



Το Bauhaus και ο πειρασμός του στιλ

Σωκράτης Γεωργιάδης - 13/03/2019

Στόχος του Μπάουχαους δεν είναι με κανέναν τρόπο η δημιουργία ενός 'στιλ', ενός συστήματος, δόγματος ή κανόνα, μιας συνταγής ή μόδας.

«Τώρα πα το ξέρουν όλοι. Κατοικίες με μπόλικο γυαλί και μεταλλική λάμψη: στιλ Μπάουχαους. Κατοικίες υγιεινές δίχως οικιακή ατμόσφαιρα: στιλ Μπάουχαους. Πολυθρόνες με σκελετό από ατσαλοσωλήνα: στιλ Μπάουχαους. Φωτιστικά με επνικελωμένο κορμό και ομπρέλα από ματ γυαλί: στιλ Μπάουχαους. Ταπετσαρίες τοίχου με κυβικά μοτίβα: στιλ Μπάουχαους. Τοίχος δίχως ζωγραφικό πίνακα: στιλ Μπάουχαους. Τοίχος με πίνακα, αλλά τι να σημαίνει άραγε: στιλ Μπάουχαους. Έντυπο με χοντρές γραμμές και γκροτέσκ

γραμματοσειρές: στιλ Μπάουχαους. Όλα γραμμένα με πεζά: στιλ Μπάουχαους. ΟΛΑ ΕΙΠΩΜΕΝΑ ΜΕ ΣΤΟΜΦΟ: ΣΤΙΛ ΜΠΑΟΥΧΑΟΥΣ. (εικ. 1) Στιλ Μπάουχαους; λέξη πασσαρτού. Το πολυκατάστημα Βέρτχαϊμ στήνει ένα νέο τμήμα για σύγχρονο στιλιζαρισμένο έπιπλο και χρηστικά αντικείμενα, ένα σαλόνι βιοτεχνικών προϊόντων δηλαδή, με μοντέρνα κιτς φτιασίδια πολυτελείας: για να προσελκύσει το κοινό του κολλάει το όνομα Μπάουχαους. Ένα βιεννέζικο περιοδικό μόδας συνιστά τα γυναικεία εσώρουχα να μην στολίζονται πια με λουλουδάκια, αλλά σε σύγχρονο στιλ Μπάουχαους με γεωμετρικά σχήματα. Απέναντι σε τέτοιου είδους οδυνηρές ή κωμικές καταχρήσεις που προκαλεί το κυνηγητό της μόδας στην καλή μας νέα εποχή, δεν υπάρχει προστασία. Η αυτού μεγαλειότης, ο σονομπ, επιθυμεί κάτι το νέο. Πολύ ωραία. Υπάρχουν αρκετοί αρχιτέκτονες που ερμηνεύουν το στιλ Μπάουχαους ως νέα διακοσμητική ατραξιόν. Η επίδειξη του παγερού μεγαλείου επανακάμπτει. Μόνο που έχει ανανεωθεί, αντικαθιστώντας το ιστορικό κοστούμι με τεχνοειδή κομψότητα: είναι το ίδιο οδυνηρή όπως και πρώτα. Ο αστός παραμένει αστός. Η κατοικία του παραμένει εξουσιαστικό αντικείμενο πολυτελείας, παρ' όλη τη μοντέρνα του μορφή.»¹ Αυτά έγραφε το 1930 ο Ernst Kállai, Ούγγρος ιστορικός και κριτικός της τέχνης, δημοσιογράφος και πρώην διευθυντής του περιοδικού του Bauhaus.

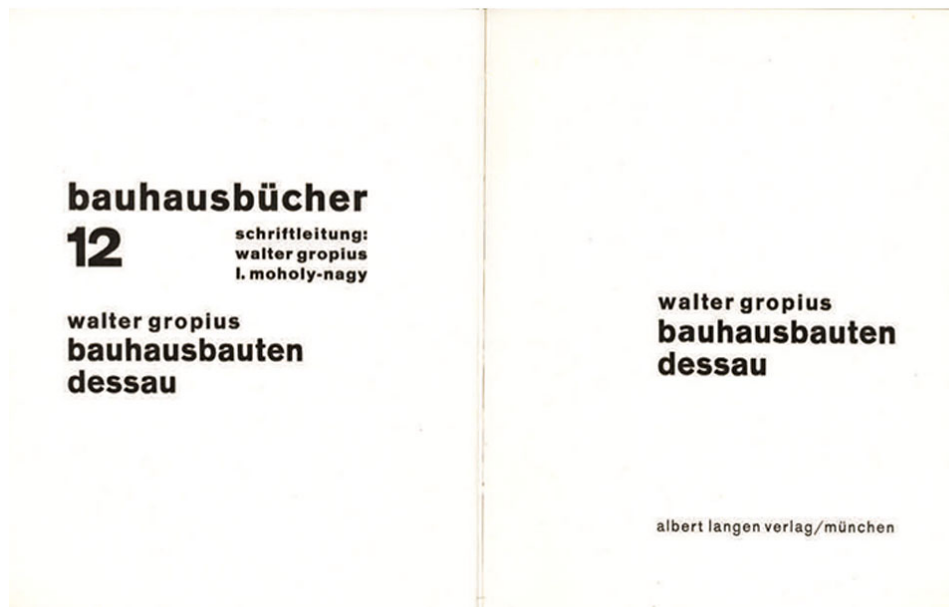


(Εικόνα 1) Walter Gropius, Οικία Moholy-Nagy, Ντέσσαου, 1925-26.

Ο Hannes Meyer, επικεφαλής της Σχολής από το 1928, σε προγραμματικό κείμενό του γραμμένο έναν χρόνο νωρίτερα, διακήρυξε: «Δεν αναζητάμε κανενός είδους στιλ Μπάουχαους, κανενός είδους μόδα Μπάουχαους, καμιά μοδάτη επίπεδη επιφανειακή διακόσμηση αρθρωμένη με οριζόντια και κατακόρυφα στοιχεία, νεοπλαστικιστικά φτιασιδωμένα, δεν αναζητάμε γεωμετρικές ή στερεομετρικές μορφές, ξένες προς τη ζωή και εχθρικές προς τη χρήση. Δεν βρισκόμαστε στο Τιμποκτού: οι ιεροτελεστίες και οι ιεραρχίες έπαψαν να είναι δικτάτορες της πλαστικής μας δραστηριότητας. Περιφρονούμε κάθε μορφή εκπορνευμένη σε φόρμουλα.»² Υπόρρητα, αλλά πάντως σαφώς, το κείμενο περιείχε αιχμές εναντίον της παραγωγής του Μπάουχαους της αμέσως προηγούμενης περιόδου, όταν η Σχολή τελούσε ακόμη υπό τη διεύθυνση και καθοδήγηση του ιδρυτή της Walter Gropius.

Αλλά και ο ίδιος ο Gropius δεν ήταν καθόλου συμφιλιωμένος με την ιδέα του στιλ γενικά και ενός στιλ

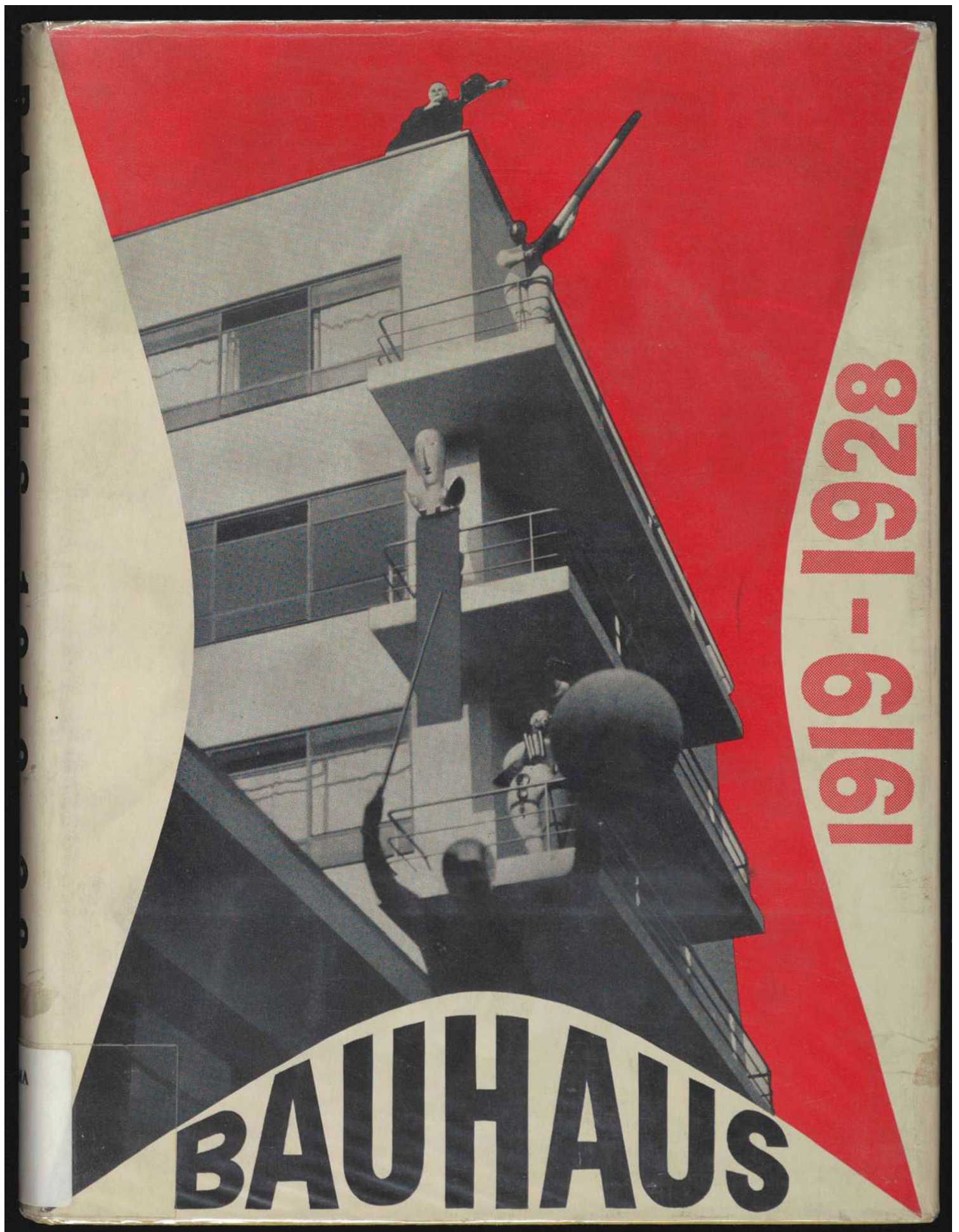
Μπάουχαους ειδικότερα. Στην εισαγωγή του βιβλίου του *Τα κτίρια του Μπάουχαους στο Dessau (1930)* (εικ. 2α,β), που δικαίως θεωρήθηκε και ως απάντηση του ιδρυτή της σχολής στις αιτιάσεις του διαδόχου του, ο Gropius σημείωνε: «Η ενιαία εμφάνιση των προϊόντων της δουλειάς [του Μπάουχαους] (...) παρ' όλες τις διαφορές μεταξύ των συνεργαζόμενων ατόμων, ήταν καρπός μιας πνευματικής κατεύθυνσης του Μπάουχαους που αναπτύχθηκε από κοινού, αφότου αυτό απαλλάχθηκε από το δόγμα μιας αισθητικής/στιλιστικής αντίληψης της μορφής σύμφωνα με την παλιά χειροτεχνική έννοια. (...) Ταυτόχρονα έπρεπε να ξεκινήσει ο αγώνας ενάντια στους μιμητές και στους παρερμηνευτές, που σε όλα τα κτίσματα και τις συσκευές της μοντέρνας εποχής που στερούνται διακόσμου, νόμιζαν ότι αναγνώριζαν ένα στιλ Μπάουχαους και μ' αυτό τον τρόπο απειλούσαν με ισοπέδωση το καλά θεμελιωμένο νόημα του έργου του Μπάουχαους. Στόχος του Μπάουχαους δεν είναι με κανέναν τρόπο η δημιουργία ενός 'στιλ', ενός συστήματος, δόγματος ή κανόνα, μιας συνταγής ή μόδας. Θα παραμείνει ζωντανό μόνο εφόσον δεν είναι προσκολλημένο στη μορφή, αλλά αναζητά πίσω από τη μεταβαλλόμενη μορφή τη συνάντηση με την κίνηση της ίδιας της ζωής (...) Ένα 'στιλ Μπάουχαους' θα σήμαινε την υποχώρηση στην ακαδημαϊκή στασιμότητα, σε μια εχθρική προς τη ζωή κατάσταση αδράνειας, ακριβώς δηλαδή σ' αυτά που το Μπάουχαους ήρθε να πολεμήσει με την ίδρυσή του. Είθε να προφυλαχτεί το Μπάουχαους από έναν τέτοιου είδους θάνατο.»³



(Εικόνα 2α,β) Walter Gropius, Το βιβλίο για το Μπάουχαους και τα κτίρια της σχολής στο Ντέσαου, 1930.

Ακόμη και μετά τον τυπικό θάνατο του Μπάουχαους με τη διάλυσή του από τους Ναζί το 1933, η ιδέα ότι η Σχολή και η παραγωγή της ήταν κοιτίδα ενός νέου καλλιτεχνικού στιλ απορριπτόταν κατηγορηματικά από τους διαχειριστές της κληρονομιάς της. (εικ. 3) Έτσι, στον πρόλογο του καταλόγου της έκθεσης «Bauhaus 1919-1928» που διοργανώθηκε το 1938 στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης από τον Walter Gropius, τη γυναίκα του Ise και τον Herbert Bayer (ο οποίος υπήρξε σπουδαστής του Μπάουχαους και την περίοδο 1925-28 διευθυντής του εργαστηρίου τυπογραφίας και διαφήμισης της Σχολής), ο διευθυντής του μουσείου Alfred H. Barr, jr. σημείωνε: «Όπως έχει τονίσει επανειλημμένα ο Gropius, η ιδέα ενός στιλ Μπάουχαους ή ενός δόγματος Μπάουχαους δεν ήταν παρά άστοχο συμπέρασμα επιφανειακής παρατήρησης.»⁴

Και στην εισαγωγή του ίδιου καταλόγου ο ιστορικός τέχνης Alexander Dornier διευκρίνιζε: «Το πνεύμα της λειτουργικής σύνθεσης μεταφέρθηκε ακόμη και στις εικαστικές τέχνες και εφαρμόστηκε στην αρχιτεκτονική, στην πολεοδομία και την χωροταξία. Αλλά το να μιλάμε σχηματικά για ένα δήθεν στιλ Μπάουχαους είναι σαν να επιστρέφουμε στην πολιτισμική παράλυση του 19ου αιώνα με τα λεγόμενα ελεύθερα στιλ του. Το ειδοποιό του στοιχείο, δηλαδή η λειτουργική θεμελίωση της σύνθεσης, περιείχε μια δυναμική αλλαγής που ανταποκρινόταν στην 'τεχνολογική εποχή' μας».⁵

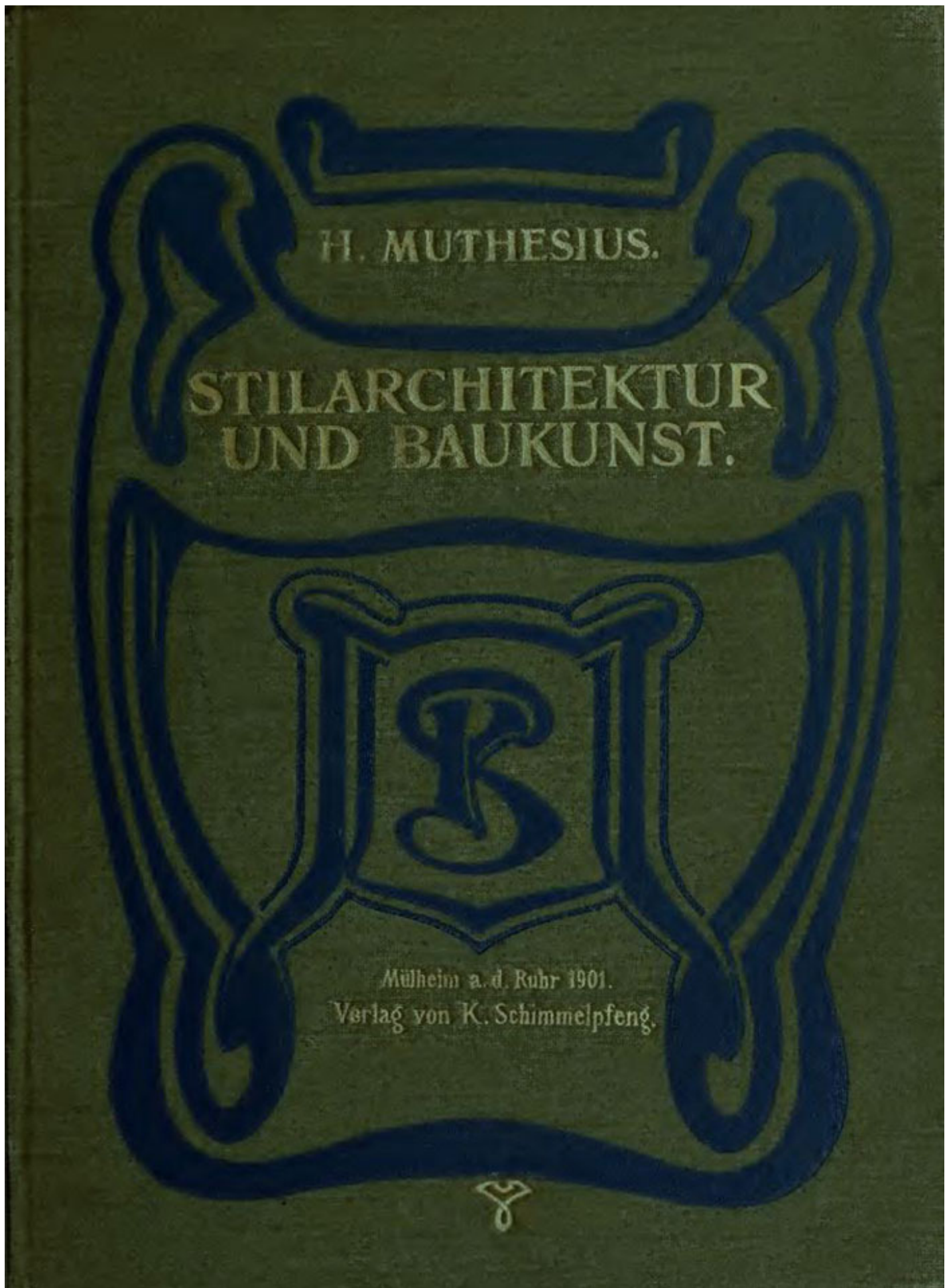


(Εικόνα 3) Κατάλογος της έκθεσης Bauhaus στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, 1938.

Ένα τέταρτο του αιώνα αργότερα, το 1964, ο ιστορικός τέχνης Sigfried Giedion στην τελευταία έκδοση του έργου του *Χωρόχρονος και Αρχιτεκτονική*, που θεωρήθηκε ως η πιο αποφασιστική (και μεροληπτική) απολογία του μοντέρνου κινήματος με κεντρικούς της ήρωες τον Le Corbusier και τον Walter Gropius, έγραφε:

«Υπάρχει μια λέξη που θα πρέπει να αποφεύγουμε κατά την περιγραφή της σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Πρόκειται για την λέξη 'στιλ'. Από τη στιγμή που εγκλείουμε την αρχιτεκτονική μέσα στην έννοια του στιλ, ανοίγουμε την πόρτα σε μια φορμαλιστική προσέγγιση. Το σύγχρονο κίνημα δεν είναι 'στιλ'... είναι προσπάθεια διείσδυσης στη ζωή, που λαγοκοιμάται υποσυνείδητα εντός μας.»⁶

Αν θέλουμε να κατανοήσουμε τους λόγους της εναντίωσης του Μπάουχαους στη έννοια του στιλ γενικά και στην εφαρμογή της στην καλλιτεχνική παραγωγή της ίδιας της Σχολής ειδικότερα, πρέπει να στρέψουμε την προσοχή μας στις εξελίξεις που διαδραματίζονταν τριάντα περίπου χρόνια νωρίτερα, στις αρχές του αιώνα, στην εποχή δηλαδή που εκκολάπτονταν ακόμη τα μοντέρνα κινήματα στην τέχνη, στο design και στην αρχιτεκτονική. Το 1902 εκδόθηκε το βιβλίο του Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst* (Αρχιτεκτονική των στιλ και τέχνη του οικοδομείν). **(εικ. 4)** Η αρχιτεκτονική των στιλ -που κατά τον Muthesius αποτελούσε δραματική απόκλιση από την πραγματική, τη γνήσια αρχιτεκτονική, την Baukunst, την τέχνη του οικοδομείν-, δεν ήταν άλλη από την αρχιτεκτονική του πρόσφατου παρελθόντος, δηλαδή του 19ου αιώνα. Έγραφε λοιπόν ο Muthesius: «Το πόσο επιφανειακές ήταν οι (φορμαλιστικές) περιπλανήσεις της αρχιτεκτονικής του 19ου αιώνα (...) φαίνεται ήδη ξεκάθαρα από το νόημα που αποδόθηκε στη λέξη στιλ. Οι αρχιτέκτονες βρίσκονταν για δεκαετίες ολόκληρες σε εσωτερική διαμάχη αναφορικά με την αξία των διαφόρων στιλ. Οι κλασικιστές και οι ρομαντικοί χωρίστηκαν σε εχθρικά στρατόπεδα και σπαταλούσαν τις δυνάμεις τους επιχειρώντας να αποδείξουν την υπεροχή του ενός στιλ απέναντι στο άλλο. Σε ό,τι αφορά το κοινό, το έστω και πενιχρό ενδιαφέρον που δείχνει ακόμη και σήμερα για την αρχιτεκτονική, συμπυκνώνεται στην έννοια του στιλ. Το πρώτο ερώτημα που τίθεται από κάθε μη ειδικό μπροστά σε κάθε νέο αρχιτεκτονικό έργο, είναι σε ποιο στιλ αυτό ανήκει. Η ικανότητα της διάκρισης των διαφόρων στιλ αρκεί, για να θεωρήσει κάποιος τον εαυτό του γνώστη της αρχιτεκτονικής. Ο κόσμος είναι δέσμιος της μαγείας που ασκεί αυτό το παρανοϊκό κατασκεύασμα με το όνομα 'αρχιτεκτονική των στιλ'. Κανείς σήμερα δεν είναι σε θέση να κατανοήσει, ότι οι ουσιαστικές αξίες της τέχνης του οικοδομείν είναι εντελώς ανεξάρτητες από το ζήτημα του στιλ· ότι, πολύ περισσότερο, δεν μπορούμε να μιλάμε περί στιλ προσεγγίζοντας με γνήσιο τρόπο ένα αρχιτεκτονικό έργο.»⁷ Και λίγο παρακάτω: «Επειδή κατά τον τελευταίο αιώνα ο κόσμος είχε μάθει να προσεγγίζει την αρχιτεκτονική αποκλειστικά υπό το πρίσμα του στιλ, το διαρκώς επαναλαμβανόμενο αίτημα για την επινόηση ενός νέου στιλ πέραν των ιστορικών, του σύγχρονου στιλ, δεν μπορούσε παρά να στοχεύει σε κάτι το εντελώς επιφανειακό. Και πράγματι δεν έλειψαν οι προσπάθειες προσαρμογής του εξωτερικού περιβλήματος των κτηρίων με τέτοιο τρόπο, ώστε να ανταποκρίνεται σ' αυτό που θεωρούνταν εκάστοτε μοντέρνο.»⁸



(Εικόνα 4)

Στο *Stilarchitektur und Baukunst* ο Muthesius συνόψιζε (το βιβλίο είχε όλο κι όλο 80 σελίδες) τις εμπειρίες της επτάχρονης παραμονής του στην Αγγλία από το 1896 μέχρι το 1903, όπου βρέθηκε ως πολιτιστικός επιτετραμμένος της Γερμανικής πρεσβείας του Λονδίνου. Η θέση αυτή είχε δημιουργηθεί μετά από παρέμβαση

του ίδιου του Κάιζερ και είχε ως κεντρικό της αντικείμενο τη μελέτη της αγγλικής κουλτούρας και ιδιαίτερα εκείνης του κατοικείν, όπως αυτή είχε διαμορφωθεί από τη δεκαετία του 1860 περίπου μέχρι τις αρχές του νέου αιώνα, δίνοντας στη Μεγάλη Βρετανία έναν πρωτοποριακό ρόλο στην παραγωγή χρηστικών αντικειμένων και ιδιαίτερα προϊόντων οικιακής χρήσης, ειδών επίπλωσης και διαρρύθμισης εσωτερικών χώρων κτλ., που της είχαν εξασφαλίσει έναν ηγεμονικό ρόλο στην παγκόσμια αγορά. Αποστολή του Muthesius ήταν λοιπόν η γνωριμία με το αγγλικό know-how και η μετάγχιση αυτής της γνώσης και εμπειρίας στη γερμανική παραγωγή με στόχο τη βελτίωση της ποιότητάς της, την αύξηση της ανταγωνιστικότητας των γερμανικών προϊόντων και τη διεκδίκηση ενός τουλάχιστον ισάξιου ρόλου με αυτόν της Μεγάλης Βρετανίας στη διεθνή αγορά. Αναλυτικότερα, ο Muthesius παρουσίασε τις σχετικές μελέτες του και συμπεράσματα έναν χρόνο μετά το *Stilarchitektur und Baukunst* στο τρίτομο μνημειώδες έργο του Ο Αγγλικός οίκος (*Das englische Haus*) **(εικ. 5)**.

DAS
ENGLISCHE HAUS

ENTWICKLUNG, BEDINGUNGEN
ANLAGE, AUFBAU, EINRICHTUNG
UND INNENRAUM

VON
HERMANN MUTHESIUS

IN 3 BÄNDEN



Bibliothek
Sächs. Hochschule
für Baukunst und
Bildende Künste

VERLEGT BEI ERNST WASMUTH, A. G.
BERLIN W. MARKGRAFEN-STRASSE 35

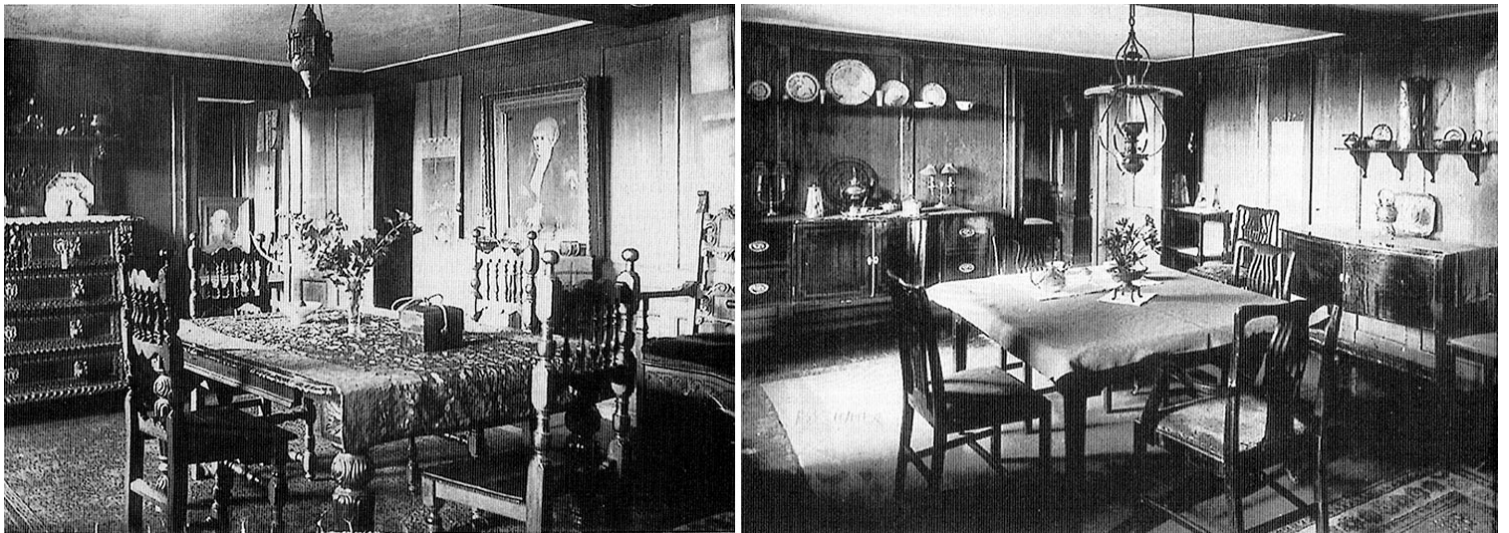
1904

(Εικόνα 5)

Η βασική αρετή που ο Muthesius διαπίστωνε και πιστοποιούσε στην αγγλική κατοικία -από το έπιπλο και το χρηστικό αντικείμενο μέχρι το κτήριο στο σύνολό του- ήταν η απλότητα, και στη συνέχεια η φυσικότητα, η αστικότητα, πολλές φορές η εγγύτητά του με ένα ήθος σχεδόν αγροτικό, το δέσιμό του με τη γη, η αίσθηση του αρμόζοντος που το διακατείχε και τέλος η χρηστική του επάρκεια. Τα δυο κυρίαρχα στοιχεία πάντως

ήταν η απλότητα και η χρηστικότητα, ένα είδος basso continuo όλης της ανάλυσης του Muthesius. Ορθά ο Muthesius ανήγαγε πολλά από αυτά τα χαρακτηριστικά στο αγγλικό κίνημα μεταρρύθμισης στις τέχνες, ιδιαίτερα στις εφαρμοσμένες, το γνωστό ως Arts and Crafts που αναδύθηκε στα μέσα του αιώνα ως μια ριζοσπαστική κριτική στη ραγδαία έκπτωση της ποιότητας των προϊόντων του υλικού πολιτισμού, μιας πολιτισμικής έκλειψης που ερμηνευόταν ως αποτέλεσμα της καπιταλιστικής οικονομίας και της βιομηχανικής παραγωγής. Το παράδοξο ήταν ότι τα παραδείγματα στα οποία αναφερόταν ο Muthesius στο *Stilarchitektur und Baukunst* και που αράδιαζε και εικονογραφούσε αφειδώς στο *Das englische Haus*, ανταποκρίνονταν σ' ένα επίπεδο και στιλ ζωής τα οποία ανήκαν σε εκείνη ακριβώς την τάξη, που ήταν φορέας και της βιομηχανικής παραγωγής και της καπιταλιστικής οικονομίας. Το ήθος της απλότητας, το ήθος του αφαιρείν είχε de facto ως παραλήπτη την αστική τάξη. Η πελατεία των αρχιτεκτόνων της απλότητας ήταν οικονομικά ευκατάστατα μέλη της αγγλικής μπουρζουαζίας. Το πιο πάνω παράδοξο ερμηνεύεται από το γεγονός ότι το ήθος του αφαιρείν που πρέσβευαν οι μεταρρυθμιστές συναντήθηκε μοιραία με αυτό που ο Max Weber αποκαλούσε «φιλοσοφία της τσιγκουνιάς», με μια στάση προτεσταντικού ασκητισμού δηλαδή, που πάλι ο Weber συνέδεε άμεσα με το καπιταλιστικό πνεύμα. Δεδομένου ωστόσο ότι τα υλικά παράγωγα του ήθους της εγκράτειας ήταν προϊόντα πολυτελείας, προσιτά αποκλειστικά σε μια οικονομική ελίτ, η απλότητα, σε τελευταία ανάλυση, ήταν περισσότερο ύφος και συμβολική έκφραση παρά ήθος.

Ο Muthesius υιοθετούσε πάντως αποφασιστικά την ιδέα της μεταρρύθμισης στις τέχνες (εικ. 6α,β), που είχε μεν αγγλική προέλευση, αλλά στο μεταξύ είχε αρχίσει να κερδίζει ισχυρά ερείσματα και στον γερμανόφωνο χώρο. Είναι προφανές ότι οι ιδέες αυτές ήταν απολύτως ασυμβίβαστες με την αρχιτεκτονική των στιλ, με την έννοια του στιλ γενικότερα, από τον κλασικισμό και το πλήθος των κλασικισμών της ευρωπαϊκής τέχνης εναντίον των οποίων ο Muthesius έστρεφε τα όπλα του, μέχρι το Jugendstil, τη γερμανική δηλαδή Art nouveau. Μόνο ο Μεσαίωνας και η Γερμανική Αναγέννηση εμπεριείχαν, κατά την άποψή του, κάποια στοιχεία που θα μπορούσαν να έχουν επίκαιρη σημασία. Κι αυτό γιατί στις πλαστικές προσπάθειες αυτών των εποχών εκδηλωνόταν σύμφωνα με τον Muthesius -και σύμφωνα με την παράδοση του Sturm und Drang και του γερμανικού ρομαντισμού- ένας ιδιαίτερος γερμανικός χαρακτήρας, θεμελιακά διαφορετικός από εκείνον του μεσογειακού κλασικισμού. Ο Μεσαίωνας, μ' άλλα λόγια, δεν αντιμετωπιζόταν ως στιλ αλλά ως έκφραση εθνικού αισθήματος και φρονήματος με διαχρονική ισχύ: επρόκειτο για ένα αίσθημα εξίσου ισχυρό, ενεργό και έγκυρο και στη σύγχρονη γερμανική καλλιτεχνική παραγωγή, σε όλο της το εύρος.



(Εικόνα 6α,β) Λονδρέζικη κατοικία του Muthesius (The Priory, Hammersmith) πριν και μετά την αναμόρφωσή της από τον ίδιο, το 1896.

Ο Muthesius δεν ήταν τυχαία προσωπικότητα. Επιστρέφοντας από την Αγγλία ήταν αυτός που πρωτοστάτησε στην ανάπτυξη μιας σύγχρονης θεωρίας ειδικά για τις εφαρμοσμένες τέχνες· που άσκησε καταλυτική επιρροή στην ανάπτυξη σχετικών προγραμμάτων εκπαίδευσης και που συγκαθόρισε τη στελέχωση των αντίστοιχων σχολών σε όλη τη Γερμανία. Ήταν τέλος ένας από τους βασικούς παράγοντες της ίδρυσης (χωρίς όμως να είναι ιδρυτικό μέλος του) του Οκτώβριου του 1907 του Deutscher Werkbund, της περίφημης ένωσης αρχιτεκτόνων, καλλιτεχνών, βιοτεχνών, βιομηχάνων και εμπόρων, που είχε ως στόχο «τον εξευγενισμό της βιοτεχνικής εργασίας με την κοινή δράση της τέχνης, της βιομηχανίας και της χειροτεχνίας και με μέσα την εκπαίδευση, την ενημέρωση και την ενιαία τοποθέτηση σε συναφή ζητήματα», όπως ανέφερε η ιδρυτική

διακήρυξή του. Στο ιδρυτικό κείμενο της οργάνωσης ο πρόεδρος του Werkbund, αρχιτέκτονας Theodor Fischer, εξηγούσε ότι η εναρμόνιση των δυνάμεων της τέχνης και της υλικής παραγωγής είχε ως απώτερο στόχο την εξυπηρέτηση της οικονομίας και προσέθετε ότι ο εξευγενισμός της γερμανικής εργασίας ήταν η εγγύηση για τη γερμανική επιτυχία στον παγκόσμιο ανταγωνισμό. Ο ιστορικός του βιομηχανικού σχεδιασμού Chup Friemert εδώ και αρκετά χρόνια χαρακτήρισε το Deutscher Werkbund ευθαρσώς «πρακτορείο της αισθητικής του εμπορεύματος στη φάση ανόδου του γερμανικού ιμπεριαλισμού».⁹

Μοιάζει αρκετά παράδοξο, αλλά η άρνηση του στιλ από την μεριά του Muthesius και των ομοϊδεατών του εμφανιζόταν την ίδια ακριβώς εποχή που η έννοια του στιλ μεσουρανούσε στην περιοχή όχι μόνο της ιστορίας της τέχνης αλλά και στη λεγόμενη επιστήμη της τέχνης, την Kunstwissenschaft, όπως αποκαλείται στον γερμανόφωνο χώρο. Πολλοί μελετητές του στιλ¹⁰ συμφωνούν ότι η έννοια του στιλ, εφαρμοσμένη σε διακριτές συλλογικές μορφολογικές επιλογές σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο, έπαιξε καταλυτικό ρόλο στη θεμελίωση της ιστορίας της τέχνης ως επιστήμης, αρχής γενομένης από τον Johann Joachim Winckelmann και την *Ιστορία της τέχνης της αρχαιότητας (Geschichte der Kunst des Altertums)*, η οποία εκδόθηκε το 1764. Η έννοια του στιλ συνέβαλε, πρώτον, στη θεώρηση και ανάλυση της τέχνης κυρίως ως μορφή και έκφραση (και δευτερευόντως μόνο ως αναπαράσταση) και συνακόλουθα στην προϊούσα διαφοροποίησή της από τα αξιακά συστήματα της γνώσης και της πράξης, δηλαδή στη θεμελίωση της τέχνης ως (σχετικά) αυτόνομης πολιτισμικής σφαίρας. Η έννοια του στιλ συνέβαλε, δεύτερον, στην ταξινόμηση του ιστορικού υλικού της τέχνης και στην υπαγωγή της σε ένα ιστορικό συνεχές με την εφαρμογή διαφόρων σχημάτων ιστορικής εξέλιξης, γραμμικών, κυκλικών, ημιτονοειδών, σπειροειδών κ.ά. Όπως λέει ο Willibald Sauerländer, στη μετάβαση από τον 19ο στον 20ό αιώνα, οι τάσεις αυτές γνώρισαν το απόγειό τους. Κατά την πορεία της στον 19ο αιώνα η ιδέα του στιλ απαλλασσόταν σταδιακά από τα στοιχεία μιας ολιστικής αντίληψης (που αρχικά είχε), κατά την οποία η τέχνη θεωρείτο καθρέφτης της ιστορίας και ο ιστορικός της τέχνης ο έγκυρος ερμηνευτής του παρελθόντος, για να καταλήξει στις αρχές του 20ού αυτοσκοπός, «style for the style's sake», κατά τον Sauerländer: τούτο σημαίνει ότι η έννοια του στιλ παρέπεμπε πλέον στην προσέγγιση του φαινομένου της τέχνης σαν ένα λίγο-πολύ αυτόνομο σύστημα αξιών και η εφαρμογή της στο υλικό της τέχνης γινόταν με περιγραφικές μάλλον παρά κανονιστικές προθέσεις. Αξιοσημείωτο είναι ότι η τροπή αυτή των πραγμάτων έθετε στο επίκεντρο της προσοχής της στιλιστικής ανάλυσης την αρχιτεκτονική και τις εφαρμοσμένες τέχνες, δηλαδή τις τέχνες που καλλιεργούσαν ο Muthesius και οι συνάδελφοί του στο Deutscher Werkbund.

Έναν χρόνο μόλις πριν την έκδοση του *Stilarchitektur und Baukunst*, ο Βιεννέζος ιστορικός της τέχνης Alois Riegl σημειώνει: «Οι ύψιστοι νόμοι είναι κοινοί και στα τέσσερα είδη τέχνης, όπως άλλωστε και η καλλιτεχνική βούληση από την οποία υπαγορεύονται· ωστόσο οι νόμοι αυτοί δεν γίνονται ορατοί με την ίδια άμεση ευκρίνεια στα είδη αυτά. Αυτό ως επί το πλείστον συμβαίνει στην αρχιτεκτονική και στην καλλιτεχνική χειροτεχνία, τουλάχιστον στον βαθμό που αυτή δεν επεξεργάζεται παραστατικά μοτίβα: η αρχιτεκτονική και η καλλιτεχνική χειροτεχνία αποκαλύπτουν συχνά τους κατευθυντήριους νόμους της καλλιτεχνικής βούλησης με μια σχεδόν μαθηματική καθαρότητα.»¹¹ Όπως διευκρίνιζε ο Riegl, η αρχιτεκτονική και η καλλιτεχνική χειροτεχνία διέθεταν αυτή την ικανότητα, επειδή σ' αυτές η μορφή δεν επισκιάζόταν και έτσι δεν άφηνε την προσοχή του θεατή να αποσπαστεί από στοιχεία ξένα προς την ίδια τη μορφή, δηλαδή από νοσηματοδοτήσεις ποιητικής, θρησκευτικής, διδακτικής, πατριωτικής κτλ. φύσης. Η αρχιτεκτονική και η χειροτεχνία γίνονταν μ' άλλα λόγια πρότυπα μιας αυτόνομης, αυτο-αναφορικής τέχνης και συνεπώς το κατ' εξοχήν πεδίο της στιλιστικής ανάλυσης, δεδομένου ότι το στιλ θεωρείτο ως ο κυρίαρχος τρόπος με τον οποίο εκδηλωνόταν η καλλιτεχνική βούληση κάθε εποχής. Ωστόσο, όπως είδαμε προηγουμένως, η ιδέα της αυτονομίας ήταν εντελώς ξένη στους θιασώτες της μεταρρύθμισης ακριβώς εκείνων των τεχνών τις οποίες εγκωμιάζε ο Riegl ως αυτόνομες, και της οποίας ο Muthesius ήταν ένας από τους βασικούς συντελεστές.

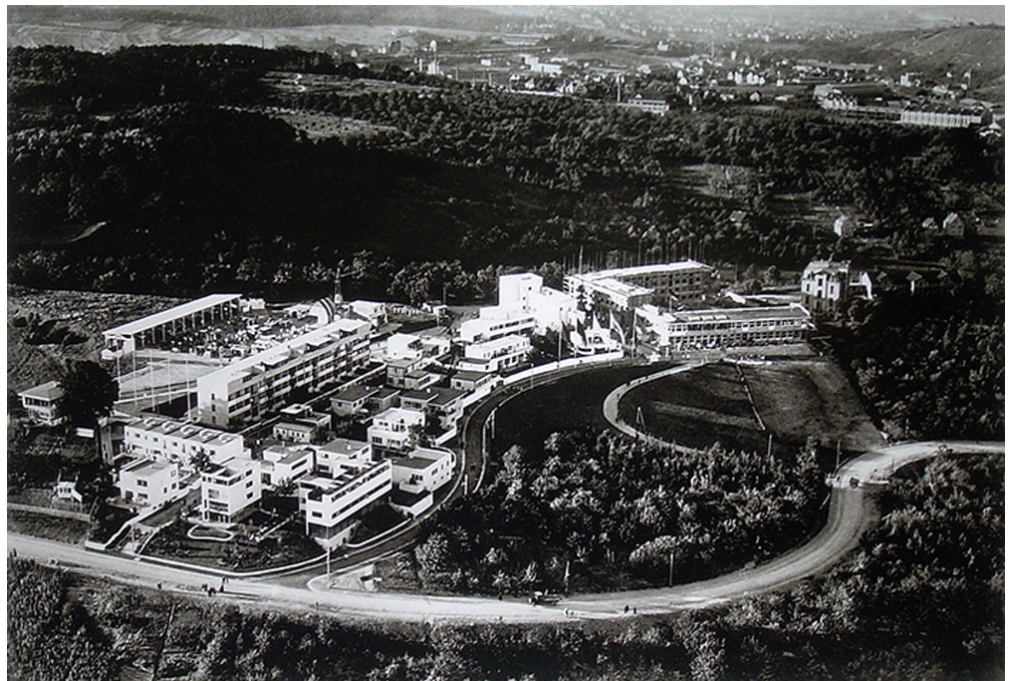
Για τους μεταρρυθμιστές, κυρίαρχο ρόλο αναφορικά με την αρχιτεκτονική και τις εφαρμοσμένες τέχνες έπαιζε το γεγονός ότι οι τέχνες αυτές ήταν εφαρμοσμένες, τέχνες που ως τέτοιες όφειλαν να εγκολληθούν τους νόμους της βιομηχανικής ανάπτυξης και τις απαιτήσεις της σύγχρονης οικονομίας. Σ' αυτή ακριβώς την προοπτική αναγνώριζαν άλλωστε τον κοινωνικό ρόλο των τεχνών. Το ήθος του αφαιρείν δεν είχε ως κύριο πεδίο αναφοράς τη σφαίρα της αυτόνομης τέχνης, αλλά ήταν συμπυκνωμένη έκφραση μιας τέχνης απολύτως επιχειρησιακής, στην υπηρεσία της (καπιταλιστικής) οικονομίας και ανάπτυξης. Εξ ου και η απόκρουση της ιδέας του στιλ, τουλάχιστον με τον χαρακτήρα που είχε πάρει η ιδέα αυτή στην περίοδο για την οποία μιλάμε. Ωστόσο η απαλλαγή από την έννοια του στιλ δεν ήταν και τόσο εύκολη υπόθεση. Η στιλιστική προοπτική είχε

γίνει η βασιλική οδός για την προσέγγιση του φαινομένου της τέχνης και το στιλ πανίσχυρο εργαλείο ανάλυσης και ιστορικοποίησης της. Γι' αυτό και η έννοια του στιλ, παρ' όλη την αρνητική σημασία που είχε πάρει στο πλαίσιο της μεταρρύθμισης, επρόκειτο να συνοδεύσει την ίδια καθώς και τα μοντέρνα κινήματα της αρχιτεκτονικής και του ντιζάιν μετά τον Α' παγκόσμιο πόλεμο για αρκετές δεκαετίες ακόμη.

Ο ίδιος ο Muthesius, στο *Stilarchitektur und Baukunst*, έχοντας προσπαθήσει να δείξει γιατί η αρχιτεκτονική των στιλ δεν μπορεί ποτέ να είναι γνήσια αρχιτεκτονική, συμπέρανε εντελώς απροσδόκητα: «Αν κατ' αρχήν γινόταν εφικτό η έννοια του στιλ να εξοβελιστεί εντελώς, αν ο αρχιτέκτονας παραμελώντας τα στιλ στο σύνολό τους στηριζόταν κατ' αρχήν και πρώτα απ' όλα σ' αυτό που απαιτεί από αυτόν το ιδιαίτερο είδος του κάθε έργου, δεν θα απείχαμε πλέον πολύ από τον σωστό δρόμο προς μια σύγχρονη τέχνη, προς ένα πραγματικά νέο στιλ.»¹²

Ο Walter Gropius, που σε όλη του τη ζωή αντιτασσόταν στην ιδέα ενός «στιλ Μπάουχαους», σ' ένα πρώιμο κείμενό του γραμμένο το 1914 δήλωνε: «Ακόμη και αν τώρα υπερिσχύει μια υλιστική αντίληψη για τη ζωή, κανείς δεν μπορεί να παραβλέψει τις απαρχές μιας ισχυρής και ενιαίας πολιτισμικής βούλησης. Στον βαθμό που οι ιδέες της εποχής απαλλάσσονται από την προσκόλλησή τους στην ύλη, αρχίζει να αναδύεται η επιθυμία για μια ενιαία μορφή, για ένα στιλ. Οι άνθρωποι κατανοούν και πάλι ότι η βούληση για τη μορφή είναι πάντοτε το κατ' εξοχήν προσδιοριστικό στοιχείο της αξίας του έργου τέχνης.»¹³

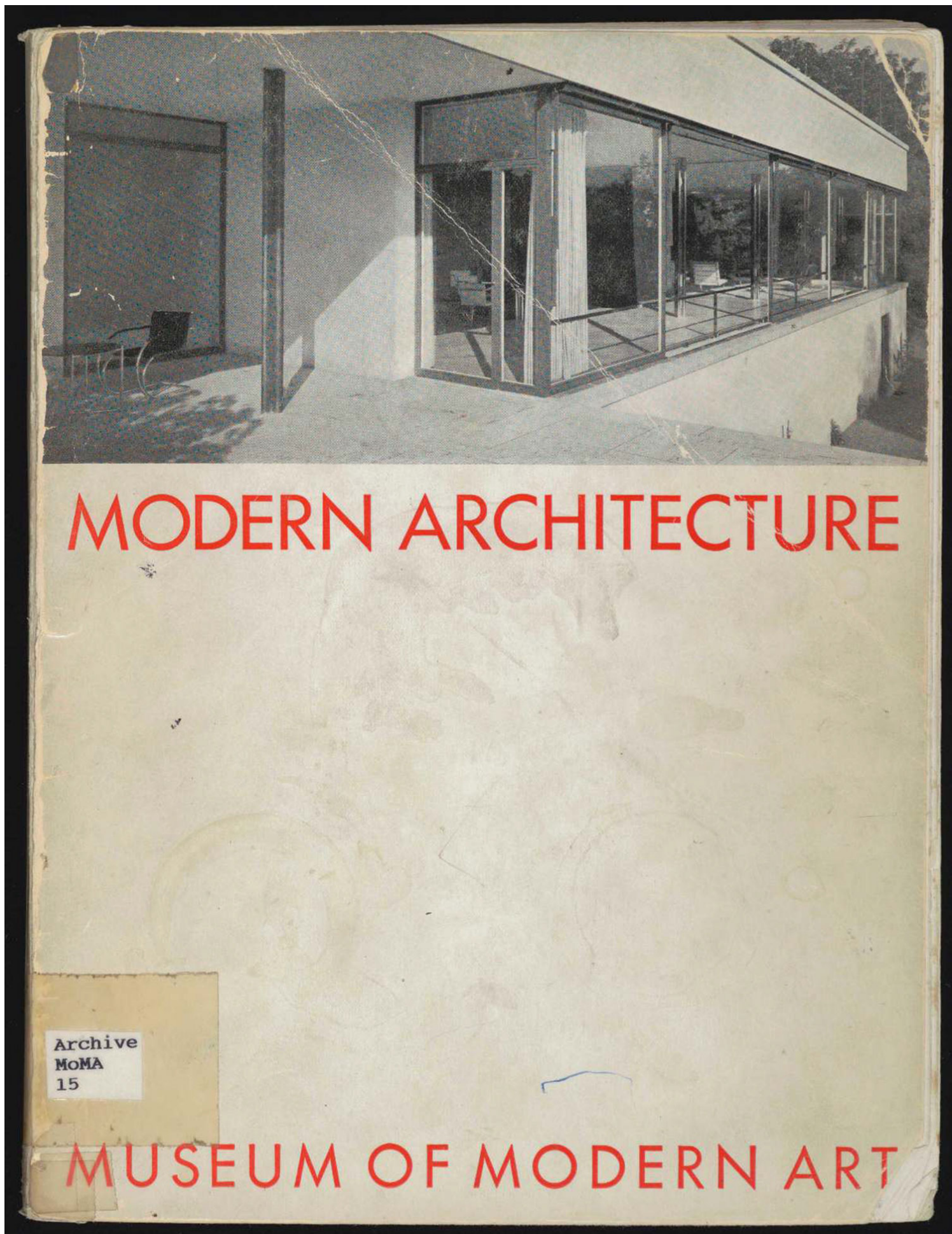
Το De Stijl, μια από τις σημαντικότερες συσπειρώσεις της πρωτοπορίας του μοντέρνου, έφερε τη λέξη στιλ στον ίδιο τον τίτλο του. Ο ιδρυτής του Theo van Doesburg δεν έπαυε να τονίζει τη σημασία της βούλησης για το στιλ. Σε διάλεξή του στη Βαϊμάρη το 1922 (και έχοντας στο στόχαστρό του το ίδιο το Μπάουχαους) έδινε σ' αυτή τη βούληση μια σειρά επιμέρους χαρακτηριστικά -εκφρασμένα πάντα με τη βοήθεια αντιθετικών ζευγών: «Βεβαιότητα αντί για αβεβαιότητα, εξωστρέφεια αντί για εσωστρέφεια, σαφήνεια αντί για ασάφεια, θρησκευτική ενέργεια αντί για πίστη και θρησκευτική αυθεντία, απλότητα αντί για πολυπλοκότητα, σχέση αντί για μορφή, σύνθεση αντί για ανάλυση, λογική κατασκευή αντί για λυρικό σχήμα, μηχανή αντί για χειροτεχνία, πλάσιμο μορφής αντί για μίμηση και διακόσμηση, κολεκτιβισμός αντί για ατομικισμό.»¹⁴



(Εικόνα 7α,β) (Δεξιά) Ludwig Mies van der Rohe / Deutscher Werkbund, Οικισμός Weissenhof, Στουτγάρδη, 1927.

Το 1927 ο αρχιτέκτονας και συγγραφέας Walter Curt Behrendt, σε βιβλίο του που εκδόθηκε με αφορμή την ανέγερση υπό τη διεύθυνση του Mies van der Rohe του περίφημου οικισμού του Deutscher Werkbund στο Weissenhof της Στουτγάρδης, έδινε τον τίτλο *Der Sieg des neuen Baustils* (*Η νίκη του νέου στιλ αρχιτεκτονικής*) (εικ. 7α,β). Στο δοκίμιο αυτό, που σύμφωνα με δήλωση του συγγραφέα του είχε προθέσεις εκλαΐκευσης, η νέα αρχιτεκτονική παρουσιαζόταν με όρους μιας νέας μορφολογικής πρότασης: «Υπό την επίδραση των ισχυρών πνευματικών δυνάμεων οι οποίες υλοποιούνται στην παραγωγική δημιουργία της εποχής μας -έγραφε-, ξετυλίγεται μπροστά στα μάτια μας το υποβλητικό θέαμα μιας συνολικής μεταμόρφωσης, κατά την οποία γεννιέται και πραγματώνεται η μορφή της εποχής μας. Τα κτήρια του νέου

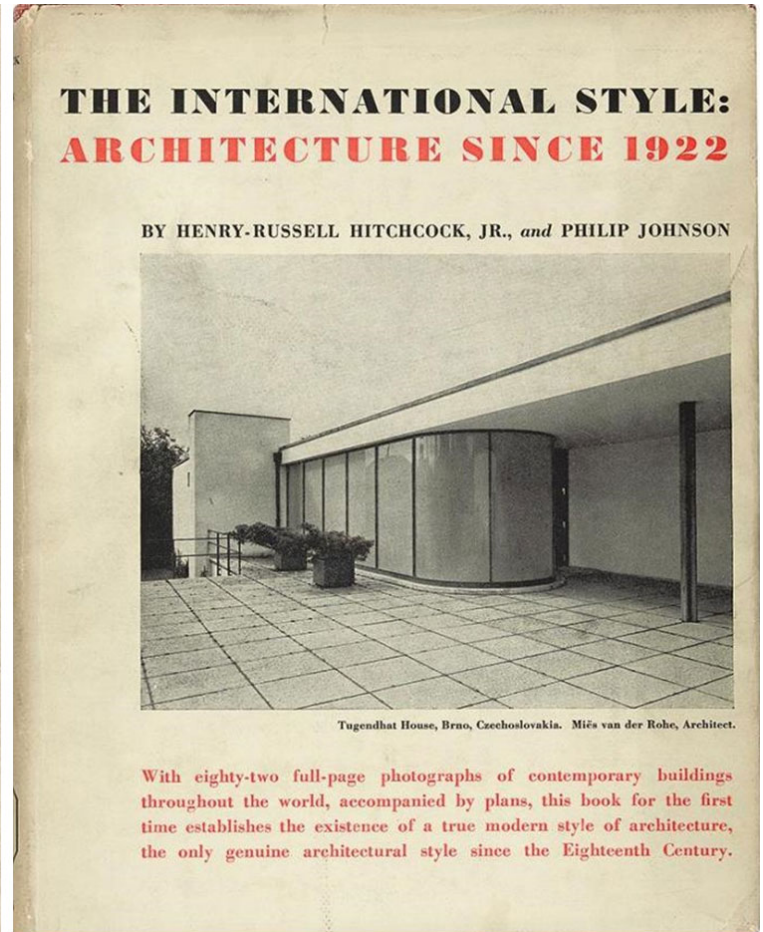
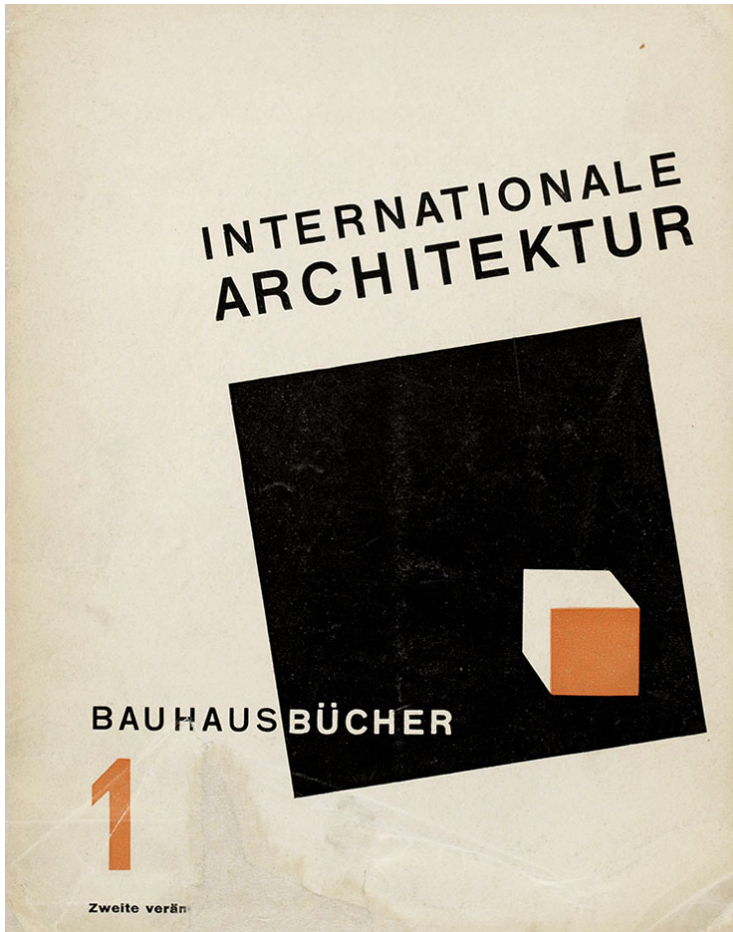
στιλ -συνέχιζε- είναι κατά κανόνα όγκοι με απλή και αυστηρή μορφή και ευδιάκριτη δόμηση, με λείους επίπεδους τοίχους, με οριζόντιες σκεπές στο σύνολό τους και ευθύγραμμα περιγράμματα. Η διάρθρωση των όγκων είναι κατά κανόνα λίγο-πολύ κλιμακωτή, τα παράθυρα και τα ανοίγματα τοποθετούνται ελεύθερα στην επιφάνεια των τοίχων. Αυτό που συχνά ελκύει την προσοχή είναι ότι, αντίθετα με τη μέχρι τώρα πρακτική, τα ανοίγματα και ενδεχομένως τα μπαλκόνια τοποθετούνται στις γωνίες των κτηρίων, εκεί ακριβώς που η οπτική συνήθεια προσδοκά την ύπαρξη των φερόντων στοιχείων του κτηρίου με τη μορφή της συμπαγούς δόμησης των γωνιαίων πεσσών. Αυτό που επίσης κάνει εντύπωση σ' αυτά τα κτήρια είναι ότι τους λείπει τελείως η συνήθης διακόσμηση.»¹⁵ Το κείμενο συνέχιζε στο ίδιο ύφος, στους ίδιους τόνους και με τη συνοδεία πλούσιας εικονογράφησης για εβδομήντα περίπου σελίδες δίνοντας ακριβώς αυτό που υποσχόταν ο τίτλος του, τη συνταγή ενός νέου στιλ.



(Εικόνα 8)

Μόλις πέντε χρόνια αργότερα, το 1932, το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης διοργάνωσε με την επιμέλεια των Henry-Russell Hitchcock και Philip Johnson έκθεση με τίτλο *Modern Architecture-an International Exhibition* (εικ. 8), όπου γινόταν προσπάθεια της σύζευξης της ευρωπαϊκής μοντέρνας

αρχιτεκτονικής με την αντίστοιχη αμερικανική με σημείο εκκίνησης το έργο του Frank Lloyd Wright. Ο κατάλογος της έκθεσης¹⁶ συνοδεύτηκε από μια συμπληρωματική έκδοση των επιμελητών της με τίτλο αυτή τη φορά *The International Style (Το διεθνές στιλ)*.¹⁷ Στο βιβλίο αυτό, οι Hitchcock και Johnson επιχειρούσαν την κωδικοποίηση της νέας αρχιτεκτονικής με κορμό το ευρωπαϊκό μοντέρνο. Κατέληγαν σε κατηγορίες παρόμοιες με εκείνες του Walter Curt Behrendt, τις οποίες συμπύκνωναν σε τρεις βασικές αρχές: η αρχιτεκτονική ως όγκος, η κανονικότητα (με την έννοια της επανάληψης τυποποιημένων στοιχείων) και η αποφυγή του διακόσμου. (εικ. 9α,β)



(Εικόνα 9α,β)

Σε ό,τι αφορά τον διεθνή χαρακτήρα του μοντέρνου, ακολουθούσαν το παράδειγμα του Walter Gropius που το 1925 είχε δημοσιεύσει μια πρώτη ανθολογία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, ένα βιβλίο με εικόνες όπως σημείωνε ο ίδιος στον πρόλογό του, όπου τα παραδείγματα που είχαν επιλεγεί, πέρα από τις προσωπικές και εθνικές ιδιαιτερότητες, έφεραν κοινά σε όλες τις χώρες φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά. «Η συγγένεια αυτή», σημείωνε, «την οποία μπορεί να διαπιστώσει ακόμη και ο οποιοσδήποτε μη ειδικός, είναι τεκμήριο ενός νοήματος που δείχνει προς το μέλλον, είναι προάγγελος μιας γενικής, θεμελιακά νέας μορφοποιητικής βούλησης, τους εκπροσώπους της οποίας συναντά κανείς σε όλες τις πολιτισμένες χώρες της γης.» Ο τίτλος του βιβλίου, που αποτέλεσε το πρώτο της σειράς των εκδόσεων του Μπάουχαους, ήταν *Internationale Architektur (Διεθνής Αρχιτεκτονική)*.¹⁸ Οι Hitchcock και Johnson, επτά χρόνια αργότερα, αντικατέστησαν τη λέξη αρχιτεκτονική με τη λέξη στιλ: *The International Style*. Ο όρος επικράτησε ως ονομασία της αρχιτεκτονικής του μοντέρνου κινήματος μετά τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο στο διεθνές αρχιτεκτονικό στερέωμα.

Ο πειρασμός του στιλ, που εκδηλώνεται πλαστικά στις περιπτώσεις που αναφέρθηκαν παραπάνω (Muthesius, πρώιμος Gropius, Van Doesburg, W.K. Behrendt, Hitchcock & Johnson), είναι και το ονοματοποιητικό αίτιο του λεγόμενου Bauhausstil.

Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της λέξης αυτής είναι ότι δεν αναφέρεται μονάχα στην παραγωγή του ίδιου του Μπάουχαους, αλλά χρησιμοποιείται συνήθως μετωνυμικά για να συμπεριλάβει όλη την υλική παραγωγή του μοντέρνου. Το στιλ Μπάουχαους έχει, τουλάχιστον στις αρχιτεκτονικές του εκφάνσεις, περίπου τα ίδια χαρακτηριστικά με αυτά που ο Behrendt ή οι Hitchcock και Johnson απέδιδαν στη νέα αρχιτεκτονική

συνολικά. Για τέτοιου είδους περιπτώσεις, η Sarah Williams-Goldhagen χρησιμοποιεί τον όρο *basic level category* (κατηγορία/ταξινόμηση βασικού επιπέδου), τον οποίο τοποθετεί απέναντι στις *superordinate categories*, κατηγορίες/ταξινομήσεις ανώτερης τάξης. Οι *basic level categories* παράγουν συγκεκριμένες νοητικές εικόνες, προσθέτει, όπου μια και μόνη νοητική εικόνα είναι σε θέση να εκπροσωπήσει την κατηγορία στο σύνολό της. Οι *superordinate categories* αντίθετα λειτουργούν σ' ένα ανώτερο επίπεδο αφαίρεσης και δεν παράγουν τέτοιες συγκεκριμένες νοητικές εικόνες. Ως μια τέτοια *basic level category* θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε τον όρο ή καλύτερα τη λέξη *Bauhausstil*, όπου στη θέση της αντίστοιχης *superordinate category* θα τοποθετούσαμε τη μοντέρνα αρχιτεκτονική και το μοντέρνο ντιζάιν.¹⁹

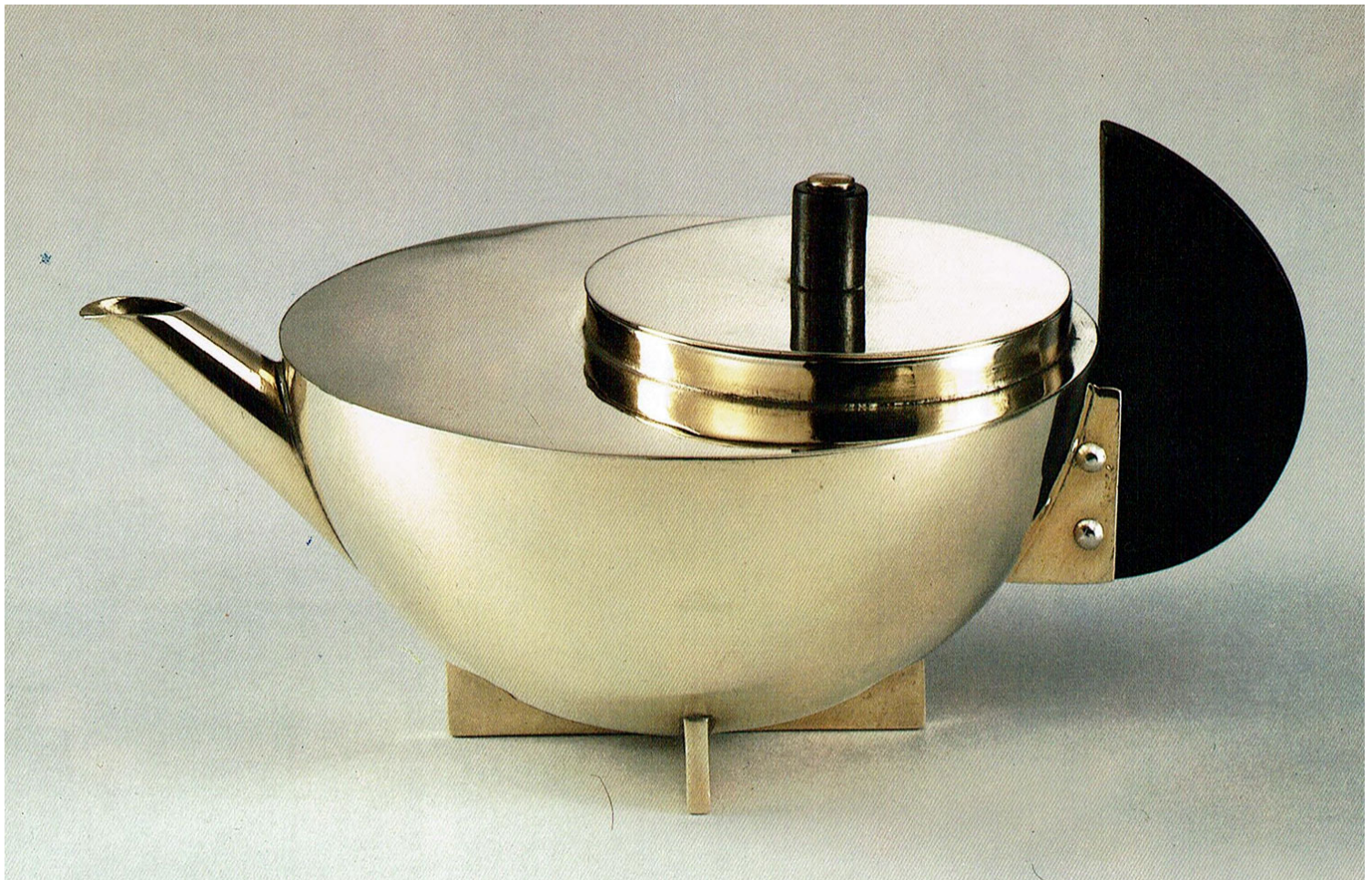
Είναι μια δύσκολη *basic level category* το στιλ Μπάουχαους και αυτό όχι μόνο επειδή, όπως είπαμε προηγουμένως, οι πρωταγωνιστές του Μπάουχαους αρνούνταν, εμμονικά μάλιστα, την απόδοση του όρου στιλ στην παραγωγή της σχολής. Είναι δύσκολη ταξινόμηση κυρίως γιατί σ' αυτή, παρά την πληθώρα τεκμηρίων που μαρτυρούν το ακριβώς αντίθετο, το Μπάουχαους -και για τα δεκατέσσερα χρόνια της ύπαρξής του από το 1919 μέχρι το 1933- εμφανίζεται ως ενιαίο, συμπαγές project, με ενιαίο πρόγραμμα και ενιαίους στόχους. Η κατηγορία *Bauhausstil* παραχαράσσει μ' άλλα λόγια την ιστορία του Μπάουχαους. Σ' ένα δεύτερο επίπεδο είναι δύσκολη ταξινόμηση γιατί, με τα κανονιστικά χαρακτηριστικά με τα οποία εμφανίζεται, ισοπεδώνει την πολλαπλότητα του ίδιου του μοντέρνου και αφήνει έξω από το πεδίο παρατήρησης μεγάλα τμήματά του.

Πού μπορεί να στηριχτεί όμως ο ισχυρισμός ότι η ετικέτα *Bauhausstil* παραχαράσσει την ίδια την ιστορία του Μπάουχαους; Το στιλ Μπάουχαους αντλούσε και αντλεί τις εικόνες του όχι από το όλον Μπάουχαους, αλλά από μια συγκεκριμένη περίοδο της δράσης του. Η περίοδος αυτή, που τελούσε υπό την έμπνευση και αποκλειστική καθοδήγηση του ιδρυτή της σχολής, ξεκινούσε από το 1922/1923, αποκτούσε τα οριστικά χαρακτηριστικά της με τη γενική αναμόρφωση του προγράμματος της σχολής (που συνέπεσε με τη μεταφορά της από τη Βαϊμάρη στο Ντεσάου το 1925) και έληγε το 1928 με την αποχώρηση των Gropius και Moholy-Nagy από τη σχολή. Μιλάμε δηλαδή για 5-6 χρόνια μιας συνολικής πορείας 14 ετών. Η περίοδος αυτή θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σαν η περίοδος της προσαρμογής. Προσαρμογής στις κοινωνικοοικονομικές συντεταγμένες της εποχής, στις σύγχρονες τεχνολογίες, σε φορντιστικά πρότυπα παραγωγής και σε μια αισθητική που αντλούσε από τα παραδείγματα του νεοπλαστικισμού των Κάτω Χωρών και του ρωσικού κονστρουκτιβισμού, με λειασμένες όμως τις ιδεολογικοπολιτικές αιχμές του τελευταίου και μεταφρασμένου σε απλό φορμαλιστικό σύστημα. Όλα αυτά βέβαια σε επίπεδο προγραμματικών προοπτικών, γιατί σε επίπεδο πρακτικής εφαρμογής τα πράγματα εμφανίζονταν με αρκετά διαφορετικό πρόσωπο.

Αν στόχος ήταν η δημιουργία προτύπων για μαζική βιομηχανική παραγωγή που θα απέβλεπε στη μαζική κατανάλωση, στην πραγματικότητα τα προϊόντα του Μπάουχαους σε όλο τους το φάσμα ήταν κατασκευασμένα χειροτεχνικά. Επιπλέον, τα «νέα» χρηστικά αντικείμενα που παράγονταν στα εργαστήρια της σχολής ήταν προϊόντα πολυτελείας, όπως πολύ σωστά διαπίστωνε ο Hannes Meyer, διάδοχος του Gropius στη διεύθυνση της σχολής. Η πολυθρόνα Wassily του Marcel Breuer κόστιζε στην απλή της εκδοχή (με κάθισμα και πλάτη από ύφασμα και όχι από δέρμα) 60 Μάρκα, ποσό που αντιστοιχούσε στο εβδομαδιαίο εισόδημα μιας μέσης εργατικής οικογένειας. Μια τσαγιέρα Μπάουχαους κόστιζε 90 Μάρκα, ποσό που αντιστοιχούσε στο εβδομαδιαίο εισόδημα ενός μέσου υπαλλήλου γραφείου. **(εικ.10α,β,γ)** Μια σειρά λάμπες πολυτελείας, όπως η περίφημη των Jucker-Wagenfeld και οι πιο σεμνές της Marianne Brandt και του Christian Dell, προορίζονταν επίσης για ισχυρά εισοδήματα. Αρκεί να σκεφτεί κανείς, ότι το 1925 το 81% των εργατών που κατοικούσαν στο Βερολίνο ζούσαν χωρίς ηλεκτρικό ρεύμα. Εκτός αυτού, όπως σημειώνει η Robin Schuldenfrei, όλα αυτά τα αντικείμενα, τυπολογικά ήταν τελείως συμβατικά χρηστικά είδη.²⁰



(Εικόνα 10α,β) (Αριστερά) Marcel Breuer, πολυθρόνα Wassily. (Δεξιά) Karl Jucker και Wilhelm Wagenfeld, Επιτραπέζια λάμπα από γυαλί, 1923-24.



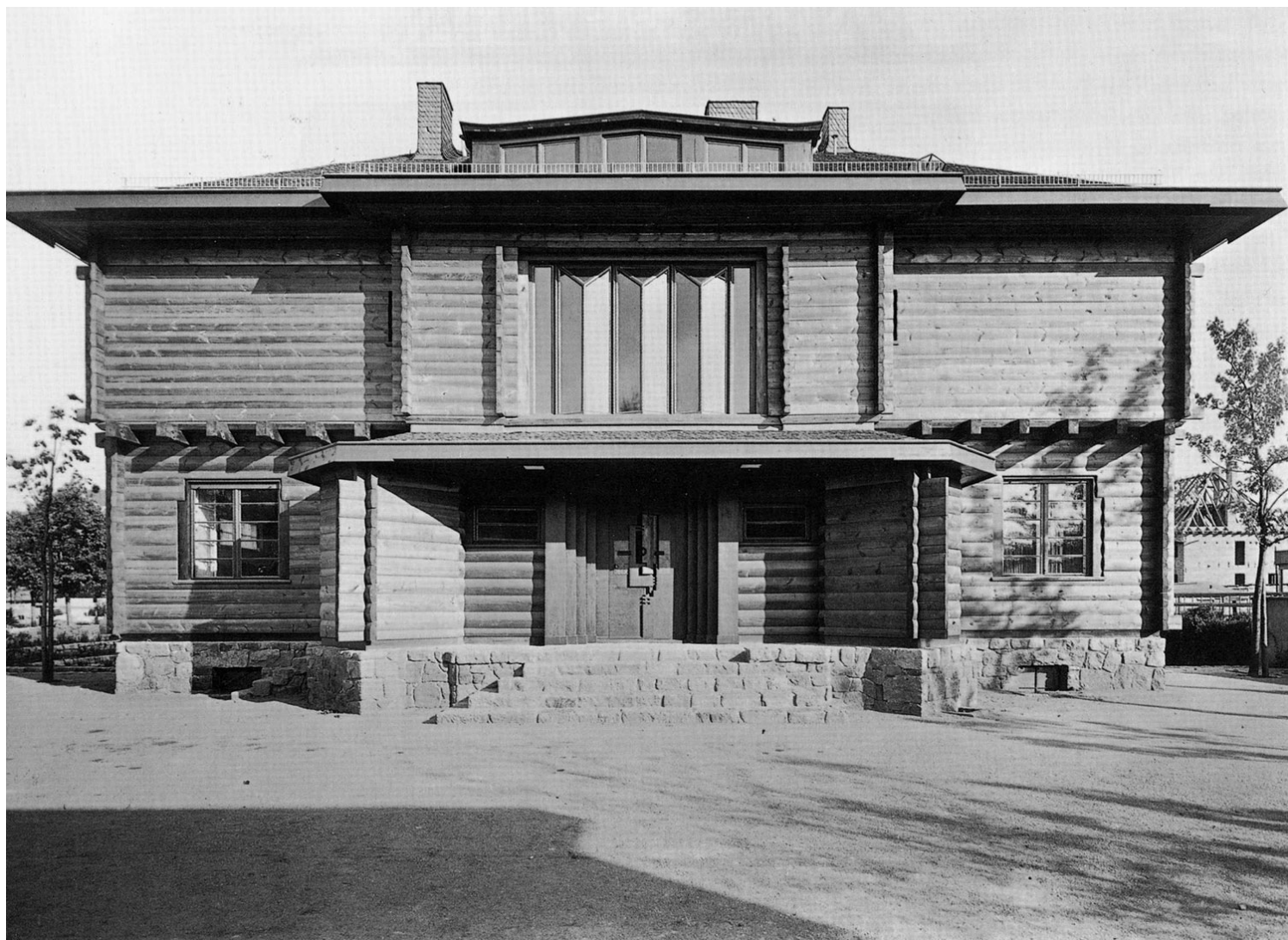
(Εικόνα 10γ) Marianne Brandt, μικρή τσαγιέρα (ύψος 7.5 εκ.), επαργυρωμένος μπρούντζος και έβενος, 1924.

Το Μπάουχαους με άλλα λόγια δεν ανακάλυπτε τα εξαρτήματα ενός νέου υλικού πολιτισμού για τον μοντέρνο άνθρωπο, όπως ισχυριζόταν, αλλά επένδυε, φτιασίδωνε τον παραδοσιακό. Οι δάσκαλοι και μαθητές του εφαρμόζαν (με ριζοσπαστικό τρόπο) την αρχή του αφαιρείν παραιτούμενοι από τον πρόσθετο διάκοσμο και αρκούμενοι στις διακοσμητικές ιδιότητες του υλικού, ενώ ανήγαγαν όλους τους όγκους στις βασικές γεωμετρικές και στερεομετρικές μορφές: ο φορμαλισμός δεν θα μπορούσε να έχει καθαρότερη έκφραση. Στη βάση του βρισκόταν ο μαξιμαλισμός των μέσων στην υπηρεσία ενός μινιμαλισμού της μορφής, που ήταν, σε

τελευταία ανάλυση, και το αποτέλεσμα του όλου εγχειρήματος. Από εδώ μέχρι το Bauhausstil η απόσταση ήταν πραγματικά ελάχιστη. Έτσι μπορούμε να πούμε ότι ο αρχιτέκτονας του στίλ Μπάουχαους δεν ήταν άλλος από τον ίδιο τον πολέμιό του, τον Walter Gropius, που το 1922-23 έσβηνε με μια μονοκουδυλιά την προηγούμενη ιστορία του Μπάουχαους και απαλλασσόταν απ' όποιον θα επιχειρούσε να θέσει σε αμφισβήτηση τη νέα γραμμή της προσαρμογής. Ο Γερμανός αρχιτέκτονας θα αρνούταν την πρώτη περίοδο του Μπάουχαους, τη φάση της κυριαρχίας της χειροτεχνίας, του οράματος ενός νέου μεσαίωνα, της «νέας γοθικής κοσμοαντίληψης»,²¹ όπου η παραγωγή θα οργανωνόταν στη βάση ολιγάριθμων, κλειστών συνδέσμων, στοών, συναφιών, συνωμοτικών πυρήνων, οι οποίοι θα διασφάλιζαν και θα έδιναν μορφή στο μυστήριο της πίστης, μέχρι την ανάδυση μιας γενικής, μεγάλης, φέρουσας πνευματικής θρησκευτικής ιδέας που θα έβρισκε την κρυστάλλινη έκφρασή της στο συνολικό έργο τέχνης του μέλλοντος. Ναι, τα λόγια αυτά δεν ήταν πυρετικό παραλήρημα υπό την επήρεια παραισθησιογόνων ουσιών, αλλά απόσπασμα από την ομιλία του ίδιου του Walter Gropius στην πρώτη έκθεση σπουδαστικών εργασιών τον Ιούνιο του 1919 στη Βαϊμάρη.²²

Ήταν η φάση όπου ο Johannes Itten, διευθυντής του προπαιδευτικού κύκλου μαθημάτων στο Μπάουχαους μέχρι το 1922, οπαδός μιας σχέτας του περσικού ζωραστριισμού, του λεγόμενου Μαζνταζνάν, τριγυρνούσε στη σχολή με ράσο και ξυρισμένο κρανίο, έβαζε την καντίνα να μαγειρεύει μακροβιοτικά φαγητά με βάση το σκόρδο, και υποχρέωνε τους μαθητές του να κάνουν ασκήσεις αυτοσυγκέντρωσης, αναπνοής και κίνησης πριν ακουμπήσουν τη ζωγραφική επιφάνεια στο ατελιέ ή το σφυρί στο εργαστήριο.

Ήταν η φάση του Haus Sommerfeld **(εικ.11α,β,γ)**, μιας έπαυλης που ανεγέρθηκε στο Βερολίνο σε σχέδια του Walter Gropius και του Adolf Meyer το 1920 και στο οποίο συμμετείχαν μια σειρά από εργαστήρια του Μπάουχαους. Συναρμολογημένο -πλην του πέτρινου βάθρου και της επικάλυψης της τετράριχτης στέγης από ξύλο- όχι με βάση τις αρχές της (μεσογειακής) τεκτονικής αλλά με σύστημα κατασκευής en bloc, όπως ταίριαζε στις βόρειες λαϊκές παραδόσεις,²³ με λεπτά ξυλόγλυπτα κοσμήματα του Joost Schmidt στις πόρτες και στις απολήξεις των δοκών της στέγης, με όγκους κρυσταλλόμορφους και πολύχρωμες υαλογραφίες του Josef Albers, το σπίτι αυτό ανέδυε άρωμα πριμιτιβισμού που, όπως έλεγε ο Gropius, συμβόλιζε νέες συνθήκες ζωής εν τω γεννάσθαι.



(Εικόνα 11α,β,γ) Gropius/Meyer, Οικία Sommerfeld, Βερολίνο 1920.

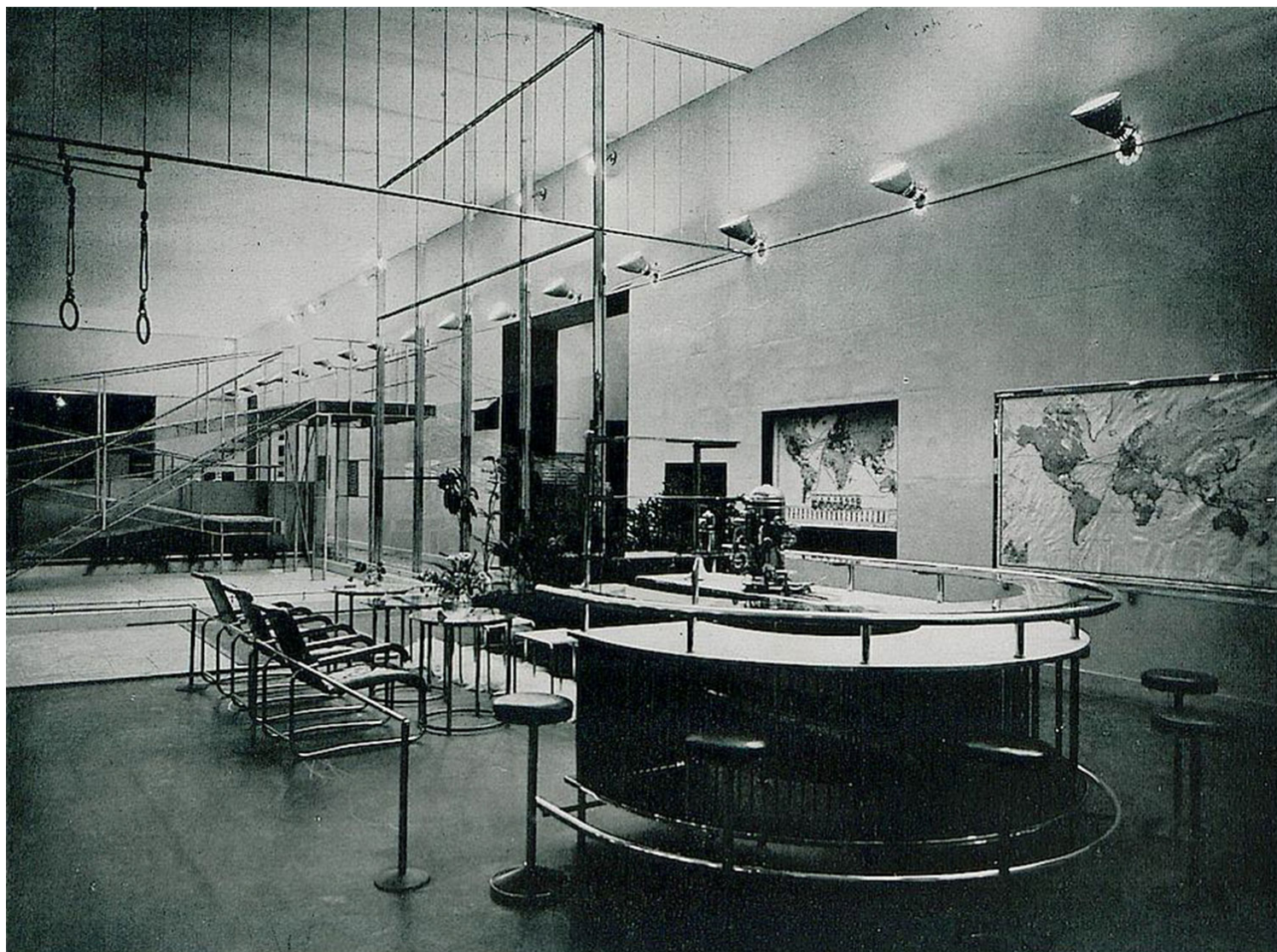
Ήταν τέλος η φάση, λίγο μετά το τέλος του πρώτου μεγάλου βιομηχανοποιημένου και γι' αυτό απέραντα φονικού πολέμου και της επανάστασης που ακολούθησε, στην οποία ο Gropius απαιτούσε από τους διανοούμενους αλλαγή στρατοπέδου, ζητώντας τους να ταχθούν ενάντια στον καπιταλισμό και τις εξουσιαστικές του πολιτικές.²⁴ Σ' αυτά που έλεγε ο ίδιος και οι φίλοι του στο Συμβούλιο για την Τέχνη (*Arbeitsrat für Kunst*) αγνόφεγγε η ιδέα κάποιου είδους σοσιαλισμού. Ο σοσιαλισμός αυτός ήταν ωστόσο απολιτικός, στον βαθμό που δεν κατονόμαζε τις κοινωνικοπολιτικές δυνάμεις στις οποίες θα στηριζόταν, ακριβώς όπως και η θρησκεία που πρέσβευε ο Gropius και το θρησκευτικό αίσθημα που απαιτούσε όφειλε να

αντεπεξέλθει άνευ Θεού. Πάντως η τέχνη δεν ήταν στιλ, δεν ήταν αυτόνομο εκφραστικό σύστημα, αλλά κοσμοθεωρία, Weltanschauung.

Μόλις τρία χρόνια αργότερα ο Gropius θεωρούσε την περίοδο αυτή, που ίσως να ήταν και η πρώτη ηρωική της σχολής, κάτι σαν νεανικό ατόπημα. Σε κείμενό του (1924) έγραφε: «Μια συνειδητή επιστροφή στην παλιά χειροτεχνία θα ήταν αταβιστική πλάνη. Η χειροτεχνία και η βιομηχανία βρίσκονται σήμερα σε μια πορεία προϊούσας αμοιβαίας προσέγγισης και πρέπει βαθμιαία να συγχωνευθούν σε μια νέα εργασιακή ενότητα για την παραγωγή του όλου, που θα αποκαταστήσει για κάθε άτομο που συμμετέχει το νόημα της συνεργασίας και την αυθόρμητη βούληση που αυτή απαιτεί. Αυτό είναι απαρέγκλιτη προϋπόθεση της συλλογικής εποικοδομητικής δράσης. Η χειροτεχνία του μέλλοντος σ' αυτή την εργασιακή ενότητα θα είναι το πεδίο πειραματισμού της βιομηχανικής παραγωγής».²⁵

Μια άλλη πλευρά της δραστηριότητας του Gropius που αναμφισβήτητα συνέβαλε στην ανάδυση της χίμαιρας του λεγόμενου Bauhausstil, σχετίζεται με την προσπάθειά του να αναδείξει και να επιβάλει τις επιλογές του Μπάουχαους της περιόδου 1923-1928 ως το κυρίαρχο παράδειγμα της καλλιτεχνικής παραγωγής, σε όλο το φάσμα των τεχνών, ελεύθερων και των λεγόμενων εφαρμοσμένων, τουλάχιστον σ' ό,τι αφορούσε την γερμανική καλλιτεχνική σκηνή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η έκθεση του Deutscher Werkbund (**εικ. 12α,β,γ**) υπό τη διεύθυνση του Gropius στο πλαίσιο του Salon des Artistes décorateurs του 1930 στο Grand Palais του Παρισιού.²⁶ Η έκθεση αυτή κάθε άλλο παρά παρουσίαζε μια σφαιρική εικόνα της γερμανικής παραγωγής στον τομέα των εφαρμοσμένων τεχνών της εποχής. Καταρχήν ο Gropius ανέθεσε τη διαρρύθμιση των επιμέρους τομέων της και την επιλογή των εκθεμάτων σε τρία πρόσωπα του στενού περιβάλλοντός του, τους László Moholy-Nagy, Marcel Breuer και Herbert Bayer, που προέρχονταν και οι τρεις από το Μπάουχαους και το οποίο είχαν εγκαταλείψει το 1928 ακολουθώντας τον ίδιο τον Gropius. Κεντρικό σημείο αναφοράς ολόκληρης της έκθεσης ήταν η μακέτα ενός σχεδίου του αρχιτεκτονικού γραφείου του Gropius για ένα πολυώροφο κτήριο κατοικίας με σκελετό από ατσάλι. Φορέας για την έκθεση των πολυάριθμων αντικειμένων ντιζάιν (έπιπλα, υφαντά, ήδη εξοπλισμού κτλ) ήταν η ανάπλαση σε κλίμακα 1:1 κοινόχρηστων και ιδιωτικών χώρων της ανωτέρω πολυκατοικίας. Έτσι, η γερμανική συμμετοχή στο Salon, από forum επίδειξης της επίκαιρης γερμανικής παραγωγής κατέληξε σε μονογραφική περίπου έκθεση Gropius/Bauhaus της περιόδου 1923-1928 με τη συμπερίληψη και κάποιων άλλων εκθεμάτων, συμβατών πάντως προς το κυρίαρχο ύφος.²⁷





(Εικόνα 12α,β,γ)

Η διαχείριση της κληρονομιάς του Μπάουχαους και η επιδίωξη της ταύτισης της σχολής (στη βάση της κωδικοποίησης της δράσης της στα χρόνια 1923-28) με το άτομό του ήταν σταθερό μέλημα του Gropius από τότε που εγκατέλειψε τη σχολή το 1928 μέχρι τον θάνατό του, το 1969. Το 1938, δέκα χρόνια μετά την παραίτησή του από το Μπάουχαους και αφού, μετά από μια σχετικά σύντομη περίοδο όχι ιδιαίτερα επιτυχούς δράσης στο Λουδίνο (1934-1937), ανέλαβε το 1937 τη διεύθυνση της αρχιτεκτονικής σχολής του Χάρβαρντ στο Κέιμπριτζ των Ηνωμένων Πολιτειών, ο Gropius με τη γυναίκα του Ise και με τον Herbert Bayer διοργάνωσε την έκθεση που προαναφέρθηκε, με τίτλο *Μπάουχαους 1919-1928* στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης. Αν το 1923 η πρώτη μεγάλη έκθεση Μπάουχαους στη Βαϊμάρη και η δημοσίευση του νέου προγράμματος της σχολής σηματοδοτούσε κοντά σ' όλα τα άλλα και την άρνηση της πρώτης, εξπρεσιονιστικής -όπως έμεινε στην ιστορία- φάσης του Μπάουχαους, το σκάνδαλο της έκθεσης στη Νέας Υόρκη ήταν η απάλειψη της ιστορίας του Μπάουχαους από το 1928 -τη χρονιά της παραίτησης του Gropius απ' αυτό- μέχρι το 1933, οπότε και η σχολή διαλύθηκε από τους ναζί. Ο Mies van der Rohe, ο τρίτος και τελευταίος διευθυντής της σχολής από το 1930 μέχρι το 1933, που πάντα αμφισβητούσε τις αρχιτεκτονικές αρετές του Walter Gropius και επιπρόσθετα αντιμετώπιζε με καχυποψία τη μιντιακή του πολιτική, αρνήθηκε τη συμμετοχή του στην έκθεση του MoMA. Όμως για την «παράλειψη» της περιόδου 1928-1930, όπου το Μπάουχαους τελούσε υπό τη διεύθυνση του Hannes Meyer, δεν υπήρχε κανένας προφανής τυπικός λόγος. Στην πρώτη μεγάλη έκθεση Μπάουχαους στις Ηνωμένες Πολιτείες η σχολή εμφανιζόταν κολοβωμένη, κομμένη και ραμμένη στα μέτρα του Walter Gropius. Η απάλειψη της περιόδου Meyer δεν ήταν διόλου τυχαία.

Ο Meyer από την πρώτη στιγμή, ρητά και δηλωμένα έθετε στο στόχαστρό του το στιλ Μπάουχαους, αποδίδοντας ουσιαστικά τον χαρακτηρισμό αυτό στις κατευθύνσεις της σχολής στην προηγούμενη φάση της. Συνέδεε το στιλ Μπάουχαους με έναν άκρατο φορμαλισμό και, στο πρακτικό επίπεδο, με την παραγωγή προϊόντων πολυτελείας, ενώ το πραγματικό ζητούμενο γι' αυτόν ήταν χρηστικά ήδη ευρείας κατανάλωσης,

ικανά να καλύψουν τις ανάγκες των λαϊκών μαζών.²⁸ **(εικ. 13)** Προς αυτή την κατεύθυνση αναμόρφωσε και τα εργαστήρια της σχολής: ενώ διατήρησε την καλλιτεχνική παιδεία, αναδιοργάνωσε το πρόγραμμα (curriculum) τοποθετώντας στο επίκεντρό του την αρχιτεκτονική. Το άνοιξε στις ανθρωπιστικές και στις θετικές επιστήμες καθώς και στην τεχνολογία. Η επιστημονικότητα έγινε το νέο σύνθημα του Μπάουχαους. Εισήγαγε μαθήματα κοινωνιολογίας και ψυχολογίας, καθώς επίσης και φιλοσοφίας. Ιδιαίτερα σ' αυτόν τον τομέα συνήψε ισχυρές σχέσεις με τη σχολή της Βιέννης του λογικού θετικισμού. Ο Rudolf Carnap, ο Herbert Feigl και ο Otto Neurath ήταν συχνοί επισκέπτες της σχολής στο Ντεσάου.²⁹

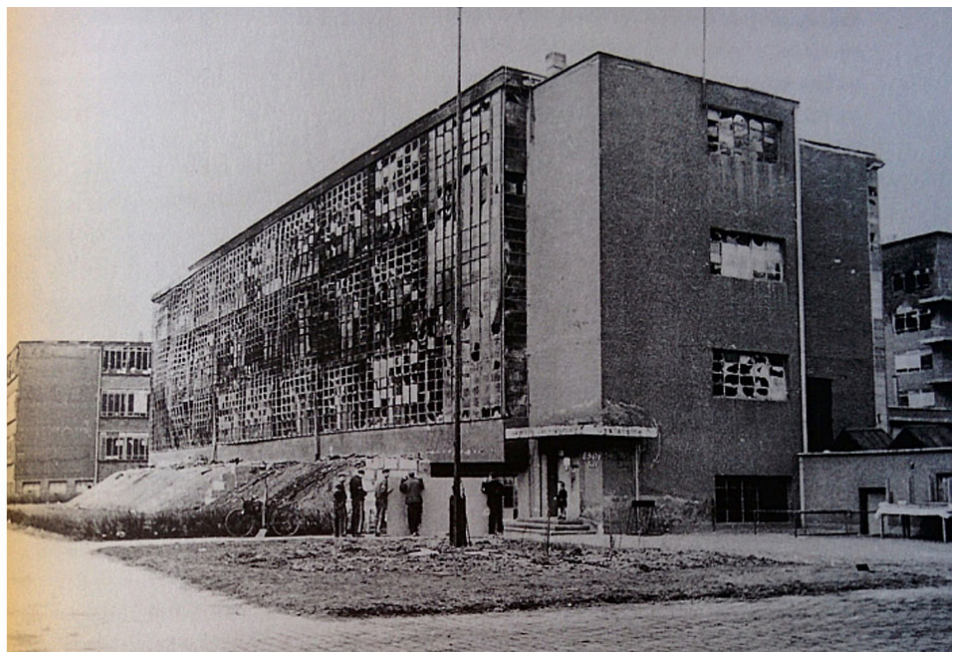


(Εικόνα 13) Τμήμα Αρχιτεκτονικής του Bauhaus υπό τη διεύθυνση του Hannes Meyer. Οικιστικά μπλοκ με εξωτερικούς διαδρόμους στον Οικισμό Törten/Ντέσσαυ, 1929-30.

Ο Meyer πολύ γρήγορα βρέθηκε αντιμέτωπος με τις δεξιές πολιτικές δυνάμεις και τον δεξιό πολιτικό τύπο, που τον κατηγόρησαν ως κομμουνιστή και του επέρριπταν πολιτισμικό μπολσεβικισμό (σύμφωνα με προσφιλή τότε έκφραση της ακροδεξιάς αντίδρασης), ενώ οι δημοτικές αρχές της πόλης (το Ίδρυμα ανήκε στον δήμο του Ντεσάου), ασκούσαν ασφυκτικές πολιτικές πιέσεις στον Meyer για την εκκαθάριση όλων των αριστερών στοιχείων ανάμεσα στους σπουδαστές και τις σπουδάστριες της σχολής. Είχαν την υποστήριξη των πολέμιων του Meyer στο ίδιο το Μπάουχαους, ιδιαίτερα του Wassily Kandinsky και του Josef Albers, ενώ από τα παρασκήνια τα νήματα κινούσε ο Walter Gropius, αν και ήταν αυτός που το 1927 είχε καλέσει τον Meyer στη Σχολή. Το αποτέλεσμα ήταν η εκδίωξη του Meyer από το Μπάουχαους την 1η Αυγούστου 1930. Ας αναφερθεί εδώ για λόγους πληρότητας, ότι το μέτρο αυτό δεν έσωσε τελικά τον Μπάουχαους, αλλά, αντίθετα, ήταν το πρώτο βήμα της ολοκληρωτικής διάλυσής του. Έναν χρόνο μετά την επικράτηση εθνικοσοσιαλιστικών και άλλων ακροδεξιών δυνάμεων στο Ντεσάου, το φθινόπωρο του 1932 το δημοτικό συμβούλιο της πόλης αποφάσισε το κλείσιμο του Μπάουχαους. Κατά της απόφασης ψήφισαν μόνο οι κομμουνιστές και ο δήμαρχος Fritz Hesse, ενώ οι σοσιαλδημοκράτες απείχαν. Η σχολή μεταφέρθηκε από τον Mies στο Βερολίνο, για να λειτουργήσει εκεί σε ιδιωτική πλέον βάση για λιγότερο από έναν χρόνο.

Η ριζοσπαστική κριτική του στιλ Μπάουχαους και η εμπλοκή της σχολής στις πολιτικές συγκρούσεις στα τελευταία χρόνια της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης ήταν λοιπόν ο πραγματικός λόγος της «παράλειψης» του Gropius το 1938 στην έκθεση της Νέας Υόρκης. Το Μπάουχαους έπρεπε κατά την εισαγωγή του στις Ηνωμένες Πολιτείες να παρουσιαστεί πολιτικά αγνό, κοινωνικά ουδέτερο μέχρι αδιάφορο και κυρίως απαλλαγμένο από το στίγμα του κομμουνισμού. Με την έκθεση αυτή το Bauhausstil, παρ' όλη την αντίθετη ρητορική, θριάμβευε στη νέα του πατρίδα.

Η τελευταία πράξη του δράματος του λεγόμενου στιλ Μπάουχαους παίχτηκε αμέσως μετά το τέλος του Β' παγκόσμιου πολέμου. **(εικ.14)** Αν και στην κατεχόμενη Γερμανία, τόσο στη δυτική όσο και στην ανατολική, το Μπάουχαους διατηρούσε σε σημαντικό βαθμό την ακτινοβολία του σε προοδευτικούς κύκλους, οι ιδέες για μια ανασύσταση της σχολής περιορίστηκαν σ' αυτή την πρώτη μεταπολεμική περίοδο στο ανατολικό τμήμα της Γερμανίας. Μια πρωτοβουλία ξεκίνησε από τον Fritz Hesse που το 1945 ανέλαβε ξανά δήμαρχος στο Ντεσάου. Τις σχετικές κινήσεις διηύθυνε ο Hubert Hoffmann, πρώην σπουδαστής της σχολής, που προχώρησε μάλιστα μέχρι και την κατάστρωση προγράμματος σπουδών και την ανάληψη επαφών με πιθανούς μελλοντικούς διδάσκοντες. Στη Βαϊμάρη ο Hermann Henselmann, μετέπειτα αρχιτέκτονας της μνημειώδους Λεωφόρου Στάλιν στο Ανατολικό Βερολίνο, σχεδίαζε ως πρύτανης της Ανωτάτης Σχολής Αρχιτεκτονικής και Εικαστικών Τεχνών της Βαϊμάρης τη μετονομασία της σε Μπάουχαους. Το Μπάουχαους στην υπό σοβιετική κατοχή Ανατολική Γερμανία από πολλές πλευρές θεωρούνταν ως «εκπαιδευτικό ίδρυμα (που βρισκόταν) στο πνεύμα της δημοκρατίας και του σοσιαλισμού» με παραδειγματική σημασία για το μέλλον.³⁰ Καμία απ' αυτές τις πρωτοβουλίες ανασύστασής του όμως δε στάθηκε δυνατόν να πάρει σάρκα και οστά.



(Εικόνα 14α,β) Το κτήριο του Bauhaus στο Ντεσάου πριν (φωτο: Lucia Moholy) και μετά τους βομβαρδισμούς του Β' παγκόσμιου πολέμου.

Με την ίδρυση της Λαοκρατικής Δημοκρατίας της Γερμανίας (DDR) το 1949, θεσπίστηκε και η πολιτική του νέου κράτους στα ζητήματα του πολιτισμού. Προέβλεπε δύο βασικούς άξονες: την υιοθέτηση του σοβιετικού παραδείγματος του σοσιαλιστικού ρεαλισμού και την αξιοποίηση των εθνικών γερμανικών παραδόσεων στην τέχνη με κυρίαρχες αναφορές στον κλασικισμό του 19ου αιώνα. Ήταν προφανές ότι το Μπάουχαους σ' αυτό το πλαίσιο δεν είχε καμιά απολύτως θέση. Αντίθετα, η συζήτηση για το Μπάουχαους έμπαινε τώρα πια στην τροχιά του ψυχρού πολέμου, στην πάλη μεταξύ των δύο συστημάτων των πρώην συμμάχων και νυν αντιπάλων που, μέσα στο φορτισμένο κλίμα της ιδεολογικής αντιπαράθεσης, επηρέαζε άμεσα τα ζητήματα του πολιτισμού και της τέχνης. Σε απόφαση της Κεντρικής Επιτροπής του Ενιαίου Σοσιαλιστικού Κόμματος Γερμανίας με τίτλο *Η πάλη ενάντια στον φορμαλισμό στην τέχνη και στη λογοτεχνία, για μια προοδευτική γερμανική κουλτούρα* (17 Μαρτίου 1951) υπογραμμιζόταν: «Στον τομέα της αρχιτεκτονικής, που στο πλαίσιο του πενταετούς προγράμματος βρίσκεται μπροστά σε μεγάλες υποχρεώσεις, η ανάπτυξη μιας αρχιτεκτονικής που θα εκφράσει τις νέες κοινωνικές συνθήκες της Λαοκρατικής Δημοκρατίας της Γερμανίας εμποδίζεται κυρίως από το λεγόμενο Bauhausstil και τις κονστρουκτιβιστικές, φονξιοναλιστικές πεποιθήσεις πολλών αρχιτεκτόνων.»³¹

Ακόμα πιο έντονα καταδικαστικός απέναντι στο στιλ Μπάουχαους ήταν ο μετέπειτα Πρόεδρος του Κρατικού Συμβουλίου της DDR, Walter Ulbricht. Σε λόγο του τον Οκτώβριο του 1951 τόνιζε: «Κοντά στη μελέτη των εθνικών παραδόσεων ως βάση για την ανάπτυξη της αρχιτεκτονικής μας, οφείλουμε να αναγνωρίσουμε με σαφήνεια το Bauhausstil ως φαινόμενο εχθρικό προς τον λαό.» Αναθεμάτιζε συλλήβδην Bauhausstil και Μπάουχαους με την αιχμή του δόρατος στραμμένη κυρίως κατά του Hannes Meyer -δηλαδή της αριστερότερης εκδοχής του- και το κατακεραύνωνε ως αμερικανόπνευστη εκδήλωση φορμαλισμού και κοσμοπολιτισμού και έκφραση του μονοπωλιακού καπιταλισμού.³² Ο ίδιος ο Hannes Meyer σχολίαζε τις επιθέσεις ενάντια στο πρόσωπό του με χαρακτηριστική ειρωνεία: «Αυτό θα αρέσει σίγουρα στον κ. Gropius».³³ Ο Ulbricht πάντως είχε ένα διπλό πρόβλημα. Από τη μια μεριά, το Μπάουχαους στην πρώιμη DDR όφειλε τη γοητεία του όχι σε κανένα στιλ Μπάουχαους αλλά στις προοδευτικότερες πλευρές της ιστορίας της Σχολής, πλευρές που εκπροσωπούσε κυρίως ο Hannes Meyer. Από την άλλη μεριά ήταν υποχρεωμένος να στραφεί εναντίον του Bauhausstil που κατά την ίδια περίοδο χρησιμοποιούνταν από την καπιταλιστική Δύση ως σημαντικό όπλο στον πολιτισμικό ψυχρό πόλεμο που διεξήγαγε κατά της σοσιαλιστικής Ανατολής. Επιχείρησε να το λύσει ταυτίζοντας κακόβουλα τα δυο μέτωπα και δυσφημίζοντας έτσι εχθρούς και φίλους αδιάκριτα. Στο κάτω-κάτω μην ξεχνάμε ότι ο Meyer, κατά του οποίου ο Ulbricht έστρεφε τα βέλη του, μετά την απόλυσή του από το Μπάουχαους βρέθηκε στη Σοβιετική Ένωση για να συμμετάσχει ως αρχιτέκτονας και πολεοδόμος στη σοσιαλιστική οικοδόμηση.

Ωστόσο, παρά τις όποιες απρέπειες, οι καταγγελίες του Ulbricht για τις δυτικές προπαγανδιστικές χρήσεις της κληρονομιάς του Μπάουχαους με την αποστεωμένη μορφή του Bauhausstil δεν ήταν διόλου ανεδαφικές. Ο Walter Gropius ήταν βασικός μοχλός αυτής της προπαγάνδας που ήθελε το Μπάουχαους ως παράγοντα κοινωνικής προόδου, βαθιά δημοκρατικό, που ανέκαθεν εναντιωνόταν σε κάθε μορφή ολοκληρωτισμού. Το 1947 έφθανε στη Γερμανία ως σύμβουλος ανοικοδόμησης της κατεστραμμένης από τον πόλεμο χώρας υπό τις διαταγές του ύπατου διοικητή των αμερικανικών δυνάμεων κατοχής, στρατηγού Lucius Clay.³⁴ Όπως γράφει ο Winfried Nerdinger,³⁵ ο Gropius σε όλη την πρώτη μεταπολεμική περίοδο, κουβαλώντας μαζί του τον μύθο του Μπάουχαους, του δικού του αποκλειστικά Μπάουχαους, εμφανιζόταν ως η κατ' εξοχήν αυθεντία στα ζητήματα της αρχιτεκτονικής, της πολεοδομίας και της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης και γινόταν αντικείμενο λατρευτικών, εκρηκτικών σχεδόν εκδηλώσεων αναγνώρισης και αποδέκτης πληθώρας διακρίσεων ως η εμβληματική μορφή μιας άλλης Γερμανίας, απαλλαγμένης από τον ναζισμό και σταθερής στον νέο ρόλο της ως προκεχωρημένο φυλάκιο των φιλελεύθερων αξιών της δημοκρατικής Δύσης.

Σημειώσεις

¹ Ernst Kállai, «Zehn Jahre Bauhaus», *Die Weltbühne*, 26 (1930), 135-139.

² Hannes Meyer, «Bauhaus und Gesellschaft», *Bauhaus* 3 (1929), τχ. 1. σ. 4.

³ *Walter Gropius Bauhausbauten Dessau* (= *Bauhausbücher* τ. 12), 1930, σ. 10-11.

⁴ Herbert Bayer, Ise Gropius, Walter Gropius (επιμ.). *Bauhaus 1919-1928*, κατάλογος της έκθεσης, The Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη 1938, σ. 8.

⁵ Alexander Dorner, «The Background of the Bauhaus», *στο ίδιο*, σ. 15.

- ⁶ Sigfried Giedion. «Architektur um 1960: Hoffnungen und Gefahren», *Raum, Zeit, Architektur - Die Entstehung einer neuen Tradition*, Εισαγωγή στην 5η έκδοση, Otto Meyer, Ravensburg 1965 (1941), σ. 22.
- ⁷ Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst*, Verlag von K. Schimmelpfennig, Mülheim-Ruhr 1902, σ. 46.
- ⁸ Στο ίδιο, σ. 49.
- ⁹ Chup Friemert, «Der "Deutsche Werkbund" als Agentur der Warenästhetik in der Aufstiegsphase des deutschen Imperialismus», W.F. Haug (επιμ.), *Warenästhetik: Beiträge zur Diskussion, Weiterentwicklung und Vermittlung ihrer Kritik*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1975, σ. 211-214.
- ¹⁰ Meyer Schapiro, «Style», λήμμα στο *Anthropology Today - An encyclopaedic inventory prepared under the chairmanship of L. Kroeber*, Σικάγο 1953, σ. 297-312· James S. Ackerman, «A Theory of Style», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τ. 20, τχ. 3 (άνοιξη 1962), σ. 227-237· Ernst Gombrich, «Style», λήμμα στο *International Encyclopaedia of the Social Sciences*, Macmillan, Νέα Υόρκη 1968, τ. 15, σ. 352-361· Willibald Sauerländer, «From Stilus to Style: Reflections on the Fate of a Notion», *Art History*, 6.3.1983, σ. 253-270.
- ¹¹ Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Druck und Verlag der kaiserlich-königlichen Hof und Staatsdruckerei, Βιέννη 1901, σ. 11
- ¹² Hermann Muthesius, *Stilarchitektur...*, ό.π., σ. 54.
- ¹³ Walter Gropius, «Der stilbildende Wert moderner Industriebauten», στο: *DWB-Jahrbuch 1914*, S. 29.
- ¹⁴ Theo van Doesburg, «Der Wille zum Stil», στο: Hagen Bächler, Herbert Letsch (επιμ.). *Der Stil - Schriften und Manifeste*. Gustav Kiepenhauer Verlag: Leipzig und Weimar Λειψία-Βαϊμάρη 1984, σ.163-179 (173).
- ¹⁵ Walter Curt Behrendt. *Der Sieg des neuen Baustils*, Akad. Verlag Dr. Fr. Wedekind & Co, Στουτγάρδη 1927, σ. 3/5.
- ¹⁶ *Modern Architecture-an International Exhibition*, κατάλογος της έκθεσης, The Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη 1932.
- ¹⁷ Henry-Russell Hitchcock και Philip Johnson, *The International Style*, W. W. Norton & Company, Inc., Νέα Υόρκη 1932.
- ¹⁸ Walter Gropius. *Internationale Architektur* (= *Bauhausbücher* 1). Albert Langen Verlag, Μόναχο, 1925.
- ¹⁹ Sarah Williams-Goldhagen, «Something to Talk about: Modernism, Discourse, Style», *Journal of the Society of Architectural Historians*, τ. 64, τχ. 2 (Ιούνιος 2005), σ. 144-167. Η Goldhagen δανείζεται την ορολογία της από τους George Lakoff και Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, Basic Books, Νέα Υόρκη 1999, σ. 27-28.
- ²⁰ Robin Schuldenfrei, «The Irreproducibility of the Bauhaus Object», Jeffrey Saletnik και Robin Schuldenfrei (επιμ.), *Bauhaus Construct - Fashioning Identity, Discourse and Modernism*, Routledge, Λονδίνο-Νέα Υόρκη 2009, ιδιαίτερα σ. 42 κ.ε. Πρβλ. επίσης, Frederic Schwartz, «Utopia for Sale - The Bauhaus and Weimar Germany's Consumer Culture», Kathleen James-Chakraborty (επιμ.), *Bauhaus Culture - From Weimar to the Cold War*, University of Minnesota Press, Μινεάπολη-Λονδίνο 2006, σ. 115 κ.ε.
- ²¹ Σύμφωνα με διατύπωση επιστολής του προς τον Erwin Redslob, Reichskunstwart, 13.1.1920 (STAW-B vorl. 399), πρβλ., Karl-Heinz Hüter, *Das Bauhaus in Weimar - Studie zur gesellschaftspolitischen Geschichte einer deutschen Kunstschule*, Akademieverlag, Βερολίνο 1976, σ. 218.
- ²² Walter Gropius, «Rede bei der ersten Ausstellung von Schülerarbeiten des Bauhauses im Juni 1919» (STAW - B vorl. 241), Karl-Heinz Hüter, στο ίδιο, σ. 210.
- ²³ Ο Joseph Rykwert, με βάσιμα επιχειρήματα, ισχυρίζεται ότι πηγή έμπνευσης του Gropius ήταν οι θεωρίες του Βιεννέζου ιστορικού τέχνης Josef Strzygowski, απαλλαγμένες ωστόσο από τις κραυγαλέα γερμανοκεντρικές μέχρι και ρατσιστικές τους συλλογιστικές: πρβλ., Joseph Rykwert. *On Adam's House in Paradise. The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*, MIT Press, Κέϊμπριτζ (Μασσ.)-Λονδίνο 1981, σ. 23-26.
- ²⁴ Walter Gropius, «Baukunst im freien Volksstaat», *Deutscher Revolutions-Almanach*, 1919, σ. 134-136.
- ²⁵ Walter Gropius, «Der Baugeist der neuen Volksgemeinde», *Die Glocke: Wochenschrift für Politik und Wirtschaft, Kunst und Kultur*, Βερολίνο 1924, σ. 311-315 (314).
- ²⁶ Η έκθεση αυτή έγινε μετά από πρόσκληση της Société des Artistes décorateurs (για πρώτη φορά μετά τον Μεγάλο Πόλεμο) στο γερμανικό Υπουργείο Εξωτερικών το 1929. Το υπουργείο ανέθεσε τη διοργάνωση της έκθεσης στο Deutscher Werkbund και αυτό την επιμέλειά της στον πρώην διευθυντή του Bauhaus.
- ²⁷ Βλ., Sigfried Giedion, «Der Deutsche Werkbund in Paris», *Cicerone*, 1930, σ. 429-434· Marcel Breuer, «Die Werkbundaussstellung in Paris 1930», *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 50.27 (1930), 477-480· Wilhelm Lotz, «Ausstellung des Deutschen Werkbundes in Paris», *Die Form*, 5 (1930 τχ. 11-12), σ. 281-296· Julius Posener, «Die Deutsche Abteilung in der Ausstellung der Société des artistes décoratifs français», *Die Baugilde*, 12

(1930), σ. 968-981.

²⁸ Hannes Meyer, «Bauhaus und Gesellschaft», *Bauhaus* 3(1929 τχ. 3), σ. 4.

²⁹ Πρβλ., Peter Galison, «Aufbau/Bauhaus: Logical Positivism and Architectural Modernism», *Critical Inquiry*, 16 (καλοκαίρι 1990), σ. 709-752.

³⁰ Andreas Schätzke, *Zwischen Bauhaus und Stalinallee-Architekturdiskussion im östlichen Deutschland 1945-1955*, Basel: Birkhäuser, Βασιλεία 2017 (1992), σ. 28 κ.ε.

³¹ Στο ίδιο, σ. 157.

³² Στο ίδιο, σ. 163 κ.ε.

³³ Thomas Flierl, «Beruf: Architekt - Berufung: Grenzgänger - Auf den Spuren von Hannes Meyer, der den ideologischen Grabenkämpfen zwischen Ost und West nicht entfliehen wollte-und konnte», *Neue Zürcher Zeitung*, 3.11.2018, σ. 55. Δεν στάθηκε δυνατό στο κείμενο αυτό να ληφθούν υπόψη οι δυο πιο πρόσφατες εκδόσεις που αναφέρονται στον Hannes Meyer και το Bauhaus: Philipp Oswald (επιμ.), *Hannes Meyers neue Bauhauslehre - Von Dessau bis Mexiko* (= *Bauwelt Fundamente* 164), Birkhäuser, Gütersloh-Βερολίνο-Βασιλεία 2019 και Thomas Frierl και Philipp Oswald (επιμ.), *Hannes Meyer und das Bauhaus. Im Streit der Deutungen*, Spector Books, Λειψία 2018.

³⁴ Greg Castillo, «The Bauhaus in Cold War Germany», Kathleen James-Chakraborty (επιμ.), *ό.π.*, σ. 171 σημ. 19, κ.ε.

³⁵ Winfried Nerdinger, *Das Bauhaus - Werkstatt der Moderne* (= C.H.Beck-Wissen 2883), C. H. Beck, Μόναχο 2018.