymi z możliwością zarejestrowania obrazu na jej powierzchni lub wnętrzu za pomocą światła. Wyjaśniono także wpływ prędkości, z jaką przemieszczają się cząstki elementarne światła – fotony. Z pozoru chodzi o nic nieznaczącą cechę, posiadającą jednak olbrzymi wpływ na refrakcję – zjawisko załamania biegu promieni wykorzystywane w sposób bezpośredni przez fotografię, a w szczególności optykę aparatów rejestrujących – począwszy od dziurki (*pinhole camera/ kamera otworkowa*) po skomplikowane wielosoczewkowe lub

lustrzane obiektywy umożliwiające konstruowanie ostrych, przeskalowanych obrazów rejestrowanej rzeczywistości na materiale światłoczułym w dwuwymiarowej przestrzeni.

Autor poświęcił nieco uwagi pierwszej regule dotyczącej naświetlania autorstwa Roberta Wilhelma Eberharda Bunsena i Henry'ego Roscoe'a. Ową regułę potwierdził i zinterpretował

Albert Einstein w swoim prawie równoważności fotochemicznej, a złamał, przedstawiając wyjątki, Karl Schwarzschild. Omówiono także wkład przyjaciół Vero Charlesa Driffielda i Ferdinanda Hurtera do prac nad pierwszym urządzeniem do pomiaru światła i stworzenia podwalin pod sensyometrię, dział nauki zajmującej się wszelkimi zagadnieniami związanymi ze światłoczułością materiałów wykorzystywanych w fotografii, kinematografii oraz nauce i medycynie.

Słowa kluczowe: fotografia, kinematografia, światło, ekspozycja, EV, refrakcja.

Exposition of the Recorded Image

Abstract

This paper discusses the issues concerning photographic exposure, a seemingly simple relationship between the amount of light and the duration of exposure of a photosensitive medium to light. This medium was described as any solid physical matter characterized by sensitivity to light which can be utilized for the broadly understood photographic goals, i.e. the goals related to registering an image on the surface or interior of a medium by using light. The influence of the rate at which elementary particles of light – photons – move has also been explained. Seemingly it all boils down to a insignificant quality which, nevertheless, has immense influence over refraction – the phenomena of deflecting light rays utilized directly by photography, in particular by the optics of image recorders – beginning with a small hole (a pinhole camera) up to complex, multi-lens or catadioptric systems which enable recording sharp, rescaled images of the recorded reality on a photosensitive medium in a two-dimensional space.

The author devotes some attention to the first principle of exposure formed by Wilhelm Eberhard Bunsen and Henry Rosco. This principle has been confirmed and interpreted by Albert Einstein in his photochemical equivalence law and broken by Karl Schwarzschild who demonstrated exceptions to this principle. The paper also discusses contributions of friends Vero Charles Driffield and Ferdinand Hurter to the work on developing the first instrument for measuring light and establishing foundations of sensitometry, the discipline of science covering all issues related to photo-sensitivity of all materials utilized in photography, cinematography, science and medicine.

Keywords: photography, cinematography, light, exposition, EV, refraction.

Bibliografia

- Barthes, R. (1996). *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Gdańsk: Wydawnictwo KR. Bauman, Z. (2013). *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*. Warszawa: Wydawnictwo Sic! *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl>.
- Hacking, J. (red.). (2014). *Historia fotografii*. Warszawa: Wydawnictwo ARKADY. Hawking, S. (2015). *Krótką historią czasu. Od wielkiego wybuchu do czarnych dziur*. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- Kaku, M. (1994). *Hiperprzestrzeń. Wszechrzeczy równoległe, pętle czasowe i dziesiąty wymiar*. Warszawa: Wydawnictwo Prószyński i S-ka.
- Paško, J.R. (1989). *Z chemią przez fotografię jednobarwną*. Warszawa: Wydawnictwa Naukowo-Techniczne.
- Rosenblum, N. (2005). *Historia fotografii światowej*. Bielsko-Biała: Wydawnictwo Baturko Grafis Projekt.
- Sontag, S. (2009). *O fotografii światowej*. Bielsko-Biała: Wydawnictwo Karakter.



Fot. Andrzej Naściszewski



Fot. Andrzej Naściszewski



Imago lucis opera expressa 001
Fot. Andrzej Naściszewski



Imago lucis opera expressa 002

Fot. Andrzej Naściszewski

(wszystkie zdjęcia wykonane smartfonem Xiaomi Redmi Note 10 PRO)