

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



Μεταπτυχιακή διατριβή

BAUHAUS: ΟΙ ΠΡΟΫΠΟΘΕΣΕΙΣ ΙΔΡΥΣΗΣ,

Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ

ΚΑΙ Η ΔΙΑΧΥΣΗ ΤΩΝ ΙΔΕΩΝ ΤΟΥ

Αβραάμ Χοιροδοντής

Λεμεσός 2021

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΤΗΝ
ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

BAUHAUS: ΟΙ ΠΡΟΫΠΟΘΕΣΕΙΣ ΙΔΡΥΣΗΣ,
Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ
ΚΑΙ Η ΔΙΑΧΥΣΗ ΤΩΝ ΙΔΕΩΝ ΤΟΥ

Αβραάμ Χοιροδοντής

Λεμεσός 2021

Πνευματικά δικαιώματα

Copyright © Αβραάμ Χοιροδοντής, [2021]

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Η έγκριση της μεταπτυχιακής διατριβής από το Τμήμα Καλών Τεχνών του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου Δρ. Μαρία Γ. Μόσχου τόσο για την εμπιστοσύνη και τη στήριξή της όσο και για τις πολύτιμες συμβουλές, τις βιβλιογραφικές προτάσεις, τις εποικοδομητικές επισημάνσεις σε θέματα μεθοδολογίας και επεξεργασίας των περιεχομένων της παρούσας διατριβής. Τις θερμές μου ευχαριστίες οφείλω να απευθύνω και στον Δρ. Αντώνη Δανό για την άψογη συνεργασία κατά τη διάρκεια του μεταπτυχιακού προγράμματος. Επίσης, θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στους Φειδία Παυλίδη, για την ωφέλιμη συμβολή του, και Παναγιώτη Ζήνωνος, για τις βιβλιογραφικές του εισηγήσεις σε θέματα ευρωπαϊκής ταυτότητας. Κλείνοντας, ευχαριστώ τον Υπεύθυνο Τύπου της αντιπροσωπείας της Ευρωπαϊκής Επιτροπής στην Κύπρο, Χαράλαμπο Μεταξά, τη Νάταλη Στυλιανού του Goethe-Institut Κύπρου και την Άντρια Παρματζιά, για την πολύτιμη βοήθειά τους σε ζητήματα που με απασχόλησαν κατά την εκπόνηση της διατριβής.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διατριβή καλύπτει ένα ευρύ χρονολογικά, θεωρητικό, ιστορικό και πολιτικό φάσμα που ξεκινά περίπου από τα μέσα του 19ου αιώνα και καταλήγει στη σημερινή εποχή. Οι θεματικές της ενότητες αναλύουν το πολιτικό, ιστορικό, και εκπαιδευτικό υπόβαθρο του Bauhaus και αναδεικνύουν την επιρροή του μέχρι σήμερα. Η διατριβή έχει ως στόχο, αρχικά, να αναλύσει το χρονικό ίδρυσης της σχολής του Bauhaus, συμπεριλαμβανομένων των έμμεσων και των άμεσων πρόδρομών της. Ο επόμενος στόχος της είναι να διερευνήσει το χρονικό λειτουργίας του Bauhaus, αναλύοντας τη διοίκηση και τα προγράμματα σπουδών, στο περιβάλλον ανόδου και επιβολής του Εθνικοσοσιαλισμού. Στη συνέχεια, η διατριβή στοχεύει να παρουσιάσει τη διάχυση των ιδεών της σχολής του Bauhaus σε διεθνές επίπεδο, εστιάζοντας στις πολιτικές και πολιτιστικές εξελίξεις στις Ηνωμένες Πολιτείες. Ο τελευταίος στόχος της διατριβής είναι να δείξει, μέσω της παρουσίασης της πρόσφατης πρωτοβουλίας της Ευρωπαϊκής Επιτροπής για τη δημιουργία του *Νέου Ευρωπαϊκού Bauhaus*, πώς οι ιδέες του Bauhaus εξακολουθούν και στον 21ο αιώνα να απασχολούν τους τομείς όχι μόνον της καλλιτεχνικής δημιουργίας αλλά και της διαμόρφωσης της ευρωπαϊκής ταυτότητας.

ABSTRACT

This dissertation covers a wide chronological, theoretical, historical and political spectrum that begins around the middle of the 19th century and ends in the present times. Its themes analyse the political, historical, and educational background of the Bauhaus and highlight its influence to this day. The first aim of this dissertation is to analyse the chronicle of establishment of the Bauhaus school, including its direct and indirect precursors. Its next aim is to investigate the operation of the Bauhaus, by analysing the administration and curricula, in the context of the rise and enforcement of National Socialism. This dissertation then aims to present the international dissemination of the ideas of the Bauhaus school, focusing on the political and cultural developments taking place in the United States. The final goal of this dissertation is to demonstrate that, even in the 21st century, Bauhaus ideas are still influential not only in the fields of artistic creation and design, but also in the formation of a European identity, through the exploration of European identity issues and the examination of the newest European Commission initiative regarding the establishment of the *New European Bauhaus*.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	iv
ABSTRACT.....	v
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ.....	vi
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ.....	viii
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 Προϋποθέσεις ίδρυσης του Bauhaus στο περιβάλλον ενδυνάμωσης του γερμανικού εθνικισμού.....	5
1.1 John Ruskin, William Morris και το κίνημα Arts and Crafts.....	7
1.2 Ο Hermann Muthesius, η Deutscher Werkbund (1898-1927) και η αλλαγή παραδείγματος στην παραγωγική διαδικασία των εφαρμοσμένων τεχνών.....	13
1.3 Η συμβολή του Henry van de Velde στην ίδρυση του Bauhaus	19
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 Bauhaus: Διοίκηση και προγράμματα σπουδών στο περιβάλλον ανόδου και επιβολής του Εθνικοσοσιαλισμού.....	23
2.1 Το Bauhaus υπό τον Walter Gropius (1919-1928): Η αρχική αποδοχή και η μετέπειτα ρήξη με τη γερμανική κυβέρνηση.....	24
2.1.1 Το μανιφέστο του Bauhaus και οι καταστατικές του ιδέες (1919).....	24
2.1.2 Οι στόχοι του Gropius και η θέση της αρχιτεκτονικής στο πρόγραμμα σπουδών του Bauhaus	28
2.1.3 Οι ιστορικο-πολιτικές εξελίξεις κατά τη διάρκεια της θητείας του Gropius (1919-1928)	32
2.1.4 Η ανοδική πορεία του Εθνικοσοσιαλισμού κατά τη διάρκεια της θητείας του Gropius (1919-1928)	33
2.2 Το Bauhaus υπό τον Hannes Meyer (1928-1930): Η σχολή στο στόχαστρο του Εθνικοσοσιαλισμού.....	35
2.2.1 Οι αντιλήψεις του Meyer για τη θέση της αρχιτεκτονικής στο πρόγραμμα σπουδών του Bauhaus	35
2.2.2 Οι ιστορικο-πολιτικές εξελίξεις κατά τη διάρκεια της θητείας του Meyer στο Bauhaus (1928-1930).....	38
2.2.3 Η πορεία του Εθνικοσοσιαλισμού κατά τη διάρκεια της θητείας του Meyer (1928-1930)	39
2.3 Το Bauhaus υπό τον Ludwig Mies van der Rohe (1930-1933): Η επικράτηση του Hitler και το κλείσιμο της σχολής.....	39

2.3.1 Το αρχιτεκτονικό πρόγραμμα του Mies van der Rohe.....	39
2.3.2 Οι ιστορικο-πολιτικές εξελίξεις κατά τη διάρκεια της θητείας του Mies Van der Rohe (1930-1933)	42
2.3.3 Η πορεία του Εθνικοσοσιαλισμού κατά τη διάρκεια της θητείας του Mies van der Rohe (1930-1933)	43
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 Η διάχυση των ιδεών του Bauhaus σε διεθνές επίπεδο.....	46
3.1 Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe: Η εκτός Γερμανίας διάχυση των ιδεών του Bauhaus.....	47
3.1.1 Η πορεία του Gropius στη Βρετανία και τις Ηνωμένες Πολιτείες.....	47
3.1.2 Η έκθεση Bauhaus, 1919-1928 (MoMA, 1938).....	53
3.1.3 Η πορεία του Mies van der Rohe στις Ηνωμένες Πολιτείες.....	55
3.2 The New Bauhaus Chicago (1937-1949).....	56
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 Ευρωπαϊκή ταυτότητα και οι προοπτικές για το <i>Νέο Ευρωπαϊκό Bauhaus</i> ...	61
4.1 Η ταυτότητα της Ευρωπαϊκής Ένωσης ως σύμπραξης.....	61
4.2 Το <i>Νέο Ευρωπαϊκό Bauhaus</i> : στόχοι και όραμα.....	64
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	69
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	77
ΕΙΚΟΝΕΣ.....	84
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1: Χρονοδιάγραμμα του Bauhaus.....	104
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2: Χρονοδιάγραμμα ιστορικο-πολιτικών εξελίξεων.....	105
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 3: Χρονοδιάγραμμα της ανόδου του Εθνικοσοσιαλισμού.....	106
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 4: Πίνακας εκθέσεων με θέμα το Bauhaus (2013-2021).....	107

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

- Εικόνα 1. Σελίδα από τον κατάλογο προϊόντων της εταιρείας Morris & Co., 1910.
- Εικόνα 2. William Morris, *Η Αναγαλλίς*, 1876, χαρτί ταπετσαρίας από μηχανικό πολτό. Πράσινο φόντο ζωγραφισμένο στο χέρι και τύπωμα με ξύλινη σανίδα σε έξι χρώματα, 70 x 56.6 εκ. Musée des Arts Décoratifs, Παρίσι.
- Εικόνα 3. Το εξώφυλλο του καταλόγου της έκθεσης *Moderne Vergangenheit 1800-1900 (Μοντέρνο Παρελθόν 1800-1900)* (Künstlerhaus, Βιέννη, 1981).
- Εικόνα 4. Hector Guimard, Είσοδος σταθμού μετρό στο Παρίσι σε στιλ Art Nouveau.
- Εικόνα 5. Otto Gussmann, Αφίσα για την τρίτη *Γερμανική Έκθεση Arts and Crafts* στη Δρέσδη, 1906, λιθογραφία, άγνωστες διαστάσεις, The Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη.
- Εικόνα 6. Henry van de Velde, *Τραπεζαρία*, φωτογραφία από το εσωτερικό της τρίτης *Γερμανικής Έκθεσης Arts and Crafts* στη Δρέσδη, 1906, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Βερολίνο.
- Εικόνα 7. Peter Behrens, Το εργοστάσιο τουρμπινών της εταιρείας Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft AG, 1908-1909, Βερολίνο.
- Εικόνα 8. Lyonel Feininger, *Καθεδρικός*, 1919, ξυλογραφία (προμετωπίδα στο μανιφέστο του Bauhaus), άγνωστες διαστάσεις, Bauhaus Archiv, Βερολίνο.
- Εικόνα 9. Αποψη της *Έκθεσης Διεθνούς Αρχιτεκτονικής Bauhaus*, 1923, συλλογή του Bauhaus-Album «Ausstellung 1923» XXX/10, Bauhaus-Universität Weimar, Βαϊμάρη.
- Εικόνα 10. Joost Schmidt, *Αφίσα για τη Διεθνή Έκθεση Bauhaus*, 1923, άγνωστα υλικά, άγνωστες διαστάσεις, Bauhaus Archiv, Βερολίνο.
- Εικόνα 11. Walter Gropius, Το αποκατεστημένο κτήριο του Bauhaus στο Ντεσάου, 1925-26, Γερμανία.
- Εικόνα 12. Walter Gropius και Fred Forbat, *Μεγάλης Κλίμακας Δομικά Στοιχεία*, 1921-23, περιοδικό *Eins Versuchshaus Des Bauhauses*, Μόναχο.
- Εικόνα 13. Georg Muche με τη συνεργασία του Walter Gropius, Haus am Horn (Το Σπίτι στο Κέρας), 1923, Βαϊμάρη, Γερμανία.
- Εικόνα 14. *Eins Versuchshaus Des Bauhauses (Ένα πειραματικό σπίτι του Bauhaus)*. Εξώφυλλο βιβλίου στη σειρά εκδόσεων του Bauhaus: Bauhausbücher αρ.3, 1925, Βαϊμάρη, Γερμανία.
- Εικόνα 15. Εξώφυλλα της δίτομης έκδοσης του *Mein Kampf* (Α' τόμος 1925, Β' τόμος 1927). Η αισθητική του Hitler επαναφέρει παλιές γραμματοσειρές με αναφορές στον γοτθικό ρυθμό και σε αυτό που θεωρούσε ως αίγλη του ένδοξου γερμανικού

παρελθόντος. Η επιλογή αυτή έρχεται σε αντίθεση με την αισθητική του Bauhaus, που δημιουργεί τις δικές του χαρακτηριστικές γραμματοσειρές χωρίς αναφορές στο παρελθόν [Εικ.10].

Εικόνα 16. Εξώφυλλο του *Bauhaus Journal*, 1928.

Εικόνα 17. Philipp Tolziner και Tibor Weiner, «Το Σχέδιο υπολογίζεται από τους ακόλουθους παράγοντες». Σχεδιασμός από Μονάδες σε Πολυκατοικία. Μελέτη («λειτουργικό διάγραμμα») για το θέμα *Wohnen im Sozialismus* (Στέγαση στον σοσιαλισμό) από το εργαστήριο του Hannes Meyer, 1930, Bauhaus Archiv, Βερολίνο.

Εικόνα 18. Εθνικοσοσιαλιστική αφίσα για τις επαρχιακές εκλογές στη Σαξονία: «Σπάστε τις αλυσίδες του Dawes», 1929.

Εικόνα 19. Εθνικοσοσιαλιστική αφίσα για τις επαρχιακές εκλογές στη Σαξονία: «Δύο εκατομμύρια νεκροί. Πέθαναν μάταια; Ποτέ! Μπροστά στρατιώτες! Ο Αδόλφος Χίτλερ σας δείχνει τον δρόμο!», 1929.

Εικόνα 20. Ludwig Mies van der Rohe, Ανακατασκευή του Γερμανικού Περιπτέρου της Διεθνούς Έκθεσης 1929 (ολοκλήρωση: 1986), Βαρκελώνη.

Εικόνα 21. Ludwig Mies van der Rohe, Άποψη κτηρίου κατοικιών στο οικιστικό συγκρότημα *Weißenhof*, 1927, Στουτγκάρδη.

Εικόνα 22. Άγνωστος, *Pius Pahl, House C*, 1931-1932. Μελέτη από το εργαστήριο του Mies van der Rohe. Bauhaus Archiv, Βερολίνο.

Εικόνα 23. Iwao Yamawaki, *Η επίθεση στο Bauhaus*, 1932, κολλάζ, άγνωστες διαστάσεις. Πρώτη δημοσίευση στο ιαπωνικό αρχιτεκτονικό περιοδικό *Kokusai Kenchiku* τον Δεκέμβριο του 1932, Τόκιο.

Εικόνα 24. Walter Gropius και Rudolf Hillebrecht, Haus der Arbeit (Οίκος εργασίας). Σχέδιο συμμετοχής σε διαγωνισμό, Βερολίνο, 1934. Άποψη του συγκροτήματος από ψηλά (λεπτομέρεια), Bauhaus Archiv, Βερολίνο.

Εικόνα 25. Άποψη της έκθεσης *Entartete Kunst* στο Μόναχο, 1937. Στη φωτογραφία διακρίνονται οι πίνακες *Ecce Homo* (1925) του Lovis Corinth (1858-1925), *Ο Πύργος των μπλε αλόγων* (1913) του Franz Marc (1880-1916), και το γλυπτό του Wilhelm Lehmbruck (1881-1919), *Γυναίκα που γονατίζει* (1911).

Εικόνα 26. Άποψη της έκθεσης *Entartete Kunst* στο Μόναχο, 1937. Στη φωτογραφία απεικονίζονται οι πίνακες του Max Beckmann (1884-1950) *Αποκαθήλωση* (1917) και *Ο Χριστός και η μοιχαλίδα* (1919), οι πίνακες του Emil Nolde (1867-1956) *Ο Χριστός και ο αμαρτωλός* (1911) και *Οι τρεις Βασιλείς* (1913), και το έργο του Paul Thalheimer (1884-1948) *Πειρασμοί του Αγίου Αντωνίου* (άγνωστη ημερομηνία).

Εικόνα 27. Heinrich Hoffmann, Άποψη της αίθουσας 15 της έκθεσης *Grosse Deutsche Kunstausstellung*, 1937, φωτογραφία, Bavarian State Library, Μόναχο. Στο βάθος διακρίνεται το έργο του Adolf Ziegler (1892-1959) *Τα Τέσσερα Στοιχεία* (1937).

- Εικόνα 28. Heinrich Hoffmann, Άποψη της αίθουσας 2 της έκθεσης *Grosse Deutsche Kunstausstellung*, 1937, φωτογραφία, Bavarian State Library, Μόναχο. Στο βάθος διακρίνεται το γλυπτό σύμπλεγμα του Josef Thorak (1889-1952) *Συντροφικότητα* (1937).
- Εικόνα 29. Lester Beall, Αφίσα για το Freedom Pavilion, 1939, μεταξοτυπία σε χαρτί.
- Εικόνα 30. Άποψη της έκθεσης *Bauhaus: 1919-1928* (MoMA, 1938), The Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη. Στη φωτογραφία είναι ευδιάκριτη η μακέτα του κτηρίου της σχολής στο Ντεσάου.
- Εικόνα 31. Άποψη της έκθεσης *Bauhaus: 1919-1928* (MoMA, 1938). Στη φωτογραφία περιλαμβάνονται το *Σετ σκακιού* (1924) του Josef Hartwig και η *Καρέκλα για κλαμπ* (μοντέλο B3) (1927-1928) του Marcel Breuer, The Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη.
- Εικόνα 32. Άποψη της έκθεσης *Bauhaus: 1919-1928* (MoMA, 1938). Στη φωτογραφία περιλαμβάνονται τα έργα *Architektur Lichtbilder Vortrag Professor Hans Poelzig* (1926) και *Kandinsky zum 60. Geburtstag* (1926) του Bayer και *Bauhausbücher 5, Piet Mondrian: Neue Gestaltung* (1924) του Moholy-Nagy.
- Εικόνα 33. *A Century of Progress 1833-1933*, αφίσα για τη Διεθνή Έκθεση του Σικάγο, 1933-1934.
- Εικόνα 34. Φωτογραφία εξωτερικών εγκαταστάσεων της έκθεσης *A Century of Progress*, 1933-1934.
- Εικόνα 35. Εξώφυλλο του *Bauhaus Journal 1926-1931 Fascimile Edition*, 2019.
- Εικόνα 36. Bruno Taut, *Glas pavillon*, συμμετοχή στην έκθεση της Deutscher Werkbund, 1914, Κολωνία.
- Εικόνα 37. Ludwig Mies van der Rohe, Προοπτικό σχέδιο για τους ουρανοξύστες στη Friedrichstrasse στο Βερολίνο (βόρεια άποψη του εξωτερικού), 1921, κάρβουνο και μολύβι σε χαρτί, 173.4 x 121.9 εκ., The Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη.
- Εικόνα 38. Σύγχρονη ψηφιακή αναπαράσταση των ουρανοξυστών του Mies van der Rohe στη Friedrichstrasse (βόρεια εξωτερική άποψη).
- Εικόνα 39. Ludwig Mies van der Rohe, *Neue Nationalgalerie*, 1965-1968, Βερολίνο. Εξωτερική άποψη του κτηρίου μετά την πρόσφατη ολική αποκατάσταση του (2021).

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα διατριβή έχει θέμα τη διερεύνηση του χρονικού ίδρυσης και λειτουργίας της σχολής του Bauhaus (1919-1933) και την ανάλυση της διάχυσης των ιδεών της. Το Bauhaus, που αποτέλεσε «ίσως την πιο επιτυχημένη και διαδεδομένη σχολή σχεδιασμού, ξεκίνησε με ένα όραμα: την ιδέα της δημιουργίας ενός “νέου ανθρώπου”»¹ μετά από τις καταστροφικές επιπτώσεις του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου (1914-1918) (Fiedler 2016: 8). Οι δύσκολες κοινωνικές, πολιτικές και πολιτιστικές συνθήκες που επικρατούσαν τόσο κατά τη διάρκεια του πολέμου όσο και κατά τη μεταπολεμική περίοδο, χαρακτηρίζονταν από την ανάγκη για τη δημιουργία θετικών αλλαγών ως απαραίτητη προϋπόθεση, για ένα νέο ξεκίνημα στη Γερμανία. Αυτή η ανάγκη για αλλαγή αποτέλεσε καθοριστικό παράγοντα του οράματος για τη δημιουργία μιας νέας ουτοπίας. Βάσει αυτής της διχοτομίας, δηλαδή της αντίθεσης μεταξύ των υπαρχουσών και των επιθυμητών συνθηκών, «το Bauhaus, ως καλλιτεχνική ουτοπία, ήταν εξ ολοκλήρου παιδί της εποχής του» (Colin 2016: 22).

Αντικείμενο μελέτης του πρώτου κεφαλαίου είναι η ανάλυση των προϋποθέσεων ίδρυσης του Bauhaus στο περιβάλλον ενδυνάμωσης του γερμανικού εθνικισμού. Από την εποχή της αυτοκρατορίας του Γουλιέλμου II (1859-1941), στη Γερμανία, ο ρόλος της κουλτούρας στη διαμόρφωση της γερμανικής εθνικής ταυτότητας ήταν καθοριστικός. Η γερμανική εθνική κουλτούρα «περιλάμβανε μια τεράστια γκάμα, τόσο ιστορικών όσο και [επί τούτω] κατασκευασμένων στοιχείων, από τη λαογραφία, την παραδοσιακή ενδυμασία και την τοπική κουζίνα μέχρι τις στρατιωτικές παραδόσεις και την αντίληψη ενός εθνικού τοπίου. Η υψηλή κουλτούρα – η λογοτεχνία, το θέατρο και οι εικαστικές τέχνες - συνέβαλαν ζωτικά στην εθνική αυτοσυνείδηση» (Lenman 2003: 120).

¹ Όλες οι μεταφράσεις από τα αγγλικά είναι του γράφοντα εκτός από τις περιπτώσεις που σημειώνεται το όνομα άλλου μεταφραστή.

Πρώτα θα διερευνηθούν απόψεις του έμμεσου πρόδρομου ιδεών του Bauhaus, του Βρετανού καλλιτέχνη, θεωρητικού και κριτικού τέχνης John Ruskin (1819-1900). Ο Ruskin αρχικά εναντιώθηκε στο κλασικίζον στυλ, το οποίο θεωρούσε βιομηχανικό προϊόν, υπερασπιζόμενος την τέχνη του Μεσαίωνα, και αργότερα «κατεύθυνε τα αισθητικά του επιχειρήματα εναντίον του βιομηχανικού καπιταλισμού» (Weingarden 1985: 8). Στη συνέχεια θα διερευνηθούν οι ιδέες του Βρετανού σχεδιαστή William Morris (1834-1896), του οποίου η καλλιτεχνική δραστηριότητα επεκτάθηκε σε αρκετά πεδία σχεδιασμού (όπως, για παράδειγμα, στο πεδίο της τυπογραφίας) και συνέβαλε στην ανάπτυξη τους (Donachuk 2017: 260). Ο Morris ανέπτυξε περαιτέρω τις ιδέες του Ruskin και, μέσω του κινήματος Arts and Crafts², αναδιαμόρφωσε «τις τεχνικές των μεσαιωνικών χειροτεχνιών πρώτα ως μέσο αισθητικής μεταρρύθμισης και στη συνέχεια ως μέσο σοσιαλιστικής και πολιτικής εξέγερσης» (Weingarden 1985: 8).

Ακολούθως, το πρώτο κεφάλαιο επικεντρώνεται στη διερεύνηση του ρόλου του Γερμανού αρχιτέκτονα Hermann Muthesius (1861-1927) και της Deutscher Werkbund³ στη διαμόρφωση των καταστατικών ιδεών του Bauhaus. Ο Muthesius, μέσω του ρόλου του ως συνεργάτη της Γερμανικής Πρεσβείας στη Βρετανία, μετέφερε τις πολιτιστικές εξελίξεις της χώρας (οι οποίες κατά κύριο λόγο αφορούσαν το κίνημα Arts and Crafts) στις γερμανικές αρχές και συμμετείχε ενεργά τόσο στην αναδιαμόρφωση των ιδεών του κινήματος Arts and Crafts στη Γερμανία όσο και στην ίδρυση της Deutscher Werkbund (Frampton 2007: 110).

² Το κίνημα Arts and Crafts ήταν ένα «άτυπο κίνημα στην αρχιτεκτονική και τις διακοσμητικές τέχνες που έδινε έμφαση στην ενότητα των τεχνών, στην εμπειρία του κάθε τεχνίτη και στις ιδιότητες των υλικών και της κατασκευής στο ίδιο το έργο» (Crawford 2003: χ.σ.).

³ Η Deutscher Werkbund ήταν η γερμανική ένωση καλλιτεχνών, αρχιτεκτόνων, σχεδιαστών και βιομηχάνων, που ιδρύθηκε το 1907.

Επιπλέον, επισημαίνεται η επιρροή της αρχιτεκτονικής και εκπαιδευτικής δραστηριότητας του Βέλγου αρχιτέκτονα, ζωγράφου και θεωρητικού Henry van de Velde (1863-1957) στην ανάπτυξη των θεωριών και των πρακτικών του Bauhaus (James-Chakraborty 2006B: 26).

Στο δεύτερο κεφάλαιο θα διερευνηθούν η διοίκηση και τα προγράμματα σπουδών του Bauhaus, στο περιβάλλον ανόδου και επιβολής του Εθνικοσοσιαλισμού. Η αρχική ανυπομονησία για τη δημιουργία μιας ουτοπίας και ο πολιτικός ενθουσιασμός που αυτή επέφερε αποτέλεσαν αφετηριακά στοιχεία της ίδρυσης του Bauhaus και της εγκαθίδρυσης της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, ενώ η χρονική τους διάρκεια συμπίπτει (1919-1933). Παρόλα αυτά, και στις δύο περιπτώσεις, η ανυπομονησία και ο ενθουσιασμός αντικαταστάθηκαν, το 1933, με το αίσθημα της απογοήτευσης, το οποίο κυριάρχησε τόσο στο κλείσιμο της σχολής όσο και στη διάλυση της Δημοκρατίας. Η σχολή του Bauhaus ήταν άμεσα συνδεδεμένη, όχι μόνο χρονολογικά, με την πρώτη γερμανική δημοκρατία, τη Δημοκρατία της Βαϊμάρης. Όπως έχει παρατηρηθεί, «η αργή πολιτική παρακμή του Bauhaus [ήταν] παράλληλη με την πολιτική αποτυχία της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης» και αντιστρόφως ανάλογη με την ανοδική πορεία των Εθνικοσοσιαλιστικών δυνάμεων στη χώρα (Ulbricht 2016: 26).

Το τρίτο κεφάλαιο θα επικεντρωθεί στην ανάλυση της διάχυσης των ιδεών της σχολής του Bauhaus σε διεθνές επίπεδο και ειδικότερα στις Ηνωμένες Πολιτείες. Μετά το τέλος της θητείας τους οι τρεις διευθυντές της σχολής, όπως και πολλοί άλλοι μαθητές και διδάσκοντες της, μετανάστευσαν σε άλλες χώρες της Ευρώπης αλλά και στην Αμερική. Αυτή η μετανάστευση υπήρξε καθοριστική στη διάδοση της φιλοσοφίας του Bauhaus στον υπόλοιπο κόσμο [Παρ.1]. Έτσι, «οι ιδέες του Bauhaus βρήκαν συνέχεια στο επιδραστικό έργο των μεταναστών μελών του, ιδίως στις Ηνωμένες Πολιτείες» (Hahn 1997: 211). Αντικείμενα ειδικής εξέτασης αποτελούν εδώ η πορεία των Gropius και Mies van der Rohe

στο εξωτερικό και η έκθεση με τίτλο *Bauhaus, 1919-1928*, που διοργανώθηκε το 1938 στο Museum of Modern Art της Νέας Υόρκης. Στη συνέχεια, αναλύεται το πώς η διάχυση των ιδεών του Bauhaus στις Ηνωμένες Πολιτείες ενισχύθηκε από τη δημιουργία του New Bauhaus Chicago, το 1937. Όταν ο László Moholy-Nagy (1895-1946) ανέλαβε την επανίδρυση του Bauhaus στο Σικάγο, αποφάσισε να διατηρήσει τις ίδιες παιδαγωγικές αρχές που αυτός και οι συνάδελφοί του είχαν εφαρμόσει στο γερμανικό Bauhaus. Ωστόσο, θεώρησε απαραίτητο να επικαιροποιήσει το περιεχόμενο του προγράμματος και τη διάρθρωση των εργαστηρίων της νέας σχολής (Findeli 1990: 15).

Στο τέταρτο κεφάλαιο θα γίνει αναφορά σε ζητήματα ευρωπαϊκής ταυτότητας και κουλτούρας και θα παρουσιαστούν οι προοπτικές δημιουργίας ενός *Νέου Ευρωπαϊκού Bauhaus*. Θα αναφερθούν στοιχεία για την Ευρωπαϊκή Ένωση ως σύμπραξη, ώστε να γίνει κατανοητό πως αποτελεί έναν πολιτιστικό φορέα με κοινή ευρωπαϊκή ταυτότητα (Kennedy 2011: 26). Θα αναφερθούν οι στόχοι της πρωτοβουλίας της Ευρωπαϊκής Επιτροπής, με τίτλο *Νέο Ευρωπαϊκό Bauhaus*, που είναι βασισμένη σε κάποιες από τις καταστατικές αρχές της πρώτης σχολής του Bauhaus, στη Γερμανία. Στόχος είναι η χαρτογράφηση της σχέσης μεταξύ της φιλοσοφίας του Bauhaus και της νέας αυτής πρωτοβουλίας της Ευρωπαϊκής Επιτροπής, για την ανάδειξη της διαχρονικότητας των ιδεών της σχολής και το πώς αυτές μπορούν να αναδιαμορφωθούν για να ανταποκριθούν στις προκλήσεις του 21ου αιώνα. Η εξέταση της διαχρονικής διάχυσης των ιδεών του Bauhaus και η ανάδειξη των ιδεολογικών προϋποθέσεων της ίδρυσης και της λειτουργίας του αποτελούν τους κύριους στόχους της παρούσας διατριβής.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Προϋποθέσεις ίδρυσης του Bauhaus στο περιβάλλον ενδυνάμωσης του γερμανικού εθνικισμού

Το παρόν κεφάλαιο πραγματεύεται τις συνθήκες, εντός του περιβάλλοντος ενδυνάμωσης του γερμανικού εθνικισμού, που συνέβαλαν στην ίδρυση της σχολής του Bauhaus (1919-1933). Πριν από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο (1914-1918) δεν υπήρχαν άμεσοι πρόδρομοι της σχολής του Bauhaus. Ωστόσο, πολλές από τις οργανωτικές αρχές της σχολής, τα καινοτόμα προγράμματα σπουδών και οι αισθητικές του θεωρίες βασίστηκαν σε ιδέες που αναπτύχθηκαν κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Κάιζερ Γουλιέλμου II (1888-1918). Για παράδειγμα, κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Κάιζερ Γουλιέλμου II, η σταδιακή αναδιαμόρφωση της σχέσης μεταξύ των εφαρμοσμένων τεχνών, της αρχιτεκτονικής και του ρόλου του καλλιτέχνη ως τεχνίτη και δημιουργού μορφών. «Η στενότερη σύμπραξη των καλών και εφαρμοσμένων τεχνών όχι μόνο έγινε αισθητικός αυτοσκοπός, αλλά θεωρήθηκε και το μέσο ενθάρρυνσης της κοινωνικής ενότητας και της οικονομικής ανάπτυξης» (Maciuika 2006: 2). Το τέλος του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου σήμανε και το τέλος της κυριαρχίας της αυτοκρατορίας του Γουλιέλμου II, η οποία αντικαταστάθηκε από «τη δικαστική, εύθραυστη δημοκρατία της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης». Η σχολή του Bauhaus «δημιουργήθηκε στο κέντρο των θερμών ιδεολογικών συζητήσεων σχετικά με την αξία της για το νέο έθνος» (Maciuika 2006: 1).

Θα πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι από το γύρισμα του 20ού αιώνα το γερμανικό Kunstgewerbe, δηλαδή το πεδίο των εφαρμοσμένων τεχνών, άρχισε να αντιπροσωπεύει ευρύτατο φάσμα αισθητικών, οικονομικών αλλά και στενά πατριωτικής φύσεως ζητημάτων (patriotic issues), με αποτέλεσμα να έχει άμεση εμπλοκή στις συζητήσεις για την εθνική ταυτότητα της Γερμανίας και την εξωτερική της πολιτική. Επιπλέον, «όντας το πεδίο στο οποίο η βιομηχανία και η οικιακή ζωή συναντιόνται, το Kunstgewerbe [...] θα μπορούσε να

ανακουφίσει την κρίση της ταχείας εκβιομηχάνισης, χωρίς να εγκαταλείψει τις βασικές προϋποθέσεις της νεωτερικότητας» (Jarzombek 1994: 7).

Στο πρώτο υποκεφάλαιο θα αναλυθεί η συμβολή του John Ruskin (1819-1900), ως έμμεσου προδρόμου του Bauhaus, ο οποίος «ανέβασε το status των καλλιτεχνών, των τεχνιτών και των σχεδιαστών, καθώς προωθούσε τη γενική πεποίθηση ότι η τέχνη και ο [«καλός»] σχεδιασμός του περιβάλλοντος των ανθρώπων θα μπορούσαν να διαδραματίσουν ρόλο στη βελτίωση της ποιότητας ζωής του γενικού πληθυσμού» (Maciuika 2006: 2). Στη συνέχεια θα διερευνηθεί η συμβολή των ιδεών του William Morris (1834-1896), οι οποίες εκφράστηκαν μέσω του κινήματος Arts and Crafts. Σε θεωρητικό επίπεδο, αυτό που συνδέει τον Morris και τους Μοντερνιστές είναι η κοινή τους αντίληψη περί λειτουργικότητας, ότι δηλαδή η έννοια της ομορφιάς ενός αντικειμένου προκύπτει από την αληθινή αντιπροσώπευση της κατασκευής, των υλικών και της χρήσης του (Weingarden 1985: 8).

Στο δεύτερο υποκεφάλαιο θα διερευνηθεί η συμβολή του Hermann Muthesius (1861-1927) στην ίδρυση του Bauhaus. Ο Muthesius συμμετείχε στην «κυβερνητική αναδιοργάνωση του κινήματος Arts and Crafts, που έγινε ο πυρήνας ενός διακριτά γερμανικού μοντέρνου κινήματος του οποίου οι αξίες και οι στόχοι, που εκφράστηκαν αρχικά από την Deutscher Werkbund, θα επηρεάσουν αργότερα άμεσα τη σχεδιαστική αντίληψη του Bauhaus» (Maciuika 2006: 6). Ο Muthesius δεν ενστερνίστηκε όλες τις πτυχές των ιδεών του Morris. Αποδέχθηκε τη νέα κυριαρχία της βιομηχανίας έναντι της χειροτεχνίας και προωθούσε την υιοθέτηση μοντέλων που ανταποκρίνονταν στην τυποποίηση των αναγκών και των μορφών που τις εξυπηρετούσαν, ένα σκεπτικό το οποίο δεν ακολουθήθηκε στις πρακτικές του Morris. Ωστόσο, ο Muthesius ήταν ένας διάυλος μέσω του οποίου η επιρροή του Morris διηθήθηκε στη Γερμανία (Gabet 2018: 60).

Στο τρίτο υποκεφάλαιο θα παρουσιαστεί η συνεισφορά του Henry van de Velde (1863-1957), ο οποίος αποτέλεσε τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στις ιδέες των Ruskin και

Morris, και στην εφαρμογή τους σε πρακτικό επίπεδο στη Βαϊμάρη. Μέσω της αρχιτεκτονικής και εκπαιδευτικής του δραστηριότητας από το 1902, ο van de Velde εφάρμοσε στην πράξη τη σύμπραξη καλλιτεχνών, τεχνιτών και βιομηχάνων, πολύ πριν την ίδρυση τόσο της Deutscher Werkbund όσο και του Bauhaus. Με αυτόν τον τρόπο, άνοιξε τον δρόμο στη διαμόρφωση της φιλοσοφίας του εκπαιδευτικού προγράμματος του Bauhaus (Ουίτφορντ 1993: 24).

1.1 John Ruskin, William Morris και το κίνημα Arts and Crafts

Ο διάλογος που αναπτύχθηκε για την εξέλιξη της αρχιτεκτονικής στη Βρετανία την εποχή της δεύτερης βιομηχανικής επανάστασης (τη δεκαετία του 1840) έφερε και τη σύγκρουση μεταξύ των υποστηρικτών διαφορετικών κατευθύνσεων και στιλ (όπως ο κλασικισμός, το αναγεννησιακό και γοτθικό στιλ, ο εκλεκτισμός ή ακόμα και η δημιουργία ενός νέου αρχιτεκτονικού στιλ). Ο Ruskin καθιερώθηκε ως κριτικός το 1843 όταν δημοσίευσε τον πρώτο τόμο της σειράς *Modern Painters*. Αν και δεν είχε επίσημη αρχιτεκτονική εκπαίδευση, ο Ruskin μελέτησε τη μεσαιωνική αρχιτεκτονική στα ταξίδια που πραγματοποίησε, κυρίως στη Γαλλία και την Ιταλία. Ως αποτέλεσμα της ανάλυσης των εμπειριών του, περιφρονούσε το κλασικιστικό και αναγεννησιακό αρχιτεκτονικό στιλ, ενώ είχε την πεποίθηση πως μόνο η επιστροφή στη μεσαιωνική κουλτούρα θα μπορούσε να οδηγήσει την ανθρωπότητα σε μια εξελικτική πορεία. Απέρριπτε τη βιομηχανοποίηση και την ασχήμια, την οποία θεωρούσε προϊόν του σύγχρονου πολιτισμού (Mallgrave 2006: 479).

Ο Ruskin ήταν υποστηρικτής της Γοτθικής Αναβίωσης, θεωρώντας τον γοτθικό ρυθμό του Μεσαίωνα ως το καλύτερο στιλ για να υιοθετήσει ο κάθε αρχιτέκτονας (Mallgrave 2006: 479). Λόγω του μεγάλου όγκου του συγγραφικού του έργου και της συγγραφικής του δεινότητας, τα κείμενά του αποτέλεσαν το διανοητικό υπόβαθρο που κατεύθυνε τις πρακτικές όχι μόνο των αρχιτεκτόνων της εποχής του αλλά και αυτών που ακολούθησαν. Τα βιβλία του που επηρέασαν ιδιαίτερα τους αρχιτέκτονες ήταν το *The Seven*

Lamps of Architecture (Οι Επτά Λυχνίες της Αρχιτεκτονικής) (1849)⁴ και το *The Stones of Venice (Τα Πέτρες της Βενετίας)* (1851-1853) (Watkin 2001: 166-167). Οι επτά λυχνίες του Ruskin «είναι οι φάροι που εμπνέουν τον κάθε επίδοξο αρχιτέκτονα, [...] οι αιώνιες αρχές [...], οι οποίες ξεπερνούν τις ανάγκες της καθημερινότητας και παρέχουν στον σχεδιαστή έναν μεγαλύτερο σκοπό από απλώς να παρέχει ένα κατάλυμα» (Mallgrave 2006: 479). Στο *The Stones of Venice*, ο Ruskin αφιέρωσε ένα ολόκληρο κεφάλαιο στη θέση του τεχνίτη σε σχέση με το έργο τέχνης, εκφράζοντας την αντίθεση του για τη βιομηχανική θεωρία αναφορικά με τον καταμερισμό εργασίας, η οποία υποβάθμιζε τον τεχνίτη σε απλό χειριστή μιας μηχανής (Frampton 2007: 42).

Τα ενδιαφέροντα του Ruskin συμπεριελάμβαναν επίσης «τη διακόσμηση, την υφή της επιφάνειας, το χρώμα και το φως»: ο Ruskin «συγκινούνταν από το αποτύπωμα του ανθρώπινου χεριού στην επιφάνεια εργασίας στην οποία ισχυριζόταν πως μπορούσε να διαβάσει τις χαρές, τα πάθη και τις πεποιθήσεις του κάθε τεχνίτη και της κοινωνίας που τον γέννησε» (Watkin 2001: 167).

Άλλος ένας Βρετανός του οποίου η συμβολή ήταν σημαντική ως προϋπόθεση ίδρυσης της σχολής του Bauhaus ήταν ο William Morris. Ο Morris, ο οποίος υποστήριζε πως η τέχνη έχει την δύναμη να λειτουργήσει εξελικτικά σε όλους τους τομείς της κοινωνίας, υπήρξε καθοριστική φυσιογνωμία στην ανάπτυξη των εικαστικών τεχνών στη Βρετανία. Έχοντας ιδρύσει την εταιρεία κατασκευής επίπλων [Εικ.1] και διακοσμητικών αντικειμένων

⁴ Το έργο αποτελούνταν από επτά τόμους, έναν για κάθε λυχνία. Οι λυχνίες ήταν αυτές της θυσίας (η αφιέρωση του έργου του ανθρώπου στον Θεό), της αλήθειας (η ειλικρινής παρουσίαση των υλικών και της κατασκευής), της δύναμης (η προσπάθεια του ανθρώπου να δημιουργήσει κτήρια που επιβάλλονται με το μέγεθος και τη μάζα τους), της ομορφιάς (η προσπάθεια του ανθρώπου να δημιουργήσει κτήρια τόσο όμορφα, όσο το κάλλος της φύσης που δημιούργησε ο Θεός), της ζωής (τα κτήρια περικλείουν τη ζωή και την ενέργεια των ανθρώπων που τα έκτισαν με τα ίδια τους τα χέρια), της μνήμης (τα κτήρια πρέπει να σέβονται το πολιτιστικό συγκείμενο μέσα στο οποίο κτίστηκαν) και της υπακοής (προσήλωση σε δοκιμασμένους από τον χρόνο αρχιτεκτονικούς ρυθμούς και στην πιο ασφαλή επιλογή, τον Γοτθικό Ρυθμό της Αγγλίας) (Baljon 1997: 401-406).

Morris, Marshall, Faulkner & Co⁵. το 1861, ο Morris ανακάλυψε την κλίση του προς τις διακοσμητικές τέχνες και δημιούργησε ταπετσαρίες τοίχου με μοτίβα εμπνευσμένα από τη φύση, όπως για παράδειγμα *Η Αναγαλλίς* (1876) [Εικ.2]⁶. Το θεωρητικό υπόβαθρο των ιδεών του Morris στηρίζεται στην επαναφορά του μοντέλου παραγωγής του 19ου αιώνα. Ο Morris φέρνει στο προσκήνιο το μοντέλο αυτό, στην προσπάθειά του να υπογραμμίσει τη συνέχεια μεταξύ της δημιουργικής διαδικασίας και της αισθητικής εμπειρίας». Η συνέχεια μεταφέρεται από το «υπερφυσικό πεδίο, στην κοινωνική και υλική σφαίρα της ανθρώπινης εμπειρίας»· με βάση αυτό το μοντέλο, το έργο της τέχνης αποκτά την ιδιότητα του διαμεσολαβητή «ανάμεσα στις ανησυχίες του καλλιτέχνη για μια μεταφυσική, ιδεατή πραγματικότητα και τη διαισθητική αντίληψη του θεατή, κατά τη διάρκεια της αισθητικής εμπειρίας» (Weingarden 1985: 9).

Οι πρακτικές του Morris αποτέλεσαν αντίδραση στο, τετριμμένο για την εποχή, πρότυπο των βικτοριανών βιομηχανοποιημένων αντικειμένων, που παράγονταν κάτω από σκληρές συνθήκες εργασίας στο περιβάλλον ενός εργοστασίου. Ο Morris «στόχευε να δημιουργήσει όμορφα αντικείμενα, που αντικατοπτρίζουν τις δημιουργικές διαδικασίες που βιώνουν οι δημιουργοί τους» (Brinson 2010: 124). Αντλώντας έμπνευση από τα κείμενα του Ruskin, ο Morris βάσισε τις πρακτικές του, στο πρότυπο του μεσαιωνικού συστήματος συντεχνιών, κατά το οποίο οι δημιουργοί ήταν υπεύθυνοι για ολόκληρη την κατασκευή ενός αντικειμένου, τόσο για τον σχεδιασμό όσο και για την εκτέλεσή του (Brinson 2010: 124).

Αναπτύσσοντας τις ιδέες του Ruskin, ο Morris προήγαγε τις τεχνικές που χρησιμοποιούνταν στη μεσαιωνική χειροτεχνία, «αρχικά ως μέσο αισθητικής μεταρρύθμισης

⁵ Η εταιρία μετονομάστηκε σε Morris & Co. το 1875.

⁶ Η έμπνευση από τη φύση επηρέασε σημαντικά τα διακοσμητικά μοτίβα του Arts and Crafts Movement, καθώς τα μέλη του κινήματος πίστευαν πως η φρεσκάδα της φύσης αναζωογονεί το ανθρώπινο πνεύμα (Carruthers 2008: 64).

και στη συνέχεια ως μέσο σοσιαλιστικής, πολιτικής εξέγερσης» (Weingarden 1985: 8). Λόγω της ανάμιξής του με την πολιτική⁷ από το 1876 και μετά, κατάφερε «να συλλάβει μια σχέση μεταξύ της καλλιτεχνικής δημιουργικής διαδικασίας και των μέσων παραγωγής σε μια συγκεκριμένη κοινωνικοοικονομική βάση» (Weingarden 1985: 8). Η αντίθεση στον καταμερισμό της εργασίας αποτελούσε για τον Morris απαραίτητη προϋπόθεση για τη δημιουργία «καλής εργασίας» (good work). Η αντίθεση στον καταμερισμό πηγάζει από τις ιδέες του Ruskin. Ωστόσο, η φιλοσοφική αισθητική του κινήματος Arts and Crafts συγκροτείται από περισσότερες ιδέες, πέραν των ιδεών του Ruskin. Αυτό γίνεται αντιληπτό μέσα από την αναζήτηση του ρόλου της βιομηχανίας στην καλλιτεχνική παραγωγή. Η καλλιτεχνική αυτονομία είναι απαραίτητη για τη δημιουργία «καλής εργασίας» (Petts 2008: 33).

Ο Morris παρέδωσε μια σειρά διαλέξεων αναφορικά με την τέχνη σε πολλές πόλεις της Βρετανίας, από το 1870 μέχρι και το τέλος της δεκαετίας του 1890. Τις διαλέξεις παρακολούθησαν καλλιτέχνες, αρχιτέκτονες και πολιτικοί ηγέτες της εποχής. Τα δοκίμιά του, τα οποία χρησιμοποιήθηκαν για τη διεξαγωγή των διαλέξεων, εκδόθηκαν ως συλλογή στο βιβλίο με τίτλο *Hopes and Fears for Art (Ελπίδες και φόβοι για την Τέχνη)*, (1882) (Petts 2008: 30-31). Παράλληλα, τη δεκαετία του 1880, στη Βρετανία δημιουργήθηκαν οι συντεχνίες Art Workers Guild⁸ και Arts and Crafts Society, οι οποίες πρέσβευαν τις ιδέες του Morris (Brinson 2010: 124).

⁷ Στη δεκαετία που ακολούθησε την αναδιοργάνωση της εταιρείας του, ο Morris δραστηριοποιήθηκε εξίσου στα πεδία της πολιτικής και του σχεδιασμού. Ήταν πολιτικός ακτιβιστής, μέλος της Σοσιαλδημοκρατικής Ομοσπονδίας στη Βρετανία από το 1883, ενώ στη συνέχεια (1884) είχε ενεργή συμμετοχή στην ίδρυση της Σοσιαλιστικής Ένωσης (Frampton 2007: 45).

⁸ Η συντεχνία Art Workers Guild ιδρύθηκε το 1884 από νέους αρχιτέκτονες και σχεδιαστές που, υποστηρίζοντας την ισότητα μεταξύ των «καλών» και των εφαρμοσμένων τεχνών, ήθελαν να δημιουργήσουν έναν χώρο ο οποίος θα ενθάρρυνε αυτό τους το σκεπτικό. Πολλές από τις εξέχουσες προσωπικότητες του

Παρόλο που ο Morris αρχικά δεν αποδεχόταν τη μηχανή, στη συνέχεια θα αρχίσει να τη δέχεται ως ένα χρήσιμο εργαλείο για την παραγωγή καλαίσθητων προϊόντων που θα ήταν προσιτά για όλες τις κοινωνικές τάξεις. Πνευματικοί διάδοχοι του Morris, στη σχολή του Bauhaus, θα αναπτύξουν περαιτέρω αυτές τις ιδέες (Blanc 2018: 38).

Τόσο ο Ruskin όσο και ο Morris θα θεωρηθούν πρόδρομοι, έστω έμμεσοι, του Bauhaus. Στο εμβληματικό δοκίμιο του Βρετανό-Γερμανού ιστορικού τέχνης Nikolaus Pevsner (1902-1983) με τίτλο *Pioneers Modern Design: From William Morris to Walter Gropius* (*Πρωτοπόροι του Μοντέρνου Σχεδιασμού: Από τον William Morris στον Walter Gropius*)⁹ (επανεκδόθηκε το 1949), ο ιστορικός διαμόρφωσε μια ξεκάθαρη σύνδεση μεταξύ της σχολής του Bauhaus και των προδρόμων της. Αυτή καθίσταται εμφανής, όταν ο Pevsner «άρχισε να καθορίζει τις απαρχές της νεωτερικότητας, που πήγάζαν από μια αρκετά ξεκάθαρη οπτική του 19ου αιώνα, με βάση τη φιλοσοφική και πνευματική επανάσταση που ξεκίνησε από τον John Ruskin και τον William Morris, στη Βρετανία, και τις καλλιτεχνικές της εκδηλώσεις στο κίνημα Arts and Crafts» (Gabet 2018: 59).

Η άποψη του Pevsner αναφορικά με τις απαρχές του Bauhaus υιοθετείται και ενισχύεται από κατά πολύ μεταγενέστερες εκθέσεις, όπως για παράδειγμα αυτή με τίτλο *Moderne Vergangenheit 1800-1900* (*Μοντέρνο Παρελθόν 1800-1900*) που πραγματοποιήθηκε στο Künstlerhaus, στη Βιέννη το 1981 [Εικ.3]. Τα εκθέματα της υπογράμμισαν «την ενεργητική σφριγηλότητα του ευρωπαϊκού Νεοκλασικισμού και τα διπλά του πλεονεκτήματα: το πάθος του για δεξιοτεχνία και την αγάπη του για τη βιομηχανική καινοτομία»· κατ' αυτόν τον τρόπο, η έκθεση «επιβεβαίωσε την πληθώρα των

κινήματος Arts and Crafts, όπως ο Morris, δραστηριοποιήθηκαν ενεργά σε αυτό το πλαίσιο, τα πρώτα πενήντα χρόνια λειτουργίας της συντεχνίας.

⁹ Η αρχική έκδοση του βιβλίου είχε τον τίτλο *Pioneers of the Modern Movement: From William Morris to Walter Gropius* (*Πρωτοπόροι του Μοντέρνου Κινήματος: Από τον William Morris στον Walter Gropius*) (1936) (Gabet 2018: 59).

πηγών της νεωτερικότητας και σφυρηλάτησε μια σύνδεση μεταξύ του πνεύματος μιας σχολής όπως το Bauhaus και της ευρωπαϊκής πολιτιστικής κληρονομιάς» (Gabet 2018: 59).

Ένα άλλο κίνημα που θα προστεθεί στους προπομπούς του Bauhaus ήταν η Art Nouveau¹⁰. Τόσο η Art Nouveau όσο και το κίνημα Arts and Crafts ενίσχυσαν την τάση προς την αντι-βιομηχανοποίηση. Οι υποστηρικτές του κινήματος Arts and Crafts θεωρούσαν την σύμπραξη των τεχνών με τη βιομηχανία ως μια προβληματική διαδικασία που οδηγεί στην υπερεξειδίκευση, η οποία καταργεί την καλλιτεχνική δημιουργική διαδικασία. Επιπρόσθετα, θεωρούσαν πως η υπερεξειδίκευση προωθεί τον «εμπορικό καπιταλισμό, ο οποίος αφαιρεί την καλλιτεχνική αυτονομία από τη διαδικασία παραγωγής» (Petts 2008: 36-37).

Ωστόσο, στο κίνημα Art Nouveau ο διαχωρισμός μεταξύ της υψηλής και της εμπορικής τέχνης, όπως για παράδειγμα των αντικειμένων που παράγονταν στο πλαίσιο των εφαρμοσμένων τεχνών, καταργήθηκε εντελώς. Για παράδειγμα, για τους υποστηρικτές του κινήματος, η διακοσμημένη είσοδος ενός σταθμού του μετρό [Εικ.4] είχε την ίδια βαρύτητα ως έργο τέχνης όσο ένας πίνακας. Αυτό το σκεπτικό θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως «ένας θεωρητικός ακρογωνιαίος λίθος της Deutscher Werkbund και των παρακλαδιών της, καθώς και του Bauhaus, του οποίου η επιρροή θα ήταν τόσο εκτεταμένη στο πρώτο μισό του νέου αιώνα» (Vogt 1989: 174).

¹⁰ Ο όρος «Art Nouveau» αναφέρεται στο «διακοσμητικό στυλ στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ου που άκμασε κυρίως στην Ευρώπη και στις ΗΠΑ. Αν και επηρέασε τη ζωγραφική και τη γλυπτική, οι κύριες εκδηλώσεις του ήταν στην αρχιτεκτονική και στις διακοσμητικές και γραφικές τέχνες [...]. Χαρακτηρίζεται από κυματοειδείς, ασύμμετρες γραμμές που βασίζονται σε οργανικές μορφές· με μια ευρύτερη έννοια, περιλαμβάνει τα γεωμετρικά και πιο αφηρημένα μοτίβα που εξελίχθηκαν ως μέρος της γενικής αντίδρασης στον Ιστορικισμό του 19ου αιώνα. Υπάρχουν μεγάλες παραλλαγές στο στυλ ανάλογα με το πού εμφανίστηκε και με τα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν» (Lavallée 2003: χ.σ.). Στην Ιταλία η Art Nouveau ήταν γνωστή ως Arte Nuova, Stile Floreale ή Stile Liberty. Στην Καταλονία καθιερώθηκε ως Modernisme. Στις ΗΠΑ είναι γνωστή και ως Tiffany style. Στη Γερμανία ήταν γνωστή ως Jugendstil.

Συμπερασματικά, αξίζει να σημειωθεί ότι η υποδοχή του William Morris και του κινήματος Arts and Crafts στη Γερμανία ήταν πολύ διαφορετική από ότι στη Βρετανία. Αυτό οφειλόταν στο γεγονός ότι οι υποστηρικτές της νεωτερικότητας στη Γερμανία είχαν διαφορετική εκπαίδευση από τους Βρετανούς και (συνακόλουθα) τα ενδιαφέροντα τους είχαν διαφορετική εστίαση ως προς τη βιομηχανική αποδοτικότητα, τον στιλιστικό πειραματισμό, τις προϋπάρχουσες εκπαιδευτικές δομές, την οικονομική υποστήριξη και την πατρoneία (Gabet 2018: 60-61).

1.2 Ο Hermann Muthesius, η Deutscher Werkbund (1898-1927) και η αλλαγή παραδείγματος στην παραγωγική διαδικασία των εφαρμοσμένων τεχνών

Το πολιτιστικό κλίμα στη Γερμανία άλλαξε δραστικά μετά την παραίτηση του Γερμανού καγκελάρου Otto von Bismarck (1815-1898) το 1890. Τον Bismarck είχε παύσει ο Κάιζερ Γουλιέλμος II που είχε ανέβει στο θρόνο, ως Γερμανός Κάιζερ και ως βασιλιάς της Πρωσίας, δύο χρόνια πριν, το 1888. Ο βελτιωμένος σχεδιασμός τόσο στη βιοτεχνία όσο και στη βιομηχανία θεωρήθηκε από πολλούς κριτικούς ως αναγκαίος για τη μελλοντική ευημερία της χώρας. Η Γερμανία δεν διέθετε πηγές προμήθειας φτηνών πρώτων υλών για τη μαζική παραγωγή αγαθών, άρα δεν θα μπορούσε να ανταγωνιστεί τις άλλες χώρες στην παγκόσμια αγορά. Η μόνη λύση για τη Γερμανία ήταν να παράγει προϊόντα με εξαιρετικά υψηλή ποιότητα. Δημιουργήθηκε «ώθηση της βιομηχανοποίησης και του εθνικιστικού παγγερμανισμού», η οποία προκάλεσε την αντίδραση της πρωσικής γραφειοκρατίας κατά του φιλισταϊσμού της Γερμανίας του Γουλιέλμου II με την ενθάρρυνση μιας αναβίωσης του Arts and Crafts, για «μια εγγενή γερμανική κουλτούρα» (Frampton 2007: 110).

Για τον σκοπό αυτό, το 1896, ο Muthesius στάλθηκε στο Λονδίνο ως ακόλουθος της Γερμανικής Πρεσβείας με αποστολή να μελετήσει την αγγλική αρχιτεκτονική και τον αγγλικό σχεδιασμό προϊόντων. Το 1904 επέστρεψε στη Γερμανία και, έχοντας διοριστεί στη θέση του ανεξάρτητου συμβούλου του Πρωσικού Συμβουλίου Εμπορίου, ανέλαβε τη

μεταρρύθμιση του εθνικού προγράμματος εκπαίδευσης των εφαρμοσμένων τεχνών, του Kunstgewerbeschule¹¹. Αυτή η μεταρρύθμιση υπήρχε στο πρόγραμμα πολιτιστικής πολιτικής ήδη από την ίδρυση του Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst (Εργαστήριο χειροτεχνίας της Δρέσδης), από τον Γερμανό ζωγράφο Karl Schmidt (1884-1976), το 1898. Ο Muthesius προπαγάνδισε το μοντέλο του για μια εγχώρια χειροτεχνική κουλτούρα με το βιβλίο του *Das Englische Haus* (1904). Για αυτόν, η ποιότητα της αρχιτεκτονικής και των επίπλων του βρετανικού Arts and Crafts βασιζόταν στον επιτυχημένο συγκερασμό της δεξιοτεχνίας και της οικονομίας στις οποίες βασίζεται ο καλός σχεδιασμός (Frampton 2007: 110).

Το 1906 ο Muthesius ανέλαβε τη θέση του Επίτροπου Εργασίας για την τρίτη *Γερμανική Έκθεση Arts and Crafts* στη Δρέσδη [Εικ.5-6]. Με τον Γερμανό πολιτικό Friedrich Naumann (1860-1919) και τον Schmidt εναντιώθηκαν στις συντηρητικές απόψεις της Verband des Deutschen Kunstgewerbes (Συμμαχία για τις Γερμανικές Εφαρμοσμένες Τέχνες), υπογραμμίζοντας παράλληλα την αναγκαιότητα υιοθέτησης της μαζικής παραγωγής από τη Γερμανία. Έναν χρόνο μετά, ίδρυσαν την Deutscher Werkbund, της οποίας τα μέλη (12 καλλιτέχνες και 12 βιοτεχνίες) αφοσιώθηκαν στη βελτίωση της εκπαίδευσης των τεχνιτών και στη δημιουργία ενός κέντρου για τις ανάγκες προώθησης των στόχων της (Frampton 2007: 110-111). Για τα ιδρυτικά της μέλη, η Deutscher Werkbund αντιπροσώπευε μια ένωση η οποία, σε αντίθεση με την Verband des Deutschen Kunstgewerbes, μπορούσε να καθορίσει «με μεγαλύτερη ακρίβεια την πολιτική, εθνική και παιδαγωγική αποστολή των εφαρμοσμένων τεχνών»: μπορούσε να αποδείξει πως «η πολυπόθητη συμφιλίωση μεταξύ της αστικής τάξης και της βιομηχανίας δεν ήταν μια μακρινή ουτοπία, αλλά μια επικείμενη πραγματικότητα.» (Jarzombek 1994: 8) Η ιδεολογία της αισθητικής του Kunstgewerbe και

¹¹ Ο όρος «Kunstgewerbeschule» αναφέρεται στα σχολεία εφαρμοσμένων τεχνών που υπήρχε στις γερμανόφωνες χώρες από τα μέσα του 19ου αιώνα.

της Deutscher Werkbund στο πεδίο των εφαρμοσμένων τεχνών αποτυπώθηκε με την έννοια της «Kultur des Sichtbaren» («κουλτούρα του ορατού») (Jarzombek 1994: 9).

Ταυτόχρονα με την ίδρυση της Deutscher Werkbund, η πρωσική κυβέρνηση, μέσω της πολιτιστικής της πολιτικής, προωθούσε τη δημιουργία και διεξαγωγή ενός εκπαιδευτικού εργαστηριακού προγράμματος στο πλαίσιο των εφαρμοσμένων τεχνών, το οποίο θα βασιζόταν στις διαθέσιμες πρώτες ύλες της χώρας. Αυτό το πρόγραμμα σχεδιάστηκε, για να καλύψει τις βιομηχανικές ανάγκες της σύγχρονης γερμανικής οικονομίας, εξελίσσοντας τα διδάγματα του κινήματος Arts and Crafts, ούτως ώστε να ανταποκρίνονται στα ζητούμενα της εποχής. Η πρωσική πολιτιστική πολιτική «έθεσε τα θεμέλια για αυτό που η σχολή του Bauhaus και οι υποστηρικτές της θα θεωρούσαν μια πρωτότυπη μοντερνιστική παιδαγωγική μέθοδο» (Maciuika 1998: 301).

Η ανάπτυξη τόσο της Deutscher Werkbund, όσο και η σχέση της με τη βιομηχανία, συνδέθηκε άμεσα με την πορεία του Γερμανού αρχιτέκτονα και μέλους της Ένωσης Peter Behrens (1868-1940). Το 1907 ο Behrens διορίστηκε ως ο επίσημος αρχιτέκτονας και σχεδιαστής της εταιρείας παραγωγής ηλεκτρικού εξοπλισμού και συσκευών Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft AG, θέση από την οποία σχεδίασε αρκετά κτήρια [Εικ.7], προϊόντα και διαφημιστικές καμπάνιες. Κατά τον διορισμό του, ο Behrens, αντιλήφθηκε την εξελικτική δύναμη της βιομηχανίας και ότι «έπρεπε να αποδεχτεί τη βιομηχανοποίηση ως το φανερό πεπρωμένο του γερμανικού έθνους ή, όπως αυτός το αντιλαμβανόταν, ως το σύνθετο ζήτημα του *Zeitgeist* και του *Volksgeist*¹², το οποίο ήταν καθήκον του ως καλλιτέχνη να διαμορφώσει» (Frampton 2007: 111).

Η πρώτη αναφορά στον όρο «Zeitgeist» έγινε από τον Γερμανό φιλόσοφο Johann Gottfried Herder (1744-1803). Ο όρος έχει περίπλοκη έννοια και περιγράφει αυτό που

¹² Τα πλάγια υπάρχουν στο πρωτότυπο κείμενο.

θεωρείται ως «το πνεύμα μιας εποχής», δηλαδή τις κυρίαρχες ιδέες, νοοτροπία, εθιμοτυπία, και γενικότερα τις τάσεις ενός συγκεκριμένου χρονικού πλαισίου. Η σημασία του διαφέρει ανάλογα με τα γεωπολιτικά του πλαίσια. Ο Herder πίστευε πως ακόμα και ένα μεμονωμένο γεγονός, ή μια αφήγηση ενός γεγονότος, μπορούσε να καθορίσει τον τρόπο σκέψης και, κατά συνέπεια, τη γνώμη ενός λαού. Επιπρόσθετα, ο όρος εκφράζει τις ιδέες του Herder όσον αφορά στην πίστη, στην αδελφότητα μεταξύ των ανθρώπων και στην ένωση των εθνών, όπως επίσης και στην σθεναρή αντίθεσή του στον εξευρωπαϊσμό και στις ξενόφερτες επιρροές. Επιπλέον, κατά τον Herder το κράτος έπρεπε να υπηρετήσει την ανθρωπότητα. Μέσω του *Zeitgeist*, ο φιλόσοφος εκφράζει την «έκκλησή του για την πολιτιστική ενότητα της Γερμανίας για χάρη της ανθρωπότητας» (Schmidt 1956: 409-410).

Ο όρος «*Volksgeist*» προσδιορίστηκε για πρώτη φορά το 1805 από τον Γερμανό ιστορικό Friedrich Carl von Savigny (1779-1861), ως «η υπερβατική ουσία από την οποία οι ποιητές και οι ιστορικοί προσπάθησαν να παρεκτείνουν τα παροδικά περιστατικά της υλικής πραγματικότητας, σε εθνικό πλαίσιο», ως η ψυχή του έθνους, η οποία προσδιόριζε τις πολιτιστικές παραδόσεις και τις ιδιαιτερότητες του έθνους (Leerssen 2013: 18). Οι παράγοντες οι οποίοι διαμορφώνουν την ψυχή του έθνους και της επιτρέπουν να γίνει αντιληπτή μέσω της έκφρασής της είναι η συλλογική ιστορία, η υπάρχουσα κουλτούρα και η γλώσσα. Η εθνική ταυτότητα ενδυναμώνεται μέσα από αυτούς τους παράγοντες, προσπαθώντας ταυτόχρονα «να ευθυγραμμίσει τα [γεωγραφικά] σύνορα του κράτους με το πολιτιστικό αποτύπωμα του έθνους» (Leerssen 2013: 27).

Μαζί με τους όρους «*Zeitgeist*» και «*Volksgeist*», ο Behrens επεξεργάζεται και τον όρο «*Kunstwollen*», σύμφωνα με τον οποίο κάθε εποχή προσπαθεί να διαμορφώσει το δικό της στιλ. Στο κείμενό του με τίτλο *Τι είναι η Μνημειακή τέχνη;* (1908), ο Behrens ορίζει την τέχνη ως τον διαχρονικό τρόπο έκφρασης της δύναμης της εξουσίας, επηρεασμένος από την έννοια «*Kunstwollen*», όπως την ορίζει ο αυστριακός ιστορικός τέχνης Alois Riegl (1858-

1905) (Frampton 2007: 112). Στο κείμενό του *Οι εφαρμοσμένες τέχνες κατά την ύστερη ρωμαϊκή περίοδο* (1901), ο Riegl επικεντρώνεται στην «ανάλυση του ύφους μιας συγκεκριμένης θεωρίας η οποία θα είναι σε θέση να προτείνει ορισμένες θεμελιώδεις έννοιες [...] ως ερμηνευτικά αναλυτικά εργαλεία για την ίδια την ιστορία της τέχνης» (Δασκαλοθανάσης 2013: 283). Στην προσπάθειά του αυτή, εξετάζει όλες τις μορφές βυζαντινής τέχνης από το 306-768 μ.Χ. Ο Riegl εντάσσει στην έρευνά του όλες τις μορφές τέχνης πέραν της διακοσμητικής, ούτως ώστε να μπορέσει να εδραιώσει την έννοια του *Kunstwollen* και να αποδείξει πως οι κανόνες που ισχύουν στην κατασκευή των μνημείων ισχύουν και στις εφαρμοσμένες τέχνες (Δασκαλοθανάσης 2013: 284).

Το μεγάλο πλεονέκτημα της έννοιας *Kunstwollen* έγκειται ακριβώς στη γεφύρωση των αισθητικών, πολιτιστικών και δομικών χαρακτηριστικών του αντικειμένου το οποίο επιλέγει να εξετάσει ο Riegl, ένα αντικείμενο που μπορεί προέρχεται από οποιαδήποτε μορφής τέχνης και όχι απαραίτητα από το πεδίο της υψηλής τέχνης, από οποιαδήποτε στιγμή με την ευρύτερη πολιτιστική αισθητική της εποχής του (Elsner 2006: 750). Η ανάλυση του αυστριακού ιστορικού είναι άμεσα συνδεδεμένη με την ανάγκη επικράτησης της λατινικής παράδοσης ενάντια στον Παγγερμανισμό. Για αυτόν τον λόγο, στην ανάλυσή του ο Riegl ενσωματώνει χρονικά τον πρώιμο Μεσαίωνα στην ύστερη αρχαιότητα, ούτως ώστε να καταφέρει να υποβιβάσει «τη συνεισφορά του βόρειου στοιχείου στη διαδικασία ανάπτυξης του ευρωπαϊκού πολιτισμού [και να αναβαθμίσει] την ύστερη αρχαιότητα εντός της διαδικασίας συγκρότησης του μετακλασικού ευρωπαϊκού πολιτισμού» (Δασκαλοθανάσης 2013: 285).

Το *Kunstwollen* έχει «ιστορικό αιτιοκρατικό χαρακτήρα, καθορίζεται δηλαδή αναπόδραστα από τα συγκεκριμένα συμφραζόμενα της κάθε εποχής, αλλά ταυτοχρόνως αποτελεί ένα είδος μεταφυσικής κατηγορίας εφόσον - παρότι απορρίπτονται όλες οι υλικές του προϋποθέσεις (χρήση, υλικό, τεχνική) - πουθενά δεν γίνεται σαφές από πού αντλεί το

ειδικό του περιεχόμενο, ούτε πώς είναι δυνατόν να επαληθευτεί η ίδια του η ύπαρξη» (Δασκαλοθανάσης 2013: 289).

Για τον Riegl, οι ιδιότητες του *Kunstwollen* είναι σχεδόν αποκλειστικά μορφολογικές, κάτι που του επιτρέπει να αναπτύξει τη φορμαλιστική του θεωρία. Στόχος της τέχνης της αρχαιότητας ήταν «ο συσχετισμός ενός εξατομικευμένου σχήματος με μια επίπεδη επιφάνεια», ενώ στους νεότερους χρόνους ο στόχος ήταν το εξατομικευμένο σχήμα να συσχετιστεί με έναν χώρο (Δασκαλοθανάσης 2013: 290). Η μετάβαση από την αρχαιότητα στους νέους χρόνους έγινε με ομαλό τρόπο κατά την ύστερη αρχαιότητα, όπου η καλλιτεχνική παραγωγή παρέμεινε εντός των ορίων του *Kunstwollen* της αρχαιότητας και απομόνωσε τα δύο αυτά κριτήρια, κάτι που οδήγησε στην εξέλιξη τους. Σύμφωνα με τον Riegl, η πιο πάνω διαδικασία ολοκληρώνεται στους νέους χρόνους, όταν ο καλλιτεχνικός χώρος αποκτά ισότιμη αξία με τις μορφές του έργου, μέσα από «την πλήρη και ολοκληρωτική μετατόπιση από ένα απτικό προς ένα οπτικό καλλιτεχνικό βούλεσθαι» (Δασκαλοθανάσης 2013: 294).

Σύμφωνα με τα παραπάνω, η συμβολή του Berhens στον σχεδιασμό προϊόντων για την Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft AG αφορούσε περισσότερο στο στιλ και όχι στην τεχνική η οποία χρησιμοποιήθηκε για την κατασκευή τους. «Αυτός ο διαχωρισμός μεταξύ *Νόρμας και Φόρμας*, μεταξύ *τυποποίησης και ατομικότητας*¹³, σύντομα θα απασχολούσε τα μέλη της Deutscher Werkbund» και ειδικότερα στη γενική συνέλευση της με αφορμή την έκθεση της Deutscher Werkbund στην Κολωνία, το 1914 (Frampton 2007: 112).

Στο πλαίσιο της πιο πάνω συνέλευσης, ο Muthesius επιχειρηματολόγησε υπέρ της τυποποίησης, την οποία θεωρούσε φυσική εξέλιξη της προόδου στην παραγωγή αντικειμένων και κατά συνέπεια και της αρχιτεκτονικής. Για τον Muthesius, η έννοια της

¹³ Τα πλάγια υπάρχουν στο πρωτότυπο κείμενο.

τυποποίησης ήταν διττή, καθώς μπορούσε να παραγάγει δύο ειδών αντικείμενα: «το “παραγόμενο αντικείμενο” το οποίο θα μπορούσε να τελειοποιηθεί σταδιακά μέσω της χρήσης και της παραγωγής, και το “τεκτονικό αντικείμενο”, το οποίο ήταν ένα μη αναστρέψιμο δομικό στοιχείο που λειτουργούσε ως βασική μονάδα της αρχιτεκτονικής γλώσσας» (Frampton 2007: 114). Η αναφορά του Muthesius στον όρο «τεκτονικό», αφορούσε στον βαθμό τεχνικής και καλλιτεχνικής ικανότητας που μπορούσε να επιτευχθεί με την εφαρμογή συγκεκριμένων κατασκευαστικών αρχών σε συγκεκριμένα υλικά. Ο Muthesius πίστευε πως αν και όταν η γερμανική βιομηχανία και οι καλλιτέχνες που ασχολούνταν με τις εφαρμοσμένες τέχνες κατάφερναν να εξειδικευτούν στη χρήση των νέων μηχανών, με τον ίδιο τρόπο που οι τεχνίτες του κινήματος Arts and Crafts εξειδικεύτηκαν στη χρήση των χειροκίνητων εργαλείων τους, θα μπορούσαν να δημιουργήσουν ανταγωνιστικά προϊόντα υψηλής ποιότητας. Τα προϊόντα αυτά, μέσω της νέας τους μορφής, θα αντανakλούσαν την αισθητική της εποχής κατασκευής τους (Maciuiika 2006: 9).

1.3 Η συμβολή του Henry van de Velde στην ίδρυση του Bauhaus

Το 1888 ο Henry van de Velde έγινε μέλος της βέλγικης καλλιτεχνικής ομάδας Les XX (Les Vingt: Οι Είκοσι)¹⁴. Η οργάνωση, που ήταν άμεσα συνδεδεμένη με τη σοσιαλιστική πολιτική, ήταν προσανατολισμένη προς την παραγωγή έργων με κύριο γνώμονα το κέρδος, κάτι που ήταν εκ διαμέτρου αντίθετο με την επιχορηγούμενη από την κυβέρνηση τέχνη της εποχής. Ο τρόπος εγκατάστασης των έργων στις εκθέσεις της Les XX είχε γνώμονα τη διαφήμιση, και θα μπορούσε να θεωρηθεί προπομπός των προσπαθειών των εκθέσεων της Deutscher Werkbund, στις οποίες «τα εκθέματα ήταν συχνά μαζικής παραγωγής αντικείμενα και όχι μεμονωμένα έργα τέχνης» (James-Chakraborty 2006B: 29).

¹⁴ Η ομάδα Les XX ιδρύθηκε το 1883 στο Βέλγιο. Μέλη της ήταν είκοσι Βέλγοι ζωγράφοι, σχεδιαστές και γλύπτες (James-Chakraborty 2006B: 29).

Ο ενστερνισμός από τον van de Velde των ιδεών των Ruskin και Morris προέκυψε λόγω των σοσιαλιστικών του καταβολών και της αντιπάθειάς του προς την υλιστική προσέγγιση των πραγμάτων από την αστική τάξη. Έτσι, ο van de Velde έθεσε ως στόχο του την επιστροφή στη χειροτεχνία ως μέσο ανύψωσης του status των τεχνιτών και κατ' επέκταση της εργατικής τάξης. Παρόλα αυτά, απέρριψε την επιστροφή στον γοτθικό ρυθμό, που πρέσβευαν οι Ruskin και Morris, λόγω της στενής σχέσης του με την Εκκλησία και την αριστοκρατία. Για τον van de Velde, «ο ρόλος της Εκκλησίας, όπως και αυτός της αριστοκρατίας, έπρεπε να περιοριστεί, προκειμένου να δημιουργηθεί μια κοινωνία στην οποία η πολιτική εξουσία είναι δίκαια κατανεμημένη» (James-Chakraborty 2006B: 30).

Ο van de Velde έφτασε στη Βαϊμάρη το 1902, όπου εργάστηκε ως αρχιτέκτονας, ελπίζοντας να επιφέρει δραστικές αλλαγές στην αρχιτεκτονική της πόλης. Παρόλο που οι προσπάθειές του για την αρχιτεκτονική αναδιαμόρφωση της Βαϊμάρης δεν απέδωσαν στον βαθμό που επιθυμούσε, «ο van de Velde έκτισε, κυριολεκτικά, τα θεμέλια πάνω στα οποία ο Gropius θα έκτιζε το Bauhaus» (James-Chakraborty 2006B: 32-33). Παράλληλα, εργαζόταν και ως σύμβουλος σε θέματα βιοτεχνίας για το Μεγάλο Δουκάτο της Σαξ-Βαϊμάρης, θέση η οποία αποτέλεσε καθοριστικό παράγοντα για τη μελλοντική του επαγγελματική ανέλιξη. Επίσης, παρέδιδε εκπαιδευτικά σεμινάρια που αφορούσαν πολιτιστικά θέματα, σε καταρτισμένους τεχνίτες (Frampton 2007: 98).

Το 1907 ο van de Velde ίδρυσε και έγινε διευθυντής της Großherzogliche Kunstschule (Μεγάλη Δουκική Σχολή Καλών Τεχνών), η οποία αποτέλεσε πρόδρομο του Bauhaus. Η εκπαιδευτική φιλοσοφία της σχολής ακολουθούσε τις θέσεις του van de Velde, ο οποίος πίστευε πως το έργο τέχνης μπορούσε να βελτιωθεί με σχεδιαστικό γνώμονα τη χρήση του. Η χρήση θα έπρεπε να λειτουργεί περιοριστικά ως προς την περιττή διακόσμηση του αντικειμένου, δημιουργώντας έτσι ένα «αφηρημένο κόσμημα μιας κομψής απλότητας» (James-Chakraborty 2006B: 33). Η Großherzogliche Kunstschule στεγάστηκε στο κτήριο

που στη συνέχεια θα στέγαζε το Bauhaus της Βαϊμάρης (1904-1911), το οποίο σχεδίασε ο van de Velde (Frampton 2007: 98). Το 1914, λόγω εθνικιστικών επιθέσεων προς το πρόσωπό του, ο van de Velde υπέβαλε την παραίτησή του από τη θέση του διευθυντή, προτείνοντας τον Γερμανό αρχιτέκτονα August Endell (1871-1925), τον Ελβετό γλύπτη Hermann Obrist (1863-1927) και τον Gropius ως πιθανούς αντικαταστάτες του. Τελικά, ο Gropius ανέλαβε τη θέση του διευθυντή (Cohen 2019: 131).

Ο van de Velde ήταν επίσης μέλος της Deutscher Werkbund. Αν και πίστευε πως η μαζική παραγωγή αντικειμένων θα μπορούσε να επιφέρει πολιτιστική και κοινωνική ενότητα, διαφώνησε με τη χρήση της τυποποίησης μέσω της βιομηχανικής παραγωγής, την οποία ενθάρρυναν αρκετά μέλη της Deutscher Werkbund, συμπεριλαμβανομένου και του Muthesius. Ο τελευταίος καθώς και οι υποστηρικτές του, λόγω των εθνικιστικών τους φρονημάτων, εναντιώθηκαν και στην Art Nouveau, την οποία θεωρούσαν γαλλική και μη γερμανική. Ο van de Velde τάχθηκε υπέρ τόσο της έννοιας της ατομικότητας στην παραγωγή αντικειμένων όσο και υπέρ του Jugendstil (δηλαδή εκφάνσεων της Art Nouveau, όπως εκδηλώθηκαν στη Γερμανία), το οποίο ενθάρρυνε τη χειροτεχνία (James-Chakraborty 2006B: 36-37).

Κλείνοντας το πρώτο κεφάλαιο το συμπέρασμα είναι ότι οι πειραματισμοί και οι συζητήσεις που πραγματοποιήθηκαν από τα τέλη του 18ου αιώνα μέχρι και τη δεκαετία του 1910, εντός του περιβάλλοντος ενδυνάμωσης του γερμανικού εθνικισμού, συνέβαλαν στη δημιουργία «διακοσμητικών ουτοπιών», οι οποίες χαρακτήρισαν αυτήν την περίοδο¹⁵ και επηρέασαν τις δεκαετίες που θα ακολουθήσουν. Οι κοινές οργανωτικές αρχές, οι τεχνικοί πειραματισμοί στην διαδικασία παραγωγής, οι μορφολογικές επαναλήψεις, οι αναφορές στην πνευματικότητα, και πάνω από όλα η εκτίμηση και η αφοσίωση στην παραδοσιακή

¹⁵ Όχι μόνο στη Γερμανία, αλλά και σε άλλες χώρες, όπως η Βρετανία και η Αυστροουγγαρία.

χειροτεχνία, αποτέλεσαν σημαντικά στοιχεία της διαμόρφωσης των ουτοπιών που εξετάστηκαν σε αυτό το κεφάλαιο. Η σχολή του Bauhaus, η οποία θα ιδρυθεί στην εκπνοή αυτής της περιόδου των ουτοπιών, «ήταν μια σύνθεση αυτών των πειραμάτων και συζητήσεων που ωρίμασε αργά με την πάροδο του χρόνου, μια νέα αρχή μετά το χάος του πολέμου και η αφετηρία για μια μορφή νεωτερικότητας, που προοριζόταν να γίνει τόσο ευρεία όσο οι πηγές από τις οποίες ξεπήδησε το πνεύμα της» (Gabet 2018: 63).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Bauhaus: Διοίκηση και προγράμματα σπουδών στο περιβάλλον ανόδου και επιβολής του Εθνικοσοσιαλισμού

Το παρόν κεφάλαιο έχει θέμα τη διερεύνηση της διοίκησης και των προγραμμάτων σπουδών της σχολής του Bauhaus στο περιβάλλον ανόδου και επιβολής του Εθνικοσοσιαλισμού. Στα περίπου δεκατέσσερα χρόνια λειτουργίας του, το Bauhaus άλλαξε τρεις διευθυντές οι οποίοι είχαν τις δικές τους πεποιθήσεις για τον τρόπο λειτουργίας της σχολής. Οι τρεις διευθυντές του «ήταν από τα σημαντικότερα αρχιτεκτονικά μυαλά του 20^{ου} αιώνα, αλλά οι απόψεις και το σκεπτικό τους αποκλίνουν» (Bergdoll 2009: 13). Οι διαφορετικές τους προσωπικότητες και νοοτροπίες επηρέασαν ολόκληρο το εκπαιδευτικό πρόγραμμα της σχολής και ιδιαίτερα την αρχιτεκτονική εκπαίδευση, η οποία ενίοτε διέφερε σε μεγάλο βαθμό από το εκπαιδευτικό πρόγραμμα για τον σχεδιασμό. Τα εκπαιδευτικά προγράμματα τα οποία υιοθέτησαν, κατά τη διάρκεια της θητείας τους, απείχαν κατά πολύ, παρόλο που ο κοινός τους παρονομαστής ήταν η πεποίθηση τους για τον ρόλο της διδασκαλίας στο Bauhaus, η οποία στόχευε στο

να επηρεάσει τις τεχνικές γνώσεις και τις δεξιότητες [άσκησης της] χειροτεχνίας, και πάνω από όλα να εκπαιδεύσει την καλλιτεχνική ικανότητα προκειμένου να αναμορφώσει την καθημερινότητα με τη βοήθεια μιας ολοκληρωμένης γνώσης του σχεδιασμού. [...] Έτσι, η αναζήτηση μιας νέας αισθητικής ήταν ταυτόχρονα η αναζήτηση μιας σύγχρονης ηθικής, της οποίας οι πολιτικές διαστάσεις υπογραμμίστηκαν άμεσα στο εκπαιδευτικό πρόγραμμα υπό τους τρεις διευθυντές (Wilhelm 2016: 181).

Παράλληλα, το Bauhaus μετακόμισε δύο φορές: από τη Βαϊμάρη, όπου βρισκόταν αρχικά, στο Ντεσάου και από το Ντεσάου στο Βερολίνο [Παρ.1]. Οι τρεις τοποθεσίες στις οποίες στεγάστηκε το Bauhaus είχαν τα δικά τους διακριτά κοινωνικά πλαίσια. Η Βαϊμάρη με την κλασική της κουλτούρα, η βιομηχανική πόλη του Ντεσάου και το μητροπολιτικό Βερολίνο φιλοξένησαν διαδοχικά τη σχολή (Bergdoll 2009: 13).

Στο πρώτο υποκεφάλαιο θα αναλυθεί η πορεία του Bauhaus υπό τον πρώτο του διευθυντή, τον Γερμανό αρχιτέκτονα Walter Gropius (1883-1969). Το πρώτο μανιφέστο του Bauhaus και οι καταστατικές του ιδέες, όπως και οι στόχοι του Gropius και η θέση της

αρχιτεκτονικής στο πρόγραμμα σπουδών καθόρισαν την αρχική πορεία της σχολής. Ταυτοχρόνως, θα εξεταστούν οι ιστορικο-πολιτικές αλλαγές στη Γερμανία και ο τρόπος που επηρέασαν τη λειτουργία του Bauhaus. Στο δεύτερο υποκεφάλαιο θα διερευνηθούν οι αλλαγές τόσο στη νοοτροπία της διοίκησης της σχολής όσο και στο πρόγραμμα σπουδών, υπό τον δεύτερο διευθυντή του Bauhaus, τον Ελβετό αρχιτέκτονα Hannes Meyer (1889-1954). Παράλληλα, θα καταγραφούν οι ιστορικο-πολιτικές εξελίξεις και οι επιπτώσεις τους κατά τη διάρκεια της θητείας του Meyer σε αναφορά με την πορεία ανόδου του Εθνικοσοσιαλισμού. Στο τρίτο υποκεφάλαιο θα αναλυθεί το αρχιτεκτονικό πρόγραμμα σπουδών του τρίτου διευθυντή της σχολής, του Γερμανού αρχιτέκτονα Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), βάσει του οποίου λειτούργησε το Bauhaus την περίοδο επιβολής του Εθνικοσοσιαλιστικού καθεστώτος.

2.1 Το Bauhaus υπό τον Walter Gropius (1919-1928): Η αρχική αποδοχή και η μετέπειτα ρήξη με τη γερμανική κυβέρνηση

2.1.1 Το μανιφέστο του Bauhaus και οι καταστατικές του ιδέες (1919)

Ο πρώτος διευθυντής της σχολής του Bauhaus (κατά λέξη: «Οίκος της Δόμησης»), Walter Gropius, ήταν ήδη πριν την ίδρυση της ένας από τους πιο καταξιωμένους αρχιτέκτονες στη Γερμανία. Όντας μέλος μιας οικογένειας με αρχιτεκτονικές καταβολές και έχοντας σπουδάσει αρχιτεκτονική στην Technischen Hochschule Berlin-Charlottenburg (Τεχνική Σχολή του Βερολίνου-Σαρλόττενμπουργκ), ξεκίνησε την αρχιτεκτονική του καριέρα σχεδιάζοντας βιομηχανικά κτήρια, όπως το *Fagus-Werk* (1911-1912), εργοστάσιο υποδηματοποιίας στο Alfeld an der Leine της Κάτω Σαξωνίας, σε συνεργασία με τον Γερμανό αρχιτέκτονα Adolf Meyer (1881-1929) (Watkin 2007: 599). Για τον σχεδιασμό του ο Gropius επηρεάστηκε από το αρχιτεκτονικό έργο του δασκάλου του, Peter Behrens και πιο συγκεκριμένα, από την αρχιτεκτονική του εργοστασίου τουρμπινών της εταιρείας Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft (AEG). Το Fagus αποτέλεσε παράδειγμα υλοποίησης

των ιδεών και του Hermann Muthesius περί υιοθέτησης του βιομηχανικού στιλ στην αρχιτεκτονική (Trachtenberg 2003: 497).

Ο Gropius ήταν επίσης διευθυντής της Großherzogliche Kunstschule η οποία μετά από πρωτοβουλία του Gropius συγχωνεύτηκε με τη Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών που είχε κλείσει επίσημα το 1915. Αποτέλεσμα αυτής της συγχώνευσης υπήρξε αργότερα αυτό που σήμερα ξέρουμε ως σχολή του Bauhaus. Ο Gropius έγραψε και το μανιφέστο του Bauhaus (1919). Τα περιεχόμενα του δείχνουν ξεκάθαρα την αλλαγή της φιλοσοφίας, των ιδεών και της επαγγελματικής πρακτικής του Gropius σε σχέση με την προηγούμενη του επαγγελματική πορεία ως αρχιτέκτονα (Kieren 2016: 188). Με βάση τα γραφόμενα του Gropius (*Πρόγραμμα του Κρατικού Bauhaus*), έπρεπε να δοθεί έμφαση στην «πολύπτυχη μορφή του κτίσματος» και στο «αρχιτεκτονικό πνεύμα» (Γκρόπιους 1977: 43). Η έμφαση στην ολοκλήρωση της καλλιτεχνικής διαδικασίας με τη δημιουργία του κτίσματος ήταν ένα στοιχείο που έλειπε από την τέχνη των Σαλόν. Αυτή η προσπάθεια του Gropius στόχευε στην ενότητα και στην ισοτιμία όλων των καλλιτεχνικών πεδίων, από την κλίμακα της πόλης στην κλίμακα του αντικειμένου (Πετρίδου, Ζιρώ 2015: 237). Η αλλαγή του Gropius οφειλόταν και στις ταυτόχρονες πολιτικές και πολιτιστικές αλλαγές στη Γερμανία, καθώς «οι κοινωνικές και πολιτικές, πνευματικές και πολιτιστικές συνθήκες στη μεταπολεμική αναταραχή της [τότε] νεοσύστατης Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, είχαν δημιουργήσει μια επαναστατική αλλαγή σε όλους τους τομείς της σκέψης του» (Kieren 2016: 188).

Ο Gropius ανέλαβε τη διοίκηση της σχολής με την ίδρυσή της, το 1919 [Παρ.1]. Ήταν πεπεισμένος πως ο ρόλος των τεχνών, και ειδικά της αρχιτεκτονικής, η οποία στο σκεπτικό του είχε τον πρωταρχικό ρόλο, ήταν να αναδιαμορφώσουν δραστικά την υπάρχουσα κουλτούρα, απαλύνοντας ταυτόχρονα τις πληγές που είχε δημιουργήσει στην κοινωνία ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος. Σύμφωνα με το ιδρυτικό μανιφέστο του Bauhaus,

που συντάχθηκε από τον Gropius την ίδια χρονιά, στόχος της σχολής ήταν η σύμπραξη των τεχνών και η επιστροφή στη χειροτεχνία (Wilhem 2016: 181).

Προμετωπίδα του μανιφέστου ήταν η εξπρεσιονιστική ξυλογραφία *Καθεδρικός* [Εικ.8] του Γερμανο-αμερικανού καλλιτέχνη Lyonel Feininger (1871-1956)¹⁶. Το έργο συμβολίζει «τον καθεδρικό του μέλλοντος ως τον καθεδρικό του σοσιαλισμού» (Frampton 2007: 124), όπως τον είχε οραματιστεί ο Γερμανός αρχιτέκτονας και συγγραφέας Bruno Taut (1880-1938) στο βιβλίο του *Die Stadtkrone (Το Στέμμα της Πόλης)* το 1919. Ο Taut είχε οραματιστεί τις σύγχρονες κατασκευές με μεταλλικό σκελετό και πλήρωση από γυαλί ως «το σύγχρονο ισοδύναμο του μεσαιωνικού καθεδρικού ναού [που θα ήταν αφιερωμένες] στη σοσιαλιστική αδελφότητα του ανθρώπου¹⁷» (Watkin 2007: 601). Η επίδραση των σοσιαλιστικών ιδεών του Taut¹⁸ είναι εμφανής στους στόχους του μανιφέστου του Bauhaus. Το Bauhaus, αποσκοπούσε στη δημιουργία ουτοπιών μέσω του σχεδιασμού, που ήταν αρχικά βασισμένος σε χειροτεχνικές και ζωγραφικές δεξιότητες και αργότερα στην αρχιτεκτονική εκπαίδευση. Η έμφαση στη χειροτεχνία και τη ζωγραφική αποδεικνύεται από την επιλογή του Gropius όσον αφορά στη σύνθεση του στο διδακτικό προσωπικό της σχολής, η οποία αρχικά συμπεριλάμβανε κυρίως καλλιτέχνες και όχι αρχιτέκτονες (Watkin 2007: 601).

Πέραν του Feininger, το διδακτικό προσωπικό της σχολής συμπεριλάμβανε φημισμένους καλλιτέχνες της εποχής, των οποίων το έργο διαμόρφωσε τόσο τη διδακτική φιλοσοφία του Bauhaus όσο και τις επόμενες γενιές καλλιτεχνών. Για παράδειγμα, ο Γερμανο-Ελβετός ζωγράφος Paul Klee (1879-1940) δίδασκε «θεωρία της μορφής και της

¹⁶ Αξίζει να σημειωθεί πως ο Feininger ήταν ο πρώτος καθηγητής που επέλεξε ο Gropius, για να διδάξει στο Bauhaus (Dearstyne 1986: 45).

¹⁷ Χρησιμοποιείται η μετάφραση του Παναγιώτη Τουρνικιώτη.

¹⁸ Οι ουτοπικές, σοσιαλιστικές ιδέες του Taut εκφράστηκαν και μέσω της συμμετοχής του σε αριστερές καλλιτεχνικές ομάδες, όπως το Arbeitsrat für Kunst (Εργατικό Συμβούλιο για την Τέχνη), η Die Gläserne Kette (Η Γυάλινη Αλυσίδα) και η Novembergruppe (Ομάδα του Νοέμβρη) (Watkin 2007: 600).

μορφοπλαστικής διαδικασίας», ο Ρώσος ζωγράφος και θεωρητικός Wassily Kandinsky (1866-1944) έθεσε ως στόχο του μαθήματός του τη διερεύνηση της «αφηρημένης μορφής και του αναλυτικού σχεδίου» και ο Ελβετός ζωγράφος, και πρώτος επικεφαλής του Vorkurs (προπαρασκευαστικό τμήμα), Johannes Itten (1888-1967) συνέδεσε την τέχνη με την πνευματικότητα μέσα από τη διδασκαλία του (Πετρίδου, Ζιρώ 2015: 234-236).

Ο Gropius ήθελε να καταργήσει την έννοια των σχολών Καλών Τεχνών που παρήγαν καλλιτέχνες και να επαναφέρει την έννοια του εργαστηρίου που παράγει τεχνίτες. Το όραμα του ήταν να δημιουργήσει ενότητα μεταξύ τους, ούτως ώστε να δημιουργήσουν «όλοι μαζί το νέο κτίσμα του μέλλοντος¹⁹» (Γκρόπιους 1977: 43).

Η ιδέα της ενότητας μέσω της σύμπραξης προέρχεται από τη συμμετοχή του Gropius στο Arbeitsrat für Kunst (Εργατικό Συμβούλιο για την Τέχνη), το οποίο ιδρύθηκε το 1918 από τον Taut και διαμορφώθηκε στα πρότυπα των συμβουλίων των εργατών και στρατιωτών, παρέχοντας στα μέλη του νέο έδαφος για τη βελτίωση και εξάπλωση των θεωριών τους (Φοργκάς 1999: 25). Το Arbeitsrat für Kunst πρέσβευε πως «μια νέα πολιτιστική ενότητα θα μπορούσε να επιτευχθεί μόνο με τη δημιουργία μιας νέας τέχνης οικοδόμησης, όπου κάθε ξεχωριστό καλλιτεχνικό πεδίο θα συμβάλει στην τελική μορφή» (Frampton 2007: 123).

Τόσο στο μανιφέστο του Bauhaus, όσο και στο προγενέστερό του κείμενο για την *Εκθεση Αγνώστων Αρχιτεκτόνων* του 1919, ο Gropius προέτρεπε τους καλλιτέχνες να επιστρέψουν στη χειροτεχνία, απορρίπτοντας την Τέχνη των Σαλόν, για να οικοδομήσουν τον «καθηδρικό του μέλλοντος» (Frampton 2007: 123). Κατά τον Gropius, το Bauhaus αποσκοπούσε

στη συγκέντρωση όλης της καλλιτεχνικής δραστηριότητας σε μια ενότητα, σε ένωση όλων των καλλιτεχνικών κλάδων –ζωγραφικής, γλυπτικής, καλλιτεχνικής βιομηχανίας, τεχνικών επαγγελμάτων- ως αναπόσπαστων συστατικών στοιχείων μιας νέας αρχιτεκτονικής. Ο τελευταίος, αν και μακρινός σκοπός του [Bauhaus], είναι το

¹⁹ Χρησιμοποιείται η μετάφραση του Γιώργου Βάμβαλη.

ενιαίο έργο τέχνης –το ενιαίο κτίσμα-, όπου δεν υπάρχει κανένα σύνορο ανάμεσα σε μνημειακή και διακοσμητική τέχνη (Γκρόπιους 1977: 44).

Στο κείμενο του *Ιδέα και κατασκευή της πολιτείας του Bauhaus* (1923), ο Gropius έγραψε πως η εναντίωση στη βιομηχανική παραγωγή του Ruskin επηρέασε τις ιδέες του για τη διαμόρφωση του Bauhaus. Είναι προφανές ότι αυτή η πρώτη φάση του Bauhaus είναι εμπνευσμένη από τον Morris [Παρ.1] που εφάρμοσε τις θεωρίες του Ruskin, δίνοντας έμφαση στη χειροτεχνία για τη δημιουργία διαφόρων έργων. Το κίνημα Arts and Crafts ήταν ο αντίλογος στη Βιομηχανική Επανάσταση, δίνοντας έμφαση στην παραγωγή προϊόντων που τα χαρακτήριζαν η στιβαρότητα, η απλότητα και ο σεβασμός στο υλικό (Siebenbrodt 2009: 8-9).

Επίσης, ο Gropius επεσήμανε τη σημασία των ιδεών της Deutscher Werkbund και του «πρώτου προγραμματιστή της» (Μουτέζιους 1977: 20), του Muthesius, ο οποίος «προσπάθησε να δημιουργήσει μια πρακτική, αποτελεσματική σύνδεση μεταξύ εμπορίου, χειροτεχνίας, βιομηχανίας και καλλιτεχνών» (Siebenbrodt 2009: 9). Όπως έγραψε ο Muthesius στο κείμενο του με τίτλο *Σκοποί του Καλλιτεχνικού Συνδέσμου* (1911), ο στόχος της Deutscher Werkbund ήταν η αποκατάσταση των δικαιωμάτων της μορφής και η επαναφορά της κατανόησης και της αρχιτεκτονικής ευαισθησίας. Η αρχιτεκτονική αποτελούσε για τον Muthesius το πραγματικό κριτήριο πολιτισμού. «Ο πολιτισμός δεν είναι δυνατός χωρίς μια απεριόριστη εκτίμηση της μορφής, και η αμορφία ισοδυναμεί με την ανυπαρξία πολιτισμού²⁰» (Μουτέζιους 1977: 20).

2.1.2 Οι στόχοι του Gropius και η θέση της αρχιτεκτονικής στο πρόγραμμα σπουδών του Bauhaus

Κατά τη διάρκεια της θητείας του, ο Gropius δημιούργησε τεράστια δημοσιότητα γύρω από το Bauhaus, για να εξασφαλίσει τη θέση του στην ιστορία της αρχιτεκτονικής. Η Διεθνής

²⁰ Χρησιμοποιείται η μετάφραση του Γιώργου Βάμβαλη.

Έκθεση Αρχιτεκτονικής του 1923 [Εικ.9-10]²¹, τα διάφορα βιβλία για την αρχιτεκτονική του Bauhaus που εξέδωσε, ακόμη και το κτήριο που σχεδίασε, για να στεγάσει το Bauhaus στο Ντεσάου [Εικ.11] ήταν όλα μέρος της στρατηγικής του «να συνεχίσει να πείθει την πλειονότητα του κοινού ότι εάν ένα έργο αρχιτεκτονικής είναι μοντέρνο, είναι δείγμα ‘αρχιτεκτονικής του Bauhaus’» (Miller 2006: 63). Το κτηριακό συγκρότημα του Bauhaus στο Ντεσάου, σχεδιασμένο σε ασύμμετρη διάταξη και φτιαγμένο εξ ολοκλήρου από τα νέα υλικά, αποτέλεσε εμβληματικό παράδειγμα της νέας αρχιτεκτονικής που προστάζει τη διαμόρφωση των δομικών χαρακτηριστικών του κτηρίου με κύριο γνώμονα τη χρήση τους και τις ανάγκες που προκύπτουν από αυτήν. Κάθε μέρος του κτηριακού συγκροτήματος (αίθουσες διδασκαλίας, αίθουσες εργαστηρίων, γραφεία καθηγητών, κατοικίες σπουδαστών) είχε τα δικά του μορφολογικά χαρακτηριστικά με «διαφορετική επεξεργασία των όψεων, διαφορετική θέση στη συνολική οργάνωση και διαφορετική ογκοπλασία», ανάλογα με τη χρήση τους.²² Επιπρόσθετα, για τον σχεδιασμό του κτηρίου, ο Gropius έλαβε υπόψη τις δυνατότητες που προσέφεραν οι τεχνολογικές εξελίξεις της εποχής. Έτσι, έδωσε σε λειτουργικά στοιχεία του κτηρίου (καλοριφέρ, μηχανισμούς ανοίγματος των παραθύρων, φωτιστικά, χειρολαβές στις σκάλες) και διακοσμητικό ρόλο, επιδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο την αισθητική της μοντέρνας αρχιτεκτονικής (Πετρίδου, Ζιρώ 2015: 239). Το κτήριο του Bauhaus στο Ντεσάου λειτούργησε ως ορόσημο για την απόρριψη της αστικής αρχιτεκτονικής αισθητικής και έφερε στο προσκήνιο την αισθητική του εργοστασίου (Watkin

²¹ Ο Gropius διαφήμιζε τη Διεθνή Έκθεση Αρχιτεκτονικής του 1923 χρησιμοποιώντας το σύνθημα «Τέχνη και Τεχνολογία: μια νέα Ενότητα» (Miller 2006: 72).

²² Παρόλα αυτά, το κτηριακό συγκρότημα του Bauhaus στο Ντεσάου, το οποίο αποτέλεσε αρχιτεκτονικό πρότυπο, έτυχε και αρνητικής κριτικής όπως αυτή του βρετανού ιστορικού αρχιτεκτονικής David Watkin (1941-2018). Για την κριτική του στα αντιτιθέμενα (κατά την άποψη του) στην αρχή της λειτουργικότητας μορφολογικά και κατασκευαστικά στοιχεία του κτηρίου βλ. *Ιστορία της Δυτικής Αρχιτεκτονικής*. Β' Έκδοση. Επιμ. Παναγιώτης Τουρνικιώτης, μτφρ. Κώστας Κουρεμένος. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2007, σελ. 602-603.

2007: 602). Το κτήριο στέγασε τη σχολή από το 1925 μέχρι το 1931 και η κατασκευή του χρηματοδοτήθηκε από την πόλη του Ντεσάου [Παρ.1].

Ο Gropius θέλησε να διδάξει την αρχιτεκτονική ως μέρος μιας ενότητας μαζί με τη γλυπτική και τη ζωγραφική, καθώς πίστευε ότι πρέπει να υπάρξει συνεργασία μεταξύ τεχνιτών και καλλιτεχνών στο εργοτάξιο, ώστε να οικοδομηθεί το νέο μέλλον. Ήθελε να εισαγάγει μια νέα προσέγγιση στην αρχιτεκτονική που να αντιτίθεται στον διακοσμητικό της ρόλο και στη φορμαλιστική χρήση μοτίβων και στολιδιών στις προσόψεις, προϊόντων της ακαδημαϊκής αισθητικής. Ο Gropius επιθυμούσε να δημιουργήσει «οργανική αρχιτεκτονική, της οποίας η εσωτερική λογική θα είναι λαμπερή και γυμνή, χωρίς επιβάρυνση από ψεύτικες προσόψεις και διακοσμητικές απάτες. [...] Μια αρχιτεκτονική προσαρμοσμένη στον κόσμο των μηχανών [...] της οποίας η λειτουργία είναι σαφώς αναγνωρίσιμη σε σχέση με τη μορφή της» (Gropius 1938: 29).

Στο *Μανιφέστο για την πρώτη έκθεση του Bauhaus* (1923), ο Γερμανός καλλιτέχνης Oskar Schlemmer (1888-1943) συμπεριλαμβάνει και ενισχύει τους στόχους του Gropius, γράφοντας πως «η αρχιτεκτονική ιδέα θα ξαναφέρει τη χαμένη ενότητα που καταστράφηκε από τους ακαδημαϊκούς που πλαδαρεύουν και από την αλόγιστη καλλιτεχνική βιομηχανία, θα αποκαταστήσει τη μεγάλη σχέση με την ολότητα και θα κάνει δυνατό σε πλατύτατη έννοια το καθολικό έργο τέχνης²³» (Σλέμερ 1977: 61).

Τα νέα υλικά, όπως ο χάλυβας, το οπλισμένο σκυρόδεμα και το βιομηχανικό γυαλί, τα οποία ο Gropius χρησιμοποιεί στα κτήριά του και με τα οποία οι μαθητές του καλούνται να έρθουν σε επαφή, κρίθηκαν κατάλληλα για την υλοποίηση του οράματός του, λόγω της σταθερότητας και της αντοχής που προσέφεραν σε συνδυασμό με τις νέες μεθόδους οικοδόμησης.

²³ Χρησιμοποιείται η μετάφραση του Γιώργου Βάμβαλη.

Η νέα αισθητική του οριζόντιου αρχίζει να αναπτύσσεται προσπαθώντας να εξουδετερώσει το αποτέλεσμα της βαρύτητας. Ταυτόχρονα, αντικαθίσταται η συμμετρική σχέση τμημάτων του κτηρίου και ο προσανατολισμός τους προς έναν κεντρικό άξονα από μια νέα αντίληψη της ισορροπίας που μετατρέπει αυτήν τη νεκρή συμμετρία παρόμοιων μερών σε μια ασύμμετρη αλλά ρυθμική ισορροπία (Gropius 1938: 30).

Η αρχιτεκτονική των νέων υλικών κέρδιζε έδαφος, καθώς η χρήση τους προσέφερε τη δυνατότητα για τον σχεδιασμό κτηρίων με βάση τη γεωμετρία. Επίσης, η εντατικοποίηση της μελέτης των νόμων της μηχανικής για τη δημιουργία τυποποιημένης παραγωγής έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διάδοση της βιομηχανικής τυποποίησης²⁴ (Wilhem 2016: 183).

Ήταν σαφές ότι η προσοχή του Gropius, και κατά συνέπεια του Bauhaus, μετατοπίστηκε από το αρχιτεκτονικό σχέδιο στο κτήριο. Το περιεχόμενο της αρχιτεκτονικής δεν ήταν καθορισμένο, καθώς δεν υπήρχε επίσημο αρχιτεκτονικό πρόγραμμα κατά το μεγαλύτερο μέρος της θητείας του Gropius ως διευθυντή της σχολής. Δεδομένου ότι στόχος του Gropius ήταν η έμπρακτη δημιουργία έργων σε όλα τα καλλιτεχνικά πεδία, ακόμα και στην αρχιτεκτονική, το στούντιο αρχιτεκτονικού σχεδιασμού δεν αποτελούσε μέρος του προγράμματος και η κατάρτιση σε εργαστήρια περιλάμβανε άλλους τομείς σχεδιασμού. Η αρχιτεκτονική για τον Gropius ήταν κάτι που έχριζε υλοποίησης. Θεωρούσε την αρχιτεκτονική ως κάτι πολύ θεωρητικό και τη διαχώριζε από το κτήριο. Για αυτόν, τα κτήρια έπρεπε να παράγονται επί τόπου, μέσω της συνεργασίας των διαφόρων τεχνιτών και καλλιτεχνών (Miller 2006: 64-65).

Ο Gropius άλλαξε τις απόψεις του για τον ρόλο της αρχιτεκτονικής στο πρόγραμμα εκπαίδευσης όταν συνειδητοποίησε ότι τα συγκροτήματα κατοικιών, όπως το *Μεγάλης*

²⁴ «Η ταξινόμηση και η οργάνωση της ζωής με ορθολογικό τρόπο αποσκοπούσε στην κατάργηση της υφιστάμενης, περιττής τεχνικοοικονομικής ποικιλίας προϊόντων και στη χρήση της τυποποίησης. Πολλές από τις τρέχουσες πρωτοβουλίες τυποποίησης της εποχής υιοθετήθηκαν με ενθουσιασμό στο Bauhaus, και εφαρμόστηκαν στον σχεδιασμό λειτουργικών αντικειμένων που ήταν κατάλληλα για βιομηχανική κατασκευή» (Bruning 2016: 622).

Κλίμακας Δομικά Στοιχεία [Εικ.12] που σχεδίαζε, ήταν πρακτικά ή οικονομικά αδύνατον να οικοδομηθούν μαζί. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα στη Διεθνή Έκθεση Bauhaus το 1923, το Haus am Horn (Σπίτι στο Κέρας) [Εικ.13-14] να είναι το μοναδικό αρχιτεκτονικό έργο του Bauhaus που είχε υλοποιηθεί (Siebenbrodt 2009: 17). Η επίπλωση του σπιτιού, το οποίο αποτελούσε δείγμα του στιλ που πρόσβευε το Bauhaus, έγινε με αντικείμενα που είχαν παραχθεί στα εργαστήρια της σχολής (Fox-Weber 2009: 66). Το Haus am Horn χαρακτηριζόταν από την πλήρη απουσία του διακοσμητικού στοιχείου, τόσο στα έπιπλα όσο και στα φινιρίσματά του. «Δεν υπήρχε μπορντούρα στα παράθυρα και τα καλοριφέρ ήταν εκτεθειμένα, όπως και οι σωλήνες αποστράγγισης. Το μήνυμα [που περνούσε το κτήριο] ήταν αυτό της απόλυτης ειλικρίνειας. [...] Η δύναμη που κυριαρχούσε στο Haus am Horn ήταν αυτή της πρακτικότητας» (Fox-Weber 2009: 70-71).

Η στροφή στις απόψεις του, οδηγεί τον Gropius το 1927 να δημιουργήσει το τμήμα αρχιτεκτονικής και να προσλάβει τον Hannes Meyer ως διευθυντή του (Curtis 2018: 161). Ο Gropius ήταν πλέον έτοιμος να ενσωματώσει την αρχιτεκτονική στο πρόγραμμα σπουδών του Bauhaus, αλλά δεν είχε τελικά την ευκαιρία να εφαρμόσει ο ίδιος το νέο πρόγραμμα. Μετά την αποτυχία της οικοδόμησης του οικισμού Törten, λόγω της αμφιταλάντευσής του μεταξύ διάκρισης «αρχιτεκτονικής και κτηρίου και τη μετέπειτα φιλοδοξία του να χτίσει αρχιτεκτονική χωρίς να επιτρέπει τη συνεργασία» (Miller 2006: 81), ο Gropius παραιτήθηκε από τη διεύθυνση της σχολής, το 1928. Όμως, τα τελευταία δύο χρόνια της θητείας του «χαρακτήριστηκαν από τρεις σημαντικές εξελίξεις: την πολιτικά επιβεβλημένη και καλά ενορχηστρωμένη μετάβαση από τη Βαϊμάρη στο Ντεσάου, την ολοκλήρωση του κτηρίου του Bauhaus στο Ντεσάου και, τελικά, τη σταδιακή εμφάνιση μιας αναγνωρίσιμης προσέγγισης του Bauhaus» (Frampton 2007: 127).

2.1.3 Οι ιστορικο-πολιτικές εξελίξεις κατά τη διάρκεια της θητείας του Gropius (1919-1928)

Από το 1919 μέχρι το 1923 η πορεία του Gropius του Bauhaus, ήταν στενά συνδεδεμένα με τη Δημοκρατία της Βαϊμάρης [Παρ.2]. Οι ιδέες του προωθούνταν από τη γερμανική κυβέρνηση, που του παρείχε «τη βασική χρηματοδότηση και στη συνέχεια τα κονδύλια για τα έργα στέγασης» που ήθελε να υλοποιήσει (Petrooulos 2014: 67).

Ωστόσο, η άνοδος του κομματικού συνασπισμού Thüringer Ordnungsbund²⁵ στην εξουσία το 1924 [Παρ.2], έχοντας κερδίσει την πλειοψηφία στην κρατική νομοθετική συνέλευση, άλλαξε το οικονομικό καθεστώς του Bauhaus. Οι επιπτώσεις στη σχολή ήταν μεγάλες, καθώς ο προϋπολογισμός του Bauhaus μειώθηκε στο μισό, «από 100.000 σε 50.000 γερμανικά μάρκα, όταν ακόμη και 100.000 δεν ήταν επαρκή» (Kater 2014: 163). Επίσης, οι συμβάσεις των καθηγητών δεν μπορούσαν παρά να λήξουν, με τελευταία ημερομηνία της προθεσμίας την 31η Μαΐου 1925 (Kater 2014: 163). Ο Gropius δεν φάνηκε να ανησυχεί για το πώς οι ιστορικο-πολιτικές εξελίξεις θα μπορούσαν να επηρεάσουν την πορεία της σχολής, ούτε και όταν ακόμα ο Εθνικοσοσιαλισμός άρχιζε να κερδίζει έδαφος, όπως θα αναλυθεί πιο κάτω.

2.1.4 Η ανοδική πορεία του Εθνικοσοσιαλισμού κατά τη διάρκεια της θητείας του Gropius (1919-1928)

Με το τέλος του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου το 1918 και τον αγώνα για την εξουσία από τα ακραία πολιτικά κόμματα, τόσο της Δεξιάς όσο και της Αριστεράς, ξεκίνησε μια σειρά εξελίξεων που οδήγησαν στην άνοδο του Εθνικοσοσιαλισμού και του Adolf Hitler (1889-1945) [Παρ.3]. Στόχος του Εθνικοσοσιαλισμού ήταν η δημιουργία εναλλακτικής λογικής, νεωτερικότητας και ηθικής «από εκείνες που επιδιώκονται από τον φιλελευθερισμό, τον

²⁵ Το Thüringer Ordnungsbund αποτελούσε τον συνασπισμό κομμάτων της Γερμανίας. Στην αρχή φάνηκε πως θα έφερνε τη σταθερότητα, αλλά στη συνέχεια άνοιξε την πόρτα στους Εθνικοσοσιαλιστές.

σοσιαλισμό ή τον συντηρητισμό. Στον πυρήνα του βρίσκεται μια ‘βούληση’ για ανανέωση του έθνους και η αναζωογόνηση [...] του Volkskörper » (Griffin 2017: 260).

Το 1919 ο Hitler πραγματοποίησε την πρώτη του ομιλία στο συνέδριο του Γερμανικού Κόμματος των Εργαζομένων που το 1920 μετονομάστηκε σε Γερμανικό Εθνικοσοσιαλιστικό Κόμμα. Με ταχύτατο τρόπο, «κέρδισε αυξανόμενη επιρροή στα συμβούλιά του και έγινε ένα από τα πιο εξέχοντα μέλη του» (Geary 2000: 2). Στη συνέχεια, ανέλαβε την ηγεσία του κόμματος.

Το 1923 ο Hitler και ο Γερμανός πολιτικός Erich Ludendorff (1865-1937) ηγούνται του πραξικοπήματος ενάντια στη γερμανική κυβέρνηση, οδηγώντας περίπου δύο χιλιάδες άτομα στο Μόναχο. Το πραξικόπημα, αν και απέτυχε, έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην προπαγάνδα των Εθνικοσοσιαλιστών. Αν και ο Ludendorff αφέθηκε ελεύθερος σχεδόν αμέσως μετά τη σύλληψη του «αφού έδωσε τον λόγο της τιμής του» (Hauer 2005: 45), ο Hitler καθαιρέθηκε από την ηγεσία του κόμματος και φυλακίστηκε για περίπου ένα χρόνο [Παρ.3].

Το 1925 ο Hitler εκδίδει το *Mein Kampf* [Εικ.15], που αποτελεί αποτέλεσμα «των πεποιθήσεών του σχετικά με τη φύση της αποτελεσματικής προπαγάνδας» (Geary 2000: 4). Στο βιβλίο ο Hitler περιγράφει τον στόχο του, που ήταν «να υλοποιήσει ένα πιο ανανεωτικό, αντι-ανομικό, μοντερνιστικό όραμα μιας νέας κοινωνίας» (Griffin 2017: 261). Την ίδια χρονιά ο Hitler ανακοινώνει την επαναλειτουργία του Γερμανικού Κόμματος των Εργαζομένων, που είχε ήδη μετονομαστεί σε Γερμανικό Εθνικοσοσιαλιστικό Κόμμα, με επιστολή που έστειλε σε όλα τα παραρτήματα του κόμματος. Αργότερα, μετά από μια σειρά ομιλιών σε διάφορες πόλεις της Γερμανίας, αναλαμβάνει και πάλι την αρχηγία του κόμματος (Hauer 2005: 52-54).

2.2 Το Bauhaus υπό τον Hannes Meyer (1928-1930): Η σχολή στο στόχαστρο του Εθνικοσοσιαλισμού

2.2.1 Οι αντιλήψεις του Meyer για τη θέση της αρχιτεκτονικής στο πρόγραμμα σπουδών του Bauhaus

Ο δεύτερος διευθυντής του Bauhaus, Hannes Meyer, αποτέλεσε την πιο αμφιλεγόμενη ηγετική φιγούρα της σχολής. Η αιτία του τερματισμού της απασχόλησης του ήταν η πολιτική του δραστηριότητα, που είχε κομμουνιστικό υπόβαθρο, το οποίο ήταν εκ διαμέτρου αντίθετο με τη ναζιστική ιδεολογία. Όπως ήταν φυσικό, τα πολιτικά του πιστεύω επηρέασαν τόσο τη θεωρητική του στάση όσο και τις εκπαιδευτικές του πρακτικές στο Bauhaus. Οι συνθήκες της απομάκρυνσης του, που έχουν αποτελέσει αντικείμενο πολλών συζητήσεων, σηματοδοτούν «την αλληλεπίδραση μεταξύ της δημοκρατίας και της ανόδου του φασισμού στη Δημοκρατία της Βαϊμάρης» (Kieren 2016: 204).

Ο Hannes Meyer ξεκίνησε να εργάζεται στο Bauhaus τον Απρίλιο του 1927 ως καθηγητής στο τότε νεοσύστατο τμήμα αρχιτεκτονικής της σχολής. Έναν χρόνο αργότερα, ανέλαβε τη διεύθυνση του Bauhaus [Παρ.1]. Δίνοντας έμφαση στη συνεργασία με τη βιομηχανία, ο Meyer κατάφερε να αναδιαρθρώσει τη σχολή και να ανοίξει τον διάλογο της με τον έξω κόσμο (Kieren 2016: 204). Αμέσως μετά τον διορισμό του ως διευθυντή, προσέλαβε τον Γερμανό αρχιτέκτονα Ludwig Karl Hilberseimer (1885–1967), με σκοπό να δημιουργήσει το τμήμα πολεοδομίας, γεγονός που προδιέγραψε τις προθέσεις του για τη θέση της αρχιτεκτονικής στο πρόγραμμα σπουδών (Miller 2006: 82). Ο Meyer εγκατέλειψε την αρχική προσέγγιση του Gropius, που θεωρούσε το οικοδόμημα ως προϊόν συνεργασίας και ξεχωριστό από την αρχιτεκτονική. Το πρόγραμμα, όπως εξελίχθηκε υπό τη διεύθυνση του Meyer, ενθάρρυνε τη συνδιαλλαγή μεταξύ αρχιτεκτονικής και οικοδομήματος.

Η μεγάλη διαφορά από το αρχιτεκτονικό πρόγραμμα του Gropius ήταν ότι το συγκεκριμένο δεν ήταν πλέον μια απτή οντότητα. Υπό τον Meyer, κάθε μαθητής [...] θα έπρεπε να μελετήσει τον «σχεδιασμό για διαβίωση», για να μπορεί να εξετάσει τη

συνετή ενσωμάτωση του έργου του στο πλαίσιο της σημερινής κοινωνίας και όχι σε ένα φυσικό περιβάλλον (Miller 2006: 83).

Σε αντίθεση με τον προκάτοχό του, ο Meyer επανέφερε την τάξη στο εκπαιδευτικό πρόγραμμα όσον αφορούσε την αρχιτεκτονική, δίνοντάς της έμφαση και «εντάσσοντας στο πρόγραμμα μαθήματα που προσέφεραν στους μαθητές μια ολοκληρωμένη αρχιτεκτονική εκπαίδευση» (Dearstyne 1986: 210). Οι ιδέες του Meyer προσέγγιζαν την αρχιτεκτονική με βάση την επιστήμη (κάλυψη αναγκών βάσει πρακτικών ή/και οικονομικών κριτηρίων), παρά με βάση την τέχνη (εστίαση σε αισθητικά κριτήρια). Πιο συγκεκριμένα, επικεντρωνόταν στον «επιστημονικό τρόπο της αρχιτεκτονικής σκέψης», γεγονός που αποτυπώνεται στο άρθρο του με τίτλο «Οικοδομείν», στο *Bauhaus Journal* [Εικ.16] του 1928. Στο κείμενο αυτό ο Meyer εκθειάζει την κατασκευή, απορρίπτοντας την αρχιτεκτονική και πιο συγκεκριμένα «όχι την αρχιτεκτονική ως σύνολο, αλλά μόνον τη συμμαχία της με την τέχνη και τις φορμαλιστικές της συμβάσεις» (Miller 2006: 83). Για τον Meyer, η διαδικασία κατασκευής δεν έχει ως βάση της την αισθητική, αλλά την ανάγκη του ανθρώπου να καλύψει τις βιολογικές, καθημερινές του ανάγκες με τη χρήση του οικοδομήματος (Meyer 2019B: 55).

Ο Meyer, συνεπώς, είχε μια κοινωνιολογική προσέγγιση για την αρχιτεκτονική που επικεντρώθηκε στη μελέτη της κοινωνίας και των δραστηριοτήτων της καθημερινότητας. Για τον Meyer, οι δραστηριότητες και τα κριτήρια με βάση τα οποία έπρεπε να γίνεται η οικοδόμηση ήταν τα ακόλουθα: η σεξουαλική ζωή, οι συνήθειες ύπνου, τα κατοικίδια ζώα, η κηπουρική, η προσωπική υγιεινή, η προστασία από τις καιρικές συνθήκες, η υγιεινή στο σπίτι, η συντήρηση του αυτοκινήτου, το μαγείρεμα, η θέρμανση, ο ηλιακός προσανατολισμός, και η χρησιμότητα (Meyer 2019B: 55). Το διαγραμματικό σχέδιο χρησιμοποιήθηκε ως εργαλείο αυτής της ανάλυσης, Αυτό φαίνεται και σε φύλλο εργασίας («λειτουργικό διάγραμμα») του εργαστηρίου του Meyer, το οποίο περιλαμβάνει τον σχεδιασμό μονάδων για πολυκατοικία με τίτλο: «Το Σχέδιο υπολογίζεται από τους ακόλουθους παράγοντες» [Εικ.17]. Στη μελέτη, που αποτελείται από αναλυτικά διαγράμματα

και σχέδια αρχιτεκτονικής σύνθεσης, αναλύονται οι διάφοροι παράγοντες που επηρεάζουν τη μορφή ενός κτηρίου (Miller 2006: 84).

Κύριο μέλημα του Meyer ήταν η κάλυψη των καθημερινών αναγκών και όχι η ανάγκη για πολυτέλεια. Κατεύθυνε το εκπαιδευτικό πρόγραμμα του Bauhaus με τρόπο που «η διδασκαλία, ο πειραματισμός και η παραγωγή συμπύχθηκαν, [για να καλύψουν τις ανάγκες] της πραγματικής αγοράς» (Siebenbrodt 2009: 30). Συμπερασματικά, ο Meyer μετατόπισε τη συνεργασία από το εργοτάξιο στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό και το πρόγραμμα σπουδών του αντικατόπτριζε τη νέα σχέση μεταξύ σχεδίου και κτηρίου. Για τον Meyer το Bauhaus, ως μια σχολή σχεδιασμού, έπρεπε να παράγει έργο το οποίο συνδεόταν με την κοινωνία και τις ανάγκες της, έργο που υπηρετούσε τον άνθρωπο και που επεδίωκε τη δημιουργία μιας «αρμονικής μορφής ύπαρξης» και όχι απλά ενός νέου στιλ (Meyer 2019A: 64).

2.2.2 Οι ιστορικο-πολιτικές εξελίξεις κατά τη διάρκεια της θητείας του Meyer στο Bauhaus (1928-1930)

Το 1929 σήμανε την αρχή της Διεθνούς Οικονομικής Κρίσης [Παρ.2]. Η Γερμανία βρισκόταν σε δύσκολη οικονομική κατάσταση, γεγονός που οφειλόταν σε δύο παράγοντες. Από τη μία πλευρά, οι πληρωμές που κατέβαλε ως αποζημιώσεις λόγω της ήττας της στον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο εμπόδισαν τη χρήση των χρημάτων για την ανάπτυξη μιας αυτόνομης πολιτικής για την καταπολέμηση της κρίσης. Επίσης, οι αρνητικές οικονομικές επιπτώσεις του μεγάλου πληθωρισμού (1920-1923) δεν επέτρεψαν στην κυβέρνηση «να σώσει και να περιορίσει την εγχώρια συσσώρευση κεφαλαίου» (Petzina 1969: 61).

Εν μέσω της επικείμενης οικονομικής κατάρρευσης του γερμανικού κράτους, που συνέβαινε παράλληλα με την παγκόσμια κατάρρευση του καπιταλισμού και «της βαθύτερης παράλυσης του πολιτικού συστήματος της Βαϊμάρης» (Griffin 2017: 270), ο

Εθνικοσοσιαλισμός άρχισε να κερδίζει έδαφος, παρουσιάζοντας τον εαυτό του ως μια πηγή ελπίδας [Εικ.18-19], υποσχόμενος την προστασία τόσο της γεωργίας ενάντια στον ξένο ανταγωνισμό όσο και της χαμηλής εισοδηματικής τάξης, ελαττώνοντας τους φόρους (Geary 2000: 21).

Η άνοδος των Εθνικοσοσιαλιστών επηρέασε τη σχολή του Bauhaus και ειδικότερα τον Meyer. Τον Αύγουστο του 1930, ο δήμαρχος του Ντεσάου απέλυσε τον Meyer απροειδοποίητα, προφασιζόμενος τις υποτιθέμενες κομμουνιστικές του πρακτικές [Παρ.2]. Η απόλυσή του φαίνεται να έγινε και λόγω «των εσωτερικών διαφωνιών [ανάμεσα στον Meyer και κάποιους καθηγητές όπως οι Klee και Kandinsky] στο Bauhaus και των επιθέσεων που δεχόταν εκ των έξω» (Dearstyne 1986: 218).

Αξίζει να σημειωθεί πως, κατά τη διάρκεια της παραμονής τους στο Bauhaus, οι Klee και Kandinsky παρήγαγαν σημαντικό εκπαιδευτικό έργο τόσο στο πεδίο της πρακτικής όσο και στο πεδίο της θεωρίας. Ο μεν Klee, το 1925, εξέδωσε το *Pedagoginen luonnoskirja* (*Παιδαγωγικό Σημειωματάριο*), στο οποίο παρουσίαζε τις σχεδιαστικές του αρχές και το οποίο αποτέλεσε το θεμέλιο της σχεδιαστικής διδασκαλίας της σχολής. Ο δε Kandinsky, το 1926, εξέδωσε το *Punkt und Linie zu Fläche* (*Σημείο, Γραμμή, Επίπεδο*), στο οποίο ανέπτυξε «τη θεωρία του για το σημείο και τη γραμμή, ως αυτόνομα εκφραστικά στοιχεία.» Το θεωρητικό τους έργο έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του θεωρητικού υπόβαθρου της σχολής (Πετρίδου, Ζιρώ 2015: 235).

2.2.3 Η πορεία του Εθνικοσοσιαλισμού κατά τη διάρκεια της θητείας του Meyer (1928-1930)

«Η Δημοκρατία της Βαϊμάρης έζησε στη σκιά της ήττας, της Συνθήκης των Βερσαλλιών²⁶, των συνταγματικών δυσκολιών, της κατακερματισμένης κομματικής πολιτικής, της απουσίας δημοκρατικής συναίνεσης και μιας σειράς από οικονομικά προβλήματα» (Geary 2000: 32), αποκορύφωμα των οποίων ήταν η Διεθνής Οικονομική Κρίση. Μη μπορώντας να διαχειριστεί τις συνέπειες της, η Δημοκρατία της Βαϊμάρης διαλύθηκε.

Το 1929, ο Γερμανός στρατηγός Paul von Hindenburg (1847-1934) δημιουργεί τη νέα γερμανική κυβέρνηση [Παρ.3]. Παράλληλα, ο δρόμος για την κατάληψη της εξουσίας από τους Εθνικοσοσιαλιστές άρχισε να ανοίγει.

2.3 Το Bauhaus υπό τον Ludwig Mies van der Rohe (1930-1933): Η επικράτηση του Hitler και το κλείσιμο της σχολής

2.3.1 Το αρχιτεκτονικό πρόγραμμα του Mies van der Rohe

Ο τρίτος διευθυντής της σχολής του Bauhaus, Ludwig Mies van der Rohe, ακολούθησε μια εντελώς διαφορετική πορεία, όσον αφορά στα διευθυντικά του καθήκοντα και στον τρόπο λειτουργίας της σχολής, από τους δύο προκατόχους του. Πολύ χαρακτηριστικά, «η συνεργασία με τους μαθητές και τους δασκάλους, η θεμελιώδης αποδοχή όλων των ειδών των πειραματισμών και η πολιτικοποίηση του πεδίου του σχεδιασμού» ήταν ζητήματα που δεν τον αφορούσαν. Λόγω του ξεκάθαρα και αναπόσπαστου ενδιαφέροντός του ως προς την αρχιτεκτονική, ο Mies van der Rohe χρησιμοποίησε εξ ολοκλήρου αυταρχικές μεθόδους για την πρακτική αναδιοργάνωση του Bauhaus και τη μετατροπή του σε ένα καθαρά αρχιτεκτονικό κολλέγιο (Asendorf 2016: 217).

Ο Mies van der Rohe, ο οποίος έγινε διευθυντής του Bauhaus το 1930. [Παρ.1], ήταν ήδη ένας δημοφιλής αρχιτέκτονας της τότε εποχής. Είχε δημιουργήσει εμβληματικά έργα,

²⁶ Η Συνθήκη των Βερσαλλιών αποτελεί την ειρηνευτική Συνθήκη που έθεσε τέλος στον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, το 1919. Η συνθήκη απαιτούσε από τη Γερμανία να προβεί σε εδαφικές παραχωρήσεις και να πληρώσει υπέρογκες αποζημιώσεις.

όπως το *Γερμανικό Περίπτερο της Διεθνούς Έκθεσης του 1929* στη Βαρκελώνη [Εικ.20], κτήρια στο οικιστικό συγκρότημα *Weißenhof* [Εικ.21], που είχε χρηματοδοτηθεί από τη *Deutscher Werkbund* (Besset 1988: 506), και είχε πραγματοποιήσει «μια μοναδική σειρά των επιτευγμάτων του λεγόμενου *Neues Bauen* (Νέου Κτηρίου)²⁷» (Siebenbrodt 2009: 32). Ο Mies van der Rohe δεν ήταν μέλος κάποιου πολιτικού κόμματος, συνεπώς δεν εξυπηρετούσε πολιτικές σκοπιμότητες. Ήταν αφοσιωμένος στο αρχιτεκτονικό του έργο και παράλληλα ο χαρακτήρας του τού επέτρεπε να αντιμετωπίσει τις δύσκολες καταστάσεις, που θα προέκυπταν λόγω του ασταθούς πολιτικού κλίματος της εποχής. Με λίγα λόγια, «ο Mies van der Rohe ήταν η καλύτερη δυνατή επιλογή» (Fox-Weber 2009: 440). Παρόλα αυτά, κάποιοι κομμουνιστές μαθητές, υποστηρικτές του Meyer, εξέφρασαν τη δυσαρέσκειά τους για τον διορισμό του, που έγινε από τον Δήμαρχο του Ντεσάου, τον Γερμανό πολιτικό Fritz Hesse (1881-1973), οργανώνοντας διαμαρτυρία και «ζητώντας να εκθέσει το έργο του, για να τους δώσει τη δυνατότητα να αποφασίσουν εάν είχε τα προσόντα, να διευθύνει το Bauhaus ή όχι» (Dearstyne 1986: 221).

Μετά την εμπορούμενη από τον κομμουνισμό διευθυντική θητεία του Meyer, και παρά τον ανταγωνισμό ανάμεσα στις δεξιές και αριστερές φοιτητικές παρατάξεις, ο Mies van der Rohe δούλεψε σκληρά, για να ουδετεροποιήσει πολιτικά τη σχολή, αποκαθιστώντας «το σχεδιαστικό της ήθος» (Smith 2009: 238). Έδωσε έμφαση στην αρχιτεκτονική εκπαίδευση, παγιώνοντας το Bauhaus ως «μια σχολή αρχιτεκτονικής και εσωτερικής διακόσμησης, που προσέφερε επίσης μαθήματα στον βιομηχανικό σχεδιασμό, τη φωτογραφία, την ύφανση και την τέχνη» (Miller 2006: 86). Το ενδιαφέρον του για την εξειδίκευση τον έκανε να παραμερίσει την οικοδομική, εντάσσοντας στο πρόγραμμα σπουδών την αρχιτεκτονική του

²⁷ Ο όρος «*Neues Bauen*» αναφέρεται σε ένα κίνημα αρχιτεκτονικής και πολεοδομικού σχεδιασμού στη Γερμανία. Η δράση του κινήματος ξεκίνησε την περίοδο πριν από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο και συνεχίστηκε στη διάρκεια της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης.

στούντιο. Οι μαθητές διδάσκονταν μεν την κατασκευή, αλλά επικεντρώνονταν στη μελέτη της αρχιτεκτονικής, με έμφαση στο «αναπαραστατικό σχέδιο. [...] Στο Bauhaus του Mies van der Rohe, η λειτουργία των εργαστήριων και του εργοστασίου του Gropius είχαν ανασταλεί» (Miller 2006: 86).

Δεν ήταν επιδίωξη του Mies van der Rohe η εφεύρεση και η εφαρμογή νέων πειραματικών εκπαιδευτικών μεθόδων. Αν και συνέχισε πολλές από τις δράσεις που ξεκίνησαν οι προκάτοχοί του, όπως οι αλλαγές στη δομή του εργαστηρίου του Meyer, ο Mies van der Rohe επικεντρώθηκε στην ποιότητα των αρχιτεκτονικών σχεδίων. Θεώρησε ότι η αρχιτεκτονική αποτελούσε τον πυρήνα του εκπαιδευτικού προγράμματος και πως πάνω σε αυτήν έπρεπε να βασιστούν τα υπόλοιπα μαθήματα της σχολής. «Ο στόχος του δεν ήταν η αποτελεσματικότητα βάσει κοινωνικών κριτηρίων, αλλά η υψηλότερη αισθητική και οικοδομική ποιότητα» (Siebenbrodt 2009: 33).

Κατά συνέπεια, ο Mies van der Rohe δεν είχε κοινωνικό ή κοινωνιολογικό πρόγραμμα, καθώς ενδιαφερόταν περισσότερο για τις χωρικές αξίες και την αισθητική: «Η αρχιτεκτονική δεν θεωρείται πλέον ως οικοδομική αλλά ως τέχνη» (Miller 2006: 86). Τα σχέδια που παρήγαν οι μαθητές [Εικ.22], κατά τη διάρκεια της θητείας του, αποκάλυψαν την εμμονή του με τη χρήση αναπαραστατικών σχεδίων υψηλής αισθητικής, ως εργαλείο επίλυσης αρχιτεκτονικών ζητημάτων. Οι δυνατότητες σύνθεσης για τους μαθητές των Mies van der Rohe ήταν μεγάλες και δεν περιορίστηκαν από την σχολαστική ανάλυση των δραστηριοτήτων της καθημερινής ζωής, σύμφωνα με το σκεπτικό του Meyer, ή από τον τόπο και το συγκείμενο, σύμφωνα με το σκεπτικό του Gropius. Παρ' όλα αυτά, η αρχιτεκτονική εξακολουθούσε να θεωρείται αυτό που ονομαζόταν Gesamtkunstwerk (όρος που περιγράφει το ολιστικό έργο τέχνης) και η συνεργασία όλων των εμπλεκόμενων ήταν κεντρικής σημασίας για τη δημιουργία της (Miller 2006: 86).

2.3.2 Οι ιστορικο-πολιτικές εξελίξεις κατά τη διάρκεια της θητείας του Mies Van der Rohe (1930-1933)

Το Bauhaus, κατά τη θητεία του Mies van der Rohe, κατάφερε να επικεντρωθεί στη διδασκαλία παρόλη την επιδείνωση «των οικονομικών και συνεπώς πολιτικών προβλημάτων στο Δουκάτο της Anhalt, ακολουθώντας την εξάπλωση της παγκόσμιας οικονομικής κρίσης και την αυξανόμενη αστάθεια της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης» (Siebenbrodt 2009: 32).

Το 1931 το δημοτικό συμβούλιο του Ντεσάου κυριαρχήθηκε πλήρως από τις Εθνικοσοσιαλιστικές Δυνάμεις. [Παρ.2] Όπως έγραψε ο πρώην μαθητής της σχολής, ο Ιάπωνας φωτογράφος και αρχιτέκτονας Iwao Yamawaki (1898-1987), οι εφημερίδες της εποχής «ανέφεραν ότι ο κίνδυνος πλησιάζει σίγουρα. Καμία από τις θεωρίες που έχουν τεθεί δεν έχει ακόμη τεκμηριωθεί, αλλά αυτό που έχει γίνει βέβαιο είναι ότι το Bauhaus πλησιάζει προς το τέλος του. Το Εθνικόσοσιαλιστικό Κόμμα έχει αποκτήσει τον έλεγχο του Ντεσάου, και πιθανότατα, πρώτο στην ατζέντα του είναι η πολιτική τους απέναντι στο Bauhaus.» (Yamawaki 1985: 66) Ένα χρόνο αργότερα, ο Yamawaki δημιούργησε το κολλάζ με τίτλο *Η επίθεση στο Bauhaus* [Εικ.23], στο οποίο παρουσιάζει την επέλαση των Εθνικοσοσιαλιστικών Δυνάμεων στο Ντεσάου.

Το 1932 η πόλη του Ντεσάου πέρασε το ψήφισμα για το κλείσιμο του Bauhaus [Παρ.2]. Η συμφωνία, που συντάχθηκε από τον Δήμαρχο Fritz Hesse, μεταξύ του Mies van der Rohe και της πόλης του Ντεσάου όριζε πως όλα τα πνευματικά δικαιώματα από όλα τα διπλώματα ευρεσιτεχνίας του Bauhaus, καθώς και τα εισοδήματα από την παραγωγή και πώληση ταπετσαριών Bauhaus, θα επέστρεφαν στον διευθυντή της σχολής. Μετά από επιπρόσθετες διαπραγματεύσεις, η νέα σχολή του Bauhaus δανείστηκε εξοπλισμό²⁸ από την πόλη του Ντεσάου, για να διασφαλίσει την ομαλή λειτουργία της στη νέα της τοποθεσία. Σε

²⁸ Όπως αργαλειούς και συσκευές που χρειάζονταν για να λειτουργήσει το εργαστήριο υφαντικής.

αντάλλαγμα για αυτές τις παραχωρήσεις, ο Mies van der Rohe συμφώνησε να παραιτηθεί από όλες τις περαιτέρω αξιώσεις έναντι της πόλης του Ντεσάου. Ο Mies van der Rohe εξασφάλισε και την επωνυμία της σχολής, τα πνευματικά δικαιώματα της οποίας είχε παραχωρήσει ο Gropius στην πόλη του Ντεσάου ως αντάλλαγμα για τη χρηματοδότηση της ανέγερσης του κτηρίου του Bauhaus στο Ντεσάου (Dearstyne 1986: 239-241).

Το οριστικό κλείσιμο της σχολής, που μεταφέρθηκε στο Βερολίνο [Παρ.1], έγινε σε δύο στάδια το 1933. Τον Απρίλιο οι Εθνικοσοσιαλιστές απαγόρευσαν τις καθημερινές εκπαιδευτικές δραστηριότητες και τον Ιούλιο ο Mies van der Rohe τερμάτισε τη διδασκαλία [Παρ.2]. Θα πρέπει ωστόσο να υπογραμμιστεί, ότι «παρά το ταραχώδες αυτό τέλος, η ιστορία της σχολής αντικατοπτρίζει τον ιδιαίτερο και ζωτικό ρόλο που αποδίδεται διαρκώς στην αρχιτεκτονική, όχι μόνο ως πρακτική αλλά πάνω απ' όλα ως ιδέα που δημιούργησε μια φιλοσοφία και μια διδακτική προσέγγιση που ήταν μοναδικές στο πνεύμα των Bauhaus» (Curtis 2018: 164).

2.3.3 Η πορεία του Εθνικοσοσιαλισμού κατά τη διάρκεια της θητείας του Mies van der Rohe (1930-1933)

Κατά τη διάρκεια της θητείας του Mies van der Rohe, μια σειρά εξελίξεων στην πολιτική σκηνή της Γερμανίας διαμορφώνει το έδαφος για την επικράτηση του Εθνικοσοσιαλισμού και του Hitler. Στις εθνικές εκλογές του 1930 το Γερμανικό Εθνικοσοσιαλιστικό Κόμμα τυγχάνει πρωτοφανούς αποδοχής, λαμβάνοντας το 18.3% των ψήφων. Ο Hitler αποκτά μεγάλη υπόσταση ως πολιτικός ηγέτης, γεγονός που υπογραμμίζεται από τον διεθνή Τύπο. Είναι χαρακτηριστικό ότι «στη Βρετανία, οι Times και η Daily Mail τον χαιρετίζουν ως προπύργιο κατά του Μπολσεβικισμού» (Hauer 2005: 68). Παρόλα αυτά, η επιρροή του Hitler δεν ήταν αρκετή, για να του επιτρέψει να κερδίσει τις προεδρικές εκλογές του 1932. Μετά από έναν δύσκολο πολιτικό αγώνα ενάντια στον Hindenburg, συγκεντρώνει το 37% των ψήφων, τερματίζοντας δεύτερος [Παρ.3].

Το πολιτικό καθεστώς αλλάζει και πάλι στη συνέχεια, αυτή τη φορά προς όφελος του Hitler, όταν τον Ιανουάριο του 1933 διορίστηκε Καγκελάριος με την υποστήριξη του Hindenburg [Παρ.3]. Ταυτόχρονα, οι Ναζί αποτελούσαν μειονοψηφία του νέου υπουργικού συμβουλίου, γεγονός που επέτρεπε στους πολιτικούς άλλων παρατάξεων να πιστεύουν πως θα μπορούσαν να τους ελέγξουν. Παρόλα αυτά, ο Χίτλερ ανήλθε στη Καγκελαρία λόγω των κοινών αξιών που μοιράζονταν οι συντηρητικοί και οι Ναζί, όπως «ον εθνικισμός, ο αντικομμουνισμός και η έντονη αντιπάθεια για τη Δημοκρατία της Βαϊμάρης» (Geary 2000: 35-36). Τον Μάρτιο του 1933 ο Hitler παρουσιάζει τον Συνταγματικό Νόμο στο Ράιχσταγκ²⁹ [Παρ.3]. Ο Συνταγματικός Νόμος θα έδινε απόλυτη εξουσία στον Hitler, άρα η αποδοχή του από το Ράιχσταγκ ήταν αναγκαία. Η αποδοχή αυτή θα του επέτρεπε να «καταργήσει τα περισσότερα δημοκρατικά δικαιώματα βάσει του Συντάγματος [...] χωρίς να επικαλείται τα προεδρικά διατάγματα σύμφωνα με το άρθρο 48, όπως οι προκάτοχοι του [στην Καγκελαρία] υποχρεώθηκαν να κάνουν» (Hauer 2005: 91). Ουσιαστικά, ο Hitler και η κυβέρνησή του μπορούσαν να κυβερνήσουν ανενόχλητοι, χωρίς την έγκριση της δράσης τους είτε από το Ράιχσταγκ, είτε από κάποιο προεδρικό διάταγμα (Geary 2000: 39).

Ο Hitler κατάφερε να πετύχει την έγκριση του Συνταγματικού Νόμου παρουσιάζοντάς τον ως κάτι το απολύτως απαραίτητο για την επιτυχή αντιμετώπιση της οικονομικής καταστροφής της Γερμανίας και για την εξάλειψη «των κομματικών και ταξικών διαιρέσεων για χάρη της νέας εθνικής ενότητας» (Hauer 2005: 92). Παράλληλα, χαιρέτησε την Εθνική Σοσιαλιστική Επανάσταση ως μια πειθαρχημένη και αναίμακτη ενέργεια και υποσχέθηκε την προστασία της Εκκλησίας και την εφαρμογή μιας ειρηνικής εξωτερικής πολιτικής, στόχος της οποίας ήταν η μείωση ή η απόσυρση των στρατιωτικών δυνάμεων σε παγκόσμιο επίπεδο. Όμως ο Hitler δεν παρέλειψε να διακηρύξει την

²⁹ Το Ράιχσταγκ ήταν το νομοθετικό σώμα της Γερμανίας από το 1867 μέχρι το 1945.

παντοδυναμία του, προειδοποιώντας τους αντιπάλους του πως οποιαδήποτε μορφή προδοσίας ενάντια στον ίδιο και την πολιτική του δεν θα γινόταν ανεκτή (Hauer 2005: 92).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 Η διάχυση των ιδεών του Bauhaus σε διεθνές επίπεδο

Το παρόν κεφάλαιο πραγματεύεται τη διάχυση των ιδεών του Bauhaus σε διεθνές επίπεδο. Το μεταναστευτικό κύμα των μαθητών και καθηγητών της σχολής του Bauhaus συμπεριλάμβανε και τους διευθυντές της σχολής. Ο ιδρυτής και πρώτος διευθυντής της, ο Walter Gropius, αρχικά μετανάστευσε στη Βρετανία, το 1934, και αργότερα στις Ηνωμένες Πολιτείες, το 1937. Έχοντας εκδιωχτεί από το Bauhaus, το 1930, ο Hannes Meyer, ο δεύτερος διευθυντής κατέφυγε στη Σοβιετική Ένωση, όπου εργαζόταν με μια ομάδα πρώην μαθητών του³⁰. Μετά το οριστικό κλείσιμο της σχολής, ο τρίτος και τελευταίος διευθυντής της, ο Ludwig Mies van der Rohe, μετανάστευσε και αυτός στις Ηνωμένες Πολιτείες, το 1938 [Παρ.1]. Οι πιο πάνω περιπτώσεις δεν αποτελούν παραδείγματα εξορίας, αλλά μια μορφή αντίστασης στο νέο καθεστώς της Γερμανίας. Η μετανάστευσή των διευθυντών έγινε «κυρίως για επαγγελματικούς λόγους και επειδή πίστευαν ότι θα είχαν καλύτερες ευκαιρίες για να εφαρμόσουν τους καλλιτεχνικούς τους σκοπούς έξω από τη Γερμανία. [...] Το φάσμα των κινήτρων για αποχώρηση [του καθενός από αυτούς] διευρύνθηκε κατά πολύ, πέρα από τις δύο κατηγορίες της ‘εξορίας’ και της ‘μετανάστευσης’.» Η κάθε περίπτωση διαφυγής στο εξωτερικό είναι ξεχωριστή και θα πρέπει να εξεταστεί ως τέτοια (Hahn 1997: 216).

Η μετανάστευση των μαθητών και καθηγητών του Bauhaus συνέβαλε στην αναδιαμόρφωση της αρχιτεκτονικής και του σχεδιασμού στις χώρες οι οποίες τους υποδέχτηκαν και ειδικότερα στην Αμερική. Παρόλα αυτά, οι πιο σύγχρονες θεωρητικές προσεγγίσεις δίνουν περισσότερη βαρύτητα στην επίδραση της Παγκόσμιας Οικονομικής Ύφεσης (1929) και του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου (1939-1945) όσον αφορά στην αναδιαμόρφωση των δύο πιο πάνω πεδίων στις Ηνωμένες Πολιτείες. «Οι αρχιτέκτονες,

³⁰ Η πορεία του Meyer στη Σοβιετική Ένωση δεν εμπίπτει στα περιεχόμενα της διατριβής, που στο παρόν κεφάλαιο επικεντρώνεται στην επιρροή των ιδεών του Bauhaus στις Ηνωμένες Πολιτείες.

σχεδιαστές, και καλλιτέχνες που συνδέονται με το Bauhaus πέτυχαν στις Ηνωμένες Πολιτείες σε ακριβή αναλογία με τον βαθμό στον οποίο αυτοί, ή οι υποστηρικτές τους, θα μπορούσαν να προσαρμόσουν το έργο τους σε συγκεκριμένες αμερικανικές συνθήκες» (James-Chakraborty 2006A: 153).

Στο πρώτο υποκεφάλαιο θα διερευνηθεί η πορεία των Gropius και Mies van der Rohe στο εξωτερικό, με έμφαση στις Ηνωμένες Πολιτείες, όπως και η έκθεση με τίτλο *Bauhaus, 1919-1928* που διοργανώθηκε στο Museum of Modern Art της Νέας Υόρκης το 1938. Θέμα του δεύτερου υποκεφαλαίου είναι η δημιουργία του New Bauhaus Chicago (1937-1949) και το πώς αυτό επηρέασε την καλλιτεχνική εκπαίδευση και δημιουργία στην Αμερική. Το γερμανικό Bauhaus «αντιπροσώπευε μια σημαντική προσπάθεια για την επινόηση τόσο ενός γενικού ορισμού του σχεδιασμού όσο και μιας μεθόδου σχεδιαστικής εκπαίδευσης τον 20ό αιώνα.» Μετά το κλείσιμο του Bauhaus, το 1933, από τους Εθνικοσοσιαλιστές [Παρ.1], η σχολή αναδιαμορφώθηκε, το 1937 στο Σικάγο, με το όνομα The New Bauhaus Chicago (Findeli 1990: 4).

3.1 Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe: Η εκτός Γερμανίας διάχυση των ιδεών του Bauhaus

3.1.1 Η πορεία του Gropius στη Βρετανία και τις Ηνωμένες Πολιτείες

Η σχέση του Gropius με το ναζιστικό καθεστώς της Γερμανίας ήταν αμφίθυμη. Η απόφασή του να καταψηφίσει την πρωτοβουλία της Deutscher Werkbund για τη δημιουργία της Gleichschaltung³¹ το 1933, μαζί με τον Γερμανό αρχιτέκτονα Martin Wagner (1885-1957) και τον Γερμανό σχεδιαστή βιομηχανικών προϊόντων Wilhelm Wagenfeld (1900-1990),

³¹ Ο όρος «Gleichschaltung» αφορά στην τυποποίηση των πολιτικών, οικονομικών και κοινωνικών θεσμών. Αυτού του είδους η τυποποίηση αποτελεί διαδικασία που πραγματοποιείται σε κράτη με απολυταρχικά καθεστώτα.

φανέρωσε την αντίθεσή του στις πολιτιστικές πρακτικές του ναζιστικού καθεστώτος. Η εναντίωσή του προς τους εθνικοσοσιαλιστές έγινε εμφανής όταν σε επιστολή του προς τον Γερμανό αρχιτέκτονα και πρόεδρο του Reichskammer der bildenden Künste³², Eugen Hönig (1873-1945), «διαμαρτυρήθηκε για την εκστρατεία των Ναζί ενάντια στη μοντερνιστική αρχιτεκτονική» (Hahn 1997: 217).

Στην επιστολή του, ο Gropius, παρουσίασε την μοντερνιστική αρχιτεκτονική ως ένα καθαρά γερμανικό δημιούργημα που έπρεπε να διατηρηθεί, και το οποίο άρχισαν να ενστερνίζονται και άλλα κράτη. Το επιχείρημα που έδωσε αναφορικά με την αποδοχή της μοντερνιστικής αρχιτεκτονικής ήταν αυτό του Ιταλού ποιητή και ιδρυτή του κινήματος του Φουτουρισμού, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), και του ιταλικού φασισμού. Αυτό το επιχείρημα «δηλώνει την τελικά μάταια ελπίδα [του Gropius] ότι το νέο κράτος μπορεί να ακολουθήσει το παράδειγμα του ιταλικού φασισμού και να αναγνωρίσει τη μοντέρνα αρχιτεκτονική και το σχεδιασμό» (Hahn 1997: 217). Η πεποίθηση του Gropius όσον αφορά στον πιθανό ενστερνισμό της μοντερνιστικής αρχιτεκτονικής από τους εθνικοσοσιαλιστές αντανακλάται σε κάποια από τα έργα του. Για παράδειγμα, στα σχέδια που έκανε για τον αρχιτεκτονικό διαγωνισμό της κατασκευής του Haus der Arbeit (Κτήριο Υπηρεσίας Εργασίας του Τρίτου Ράιχ) [Εικ.24], σε συνεργασία με τον Γερμανό αρχιτέκτονα Rudolf Hillebrecht (1910-1999), το επαναλαμβανόμενο εθνικοσοσιαλιστικό σύμβολο της σβάστικας πλαισιώνει εμφανώς το μοντερνιστικό κτήριο που σχεδίασαν (Hahn 1997: 217).

Ο Gropius δεν ήταν ένας πολιτικοποιημένος αρχιτέκτονας. Πίστευε πως η μοντέρνα αρχιτεκτονική δεν είχε καμία σχέση με κανένα πολιτικό σύστημα. Όπως ήταν φυσικό, αυτή του η θέση εκφράστηκε τόσο στη λειτουργία της σχολής του Bauhaus υπό τη διεύθυνσή του όσο και στην στάση που ακολούθησε στη μετέπειτα επαγγελματική του πορεία.

³² Το Reichskammer der bildenden Künste ήταν το Επιμελητήριο Καλών Τεχνών του Τρίτου Ράιχ.

Πιθανολογείται πως ο λόγος της φυγής του από τη Γερμανία ήταν η έλλειψη επαγγελματικών ευκαιριών, και όχι η ρήξη με τους εθνικοσοσιαλιστές (Hahn 1997: 218).

Η καριέρα του στη Γερμανία, ως αρχιτέκτονα, συμβούλου αρχιτεκτονικής και επιμελητή εκθέσεων, είχε βαλτώσει λόγω της έλλειψης ευκαιριών εργοδότησης (Kieren 2016: 203). Το 1934 μετακόμισε στην Αγγλία [Παρ.1], έχοντας εξασφαλίσει τη σχετική άδεια από την αρμόδια ναζιστική αρχή, το Επιμελητήριο Καλών Τεχνών του Τρίτου Ράιχ. Κατά την παραμονή του στη Βρετανία, κράτησε μια μετριοπαθή στάση αναφορικά με τις πολιτικές εξελίξεις στη Γερμανία και το πώς αυτές επηρέαζαν τα πολιτιστικά δρώμενα της χώρας. Επιπρόσθετα, ο Gropius όχι μόνο δεν συμμετείχε σε εκδηλώσεις που είχαν ως θεματολογία την κριτική των πολιτικών και καλλιτεχνικών εξελίξεων στη Γερμανία, αλλά απέφευγε ενεργά τη συνδιαλλαγή με πολιτικά ενεργούς καλλιτέχνες που βρίσκονταν στη Βρετανία την ίδια χρονική περίοδο με αυτόν, όπως για παράδειγμα με τα μέλη του Oskar-Kokoschka-Bund³³ (Hahn 1997: 218).

Το 1937, λόγω της μεγάλης φήμης και αναγνωρισιμότητας του Gropius³⁴ και στην Αμερική ως σπουδαίου αρχιτέκτονα και εκπαιδευτικού, ανέλαβε θέση καθηγητή αρχιτεκτονικής στο πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ, έχοντας τη συγκατάθεση των γερμανικών αρχών. Έναν χρόνο αργότερα, προάχθηκε στη θέση Προέδρου του τμήματος, στην οποία παρέμεινε μέχρι το 1952, χρονιά που συνταξιοδοτήθηκε (Schulze 1997: 225). Μέσω του διορισμού του, ο οποίος απέσπασε θετικά σχόλια στον γερμανικό τύπο της εποχής, ο Gropius απέκτησε μεγάλο κύρος και επιρροή στις Ηνωμένες Πολιτείες καθώς το πρόσωπό του αποτέλεσε την «ενσάρκωση του Μοντερνισμού» στη χώρα. Παρόλα αυτά, η στάση του ως

³³ Η Oskar-Kokoschka-Bund ήταν ομάδα εκπατρισμένων καλλιτεχνών.

³⁴ Η φήμη του Gropius στις ΗΠΑ οφειλόταν και στην προβολή του έργου του στην έκθεση που είχε διοργανώσει το MoMA το 1932, στη Νέα Υόρκη, με τον τίτλο: *Modern Architecture: International Exhibition (Μοντέρνα Αρχιτεκτονική: Διεθνής Έκθεση)* (Schulze 1997: 225).

προς τον σχολιασμό των πολιτικών εξελίξεων και των πολιτιστικών δρώμενων στη Γερμανία παρέμεινε η ίδια (Hahn 1997: 218).

Ο Gropius, εκμεταλλεύτηκε τη θέση του, για να προωθήσει τη σχεδιαστική και αισθητική φιλοσοφία του Bauhaus, πολύ περισσότερο καθώς η Παγκόσμια Οικονομική Ύφεση έφερε την ανάγκη για εργονομικό σχεδιασμό και κατασκευή οικονομικά προσιτών οικοδομημάτων χωρίς περιττά διακοσμητικά στοιχεία και λεπτομέρειες. Όπως έχει παρατηρηθεί,

η αμερικανική οικονομική και στρατιωτική δύναμη έπρεπε να υποστηριχτεί από πολιτιστικά επιτεύγματα. [Αυτή η διαδικασία] αξιοποίησε τη μείωση του κόστους οικοδόμησης και υιοθέτησε νέες κατασκευαστικές μεθόδους, τοποθετώντας τις σε μια μοντερνιστική πολιτιστική παράδοση με εκλεπτυσμένη ευρωπαϊκή προέλευση. Το ταλέντο του Gropius για αποτελεσματική προπαγάνδα άνθισε σε αυτό το περιβάλλον (James-Chakraborty 2006A: 154).

Αυτή η κατεύθυνση ήταν ιδανική για την αξιοποίηση της αισθητικής του Bauhaus, η οποία χρησιμοποιήθηκε ακόμα και τη δεκαετία του 1940, όταν άρχισε ο Ψυχρός Πόλεμος (1947-1991), για τη δημιουργία της νέας αμερικανικής ταυτότητας.

Ο Gropius δεν τοποθετήθηκε δημόσια για τα γεγονότα στη ναζιστική Γερμανία - ούτε καν για την έκθεση *Entartete Kunst Ausstellung* (Έκθεση Εκφυλισμένης Τέχνης) στο Μόναχο το 1937, έτος διορισμού του στο Χάρβαρντ, στα πλαίσια της οποίας σχεδόν όλοι οι φίλοι του, και καλλιτέχνες του Bauhaus, έτυχαν κακόβουλης δυσφήμισης (Hahn 1997: 218). Σύμφωνα με τους εθνικοσοσιαλιστές, τα έργα της έκθεσης *Entartete Kunst* [Εικ.25-26], αξιοσημείωτος αριθμός των οποίων αντιπροσώπευαν την εκπαίδευση στη σχολή του Bauhaus, αποτελούσαν το απόλυτο παράδειγμα «εκφυλισμού» της ζωής στη Δημοκρατία της Βαϊμάρης. Τα έργα θεωρήθηκαν από τους εθνικοσοσιαλιστές ως η απτή απόδειξη της καταστροφής των ηθικών αξιών στη Δημοκρατία της Βαϊμάρης, μιας καταστροφής από την οποία έπρεπε να προστατεύσουν την καθαρότητα του γερμανικού έθνους. Για τους Ναζί, «η καταστροφή της αξιοπρέπειας [μέσω του «εκφυλισμού»] και η καταστροφή της κοινωνίας και του έθνους

ήταν έννοιες άμεσα συνδεδεμένες» (Mosse 1991: 25). Τα έργα της έκθεσης *Entartete Kunst* στο Μόναχο τέθηκαν σε άμεση αντιπαράβολή με τα έργα που ανταποκρίνονταν στα εθνικοσοσιαλιστικά πρότυπα για την τέχνη, τα οποία είχαν συμπεριληφθεί στην πρώτη μιας σειράς εκθέσεων, με τίτλο *Grosse Deutsche Kunstausstellung* (Έκθεση Μεγάλης Γερμανικής Τέχνης) στο μόλις ολοκληρωμένο Haus der Deutschen Kunst [Εικ.27-28] (Mosse 1991: 25). Μάλιστα, οι δύο αυτές εκθέσεις στο Μόναχο ήταν σχεδόν γειτονικές και είχαν εγκαίνια με μια μέρα διαφορά (Barron 1991: 17-20). Όλοι οι πίνακες και τα γλυπτά της έκθεσης *Grosse Deutsche Kunstausstellung* (που επιλέχθηκαν από τον ίδιο τον Hitler, ο οποίος είχε την τελική εποπτεία και επιμέλεια της έκθεσης), ήταν εκ διαμέτρου αντίθετης αισθητικής και φιλοσοφίας από τα έργα της έκθεσης *Entartete Kunst*. Ήταν βασισμένα σε στοιχεία που είχαν διαμορφώσει το γερμανικό γούστο του προηγούμενου αιώνα, όπως εξιδανικευμένες μορφές, ειδυλλιακά τοπία και σκηνές καθημερινής ζωής. Αυτού του είδους η τέχνη, σε πολύ σημαντικό βαθμό κλασικιστική, όσον αφορά τη γλυπτική, ήταν εύκολα κατανοητή από το ευρύ κοινό και θεωρήθηκε από τους εθνικοσοσιαλιστές ως «φυλετικά καθαρή». Μέσω των απεικονίσεών της, «συμβόλιζε ένα καθορισμένο πρότυπο ομορφιάς που θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για την ενίσχυση της ενότητας του έθνους, προβάλλοντας ένα ηθικό πρότυπο στο οποίο όλοι έπρεπε να φιλοδοξούν να μοιάσουν.» Με αυτούς τους συμβολισμούς, έπρεπε να γίνει αποδεκτή από τον γερμανικό λαό (Mosse 1991: 25).

Η πολιτική αποστασιοποίηση του Gropius έγινε πιο εμφανής όταν το 1939 απέρριψε την πρόσκληση του Γερμανού αρχιτέκτονα, και απόφοιτου της σχολής του Bauhaus, Ferdinand Kramer (1898-1985) για τη συμμετοχή του στη δημιουργία του *Freedom Pavilion* στα πλαίσια της Διεθνούς Έκθεσης της Νέας Υόρκης. Στόχος του έργου, όπως φαίνεται και στην Αφίσα [Εικ.29] που σχεδίασε ο Αμερικανός γραφίστας Lester Beall (1903-1969), ήταν να υπογραμμίσει τις δύσκολες συνθήκες που επικρατούσαν στη ναζιστική Γερμανία, προβάλλοντας παράλληλα μια δημοκρατική εναλλακτική πρόταση. Παρόλη την υποστήριξη

του έργου από ένα ευρύ φάσμα μεταναστών αλλά και Αμερικανών πολιτών, ο Gropius έμεινε αμέτοχος και σε αυτή την πρωτοβουλία, επηρεασμένος «από το γεγονός ότι εξακολουθούσε να έχει συγγενείς και φίλους στη Γερμανία, συμπεριλαμβανομένων και ορισμένων από το Bauhaus, οι οποίοι μπορούσαν ανά πάσα στιγμή υποστούν αντίποινα.» Το *Freedom Pavilion* τελικά δεν κατασκευάστηκε, λόγω των έντονων αντιδράσεων της γερμανικής κυβέρνησης, η οποία δεν εκπροσωπήθηκε επίσημα στη Διεθνή Έκθεση του 1939 (Hahn 1997: 218).

Το 1944 ο Gropius, μαζί με άλλους επτά αρχιτέκτονες, ίδρυσε την Αμερικανική αρχιτεκτονική εταιρεία *The Architects' Collaborative* (γνωστή στο ευρύ κοινό με το ακρωνύμιο TAC)³⁵. Όπως φανερώνει το όνομά της, η εταιρεία λειτουργούσε με βάση το γενικότερο σκεπτικό του Gropius, δίνοντας έμφαση στη συνεργασία και στη σύμπραξη των μελών της, κατά τη διαδικασία δημιουργίας των έργων που αναλάμβανε (Fox-Weber 2009: 94).

Η μετάβαση και εγκατάσταση του Gropius στις Ηνωμένες Πολιτείες αποτέλεσε μια περίπτωση μετανάστευσης η οποία έγινε κυρίως για επαγγελματικούς λόγους. Εξάλλου, η σύγκρουση μεταξύ του μοντέρνου κινήματος, το οποίο εκπροσωπούσε η σχολή του Bauhaus, και του στιλ Beaux-Arts³⁶ αποτέλεσε, ίσως, τον κυριότερο λόγο για την πρόσληψη του Gropius στο πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ. Το παραδοσιακό σύστημα εκπαίδευσης της *École des Beaux-Arts*, που έδινε έμφαση στις κλασικές διακοσμητικές δομές και στη δημιουργία αρχιτεκτονικών σχεδίων με βάση τη συμμετρία, εξυπηρετούσε τις μέχρι τότε ανάγκες

³⁵ Η εταιρεία TAC αποτέλεσε μια από τις πιο επιτυχημένες αμερικανικές εταιρείες και παρήγαγε αρκετά μοντερνιστικά κτήρια κατά τη μεταπολεμική περίοδο. Η δράση της δεν περιορίστηκε στις Ηνωμένες Πολιτείες, καθώς αναλάμβανε αρχιτεκτονικά έργα σε ολόκληρο τον κόσμο (Pearlman 2007: 236).

³⁶ Ο όρος «Beaux-Arts» αναφέρεται σε «ένα στιλ κλασικιστικής αρχιτεκτονικής στη Γαλλία και τις ΗΠΑ που προέκυψε από την ακαδημαϊκή διδασκαλία της *École des Beaux-Arts* στο Παρίσι, κατά τον 19ο και στις αρχές του 20ού αιώνα. Το στιλ χαρακτηρίζεται από τον φορμαλιστικό σχεδιασμό και την πλούσια διακόσμησή του» (Gournay 2003: χ.σ.).

οικοδόμησης. Παρόλα αυτά, ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1920, άρχισε να αμφισβητείται, λόγω του μεγάλου κόστους και της χρονοβόρας διαδικασίας οικοδόμησης. Τα νέα υλικά και οι νέες κατασκευαστικές δυνατότητες εξυπηρετούσαν σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό τις κοινωνικές ανάγκες της εποχής. Με την επιταχυνόμενη εκβιομηχάνιση στην παραγωγή, η υπεροχή του χάλυβα και του γυαλιού, έκανε το σύστημα των Beaux-Arts να φαντάζει όλο και πιο απαρχαιωμένο (Schulze 1997: 226). Η επικράτηση του μοντέρνου κινήματος στην Αμερική «αντιπροσώπευσε μια μεγάλη νίκη για τις ιδέες που οι εκπρόσωποι του Bauhaus είχαν επιδιώξει να πετύχουν στη Γερμανία και που τώρα είχαν φέρει στον Νέο Κόσμο.» Τα πιο πάνω εκφράστηκαν στην έκθεση *Bauhaus, 1919-1928* μέσω της συμπερίληψης μιας σύντομης περιγραφής στην ομόνυμη έκδοση για τη συνέχιση της διδασκαλίας των ιδεών του Bauhaus από τους εκπροσώπους του που βρίσκονταν στις Ηνωμένες Πολιτείες (Hahn 1997: 220).

3.1.2 Η έκθεση *Bauhaus, 1919-1928* (MoMA, 1938)

Η έκθεση με τίτλο *Bauhaus, 1919-1928* [Εικ.30], που διοργανώθηκε το 1938 στο Museum of Modern Art της Νέας Υόρκης, αποτέλεσε «μια εξαιρετική πλατφόρμα για τη διάδοση των πληροφοριών» αναφορικά με τη γενικότερη φιλοσοφία της σχολής του Bauhaus και των έργων που παράγονταν εκεί. Παρά το γεγονός ότι η έκθεση έγινε σε ασφαλές περιβάλλον, αμερικανικό έδαφος που δεν ήταν υπό των έλεγχο των Εθνικοσοσιαλιστών, δεν έγινε καμία άμεση αναφορά στις δύσκολες συνθήκες διαβίωσης που επικρατούσαν στη ναζιστική Γερμανία (Hahn 1997: 219).

Στόχος της έκθεσης ήταν να αποδείξει πως το πνεύμα του Bauhaus κατάφερε να επιζήσει από το κλείσιμο της σχολής από το ναζιστικό καθεστώς, το 1933 [Παρ.1]. Το μήνυμα ήταν ότι η σχολή του Bauhaus κατάφερε να επιβιώσει μέσα από τη δράση τόσο των διευθυντών της όσο και των ανθρώπων που την υπηρέτησαν είτε ως διδακτικό προσωπικό, είτε ως σπουδαστές. Το σκεπτικό της έκθεσης βασίστηκε στο ότι η φιλοσοφία και η

αισθητική του Bauhaus ήταν παρούσα στα έργα που αυτοί δημιούργησαν, στα βιβλία που εξέδωσαν, στις σχεδιαστικές αρχές που ακολουθούσαν, στις καλλιτεχνικές τους πρακτικές και στις εκπαιδευτικές τους μεθόδους (Barr 1938: 7).

Η έκθεση συμπεριέλαβε υλικό αποκλειστικά από την εποχή που ο Gropius εκτελούσε χρέη διευθυντή του Bauhaus. Συνεπώς, δεν αφορούσε τη σχολή του Bauhaus στο σύνολό της, αλλά μόνο τα χρόνια της θητείας του πρώτου της διευθυντή, και επιχειρούσε να αποτυπώσει «το καθαρό δόγμα του Bauhaus όπως προσδιοριζόταν από τον ίδιο τον ιδρυτή του» (Hahn 1997: 219). Το γεγονός αυτό αποτέλεσε πηγή αντιδράσεων, καθώς η έκθεση θεωρήθηκε ως προσπάθεια προβολής του Gropius (νεοδιορισμένου τότε στο Χάρβαρντ) στο αμερικανικό κοινό και στον κόσμο της τέχνης. Επίσης, ο αμερικανικός Τύπος κατέκρινε τόσο το περιεχόμενο όσο και τον τρόπο στησίματος της έκθεσης (Endicott 1997: 276).

Παρόλο που ο Gropius επιθυμούσε να συμπεριλάβει στην έκθεση υλικό και από την περίοδο που ο Mies van der Rohe διοικούσε το Bauhaus, ο Mies van der Rohe αρνήθηκε. Για την απόφασή του αυτή, ακολούθησε την πολιτική που ακολουθούσε και ο Gropius αναφορικά με τη δημόσια κριτική προς το Τρίτο Ράιχ, δηλαδή την αποφυγή λήψης δημόσιας θέσης ενάντια στη ναζιστική Γερμανία. Όπως έγραψε σε επιστολή του προς τους διοργανωτές της έκθεσης, ανησυχούσε για τυχόν αντίποινα στο πρόσωπό του από τους Ναζί, καθώς βρισκόταν ακόμα στη Γερμανία. Η άρνησή του για τη συμμετοχή του στην έκθεση διατηρήθηκε «ακόμη και το 1938, όταν ήταν ήδη στις Ηνωμένες Πολιτείες [Παρ.3] και προσωπικά δεν είχε τίποτα να φοβηθεί, [...] ως μέτρο για την προστασία των πρώην μαθητών του που εξακολουθούν να βρίσκονται στη Γερμανία.» Παρόλα αυτά, η άρνησή του ίσως ήταν και αποτέλεσμα της αντιπαλότητάς του με τον Gropius (Hahn 1997: 219).

Οι φόβοι του Gropius για ενδεχόμενα αντίποινα από τους εθνικοσοσιαλιστές αποτυπώθηκαν στον πρόλογο της ομώνυμης έκδοσης-καταλόγου που ετοιμάστηκε στα

πλαίσια της έκθεσης. Όπως έγραψε ο Αμερικανός ιστορικός τέχνης, και πρώτος διευθυντής του MoMA, Alfred Hamilton Barr Jr. (1902-1981):

το Μουσείο αναλαμβάνει την πλήρη ευθύνη, έχοντας προσκαλέσει τον καθηγητή Gropius, τον κύριο Bayer, και τους συναδέλφους τους, για να συνεργαστούν για τη δημιουργία του βιβλίου και της συνοδευτικής του έκθεσης. Όλο το υλικό που περιλαμβάνεται στην έκθεση παραχωρήθηκε με αίτημα του Μουσείου, και σε ορισμένες περιπτώσεις, χωρίς τη συγκατάθεση των καλλιτεχνών (Barr 1938: 10).

Με αυτό τον τρόπο, η διεύθυνση του MoMA επιχείρησε να προστατεύσει, στον βαθμό που αυτό ήταν εφικτό, τους καλλιτέχνες και δημιουργούς που συμμετείχαν στην έκθεση.

Η έκθεση του 1938 στο MoMA αποτέλεσε κομβικό σημείο στην επαγγελματική πορεία μεγάλων καλλιτεχνών και σχεδιαστών, οι οποίοι ήταν μέλη της κοινότητας του Bauhaus, καθώς οι δημιουργίες τους παρουσιάστηκαν στο αμερικανικό κοινό [Εικ.31-32]. Μεταξύ άλλων, περιλαμβάνονταν ο Γερμανός γλύπτης Josef Hartwig (1880-1956), ο Ούγγρος αρχιτέκτονας και σχεδιαστής επίπλων Marcel Breuer (1902-1981), ο Αυστρο-αμερικανός γραφίστας Herbert Bayer (1900-1985) και ο Ούγγρος ζωγράφος László Moholy-Nagy (1895-1946).

Επιπλέον, ενώ η έκθεση θα μπορούσε να θεωρηθεί «ως ηθική νίκη επί των Ναζί», οι οποίοι είχαν οδηγήσει το Bauhaus και αρκετούς από τους κορυφαίους εκφραστές του εκτός Γερμανίας, καταστρέφοντας το όραμα του στη γενέθλιά του χώρα, παρόλα αυτά δεν προσλήφθηκε κατ' αυτόν τον τρόπο (Hahn 1997: 219).

3.1.3 Η πορεία του Mies van der Rohe στις Ηνωμένες Πολιτείες

Το 1933, το αρνητικό κλίμα στη Γερμανία αναφορικά με τον Mies van der Rohe, και τον ρόλο του ως τελευταίου διευθυντή του Bauhaus, σαφέστατα επηρέασε την επαγγελματική του σταδιοδρομία στη χώρα. Ήταν πλέον φανερό πως οι υπεύθυνοι της πολιτιστικής πολιτικής των εθνικοσοσιαλιστών δεν θα επέτρεπαν στον Mies van der Rohe, όπως και στους υπόλοιπους υποστηρικτές της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, να ανελιχθούν επαγγελματικά. Για

αυτό τον λόγο και έχοντας εξασφαλίσει μια καλά αμειβόμενη θέση καθηγητή αρχιτεκτονικής στο Σικάγο, εγκατέλειψε τη Γερμανία το 1938. Αξίζει να σημειωθεί πως ο Mies van der Rohe απέκτησε αμερικανική υπηκοότητα το 1944. Η κίνησή του να μεταναστεύσει στην Αμερική σε τόσο μεταγενέστερο στάδιο, πέντε χρόνια μετά το οριστικό κλείσιμο της σχολής του Bauhaus από τους Ναζί, έτυχε έντονης κριτικής από τους συναδέλφους του που ήδη ζούσαν στις Ηνωμένες Πολιτείες (Hahn 1997: 220).

Παρόλο που η καριέρα του Mies van der Rohe στις Ηνωμένες Πολιτείες συμπεριλάμβανε τον σχεδιασμό διαφόρων τύπων κτηρίων, η σημαντικότερη συμβολή του αφορούσε στην κατασκευή ουρανοξυστών. Η ενασχόληση του με τον σχεδιασμό ουρανοξυστών ήταν μια πράξη που συμπεριελάμβανε αυτό που θεωρούσε ως «την πιο σημαντική ιδέα στη σύγχρονη αρχιτεκτονική, την ιδέα της σκελετικής κατασκευής» (Trachtenberg 2003: 511). Αυτή η ιδέα βασιζόταν στη χρήση νέων υλικών και μεθόδων οικοδόμησης. Ειδικά για τον Mies van der Rohe, η εφαρμογή της συμπεριλάμβανε τη δημιουργία ενός ορατού, ευανάγνωστου από τον θεατή, σκελετού κατασκευασμένου από χάλυβα και την κάλυψη του ουρανοξύστη με γυαλί (Asendorf 2016: 230).

Συμπερασματικά, ο Mies van der Rohe «δεν ήταν πραγματικά ένας μετανάστης, αλλά ένας αρχιτέκτονας [...], ο οποίος ήταν αποφασισμένος να μην επιδιώξει, τίποτα λιγότερο από, την εύρεση των καλύτερων συνθηκών για την υλοποίηση των καλλιτεχνικών του ιδεών, οπουδήποτε.» Στην προσπάθειά του αυτή, όπως και ο Gropius, ο Mies van der Rohe δεν ήταν διατεθειμένος να συμμετάσχει σε οποιαδήποτε διαμαρτυρία ενάντια στα πολιτικά και πολιτιστικά δρώμενα της ναζιστικής Γερμανίας (Hahn 1997: 220-221).

3.2 The New Bauhaus Chicago (1937-1949)

Το Νέο Bauhaus στο Σικάγο ήταν έμπνευση της ένωσης Chicago Association of Arts and Industries και είχε σκοπό να καλύψει τις νέες ανάγκες της αμερικανικής βιομηχανίας. Η

Chicago Association of Arts and Industries λειτουργούσε στα πρότυπα της Deutsche Werkbund, προσπαθώντας να συγκεντρώσει καλλιτέχνες και βιομηχάνους στον ίδιο οργανισμό, για να καταφέρουν μαζί την πολυπόθητη πολιτιστική πρόοδο και να μεγιστοποιήσουν τα έσοδα από τις εξαγωγές των προϊόντων τους σε άλλες χώρες. Κυρίως «επιδίωξε να απελευθερώσει τον αμερικανικό σχεδιασμό από την εξάρτησή του από τη γαλλική παράδοση των Beaux-Arts» (Betts 2016: 66-67). Από αυτό το πλαίσιο προέκυψε η ανάγκη δημιουργίας μιας σχολής στο Σικάγο, η οποία θα μπορούσε να προωθήσει τον Μοντερνισμό στη βιομηχανία, εκπαιδεύοντας τους καλλιτέχνες και τους σχεδιαστές, ούτως ώστε να μπορέσουν να διαμορφώσουν τις καλλιτεχνικές τους πρακτικές με βάση τις ανάγκες της εποχής. Λόγω της ευρείας προβολής και της αναγνωρισιμότητάς του στις Ηνωμένες πολιτείες, από την δεκαετία του 1920 και μετά, το Bauhaus επιλέχτηκε ως το αισθητικό και φιλοσοφικό μοντέλο που έπρεπε να υιοθετηθεί στη σχολή New Bauhaus Chicago (Betts 2016: 66-67).

Η ανάγκη για τη δημιουργία ενός αμερικανικού Bauhaus υπογραμμίστηκε και στην έκθεση με τίτλο *Century of Progress* (1933-1934) [Εικ.33-34], η οποία πραγματοποιήθηκε στο Σικάγο και εκθείαζε την αρχιτεκτονική πρόοδο που είχε επιφέρει ο μοντέρνος σχεδιασμός στην Αμερική (Betts 2016: 67). Τα εκθέματα της μοντερνιστικής αρχιτεκτονικής και του σχεδιασμού αποτύπωναν με αισιόδοξο τρόπο τα επιτεύγματα της τεχνολογικής προόδου στη χώρα (Hanson 2008: 81). Ο χώρος που φιλοξένησε την έκθεση, έκτασης 427 στρεμμάτων, είχε «ασύμμετρη διάταξη, η οποία επέτρεψε στους αρχιτέκτονες να τοποθετήσουν τις εισόδους και τα μεμονωμένα κτήρια με ευελιξία, δημιουργώντας πρακτικά μοτίβα διακίνησης» (Hanson 2008: 82). Η ασύμμετρη διάταξη του χώρου κάλυπτε τυχόν επιπτώσεις από τις δυσμενείς οικονομικές συνθήκες, που ήταν αποτέλεσμα της Παγκόσμιας Οικονομικής Ύφεσης, καθώς οποιαδήποτε ενδεχόμενη αποχώρηση κάποιων εκθετών, για οικονομικούς λόγους, δεν θα επηρέαζε σε μεγάλο βαθμό την τελική δομή της. Επίσης, «η

ασύμμετρη διάταξη της έκθεσης ώθησε τους διοργανωτές να βασιστούν στο χρώμα και τον φωτισμό, για να δώσουν μια συνεκτική μορφή στα ποικίλα μοντερνιστικά οικοδομήματά της» (Hanson 2008: 82).

Ο Gropius ήταν ο πρώτος στον οποίο έγινε πρόταση για να αναλάβει τη διεύθυνση της νέας σχολής στο Σικάγο, αλλά ο αρχιτέκτονας αρνήθηκε, προτείνοντας τον Moholy-Nagy (που τότε βρισκόταν στη Βρετανία) για τη θέση. Ο Moholy-Nagy τύγγανε της μεγάλης εκτίμησης του Gropius που τον θεωρούσε τον ιδανικότερο υποψήφιο για μια τόσο μεγάλη αρμοδιότητα, λόγω της τεράστιας προσφοράς του στο θεωρητικό και εκπαιδευτικό υπόβαθρο της σχολής του Bauhaus³⁷. Έτσι, το 1937, η Chicago Association of Arts and Industries επικοινωνήσε με τον ζωγράφο, ο οποίος αποδέχτηκε την πρόσκληση και το ρόλο του διευθυντή της σχολής. Αρχικά, ο Moholy-Nagy και οι ιδέες της σχολής του Bauhaus αντιμετώπιστηκαν με δυσπιστία από αρκετούς χρηματοδότες. Οι χρηματοδότες προέρχονταν από τον χώρο της βιομηχανίας και έπρεπε να πειστούν για την κατάλληλη αξιοποίηση του κεφαλαίου που θα πρόσφεραν στη σχολή. Ο Moholy-Nagy κατάφερε να τους πείσει πως το επενδυτικό τους κεφάλαιο θα επέφερε καρπούς μέσω του εκπαιδευτικού προγράμματος που πρότεινε, το οποίο έδινε έμφαση στη μάθηση μέσω της πρακτικής εξάσκησης στο περιβάλλον εργαστηρίου (Betts 2016: 67). Τελικά, το εκπαιδευτικό πρόγραμμα του Σικάγο αποτέλεσε ένα σφαιρικό εκπαιδευτικό μοντέλο στα πλαίσια του σχεδιασμού, και συμπεριλάμβανε τα μαθήματα «της τεχνολογίας, του σχεδίου, της ζωγραφικής, της γλυπτικής, του σχεδιασμού, της φωτογραφίας, της οπτικής επικοινωνίας, της αρχιτεκτονικής, των μαθηματικών και της φυσικής.» Αυτή η σύμπραξη των τεχνών και των επιστημών στο εκπαιδευτικό πρόγραμμα αποτελεί επιρροή των ιδεών του Bauhaus, όπως αυτές είχαν διαμορφωθεί στη Γερμανία (Betts 2016: 71).

³⁷ Ο Moholy-Nagy κατά τη διδακτική του θητεία στο Bauhaus, είχε εκδώσει με συνεπιμελητή τον Gropius, μια σειρά εκπαιδευτικών βιβλίων.

Παρόλα αυτά, υπήρχαν και διαφορές στη διαμόρφωση του εκπαιδευτικού προγράμματος του Σικάγο από αυτό που ακολουθήθηκε στη Γερμανία. Ενδεικτικά, το αμερικανικό πρόγραμμα έδωσε μεγαλύτερη έμφαση στον ρόλο της τεχνολογίας και της φωτογραφίας, μέσω της διδασκαλίας των εκπροσώπων του Unity of Science Movement, το οποίο αποτελούσε «μια επέκταση της Βιεννέζικης Σχολής της λογικής του θετικισμού της δεκαετίας του 1920 [και] αναζητούσε την ενότητα μεταξύ της γλώσσας, των μαθηματικών αξιωμάτων και της αναλυτικής μεθόδου» ως βάσης για την απόκτηση της γνώσης (Betts 2016: 72).

Με βάση τα παραπάνω, οι διαφοροποιήσεις του εκπαιδευτικού προγράμματος βασίζονταν όχι μόνο «στην εισαγωγή μαθημάτων των θετικών επιστημών, αλλά, και «στην προώθηση μιας μεθόδου ανάλυσης σχεδιαστικών προβλημάτων προσαρμοσμένης στα, ακόμη αναδυόμενα, επιστημονικά και φιλοσοφικά παραδείγματα του 20ου αιώνα.» Οι αλλαγές του εκπαιδευτικού προγράμματος έγιναν στη βάση των αρχικών στόχων της σχολής του Bauhaus, συγκροτήθηκαν όμως με μια ουσιαστική διαφορά όσον αφορούσε στο θεωρητικό τους υπόβαθρο (Findeli 1990: 15).

Για τη δημιουργία του εκπαιδευτικού του προγράμματος, στο οποίο βασίστηκε η διδασκαλία της σχολής του Bauhaus στη Γερμανία, ο Gropius «αναζήτησε το οικουμενικό μοντέλο μιας νέας κοινωνίας ή, ακριβέστερα, μιας νέας κοινότητας, η έλευση της οποίας θα μπορούσε να επιτευχθεί από τη νέα αρχιτεκτονική, [ενώ] ο Moholy-Nagy πίστευε ότι μια νέα ατομικότητα ήταν η προϋπόθεση για τη δημιουργία μιας νέας κοινωνίας» (Findeli 1990: 15). Ο Moholy-Nagy επηρεάστηκε από τη θεωρία του Αμερικανού φιλοσόφου John Dewey (1859-1952), η οποία πρέσβευε τη δέσμευση των φιλοσόφων έναντι του κοινωνικο-πολιτισμικού τους περιβάλλοντος. Ο Dewey ανέπτυξε μια παιδαγωγική θεωρία και πρακτική, σύμφωνα με την οποία ενθάρρυνε το αίσθημα ατομικής ευθύνης των σπουδαστών απέναντι στην κοινωνία. Αυτή η παιδαγωγική θεωρία και πρακτική βασιζόταν στη μάθηση μέσω της

πρακτικής, εργαστηριακής εξάσκησης και στόχευε να επιφέρει μια ουσιαστική αλλαγή στη νοοτροπία των σπουδαστών του νέου Bauhaus στο Σικάγο (Findeli 1990: 15).

Αυτή η δυσνόητη, θεωρητική πλευρά του παιδαγωγικού προγράμματος θεωρήθηκε, από τους επενδυτές, ως ελιτιστική και απομακρυσμένη από τις εμπορικές ανάγκες της αμερικανικής αγοράς. Ως αποτέλεσμα, το 1938, η Chicago Association of Arts and Industries απέσυρε τη χρηματοδότηση της σχολής, η οποία αναγκάστηκε να κλείσει το 1939 (Betts 2016: 72). Αργότερα, την ίδια χρονιά, η σχολή μετονομάστηκε σε School of Design και επαναλειτούργησε με διορθωτικές αλλαγές στη φιλοσοφία και το εκπαιδευτικό της πρόγραμμα, ούτως ώστε να ανταποκρίνεται στις ανάγκες της αμερικανικής αγοράς. Η επαναλειτουργία της σχολής έγινε χάρη στη μεγάλη δωρεά του Αμερικανού διευθυντή της Container Corporation of America, Walter Paepcke (1896-1960) (Betts 2016: 72). Ο Paepcke ανέπτυξε «ένα πραγματικό πάθος για τις προσπάθειες του Moholy-Nagy και τον έπεισε να τροποποιήσει τη διοικητική δομή της σχολής και να αναπροσαρμόσει το παιδαγωγικό του πρόγραμμα, για να το ευθυγραμμίσει περισσότερο με τις προτεραιότητες των σκεπτικιστικών επιχειρηματιών του Σικάγο» (Findeli 1990: 6).

Με τα οικονομικά προβλήματα της σχολής να συνεχίζονται, η λειτουργία της πέρασε από διάφορα στάδια, ώσπου το 1949 έγινε μέρος του Illinois Institute of Technology, στο οποίο δίδασκε ο Mies van der Rohe (Betts 2016: 72).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 Ευρωπαϊκή ταυτότητα και οι προοπτικές για το *Νέο Ευρωπαϊκό Bauhaus*

Το παρόν κεφάλαιο πραγματεύεται ζητήματα ευρωπαϊκής ταυτότητας και κουλτούρας σε αναφορά με τις προοπτικές δημιουργίας ενός *Νέου Ευρωπαϊκού Bauhaus*. Η δημιουργία του τελευταίου αποσκοπεί να αποδείξει πως οι καταστατικές ιδέες της σχολής του Bauhaus μπορούν να αναδιαμορφωθούν με βάση τα σημερινά δεδομένα, για να καλύψουν τις σύγχρονες ανάγκες του 21ου αιώνα, παραμένοντας έτσι ζωντανές και επίκαιρες μέχρι και σήμερα.

Στο πρώτο υποκεφάλαιο θα διερευνηθεί η ταυτότητα της Ευρωπαϊκής Ένωσης ως σύμπραξης. «Η Ευρωπαϊκή Ένωση είναι κάτι περισσότερο από μια διακρατική συμμαχία, [η οποία φιλοδοξεί να επιτύχει] μια πολιτιστική ενότητα με κοινή ευρωπαϊκή ταυτότητα» (Kennedy 2011: 26). Εδώ και αρκετά χρόνια, το σύνολο των κλάδων των κοινωνικών επιστημών διερευνούν τη σημασία της έννοιας της ευρωπαϊκής ταυτότητας (Tekiner 2020: 1). Στο δεύτερο υποκεφάλαιο θα αναφερθούν οι στόχοι και το όραμα της νέας πρωτοβουλίας της Ευρωπαϊκής Επιτροπής, η οποία ονομάζεται *Νέο Ευρωπαϊκό Bauhaus* και βασίζεται σε κάποιες από τις καταστατικές αρχές του Bauhaus, όπως διαμορφώθηκε στη Γερμανία. Θα αναλυθεί η σχέση μεταξύ αυτών των ιδεών του Bauhaus και της νέας πρωτοβουλίας της Ευρωπαϊκής Επιτροπής. Αξίζει να σημειωθεί πως, στο χρονικό στάδιο συγγραφής της παρούσας διατριβής, η Ευρωπαϊκή Επιτροπή έχει ανακοινώσει την πρόθεση υλοποίησης αυτής της πρωτοβουλίας. Οι δράσεις της πρωτοβουλίας *Νέο Ευρωπαϊκό Bauhaus* αναμένεται να περάσουν στο στάδιο υλοποίησής τους από τον Σεπτέμβριο του 2021.

4.1 Η ταυτότητα της Ευρωπαϊκής Ένωσης ως σύμπραξης

Σύμφωνα με τον *Χάρτη των Θεμελιωδών Δικαιωμάτων της Ευρωπαϊκής Ένωσης* (2012), ο οποίος δεσμεύει τα κράτη μέλη της Ευρωπαϊκής Ένωσης:

οι λαοί της Ευρώπης, εγκαθιδρύοντας μεταξύ τους μία διαρκώς στενότερη ένωση, αποφάσισαν να μοιραστούν ένα ειρηνικό μέλλον θεμελιωμένο σε κοινές αξίες. Η Ένωση, έχοντας επίγνωση της πνευματικής και ηθικής κληρονομιάς της, εδράζεται στις αδιαίρετες και οικουμενικές αξίες της αξιοπρέπειας του ανθρώπου, της ελευθερίας, της ισότητας και της αλληλεγγύης· ερείδεται στις αρχές της δημοκρατίας και του κράτους δικαίου. Η Ένωση τοποθετεί τον άνθρωπο στην καρδιά της δράσης της, καθιερώνοντας την ιθαγένεια της Ένωσης και δημιουργώντας ένα χώρο ελευθερίας, ασφάλειας και δικαιοσύνης (Κράτη μέλη της Ευρωπαϊκής Ένωσης 2012: 5).

Αν και το πιο πάνω απόσπασμα διατυπώνει με σαφήνεια το σύστημα αξιών της Ευρωπαϊκής Ένωσης, ταυτόχρονα δημιουργεί προβληματισμό για τον τρόπο με τον οποίο θα μπορούσε να επιτευχθεί η σύμπραξη που περιγράφει. Επιπλέον, υποστηρίζεται ότι η διαμόρφωση της κοινής ευρωπαϊκής ταυτότητας θα πρέπει να πραγματοποιηθεί επιτρέποντας παράλληλα στο κάθε κράτος μέλος να διατηρήσει τη δική του εθνική ταυτότητα (Kennedy 2011: 17). «Η Ευρωπαϊκή Ένωση παρέχει ένα πλαίσιο διακυβέρνησης που υπερασπίζεται το κυρίαρχο κράτος, διεκδικεί μια ξεχωριστή ταυτότητα και δημιουργεί ένα σύνολο κοινών κανόνων ή αρχών», τα οποία ακολουθούν όλα τα κράτη μέλη της (Tridimas 2020: 5). Η Ευρωπαϊκή Ένωση ενθαρρύνει τη σύμπραξη των μελών της, σεβόμενη «την ισότητά τους ενώπιον των Συνθηκών, καθώς και την εθνική τους ταυτότητα, που είναι συμφυής με τη θεμελιώδη πολιτική και συνταγματική τους δομή, στην οποία συμπεριλαμβάνεται η περιφερειακή και τοπική αυτοδιοίκηση» (Κράτη μέλη της Ευρωπαϊκής Ένωσης 2016: 20).

Η σύμπραξη που προσφέρει η Ευρωπαϊκή Ένωση επιτρέπει την ελεύθερη διακίνηση υπηρεσιών, αγαθών, ανθρώπων και κεφαλαίων εντός των εδαφών της. Η ελεύθερη διακίνηση καταργεί την έννοια των παραδοσιακών εθνικών συνόρων και ενισχύει το αίσθημα σύμπραξης μεταξύ των μελών της, ενώ παράλληλα αναδεικνύει την Ευρωπαϊκή Ένωση ως έναν παράγοντα ευημερίας στην παγκόσμια αγορά. Πέρα από τις ελευθερίες που συνδέονται με το εμπόριο, η σύμπραξη της Ένωσης επιτρέπει την υπεράσπιση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων σε ένα ευρύτερο γεωγραφικό πλαίσιο (Kennedy 2011: 26-27). Αυτό το ευρύ γεωγραφικό πλαίσιο, το οποίο συμπεριλαμβάνει όλα τα κράτη μέλη, χαρακτηρίζεται από μια

νέας μορφής αυτονομία σε σχέση με τον υπόλοιπο κόσμο και διέπεται από τους δικούς του κοινούς κανόνες και αρχές. Η αρχή αυτής της αυτονομίας πρέπει να γίνει κατανοητή ως μια μορφή ομοιογένειας μέσω της σύμπραξης. «Οι βασικές απαιτήσεις [της αυτονομίας] φαίνεται να είναι αυτό που θεωρείται ουσιώδες, και πρέπει να παραμείνει αμετάβλητο. Οι απαραίτητες προϋποθέσεις για τη διασφάλιση αυτού του ουσιώδους χαρακτήρα πρέπει να τηρούνται» από όλα τα μέλη της Ένωσης (Tridimas 2020: 12-13).

Η έννοια του ουσιώδους χαρακτήρα δεν ορίζεται από ποσοτικά κριτήρια, αλλά από ποιοτικά. Λόγω της δυσκολίας εντοπισμού και αξιολόγησης αυτών των ποιοτικών κριτηρίων, η εφαρμογή και η τήρηση των κανόνων που διασφαλίζουν την αυτονομία της Ένωσης βρίσκονται στη δικαιοδοσία του Δικαστηρίου της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Το προϊόν της σύμπραξης των κρατών μελών της Ευρωπαϊκής Ένωσης, δηλαδή η αυτονομία, «μπορεί καλύτερα να εκληφθεί ως ικανότητα καθορισμού της νομοθεσίας της Ευρωπαϊκής Ένωσης [από την ίδια την Ένωση], για τον καταμερισμό αρμοδιοτήτων, τον ρόλο των θεσμικών οργάνων και, γενικότερα, την ερμηνεία των Συνθηκών με ενδογενείς διαδικασίες» (Tridimas 2020: 13). Η ύπαρξη της αυτονομίας, η οποία κατέχει αυτο-αναφερόμενο σχεδιάγραμμα εφαρμογής, μπορεί να θεωρηθεί ως ένδειξη συνταγματικής ωριμότητας της Ευρωπαϊκής Ένωσης (Tridimas 2020: 13). Οι αυτόνομες αξίες της Ευρώπης, που νομιμοποιούνται μέσω συνεχών και εξειδικευμένων ενδογενών διαδικασιών, επιτρέπουν τη θεώρηση του ευρωπαϊκού πολιτισμού ως «μιας υπάρχουσας κατάστασης συγκεντρωτικών ατομικών διαθέσεων, αλλά και ως κάτι που πρέπει να κινητοποιηθεί για την επίτευξη συγκεκριμένων αποτελεσμάτων» (Kennedy 2011: 28).

Η σχέση μεταξύ της διατήρησης της εθνικής ταυτότητας και της ταύτισης με την κοινή ευρωπαϊκή ταυτότητα αποτελεί θέμα συζήτησης στους κλάδους των ανθρωπιστικών και κοινωνικών επιστημών. Αν και η ευρωπαϊκή ταυτότητα αρχικά θεωρήθηκε δυνητικά αντιφατική σε σχέση με την προϋπάρχουσα εθνική ταυτότητα, η σύμπραξη των κρατών είχε

ως αποτέλεσμα την ουσιαστικότερη διάχυση της ευρωπαϊκής ταυτότητας και της αποτελεσματικής στάσης της απέναντι σε σύγχρονες πολιτικές, πολιτιστικές και οικονομικές προκλήσεις. Η πλειονότητα των Ευρωπαίων πολιτών κατέληξε στο συμπέρασμα πως «η ταύτιση με ένα έθνος δεν εμποδίζει την ταύτιση με την Ευρώπη σε γενικότερο πλαίσιο», πέραν ελαχίστων εξαιρέσεων (Duchesne 2011: 54).

Συμπερασματικά, η Ευρωπαϊκή Ένωση αποτελεί ένα σύγχρονο φορέα ο οποίος χαρακτηρίζεται από την έννοια της σύμπραξης. Τα κράτη μέλη της Ευρωπαϊκής Ένωσης έχουν πλέον αποκτήσει μια διευρυμένη, κοινή ταυτότητα η οποία όμως δεν αποκλείει και τη διατήρηση της ξεχωριστής τους εθνικής ταυτότητας. Τα κράτη μέλη λειτουργούν ως μια ενότητα με κοινούς στόχους. Οι στόχοι αυτοί επιτυγχάνονται όχι μόνο με τη δημιουργία κοινών νόμων, αλλά και με τη δημιουργία πρωτοβουλιών. Οι πρωτοβουλίες της Ευρωπαϊκής Ένωσης αποσκοπούν στην αντιμετώπιση των σύγχρονων προκλήσεων διαβίωσης και στην επίτευξη ευημερίας. Η πρωτοβουλία για τη δημιουργία του *Νέου Ευρωπαϊκού Bauhaus*, αποτελεί ένα παράδειγμα της δράσης της Ευρωπαϊκής Ένωσης που καλείται να δημιουργήσει μια βιώσιμη οικονομία.

4.2 Το *Νέο Ευρωπαϊκό Bauhaus*: στόχοι και όραμα

Στις 15 Οκτωβρίου 2020 η Πρόεδρος της Ευρωπαϊκής Επιτροπής, Ursula von der Leyen, ανακοίνωσε την πρωτοβουλία ίδρυσης του *Νέου Ευρωπαϊκού Bauhaus*. Υπογραμμίζοντας τον σημαντικό ρόλο της σχολής του Bauhaus και των ιδεών της, οι οποίες διαχύθηκαν σε διεθνές επίπεδο, καθώς και τον ρόλο τους στη «διαμόρφωση της κοινωνικής και οικονομικής μετάβασης σε μια βιομηχανική κοινωνία τον 20ό αιώνα», η Πρόεδρος ανέλυσε τις σύγχρονες προκλήσεις που πρέπει να αντιμετωπιστούν σε παγκόσμιο επίπεδο (European Commission 2020B: χ.σ.).

Οι σύγχρονες αυτές προκλήσεις, όπως για παράδειγμα η ρύπανση, η κλιματική αλλαγή, η ψηφιοποίηση και η παγκόσμια αύξηση του πληθυσμού, αποτελούν αποτέλεσμα της αλόγιστης οικονομικής ανάπτυξης σε βάρος του πλανήτη και των περιορισμένων φυσικών μας πόρων. «Τα κτήρια και οι υποδομές ευθύνονται για τουλάχιστον το 40% όλων των εκπομπών αερίων του θερμοκηπίου. Οι σύγχρονες κατασκευές βασίζονται σε μεγάλο βαθμό στο τσιμέντο και τον χάλυβα, τα οποία καταναλώνουν μεγάλη ποσότητα ενέργειας για την παρασκευή τους και, μέσω των χημικών αντιδράσεων, απελευθερώνουν άμεσα διοξείδιο του άνθρακα» (European Commission 2020B: χ.σ.).

Έτσι, εκατό και πλέον χρόνια μετά την ίδρυση του Bauhaus από τον Walter Gropius, η Ευρώπη θα πρέπει να αναθεωρήσει και να επαναπροσδιορίσει τις σχεδιαστικές και κατασκευαστικές της αξίες και τον τρόπο με τον οποίο αυτές επηρεάζουν τη σύγχρονη κοινωνία. Το *Νέο Ευρωπαϊκό Bauhaus* θα είναι η κινητήρια δύναμη για την εφαρμογή της Ευρωπαϊκής Πράσινης Συμφωνίας, μέσω της οποίας θα δημιουργηθεί ένα νέο οικονομικό μοντέλο που θα πρεσβεύει την τροφοδοσία της νέας, κυκλικής οικονομίας από ανανεώσιμες πηγές ενέργειας. Στόχος της Ευρωπαϊκής Ένωσης, όμως, είναι αυτό το μοντέλο να μην είναι απλώς ένα περιβαλλοντικό ή οικονομικό πρόγραμμα, αλλά και ένα νέο πολιτιστικό πρόγραμμα για την Ευρώπη. Όπως διατυπώθηκε, «αυτή η συστημική αλλαγή χρειάζεται τη δική της αισθητική». Η νέα αισθητική θα δημιουργηθεί στα χνάρια της αλλαγής που επέφερε η σύμπραξη των τεχνών στο γερμανικό Bauhaus, μέσω της σύμπραξης αυτή τη φορά, σχεδιασμού και βιωσιμότητας (European Commission 2020B: χ.σ.).

Το *Νέο Ευρωπαϊκό Bauhaus* θα αποτελέσει ένα δημιουργικό πλαίσιο στο οποίο θα ενθαρρύνεται η συνεργασία στον τομέα του σχεδιασμού, έναν χώρο στον οποίο «αρχιτέκτονες, καλλιτέχνες, μαθητές, επιστήμονες, μηχανικοί και σχεδιαστές συνεργάζονται, για να πραγματοποιήσουν αυτό το όραμα, με έναν ελκυστικό, καινοτόμο και ανθρωποκεντρικό τρόπο. Θα είναι μια πρωτοβουλία που θα βασίζεται στη βιωσιμότητα, την

προσβασιμότητα και την αισθητική», για να υλοποιήσει τους στόχους της Ευρωπαϊκής Πράσινης Συμφωνίας³⁸. Επίσης, το *Νέο Ευρωπαϊκό Bauhaus* θα επιτρέψει στους πολίτες της Ευρωπαϊκής Ένωσης να αντιληφθούν τις αλλαγές που θα επιφέρει η Ευρωπαϊκή Πράσινη Συμφωνία με απτό τρόπο. Αυτό θα γίνει μέσω της χρήσης των νέων, ανακυκλώσιμων υλικών από την κατασκευαστική βιομηχανία και μέσω της νέας αρχιτεκτονικής, η οποία θα υιοθετήσει «σχεδόν φυσικές μορφές και αρχές κατασκευής» (European Commission 2020B: χ.σ.). Η διαδικασία ψηφιοποίησης των δεδομένων και η αντίστοιχη επεξεργασία τους θα αποτελέσει καθοριστικό παράγοντα στην υλοποίηση των στόχων αυτής της πρωτοβουλίας, καθώς «οι ψηφιακές προσομοιώσεις θα επιτρέψουν τη βελτίωση των στόχων του σχεδιασμού όσον αφορά στην αποδοτικότητα των πόρων, στην επαναχρησιμοποίηση ή στον αντίκτυπο στο περιβάλλον και το τοπικό κλίμα» (European Commission 2020B: χ.σ.).

Ακολουθώντας το παράδειγμα του Bauhaus στη Γερμανία, το *Νέο Ευρωπαϊκό Bauhaus* προορίζεται να καθιερωθεί όχι απλώς ως ένα είδος αρχιτεκτονικής σχολής, με έμφαση στη χρήση νέων υλικών, τεχνικών και τεχνολογιών, αλλά ως ένα νέο κίνημα που θα αποδείξει ξανά, όπως και ο πρόγονός του, πως «η βιομηχανία και ο καλός σχεδιασμός μπορούν να βελτιώσουν την καθημερινή ζωή εκατομμυρίων ανθρώπων.» Αυτό θα επιτευχθεί μέσω της σύμπραξης της επιστήμης με τον κόσμο της τέχνης και με τη δημιουργία μιας νέας αισθητικής. Η βιωσιμότητα μπορεί να συμβαδίσει με το στιλ, την ομορφιά και τον καλό σχεδιασμό (European Commission 2020B: χ.σ.).

Στόχος της Ευρωπαϊκής Επιτροπής είναι η δημιουργία πέντε έργων στο πλαίσιο του *Νέου Ευρωπαϊκού Bauhaus*, σε διαφορετικά μέρη της Ευρωπαϊκής Ένωσης, τα επόμενα δύο

³⁸ Η Ευρωπαϊκή Πράσινη Συμφωνία αποτελείται από ένα σύνολο πολιτικών πρωτοβουλιών οι οποίες αποφασίστηκαν από την Ευρωπαϊκή Επιτροπή. Ο πρωταρχικός στόχος της Ευρωπαϊκής Πράσινης Συμφωνίας είναι η Ευρώπη να καταφέρει να μην επιφέρει οποιαδήποτε αρνητική επίπτωση στο πλανητικό κλίμα, μέχρι το 2050.

χρόνια. Αυτά τα έργα θα έχουν ως βασικό στόχο τη βιωσιμότητα, η οποία θα επιτευχθεί με διαφορετικό τρόπο στο κάθε έργο. Για παράδειγμα, κάποιο έργο θα εστιάσει στη χρήση φυσικών οικοδομικών υλικών, ενώ κάποιο άλλο θα εστιάσει στη χρήση και δημιουργία μιας αποδοτικής ψηφιακής καινοτομίας. Κοινό χαρακτηριστικό όλων των έργων είναι ο απαραίτητος συνδυασμός τους με τον τομέα του πολιτισμού και της τέχνης. Τα έργα θα λειτουργήσουν ως «δημιουργικά, πειραματικά εργαστήρια και σημεία σύνδεσης για τις ευρωπαϊκές βιομηχανίες, θα αποτελέσουν την αφετηρία για ένα ευρωπαϊκό και παγκόσμιο δίκτυο, που μεγιστοποιεί τον οικονομικό, οικολογικό και κοινωνικό αντίκτυπο» (European Commission 2020B: χ.σ.).

Στις 18 Ιανουαρίου 2021, η Ευρωπαϊκή Επιτροπή ανακοίνωσε την έναρξη της φάσης σχεδιασμού του *Νέου Ευρωπαϊκού Bauhaus*. Στόχος της είναι να «χρησιμοποιήσει τη διαδικασία συν-δημιουργίας, για να διαμορφώσει την έννοια [του *Νέου Ευρωπαϊκού Bauhaus*], μέσα από διερεύνηση ιδεών, τον προσδιορισμό των πιο επιτακτικών αναγκών και προκλήσεων, και τη σύνδεση των ενδιαφερομένων» (European Commission 2021: χ.σ.). Στο πλαίσιο της φάσης σχεδιασμού των υποδειγματικών έργων, η Ευρωπαϊκή Επιτροπή θα δημιουργήσει τον θεσμό του Νέου Ευρωπαϊκού Βραβείου Bauhaus. Μετά από την υποβολή προτάσεων, η Ευρωπαϊκή Επιτροπή θα επιλέξει τουλάχιστον πέντε έργα τα οποία θα υλοποιηθούν, με στόχο τη διάχυση των ιδεών του *Νέου Ευρωπαϊκού Bauhaus* σε χώρες μέλη της Ευρωπαϊκής Ένωσης (European Commission 2021: χ.σ.).

Το *Νέο Ευρωπαϊκό Bauhaus* θα υλοποιηθεί σε δύο στάδια. Το πρώτο στάδιο, που θα ξεκινήσει από το 2021 και μετά, θα περιλαμβάνει τη δημιουργία πέντε έργων εμπνευσμένων από τις καταστατικές ιδέες της σχολής του Bauhaus της Γερμανίας. Το κάθε έργο θα εστιάζει σε μια ή και περισσότερες πτυχές τις πρωτοβουλίας, οι οποίες περιλαμβάνουν τη χρήση φυσικών δομικών υλικών, τη μελέτη δημογραφικών στοιχείων, τη βιώσιμη ενεργειακή απόδοση και την ψηφιακή καινοτομία. Το δεύτερο στάδιο, που θα υλοποιηθεί από το 2023

και μετά, θα περιλαμβάνει την ενίσχυση των έργων και του δικτύου του *Νέου Ευρωπαϊκού Bauhaus* τόσο εντός όσο και εκτός Ευρώπης. Η ενίσχυση αυτή θα γίνει μέσω της ίδρυσης μιας σειράς από πλατφόρμες, δημιουργικών χώρων και του κέντρου γνώσης Bauhaus, το οποίο θα εξυπηρετεί στον προσδιορισμό τεχνολογιών και υλικών, στη χρήση μεγάλου όγκου δεδομένων και τεχνητής νοημοσύνης και στη συνεργασία με πολίτες οι οποίοι ενδιαφέρονται για τις δράσεις της πρωτοβουλίας (European Commission 2020A: χ.σ.).

Κλείνοντας αυτό το υποκεφάλαιο, συμπεραίνεται πως τα κοινά χαρακτηριστικά της αρχικής σχολής του Bauhaus και της πρωτοβουλίας για το *Νέο Ευρωπαϊκό Bauhaus* είναι η ιδέα της σύμπραξης, η προσήλωση στη χρήση νέων υλικών που εξυπηρετούν τις ανάγκες της εποχής τους, η δημιουργία μιας νέας αισθητικής και πάνω από όλα ο στόχος δημιουργίας μιας νέας πραγματικότητας, ενίοτε και μιας ουτοπίας.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Παρά τη σύντομη διάρκεια λειτουργίας της σχολής, οι ιδέες του Bauhaus εξακολουθούν να ασκούν σημαντική επιρροή στο πεδίο των τεχνών, ενώ το θεωρητικό τους υπόβαθρο έχει προσελκύσει ανανεωμένο ερευνητικό ενδιαφέρον και αποτελεί αντικείμενο σύγχρονης μελέτης και προβληματισμού. Η παρούσα διατριβή, διερεύνησε το χρονικό ίδρυσης και λειτουργίας του Bauhaus, τη γένεση και την εξέλιξη των αρχών της σχολής, και στη συνέχεια παρουσίασε τη διάχυση των ιδεών του μέχρι και σήμερα. Στη σημερινή εποχή, «που τα διάφορα πεδία της τέχνης θεωρούνται ολοένα και περισσότερο όψεις ενός και του ίδιου αδιαίρετου δημιουργικού δυναμικού και η διακλαδική προσέγγιση ενθαρρύνεται ευρύτατα³⁹» το Bauhaus και η σύμπραξη των τεχνών που αυτό πρέσβευε, αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας (Φοργκάς 1999: 209).

Αφετηρία της διατριβής αποτέλεσαν ιδέες και αντιλήψεις οι οποίες απαντούν πριν από την ίδρυση του Bauhaus και συνέβαλαν στη διαμόρφωση βασικών αρχών της φιλοσοφίας του. Στο πρώτο κεφάλαιο αναλύθηκαν οι θέσεις του John Ruskin αναφορικά με την κοινωνική θέση και τον ρόλο των καλλιτεχνών, των τεχνιτών, των σχεδιαστών και κυρίως των αρχιτεκτόνων. Ο Ruskin αποτέλεσε έμμεσο πρόδρομο της φιλοσοφίας του Bauhaus. Η πεποίθηση του πως ο σχεδιασμός και η κατασκευή αυτού που ο ίδιος χαρακτήριζε ως «καλό κτήριο», θα μπορούσαν να συμβάλουν στην ηθική ανύψωση των δημιουργών και της κοινωνίας τους, αποτέλεσε αργότερα «πηγή ενέργειας» για τους μοντερνιστές αρχιτέκτονες, που επίσης οραματίστηκαν ότι θα μπορούσαν να αλλάξουν τον κόσμο μέσω του καλού σχεδιασμού (Trachtenberg 2003: 440).

Άλλη φυσιογνωμία που επηρέασε τη διαμόρφωση αντιλήψεων της λειτουργίας του Bauhaus ήταν ο William Morris. Οι ιδέες του Morris, οι οποίες εκφράστηκαν μέσω του

³⁹ Χρησιμοποιείται η μετάφραση του Βασίλη Τομανά.

κινήματος Arts and Crafts, επηρέασαν το σκεπτικό του ιδρυτή του Bauhaus, Walter Gropius, και συνέβαλαν στη διαμόρφωση των καταστατικών ιδεών της σχολής. Οι θεωρίες τόσο του Morris όσο και του Gropius είχαν ως στόχο να ικανοποιήσουν πρωταρχικές τους ανησυχίες αναφορικά με τις «ψυχολογικές και αισθητηριακές ανάγκες» των καλλιτεχνών, των σχεδιαστών και των αρχιτεκτόνων. Αυτές τους οι ανάγκες θα μπορούσαν να ικανοποιηθούν μέσω της πρακτικής διαδικασίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας ως σύμπραξης, ενάντια στην έννοια του βιομηχανικού καταμερισμού της εργασίας (Weingarden 1985: 12). Η σύμπραξη και η συνέργια όλων των τεχνών παραμένει διαχρονική αξία και καθίσταται συνεχώς επίκαιρη.

Η συμμετοχή του Hermann Muthesius στην υποδοχή των ιδεών του Morris και στην αναδιοργάνωση του κινήματος Arts and Crafts μέσω μηχανισμών της γερμανικής πολιτιστικής πολιτικής, επίσης αποτέλεσε σημαντικό παράγοντα στη διαμόρφωση των καταστατικών ιδεών της σχολής του Bauhaus. Ο Muthesius αποτέλεσε ένα είδος διαύλου επικοινωνίας μεταξύ των πολιτιστικών εξελίξεων του Arts and Crafts στη Βρετανία και της γερμανικής κυβέρνησης. Μέσω της μεταφοράς των ιδεών του κινήματος Arts and Crafts και την αναδιαμόρφωσή τους σε ένα γερμανικό μοντέρνο κίνημα, με αρχικό εκφραστή του την Deutscher Werkbund, ο Muthesius κατάφερε να δημιουργήσει ένα εύφορο έδαφος για τη δημιουργία της σχεδιαστικής αντίληψης που αποτέλεσε τη βάση της λειτουργίας του Bauhaus, αντίληψη που καθορίζει μέχρι σήμερα τις εξελίξεις στον τομέα του σχεδιασμού (Maciuika 2006: 6). Ο Muthesius και η Deutscher Werkbund κληροδότησαν στο Bauhaus τον «καλό σχεδιασμό» που χαρακτηρίζεται από υψηλή ποιότητα στη σχεδίαση και στην εκτέλεση και βασίζεται στην τεχνογνωσία, στη δεξιότητα, αλλά και σε λύσεις οικονομίας. Η φιλοσοφία του Bauhaus δικαιώνει μέχρι και σήμερα αυτή τη σχεδιαστική αντίληψη ως επίκαιρη και διαχρονική. Επιπλέον, η συμβολή του Henry van de Velde ήταν καθοριστικής σημασίας στη διαμόρφωση του Bauhaus. Πέραν του σχεδιασμού του κτηρίου που στέγαζε το

Bauhaus στη Βαϊμάρη, ο van de Velde διαμόρφωσε το πλαίσιο στο οποίο αναπτύχθηκαν οι ιδέες του Bauhaus, εμπνευσμένος από τις ιδέες των Ruskin και Morris.

Όλες οι προσπάθειες που έγιναν από τα τέλη του 18ου αιώνα μέχρι και τη δεκαετία του 1910 για τη δημιουργία μιας ουτοπίας, με ενεργή τη συμβολή των τεχνών και του σχεδιασμού, χαρακτήρισαν την περιρρέουσα ατμόσφαιρα της εποχής του Μεσοπολέμου και αποτέλεσαν το ευρύτερο πλαίσιο για τη δημιουργία του Bauhaus (Gabet 2018: 63). Τη δημιουργία της σχολής ενθάρρυνε και η προσπάθεια της γερμανικής κυβέρνησης για την ενδυνάμωση της εθνικής ταυτότητας των Γερμανών μέσω της αναζήτησης ενός νέου, βελτιωμένου, σχεδιαστικού μοντέλου που θα εξασφάλιζε την ευημερία της γερμανικής βιομηχανίας και κατά συνέπεια, της χώρας (Frampton 2007: 110). Το Bauhaus σηματοδότησε ένα νέο ξεκίνημα και για τη μεταπολεμική Γερμανία, αποτελώντας το έναυσμα για τη δημιουργία μιας διευρυμένης μορφής νεωτερικότητας στη χώρα (Gabet 2018: 63).

Στο δεύτερο κεφάλαιο διερευνήθηκαν η διοίκηση και τα προγράμματα σπουδών του Bauhaus, στο περιβάλλον ανόδου και επιβολής του Εθνικοσοσιαλισμού. Πιο συγκεκριμένα, αναλύθηκαν οι στόχοι των τριών διευθυντών της σχολής, η στάση τους ως προς τον ρόλο της αρχιτεκτονικής και το πώς αυτοί διαμόρφωσαν το εκπαιδευτικό πρόγραμμα της σχολής με βάση τα πιστεύω και τη φιλοσοφία τους. Αν και οι τρεις διευθυντές του Bauhaus ακολούθησαν διαφορετικές τακτικές όσον αφορά στη λειτουργία της σχολής, κοινό χαρακτηριστικό του σκεπτικού τους ήταν το δεδομένο ότι το Bauhaus «εναγκαλίσθηκε την τεχνολογία ως κομμάτι της νεωτερικότητας υπό την ευρεία της έννοια⁴⁰» (Herf 2007: 49). Ο Gropius συμπεριέλαβε την τέχνη και τη χειροτεχνία ως ισότιμα στοιχεία για τη δημιουργία του ολιστικού έργου τέχνης, σε αντίθεση με τους διαδόχους του που εστίασαν στην

⁴⁰ Χρησιμοποιείται η μετάφραση του Παρασκευά Ματάλα.

αρχιτεκτονική ως κεντρικό άξονα δημιουργίας. Όσον αφορά στο αρχιτεκτονικό πρόγραμμα σπουδών, ο Gropius και ο Meyer έδωσαν έμφαση στην οικοδομική και την κατασκευή, ενώ ο Mies van der Rohe επικεντρώθηκε στον σχεδιασμό.

Τα προγράμματα σπουδών του Bauhaus παραμένουν πηγή άντλησης ιδεών μέχρι και σήμερα, αφού βάσει αυτών αναπτύχθηκε ο διάλογος της σχολής με τον έξω κόσμο. Ο Gropius προσέβλεπε σε μια πρακτική και αποτελεσματική σύνδεση μεταξύ εμπορίου, βιομηχανίας και της σχολής. Τον στόχο της συνεργασίας με τη βιομηχανία είχε και ο Meyer. Τα προγράμματα παραμένουν, επίσης, επίκαιρα αφού κατάφεραν να συνδέσουν την τεχνολογία με την τέχνη της αρχιτεκτονικής. Ο Gropius σχεδόν διαφήμιζε την ένωση αυτή. Ο Mies van der Rohe θέλησε να πετύχει αισθητική ποιότητα που πήγαζε μέσα από την οικοδομική ποιότητα. Τέλος, τα προγράμματα σπουδών του Bauhaus παραμένουν επίκαιρα αφού κατάφεραν να αποκαταστήσουν την εκτίμηση για σχεδιαστική και μορφολογική αρτιότητα, καλύπτοντας όμως τις καθημερινές ανάγκες των χρηστών. Προς τούτω, ο Meyer πρότεινε μια κοινωνιολογική ανάλυση των δραστηριοτήτων της καθημερινότητας, για να συνδέσει το αρχιτεκτονικό έργο με την κοινωνία και τις ανάγκες της.

Μπορεί οι τρεις διευθυντές του Bauhaus να είχαν διαφορετικές προσεγγίσεις, όμως όλοι στις προσπάθειες τους είχαν να αντιμετωπίσουν την αντίθεση του Εθνικοσοσιαλισμού στη λειτουργία της σχολής. Όπως φαίνεται από τις ιστορικο-πολιτικές εξελίξεις από το 1919 μέχρι το 1933 και από την παράλληλη πορεία λειτουργίας της σχολής στο περιβάλλον ανόδου και επιβολής του Εθνικοσοσιαλισμού, το Bauhaus έπρεπε να κλείσει, καθώς «όσον αφορά την πολιτιστική πολιτική, αντιπροσώπευε ό,τι μισούσαν οι Εθνικοσοσιαλιστές» (Hahn 1997: 213).

Λαμβάνοντας υπόψη την ανάπτυξη της θεματολογίας του δευτέρου κεφαλαίου, προκύπτουν κάποια ερευνητικά ζητούμενα τα οποία χρήζουν επιπλέον έρευνας. Το

κυριότερο είναι η σύγκριση της αισθητικής που διαμόρφωσε το Bauhaus με την αισθητική των Εθνικοσοσιαλιστών, και ειδικότερα του Hitler. Ο Hitler είχε μια προσωπική αντίληψη περί αισθητικής, η οποία εξελίχθηκε στο στιλ της μεγαλομανίας, στους αντίποδες του αρχιτεκτονικού μοντερνισμού με κύρια συνιστώσα έκφρασής του το Bauhaus. Η προσπάθεια του Hitler να δημιουργήσει ένα νέο εθνικό αφήγημα για τον γερμανικό λαό τον στρέφει προς τα πίσω σε μια αισθητική αντίληψη με ιστορικές αναφορές. Ο ιστορισμός επανέρχεται, τη στιγμή που ο μοντερνισμός προωθεί μια νέα αισθητική απαλλαγμένη από κάθε διακοσμητικό στολίδι και σε ολική ρήξη με το παρελθόν. Ακόμα και στην τυπογραφία, ενώ το Bauhaus δημιουργεί δικές του χαρακτηριστικές γραμματοσειρές [Εικ.10], ο Hitler επαναφέρει παλιές γραμματοσειρές με αναφορές στον γοτθικό ρυθμό [Εικ.15] (Frampton 2007: 216-218). Το δεύτερο ζήτημα που προκύπτει από τα περιεχόμενα του δευτέρου κεφαλαίου είναι η σύγκριση της αντιμετώπισης των νέων υλικών στην αρχιτεκτονική του Bauhaus και του Εθνικοσοσιαλισμού. Ο Hitler αντιλαμβανόταν την περατότητα στον χρόνο ζωής του οπλισμένου σκυροδέματος, βασικού υλικού της αρχιτεκτονικής του Bauhaus, και προτιμούσε τη συμπαγή πέτρα, για να εξασφαλίσει ότι τα οικοδομήματα του Εθνικοσοσιαλισμού θα παραμείνουν αιώνια μνημεία, όταν αυτός θα έφευγε από τη ζωή (Hitler 2001: 263-266). Το Bauhaus βρέθηκε στους αντίποδες των απόψεων του Hitler. Παραμένει όμως και σήμερα επίκαιρο, καθώς αντιπροσωπεύει την ιδέα της ρήξης με το παρελθόν και του σχεδιασμού με βάση την τεχνολογία του παρόντος.

Το τρίτο κεφάλαιο εξέτασε τη διάχυση των ιδεών του Bauhaus σε διεθνές επίπεδο, εστιάζοντας κυρίως στην πορεία των Gropius και Mies van der Rohe στις Ηνωμένες Πολιτείες. Αποφασιστικό ρόλο σε αυτή τη διάχυση έπαιξαν η έκθεση με τίτλο *Bauhaus, 1919-1928*, το 1938 στη Νέα Υόρκη, και η δημιουργία της σχολής *The New Bauhaus Chicago*, το 1937. Η μετάβαση και εγκατάσταση του τόσο του Gropius όσο και του Mies van der Rohe στις Ηνωμένες Πολιτείες αποτελούν περιπτώσεις μετανάστευσης οι οποίες δεν

ήταν αποτέλεσμα μιας πολιτικής αντίστασης και εκδίωξης τους από το ναζιστικό καθεστώς, αλλά πραγματοποιήθηκαν κυρίως για επαγγελματικούς λόγους. Οι δύο αυτοί αρχιτέκτονες, και πρώην διευθυντές της σχολής του Bauhaus, επέλεξαν να διαφύγουν στην Αμερική μετά το 1939, με τον Gropius να μετακινείται αρχικά (1934) στη Βρετανία [Παρ.1]. Λόγω της μετανάστευσης τους στις Ηνωμένες Πολιτείες, κατάφεραν να αποκτήσουν την πολυπόθητη, για αυτούς, επαγγελματική καταξίωση, επιδιώξεις οι οποίες ήταν αδύνατο να επιτευχθούν στη ναζιστική Γερμανία, λόγω των ανώμαλων πολιτικών και πολιτιστικών συνθηκών που επικρατούσαν. Αξιοποιώντας το status τους ως επιτυχημένων αρχιτεκτόνων και την υψηλή τους θέση ως καθηγητών πανεπιστημίων στις Ηνωμένες Πολιτείες, κατάφεραν να εκπροσωπήσουν στο κίνημα του διεθνούς αρχιτεκτονικού μοντερνισμού, την κληρονομιά του Bauhaus, διαχέοντας τις ιδέες του στον Νέο Κόσμο (Hahn 1997: 221).

Στο τρίτο κεφάλαιο αναλύθηκε η δημιουργία και το εκπαιδευτικό πρόγραμμα του New Bauhaus Chicago, υπό τη διεύθυνση του László Moholy-Nagy. Αν και το Νέο Bauhaus αποτελεί αντικείμενο πιο πρόσφατου ακαδημαϊκού ενδιαφέροντος και μελέτης, είναι ίσως το πιο γνωστό παράδειγμα της «διατλαντικής μοντερνιστικής κουλτούρας» και της διασποράς των ιδεών του Bauhaus (Betts 2016: 66). Το εκπαιδευτικό του πρόγραμμα ήταν βασισμένο στη φιλοσοφία της διδασκαλίας του Bauhaus στη Γερμανία, η οποία αναδιαμορφώθηκε, ούτως ώστε να ανταποκρίνεται στις κοινωνικές και βιομηχανικές ανάγκες των Ηνωμένων Πολιτειών (Findeli 1990: 15).

Το τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο αρχικά ανέλυσε τη διαμόρφωση της ευρωπαϊκής ταυτότητας και κουλτούρας μέσω της έννοιας της σύμπραξης και στη συνέχεια παρουσίασε την ευρωπαϊκή πρωτοβουλία για τη δημιουργία του *Νέου Ευρωπαϊκού Bauhaus*. Η κοινή ευρωπαϊκή ταυτότητα των μελών της Ευρωπαϊκής Ένωσης δεν αποκλείει και το αίσθημα αυτονομίας που αυτά έχουν, λόγω της διατήρησης της ξεχωριστής τους εθνικής ταυτότητας. Τα κράτη μέλη λειτουργούν ως μια ενότητα με κοινούς στόχους που επιτυγχάνονται τόσο με

τη δημιουργία κοινών νόμων όσο και με τη δημιουργία πρωτοβουλιών που έχουν ως στόχο την αντιμετώπιση των σύγχρονων προκλήσεων στην ποιότητα διαβίωσης και την επίτευξη ευημερίας. Παράδειγμα μιας τέτοιας ευρωπαϊκής πρωτοβουλίας, με στόχο τη δημιουργία μιας βιώσιμης οικονομίας, αποτελεί η πρωτοβουλία για τη δημιουργία του *Νέου Ευρωπαϊκού Bauhaus*. Το *Νέο Ευρωπαϊκό Bauhaus* και η αναδιαμόρφωση των καταστατικών ιδεών της σχολής του Bauhaus βάσει των δεδομένων του 21ου αιώνα, μπορούν να βοηθήσουν στην αντιμετώπιση των προκλήσεων της σύγχρονης κοινωνίας. Έτσι, η διάχυση των ιδεών του Bauhaus παραμένει ενεργή, εκατό και πλέον χρόνια μετά τη δημιουργία του. Η προσήλωση στη χρήση νέων υλικών που εξυπηρετούν τις ανάγκες της εκάστοτε εποχής τους, η ιδέα της σύμπραξης, το άνοιγμα προς τον έξω κόσμο για να δοθούν λύσεις στα τρέχοντα ζητήματα για τον άνθρωπο και την κοινωνία, η δημιουργία μιας νέας αισθητικής και, πάνω από όλα, ο στόχος οικοδόμησης μιας νέας πραγματικότητας, ενίοτε και μιας ουτοπίας, αποτελούν τα κοινά χαρακτηριστικά που ενώνουν τη γερμανική σχολή του μεσοπολεμικού Bauhaus με το *Νέο Ευρωπαϊκό Bauhaus* του σήμερα.

Το τελευταίο κεφαλαίο της διατριβής αναδεικνύει το πώς το Bauhaus εξακολουθεί, ακόμη και σήμερα, να απασχολεί τόσο την καλλιτεχνική δημιουργία όσο και την ευρωπαϊκή ταυτότητα. Το ειδικό ενδιαφέρον για τη σχολή του Bauhaus επανέρχεται δυναμικά στην τρέχουσα πολιτιστική και πολιτική πραγματικότητα. Η πρωτοβουλία για τη δημιουργία του *Νέου Ευρωπαϊκού Bauhaus*, ο μεγάλος αριθμός εκθέσεων με θέμα το Bauhaus [Παρ.4], οι εκδηλώσεις και οι ειδικές εκθέσεις για τον εορτασμό των εκατό χρόνων από την ίδρυσή της σχολής, και η ανατύπωση του περιοδικού *Bauhaus Journal* (2019) [Εικ.35] δείχνουν το έντονο πρόσφατο επιστημονικό και ακαδημαϊκό ενδιαφέρον, αποδεικνύοντας πως το Bauhaus και οι ιδέες του παραμένουν διαχρονικά και επίκαιρα.

Άλλες πρόσφατες εξελίξεις που αναδεικνύουν τη διαχρονικότητα και την επικαιρότητα των ιδεών του Bauhaus είναι τα τεράστια κονδύλια που δαπανούνται σήμερα,

για τη συντήρηση και την αποκατάσταση αρχιτεκτονικών έργων του Μοντερνισμού. Αξίζει να σημειωθεί πως τα κτήρια των σχολών του Bauhaus στη Γερμανία βρίσκονται υπό την προστασία της UNESCO.

Από μια άλλη οπτική, από τα πρώτα έργα του Mies van der Rohe ήταν οι γυάλινοι ουρανοξύστες της Friedrichstrasse (1921) στο Βερολίνο [Εικ.37], οι οποίοι δεν οικοδομήθηκαν ποτέ. Τους εμπνεύστηκε από το *Glaspavillon (Γυάλινο Περίπτερο)* [Εικ.36] του Bruno Taut, που κατασκευάστηκε με ρηξικέλυθη χρήση των νέων υλικών για την έκθεση της Deutscher Werkbund στην Κολωνία το 1914 (Trachtenberg 2003: 490-491). Λόγω του πρόσφατου ενδιαφέροντος για το έργο του Mies van der Rohe, δημιουργήθηκε η ψηφιακή αναπαράσταση των ουρανοξυστών της Friedrichstrasse [Εικ.38], η οποία παρουσιάζει το πώς θα ήταν οι ουρανοξύστες, αν αυτοί οικοδομούνταν σήμερα. Κύκνειο άσμα του Mies van der Rohe αποτέλεσε το γυάλινο κτήριο της *Neue Nationalgalerie (Νέα Εθνική Πινακοθήκη)* (1965-1968), πάλι στο Βερολίνο [Εικ.39]. Πρόκειται για το μοναδικό κτήριο του στην Ευρώπη που σχεδιάστηκε μετά τη μετανάστευσή του στις Ηνωμένες Πολιτείες. Η πρόσφατη, υπέρογκα δαπανηρή αποκατάσταση της *Neue Nationalgalerie* (2021) από τον Βρετανό αρχιτέκτονα David Chipperfield (1953-) υπογραμμίζει τη σημασία του ρόλου της μοντέρνας αρχιτεκτονικής στη διαμόρφωση της αρχιτεκτονικής του μέλλοντος (Crook 2021: χ.σ.), προκαλώντας πρόσθετους προβληματισμούς για τη διαχείριση της κληρονομιάς του Bauhaus στον ευρωπαϊκό χώρο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Asendorf, Christoph. «Ludwig Mies van der Rohe – Dessau, Berlin, Chicago.» *Bauhaus*. Επιμ. Jeannine Fiedler και Peter Feierabend. Γερμανία: h.f.ullmann publishing GmbH, 2016. 216-231. Έντυπο.
- Baljon, Cornelis J. «Interpreting Ruskin: The Argument of the Seven Lamps of Architecture and the Stones of Venice.» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55, αρ. 4 (1997): 401-14. < www.jstor.org/stable/430927> Διαδίκτυο. 09 Μαΐου 2021.
- Barr, Alfred H. Jr. «Preface.» *Bauhaus 1919-1928*. Επιμ. Herbert Bayer, Walter Gropius και Ise Gropius. Νέα Υόρκη: The Museum of Modern Art, 1938. 7-10. Έντυπο.
- Barron, Stephanie. «1937: Modern Art and Politics in Prewar Germany.» *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Επιμ. Stephanie Barron. Λος Άντζελες: Los Angeles County Museum of Art, 1991. 9-23. Έντυπο.
- Blanc, Monique. «The Bauhaus and the Cathedral Builders.» *The Spirit of the Bauhaus*. Επιμ. Oliver Gabet και Anne Monier. Νέα Υόρκη: Thames & Hudson, 2018. 36-45. Έντυπο.
- Bergdoll, Barry και Leah Dickerman. *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*. Νέα Υόρκη: The Museum of Modern Art, 2009. Έντυπο.
- Besset, Maurice. *The Herbert History of Art and Architecture: The Twentieth Century*. Μεγάλη Βρετανία: The Herbert Press Ltd, 1988. Έντυπο.
- Betts, Paul. «New Bauhaus and School of Design, Chicago.» *Bauhaus*. Επιμ. Jeannine Fiedler και Peter Feierabend. Γερμανία: h.f.ullmann publishing GmbH, 2016. 66-73. Έντυπο.
- Brinson, Katherine. «William Morris and Arts and Crafts» *Utopia Matters: From Brotherhoods to the Bauhaus*. Επιμ. Vivien Greene. Βερολίνο: Deutsche Guggenheim, 2010. 123-124. Έντυπο.
- Bruning, Ute. «Glossary.» *Bauhaus*. Επιμ. Jeannine Fiedler και Peter Feierabend. Γερμανία: h.f.ullmann publishing GmbH, 2016. 616-623. Έντυπο.
- Carruthers, Annette. «Symbolism in a Scottish Arts and Crafts house». *Craft, Space and Interior Design*. Επιμ. Sandra Alfoldy και Janice Helland. Ηνωμένο Βασίλειο: Ashgate Publishing Ltd., 2008. 59-74. Έντυπο.
- Crawford, Alan. «Arts and Crafts Movement». *Grove Art Online* (2003) <<https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T004452>>. Διαδίκτυο. 18 Ιανουαρίου 2021.
- Crook, Lizzie. «David Chipperfield completes "surgical" overhaul of Mies van der Rohe's Neue Nationalgalerie.» *Dezeen*. (29 Απριλίου 2021) <<https://www.dezeen.com/2021/04/29/neue-nationalgalerie-overhaul-david-chipperfield-mies-van-der-rohe/>> Διαδίκτυο. 11 Μαρτίου 2021.

- Colin, Nicole. «Bauhaus Philosophy- Cultural Critique and Social Utopia.» *Bauhaus*. Επιμ. Jeannine Fiedler και Peter Feierabend. Γερμανία: h.f.ullmann publishing GmbH, 2016. 22-25. Έντυπο.
- Cohen, Jean-Louis. *Η αρχιτεκτονική μετά το 1889: Με το βλέμμα στο μέλλον*. Επιμ. Βασίλης Κολώνας και Παναγιώτης Τουρνικιώτης, μτφρ. Πέτρος Μαρτινίδης. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2019. Έντυπο.
- Curtis, Louise. «Architecture». *The Spirit of the Bauhaus*. Επιμ. Oliver Gabet και Anne Monier. Νέα Υόρκη: Thames & Hudson, 2018. 158-171. Έντυπο.
- Dearstyne, Howard. *Inside the Bauhaus*. Επιμ. David Spaeth. Λονδίνο: The Architectural Press, 1986. Έντυπο.
- Donachuk, Aaron. «After the Letter: Typographical Distraction and the Surface of Morris's Kelmscott Romances.» *Victorian Studies*. Τομ. 59, αρ. 2, (2017): 260–287. <www.jstor.org/stable/10.2979/victorianstudies.59.2.03> Διαδίκτυο. 08 Μαΐου 2021.
- Duchesne, Sophie. «National Identification, Social Belonging and Questions on European Identity.» *European Identity and Culture: Narratives of Transnational Belonging*. Επιμ. Markus Thiel και Rebecca Friedman. Burlington: Routledge, 2011. 53-73. Έντυπο.
- Elsner, Jas. «From Empirical Evidence to the Big Picture: Some Reflections on Riegl's Concept of Kunstwollen.» *Critical Inquiry* Τομ. 32, αρ. 4, (2006): 741–766. <www.jstor.org/stable/10.1086/508091> Διαδίκτυο. 01 Μαρτίου 2021.
- Endicott Barnett, Vivian. «Banned German Art: Reception and Institutional Support of Modern German Art in the United States, 1933-45.» *Exiles + emigrés : the flight of European artists from Hitler*. Επιμ. Stephanie Barron και Sabine Eckmann. Λος Άντζελες: Los Angeles County Museum of Art, 1997. 273-284. Έντυπο.
- European Commission (A). «A New European Bauhaus Factsheet», *Press Release* (14 Οκτωβρίου 2020). <https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/ip_21_111> Διαδίκτυο. 26 Μαρτίου 2021
- . (B). «A New European Bauhaus: op-ed article by Ursula von der Leyen, President of the European Commission», *Press Release* (15 Οκτωβρίου 2020). <https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/AC_20_1916?fbclid=IwAR0aWLzDSp0tQkunOmUAG6_NwW0-_UgOj0z_uNNNoZbjlpo5Yvnyi0VWPZ3rU> Διαδίκτυο. 26 Μαρτίου 2021
- . «New European Bauhaus: Commission launches design phase», *Press Release* (18 Ιανουαρίου 2021). <https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/ip_21_111> Διαδίκτυο. 26 Μαρτίου 2021
- Fiedler, Jeannine. «Foreword.» *Bauhaus*. Επιμ. Jeannine Fiedler και Peter Feierabend. Γερμανία: h.f.ullmann publishing GmbH, 2016. 8-11. Έντυπο.

- Findeli, Alain. «Moholy-Nagy's Design Pedagogy in Chicago (1937-46).» *Design Issues* Τομ.7, αρ. 1 (1990): 4-19. <<https://www.jstor.org/stable/1511466>> Διαδίκτυο. 21 Μαρτίου 2021.
- Frampton, Kenneth. *Modern Architecture: A critical History*. 4η έκδοση. Ηνωμένο Βασίλειο: Thames & Hudson, 2007. Έντυπο.
- Fox-Weber, Nicholas. *The Bauhaus Group: Six Masters of Modernism*. New Haven: Yale University Press, 2009. Έντυπο.
- Gabet, Olivier. «The object in question: Decorative Utopias before the Bauhaus» *The Spirit of the Bauhaus*. Επιμ. Oliver Gabet και Anne Monier. Νέα Υόρκη: Thames & Hudson, 2018. 59-63. Έντυπο.
- Geary, Richard. *Hitler and Nazism*. 2η έκδοση. Λονδίνο: Routledge, 2000. Έντυπο.
- Gournay, Isabelle. «Beaux-Arts style.» *Grove Art Online* (2003) <<https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T007176>>. Διαδίκτυο. 15 Μαρτίου 2021.
- Griffin, Roger. *Modernism and Fascism: The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*. Νέα Υόρκη: Palgrave MacMillan, 2017. Έντυπο.
- Gropius, Walter. «The Theory and Organization of the Bauhaus» *Bauhaus 1919-1928*. Επιμ. Herbert Bayer, Walter Gropius και Ise Gropius. Νέα Υόρκη: The Museum of Modern Art, 1938. 22-31. Έντυπο.
- Hahn, Peter. «Bauhaus and exile: Bauhaus architects and designers between the Old World and the New.» *Exiles + emigrés : the flight of European artists from Hitler*. Επιμ. Stephanie Barron και Sabine Eckmann. Λος Άντζελες: Los Angeles County Museum of Art, 1997. 211-223. Έντυπο.
- Hanson, Kristan, και Mary Woolever. «"Greater, Better, More Glorious": Documenting the Century of Progress Exposition.» *Art Institute of Chicago Museum Studies* Τομ. 34, αρ. 2 (2008): 81-96. <<http://www.jstor.org/stable/20205638>> Διαδίκτυο. 21 Μαρτίου 2021.
- Hauner, Milan. *Hitler: A Chronology of his Life and Time*. 2η έκδοση. Νέα Υόρκη: Palgrave MacMillan, 2005. Έντυπο.
- Herf, Jeffrey. *Αντιδραστικός Μοντερνισμός: Τεχνολογία, κουλτούρα και πολιτική στη Βαϊμάρη και το Τρίτο Ράιχ*. Επιμ. Χρήστος Χατζηιωσήφ, μτφρ. Παρασκευάς Ματάλας. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2007. Έντυπο.
- Hitler, Adolf. *Mein Kampf*. μτφρ. Ralph Manheim. Boston: Houghton Mifflin, 2001. <<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.54153/page/n3/mode/2up>> Διαδίκτυο. 10 Φεβρουαρίου 2021.

- James-Chakraborty, Kathleen (A). «From isolationism to internationalism. American acceptance of the Bauhaus». *Bauhaus Culture*. Επιμ. Kathleen James-Chakraborty. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. 153-170. Έντυπο.
- . (B). « Henry van de Velde and Walter Gropius: Between Avoidance and Imitation». *Bauhaus Culture*. Επιμ. Kathleen James-Chakraborty. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. 26-42. Έντυπο.
- Jarzombek, Mark. «The "Kunstgewerbe", the "Werkbund", and the Aesthetics of Culture in the Wilhelmine Period». *Journal of the Society of Architectural Historians*. Τομ. 53, αρ. 1 (Μάρτιος 1994). 7-19 <<https://www.jstor.org/stable/990806>> Διαδίκτυο. 20 Φεβρουαρίου 2021.
- Kater, Michael H. «The Weimar Bauhaus Experiment: 1919 to 1925.» *Weimar: From Enlightenment to the Present*. Yale University Press, 2014. 135-64 <www.jstor.org/stable/j.ctt1bh4cwt.11> Διαδίκτυο. 30 Ιανουαρίου 2021.
- Kennedy, Michael D. «Cultural Formations of the European Union: Integration, Enlargement, Nation and Crisis.» *European Identity and Culture: Narratives of Transnational Belonging*. Επιμ. Markus Thiel και Rebecca Friedman. Burlington: Routledge, 2011. 17-50. Έντυπο.
- Kieren, Martin. «A review of Personal Life and Work – Walter Gropius, the Architect and Founder of the Bauhaus.» *Bauhaus*. Επιμ. Jeannine Fiedler και Peter Feierabend. Γερμανία: h.f.fullmann publishing GmbH, 2016. 188-203. Έντυπο.
- . «The Bauhaus on the road to Production Cooperative: the Director Hannes Meyer.» *Bauhaus*. Επιμ. Jeannine Fiedler και Peter Feierabend. Γερμανία: h.f.fullmann publishing GmbH, 2016. 204-215. Έντυπο.
- Lavallée, Michèle. «Art Nouveau». *Grove Art Online* (2003) <<https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T004438>>. Διαδίκτυο. 18 Φεβρουαρίου 2021.
- Leerssen, Joep. «Notes towards a definition of Romantic Nationalism.» *Romantik*. Τομ. 2, αρ. 1 (2013) 9-35. <<https://tidsskrift.dk/index.php/rom/article/view/20191/17807>> Διαδίκτυο. 03 Μαρτίου 2021.
- Lenman, Robin. «Art and National Identity in Wilhelmine Germany.» *Art, Culture and National Identity in Fin-de-Siècle Europe*. Επιμ. Michelle Facos και Sharon L. Hirsh. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 119-136. Έντυπο.
- Maciuika, John V. «Art in the Age of Government Intervention: Hermann Muthesius, Sachlichkeit, and the State, 1897-1907». *German Studies Review*. Τομ. 21, αρ. 2 (Μάιος 1998). 285-308 <<https://www.jstor.org/stable/1432206>> Διαδίκτυο. 03 Μαρτίου 2021.
- . «Wilhelmine precedents for the Bauhaus. Hermann Muthesius, the Prussian state, and the German Werkbund». *Bauhaus Culture*. Επιμ. Kathleen James-Chakraborty. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. 1-25. Έντυπο.

- Mallgrave, Harry Francis. «John Ruskin from The Seven Lamps of Architecture (1849)». *Architectural Theory Volume I: An Anthology from Vitruvius to 1870*. Εισ. και επιμ. Harry Francis Mallgrave. (2006). 479-482. <http://www.egyptarch.gov.eg/sites/default/files/pdf/Books/Architectural%20Theory_An%20Anthology%20from%20Vitruvius%20to%201870.PDF> Διαδίκτυο. 27 Φεβρουαρίου 2021.
- Meyer, Hannes (A). «Bauhaus and Society.» *Bauhaus Journal 1926-1931 Facsimile edition*. Επιμ. Lars Müller. Ζυρίχη: Lars Müller Publishers σε συνεργασία με το Bauhaus-Archiv, 2019. 64. Έντυπο.
- . (B). «Building.» *Bauhaus Journal 1926-1931 Facsimile edition*. Επιμ. Lars Müller. Ζυρίχη: Lars Müller Publishers σε συνεργασία με το Bauhaus-Archiv, 2019. 55. Έντυπο.
- Miller, Wallis. «Architecture, building, and the Bauhaus». *Bauhaus Culture*. Επιμ. Kathleen James-Chakraborty. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. 63-89. Έντυπο.
- Mosse, George L. «Beauty without Sensuality/ The Exhibiton *Entartete Kunst*». *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Επιμ. Stephanie Barron. Λος Άντζελες: Los Angeles County Museum of Art, 1991. 25-32. Έντυπο.
- Pearlman, Jill. *Inventing American Modernism*. Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2007. Έντυπο.
- Petropoulos, Jonathan. *Artists Under Hitler: Collaboration in Nazi Germany*. New Haven: Yale University Press, 2014. Έντυπο.
- Petzina, Dieter. «Germany and the Great Depression.» *Journal of Contemporary History* 4, αρ.4, 1969. 59-74. <www.jstor.org/stable/259836> Διαδίκτυο. 01 Μαρτίου 2021.
- Petts, Jeffrey. «Good Work and Aesthetic Education: William Morris, the Arts and Crafts Movement, and Beyond.» *Journal of Aesthetic Education*. Τομ. 42, αρ. 1, (2008). 30-45. <www.jstor.org/stable/25160264> Διαδίκτυο. 23 Φεβρουαρίου 2021.
- Schmidt, Royal J. «Cultural Nationalism in Herder.» *Journal of the History of Ideas* 17, αρ. 3 (1956). 407-17. <<https://www.jstor.org/stable/2707552>> Διαδίκτυο. 03 Μαρτίου 2021.
- Schulze, Franz. «The Bauhaus Architects and the Rise of Modernism in the United States.» *Exiles + emigrés : the flight of European artists from Hitler*. Επιμ. Stephanie Barron και Sabine Eckmann. Λος Άντζελες: Los Angeles County Museum of Art, 1997. 225-234. Έντυπο.
- Siebenbrodt, Michael και Lutz Schöbe. *Bauhaus 1919-1933*. Vietnam: Parkstone International, 2009. Έντυπο.
- Smith, Τ'αι. «The Identity of Design as Intellectual Property». *Bauhaus Construct: Fashioning Identity, Discourse and Modernism*. Επιμ. Jeffrey Saletnik και Robin Schuldenfrei. Νέα Υόρκη: Routledge, 2009. 226-244. Έντυπο.

- Trachtenberg, Martin και Isabelle Hyman. *Architecture: from prehistory to postmodernity*. 2η έκδοση. Επιμ. Holly Jennings. New Jersey: Prentice Hall, 2003. Έντυπο.
- Tekiner, Ugur. «The ‘European (Union) Identity’: An Overview». *E-International Relations* (15 Απριλίου 2020). 1-6. <<https://www.e-ir.info/pdf/82856>> Διαδίκτυο. 24 Μαρτίου 2021.
- Tridimas, Takis. «The general principles of EU law and the Europeanisation of national laws.» *Review of European Administrative Law*. Τομ. 13, αρ. 2. Παρίσι: Paris Legal Publishers, 2020. 5-31. Έντυπο.
- Ulbricht, Justus H. «The Bauhaus and the Weimar Republic – Struggles for Political and Cultural Hegemony.» *Bauhaus*. Επιμ. Jeannine Fiedler και Peter Feierabend. Γερμανία: h.f.ullmann publishing GmbH, 2016. 26-33. Έντυπο.
- Vogt, A. M. *The Herbert History of Art and Architecture: The Nineteenth Century*. Μεγάλη Βρετανία: The Herbert Press Ltd, 1989. Έντυπο.
- Watkin, David. *English Architecture: A Concise History*. Αναθεωρημένη έκδοση. Λονδίνο: Thames & Hudson Ltd, 2001. Έντυπο.
- . *Ιστορία της Δυτικής Αρχιτεκτονικής*. Β’ Έκδοση. Επιμ. Παναγιώτης Τουρνικιιώτης, μτφρ. Κώστας Κουρεμένος. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2007. Έντυπο.
- Weingarden, Lauren S. «Aesthetics Politicized: William Morris to the Bauhaus». *Journal of Architectural Education (1984-)*. Τομ. 38, αρ. 3 (Άνοιξη 1985). 130-137 <<https://www.jstor.org/stable/1424877>> Διαδίκτυο. 20 Φεβρουαρίου 2021.
- Wilhem, Karin. «The Three Bauhaus Directors.» *Bauhaus*. Επιμ. Jeannine Fiedler και Peter Feierabend. Γερμανία: h.f.ullmann publishing GmbH, 2016. 181-187. Έντυπο.
- Yamawaki, Iwao. «Reminiscences of Dessau.» *Design Issues*, τομ.2, αρ.2, 1985, 56–68. <www.jstor.org/stable/1511419> Διαδίκτυο. 05 Μαρτίου 2021.
- Γκρόπιους, Βάλτερ. «Πρόγραμμα του κρατικού Μπάουχαους στη Βαϊμάρη». *Μανιφέστα και Προγράμματα της Αρχιτεκτονικής του 20ου Αιώνα*. Επιμ. Ούλριχ Κόνραντς, μτφρ. Γιώργος Βάμβαλης. Αθήνα: Εκδόσεις Επίκουρος, 1977. 43-47. Έντυπο.
- Δασκαλοθανάσης, Νίκος. *Ιστορία της τέχνης: η γέννηση μιας επιστήμης. Από τον 19ο στον 20ό αιώνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα, 2013. Έντυπο.
- Κράτη Μέλη της Ευρωπαϊκής Ένωσης. «Διατάξεις περί Δημοκρατικών Αρχών». *Ενοποιημένη Απόδοση της Συνθήκης για την Ευρωπαϊκή Ένωση και της Συνθήκης για τη Λειτουργία της Ευρωπαϊκής Ένωσης*. (07 Ιουνίου 2016). 20-21 <[https://www.mof.gov.cy/mof/cystat/statistics.nsf/All/B2070F98A51191A0C225827F0036E989/\\$file/Treaty_for_Functioning_of_EU-EL.pdf?OpenElement](https://www.mof.gov.cy/mof/cystat/statistics.nsf/All/B2070F98A51191A0C225827F0036E989/$file/Treaty_for_Functioning_of_EU-EL.pdf?OpenElement)> Διαδίκτυο. 28 Μαρτίου 2021.

- . *Χάρτης των Θεμελιωδών Δικαιωμάτων της Ευρωπαϊκής Ένωσης*. (26 Οκτωβρίου 2012). 1-17. <<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EL/TXT/PDF/?uri=CELEX:12012P/TXT&from=IT>> Διαδίκτυο. 28 Μαρτίου 2021.
- Μουτέζιους, Χέρμαν. «Σκοποί του καλλιτεχνικού συνδέσμου». *Μανιφέστα και Προγράμματα της Αρχιτεκτονικής του 20ου Αιώνα*. Επιμ. Ούλριχ Κόνραντς, μτφρ. Γιώργος Βάμβαλης. Αθήνα: Εκδόσεις Επίκουρος, 1977. 19-20. Έντυπο.
- Ουίτφορντ, Φρανκ. *Μπάουχαους*. Μτφρ. Ανδρέας Παππάς. Αθήνα: Εκδόσεις Υποδομή, 1993. Έντυπο.
- Πετρίδου, Βασιλική και Όλγα Ζιρώ, *Τέχνες και Αρχιτεκτονική από την Αναγέννηση έως τον 21ο αιώνα*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, ΣΕΑΒ, 2015. <https://repository.kallipos.gr/pdfviewer/web/viewer.html?file=/bitstream/11419/3541/4/Book_2.pdf> Διαδίκτυο. 05 Μαρτίου 2021.
- Σλέμερ, Όσκαρ. «Μανιφέστο για την πρώτη έκθεση του Μπάουχαους». *Μανιφέστα και Προγράμματα της Αρχιτεκτονικής του 20ου Αιώνα*. Επιμ. Ούλριχ Κόνραντς, μτφρ. Γιώργος Βάμβαλης. Αθήνα: Εκδόσεις Επίκουρος, 1977. 61-63. Έντυπο.
- Φοργκάς, Εύα. *Bauhaus: Ιδέες & Πραγματικότητα*. Εισ. Μάνος Στεφανίδης, μτφρ. Βασίλης Τομανάς. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Νησίδες, 1999. Έντυπο.

ΕΙΚΟΝΕΣ



Εικ.1 Σελίδα από τον κατάλογο προϊόντων της εταιρείας Morris & Co., 1910.



Εικ.2 William Morris, *H Αναγαλλίς*, 1876, χαρτί ταπετσαρίας από μηχανικό πολτό. Πράσινο φόντο ζωγραφισμένο στο χέρι και τύπωμα με ξύλινη σανίδα σε έξι χρώματα, 70 x 56.6 εκ. Musée des Arts Décoratifs, Παρίσι.



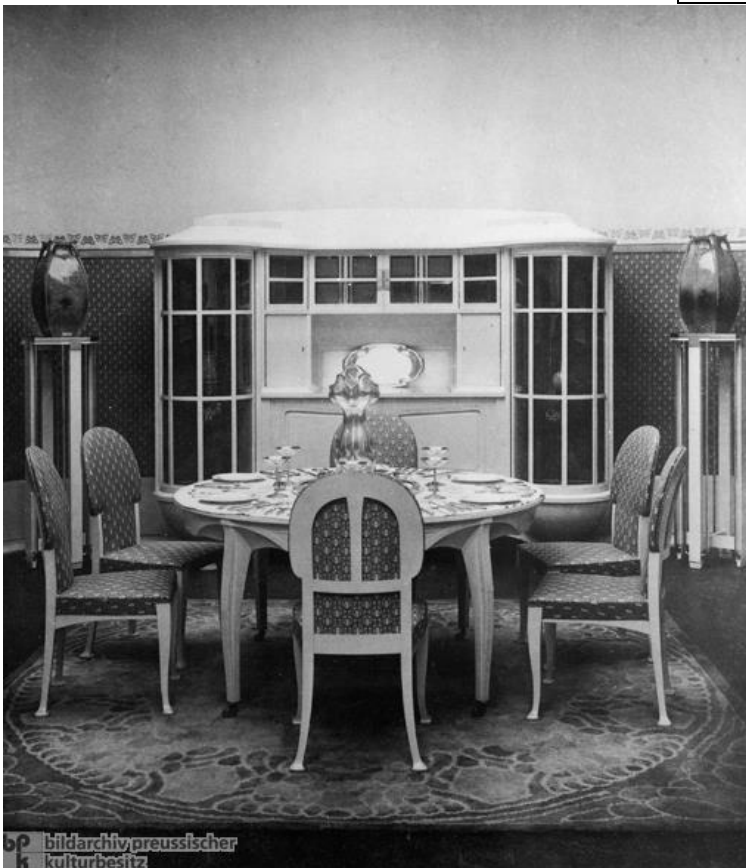
Εικ.3 Το εξώφυλλο του καταλόγου της έκθεσης *Moderne Vergangenheit 1800-1900* (Μοντέρνο Παρελθόν 1800-1900) (Künstlerhaus, Βιέννη, 1981).



Εικ.4 Hector Guimard, Είσοδος σταθμού μετρό στο Παρίσι σε στυλ Art Nouveau.



Εικ.5 Otto Gussmann, Αφίσα για την τρίτη Γερμανική Έκθεση Arts and Crafts στη Δρέσδη, 1906, λιθογραφία, άγνωστες διαστάσεις, The Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη.



Εικ.6 Henry van de Velde, Τραπεζαρία, φωτογραφία από το εσωτερικό της τρίτης Γερμανικής Έκθεσης Arts and Crafts στη Δρέσδη, 1906, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Βερολίνο.



Εικ.7 Peter Behrens, Το εργοστάσιο τουρμπινών της εταιρείας Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft AG, 1908-1909, Βερολίνο.



Εικ.8
Lyonel Feininger,
Καθεδρικός, 1919,
Ευλογραφία (προμετωπίδα στο
μανιφέστο του Bauhaus),
Άγνωστες διαστάσεις,
Bauhaus Archiv, Βερολίνο.



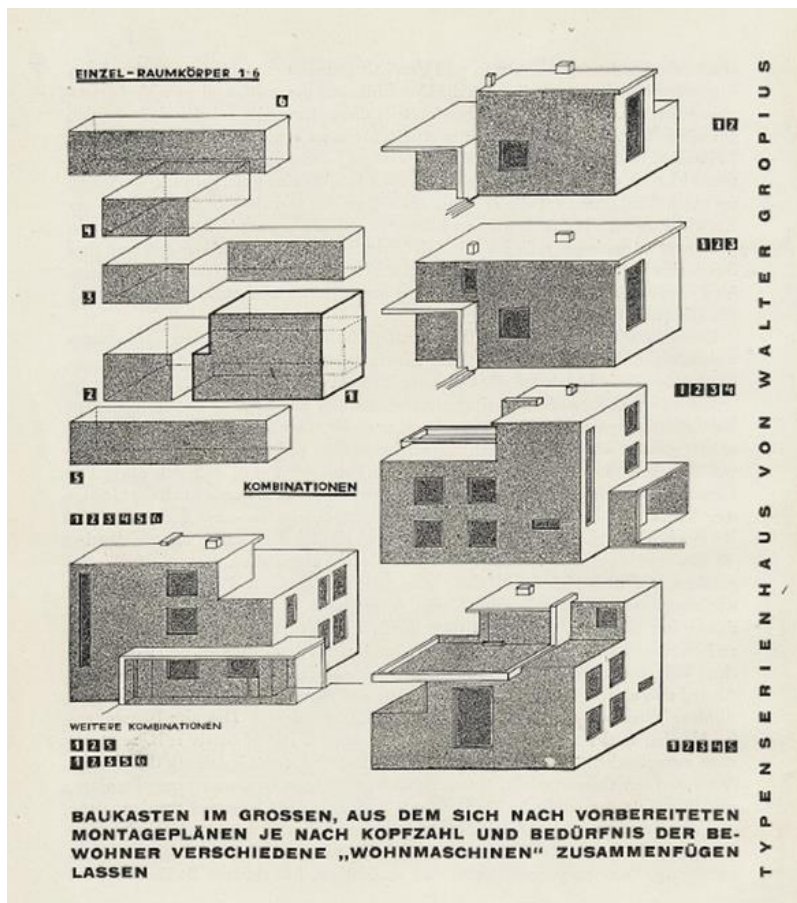
Εικ.9
 Άποψη της Έκθεσης Διεθνούς Αρχιτεκτονικής Bauhaus, 1923,
 Συλλογή του Bauhaus-Album «Ausstellung 1923» XXX/10, Bauhaus-Universität
 Weimar, Βαϊμάρη.



Εικ.10
 Joost Schmidt,
 Αφίσα για τη Διεθνή Έκθεση Bauhaus, 1923,
 Άγνωστα υλικά,
 Άγνωστες διαστάσεις,
 Bauhaus Archiv, Βερολίνο.



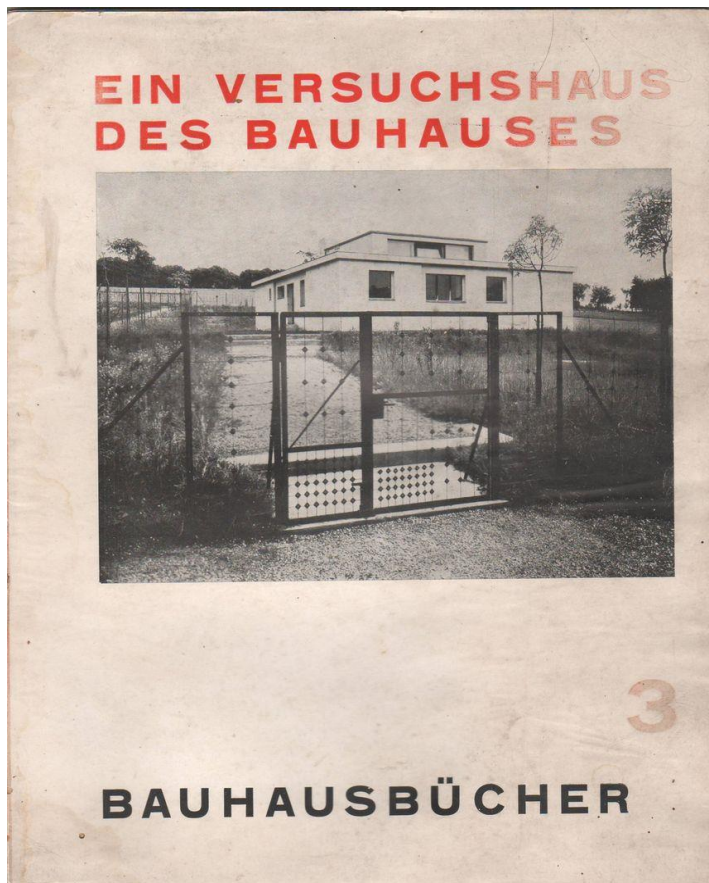
Εκ.11
Walter Gropius,
Το αποκατεστημένο κτήριο του Bauhaus στο Ντεσάου,
1925-26,
Γερμανία.



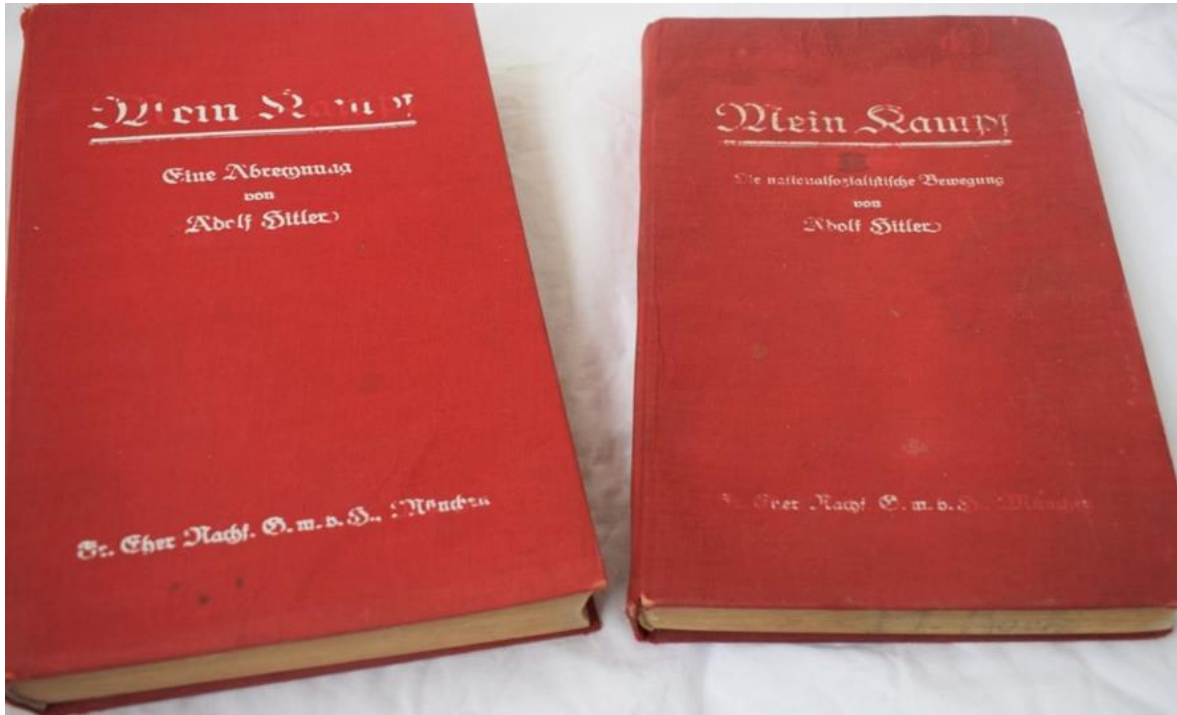
Εκ.12
Walter Gropius και Fred
Forbat,
*Μεγάλης Κλίμακας Δομικά
Στοιχεία*, 1921-23,
περιοδικό *Eins*
*Versuchshaus Des
Bauhauses*, Μόναχο.



Εικ.13
Georg Muche με τη συνεργασία του Walter Gropius,
Haus am Horn (Το Σπίτι στο Κέρας), 1923,
Βαϊμάρη, Γερμανία.

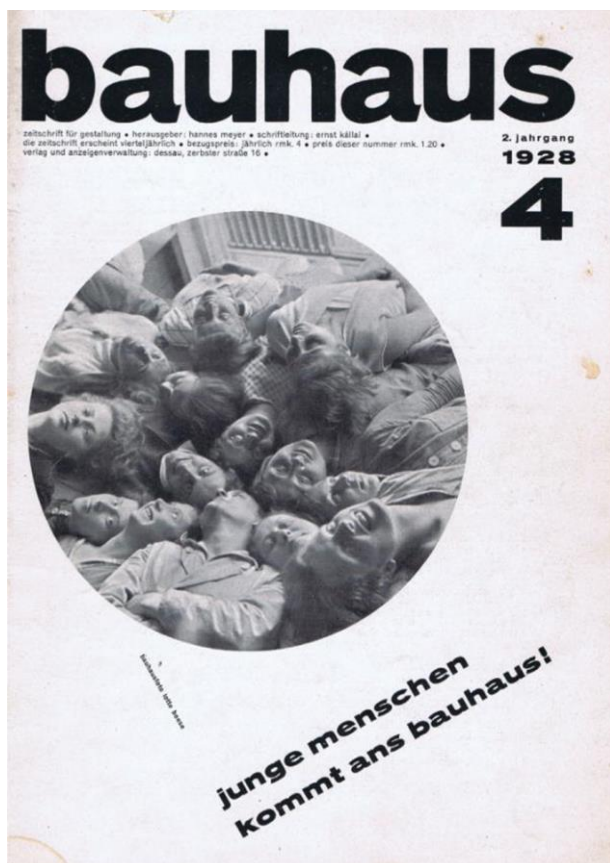


Εικ.14
Eins Versuchshaus Des Bauhauses (Ένα
πειραματικό σπίτι του Bauhaus).
Εξώφυλλο βιβλίου στη σειρά εκδόσεων
του Bauhaus: Bauhausbücher αρ.3,
1925Βαϊμάρη, Γερμανία.



Εικ.15

Εξώφυλλο της δίτομης έκδοσης *Mein Kampf* (Α' τόμος 1925, Β' τόμος 1927). Η αισθητική του Hitler επαναφέρει παλιές γραμματοσειρές με αναφορές στον γοθτικό ρυθμό και σε αυτό που θεωρούσε ως αίγλη του ένδοξου γερμανικού παρελθόντος. Η επιλογή αυτή έρχεται σε αντίθεση με την αισθητική του Bauhaus, που δημιουργεί τις δικές του χαρακτηριστικές γραμματοσειρές χωρίς αναφορές στο παρελθόν [Εικ.10].

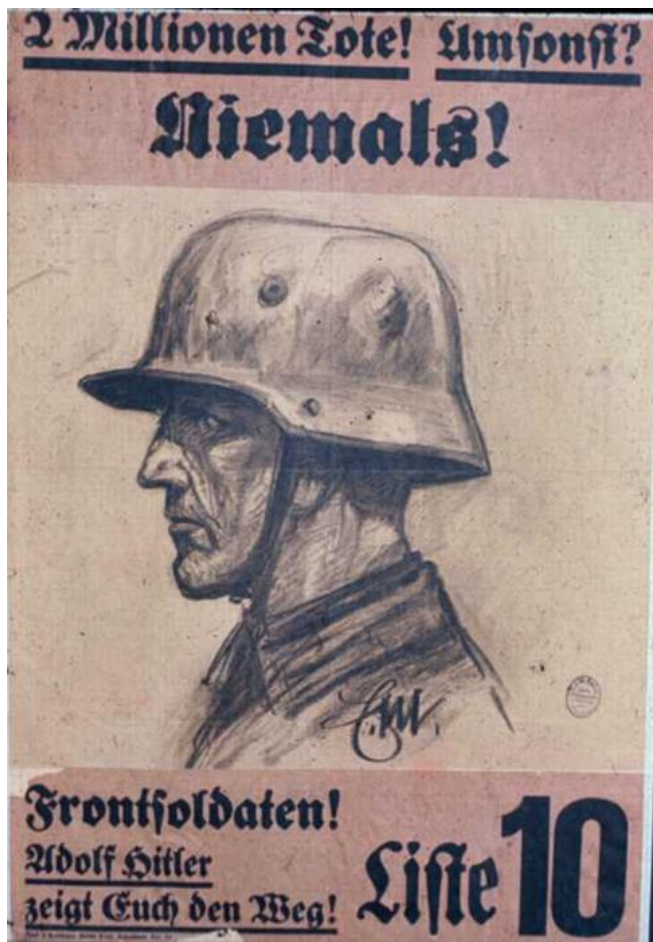


Εικ.16

Εξώφυλλο του *Bauhaus Journal*, 1928.



Εικ.18
Εθνικοσοσιαλιστική αφίσα για τις επαρχιακές εκλογές στη Σαξονία: «Σπάστε τις αλυσίδες του Dawes», 1929



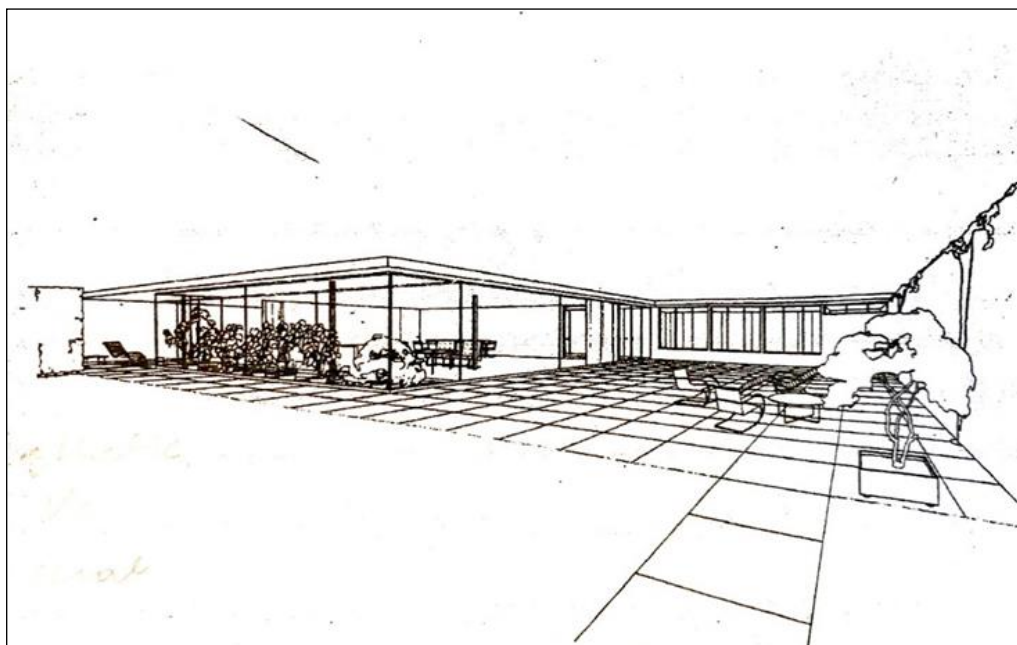
Εικ.19
Εθνικοσοσιαλιστική αφίσα για τις επαρχιακές εκλογές στη Σαξονία: «Δύο εκατομμύρια νεκροί. Πέθαναν μάταια; Ποτέ! Μπροστά στρατιώτες! Ο Αδόλφος Χίτλερ σας δείχνει τον δρόμο!», 1929.



Εικ.20
Ludwig Mies van der Rohe,
Ανακατασκευή του Γερμανικού περιπτέρου της Διεθνούς
Έκθεσης 1929, (ολοκλήρωση: 1986), Βαρκελώνη.



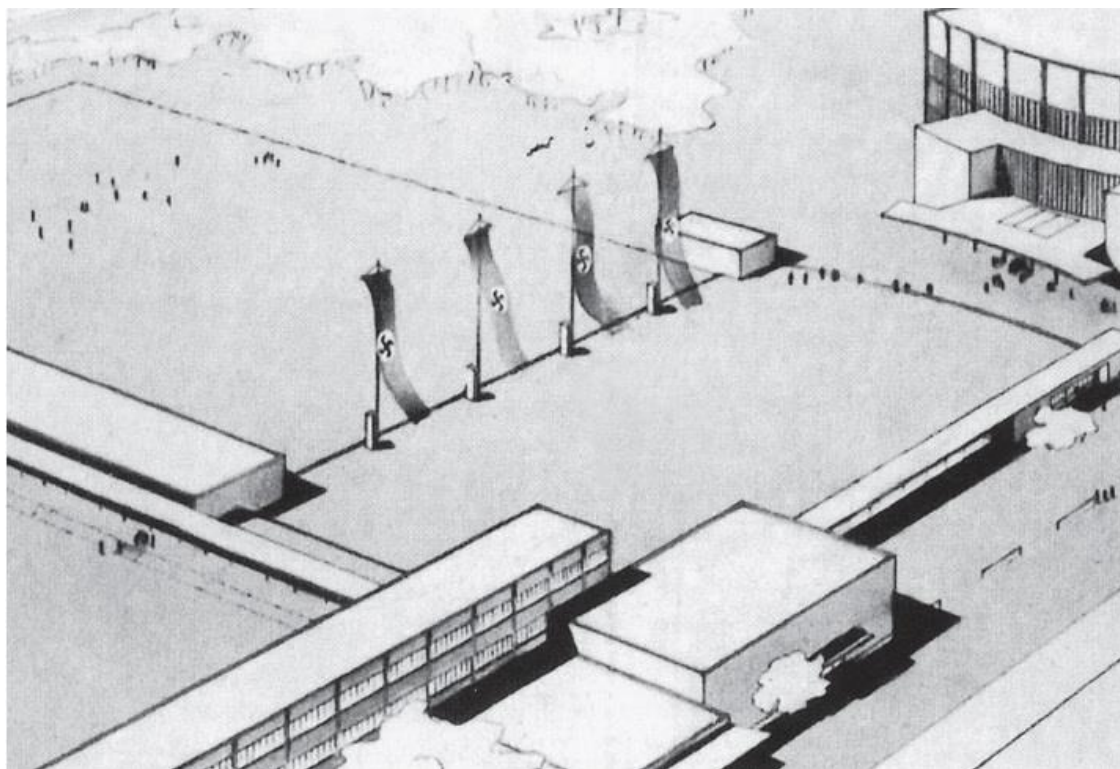
Εικ.21
Ludwig Mies van der Rohe,
Άποψη κτηρίου κατοικιών στο οικιστικό συγκρότημα *Weißenhof*, 1927,
Στουτγκάρδη.



Εικ.22
 Άγνωστος,
Pius Pahl, House C, 1931-1932. Μελέτη από το εργαστήριο του Mies van der Rohe.
 Bauhaus Archiv, Βερολίνο.



Εικ.23
 Iwao Yamawaki,
Η επίθεση στο Bauhaus,
 1932,
 κολλάζ,
 Άγνωστες διαστάσεις,
 πρώτη δημοσίευση στο
 ιαπωνικό αρχιτεκτονικό
 περιοδικό *Kokusai*
Kenchiku τον Δεκέμβριο
 του 1932, Τόκιο.



Εικ.24
Walter Gropius και Rudolf Hillebrecht, Haus der Arbeit (Οίκος εργασίας). Σχέδιο συμμετοχής σε διαγωνισμό, Βερολίνο, 1934. Άποψη του συγκροτήματος από ψηλά (λεπτομέρεια), Bauhaus Archiv, Βερολίνο.



Εικ.25 Άποψη της έκθεσης *Entartete Kunst* στο Μόναχο, 1937. Στη φωτογραφία διακρίνονται οι πίνακες *Ecce Homo* (1925) του Lovis Corinth (1858-1925), *Ο Πύργος των μπλε αλόγων* (1913) του Franz Marc (1880-1916), και το γλυπτό του Wilhelm Lehmbruck (1881-1919), *Γυναίκα που γονατίζει* (1911).



Εικ.26 Άποψη της έκθεσης *Entartete Kunst* στο Μόναχο, 1937. Στη φωτογραφία απεικονίζονται οι πίνακες του Max Beckmann (1884-1950) *Αποκαθήλωση* (1917) και *Ο Χριστός και η μοιχαλίδα* (1919), οι πίνακες του Emil Nolde (1867-1956) *Ο Χριστός και ο αμαρτωλός* (1911) και *Οι τρεις Βασιλείς* (1913), και το έργο του Paul Thalheimer (1884-1948) *Πειρασμοί του Αγίου Αντωνίου* (άγνωστη ημερομηνία).



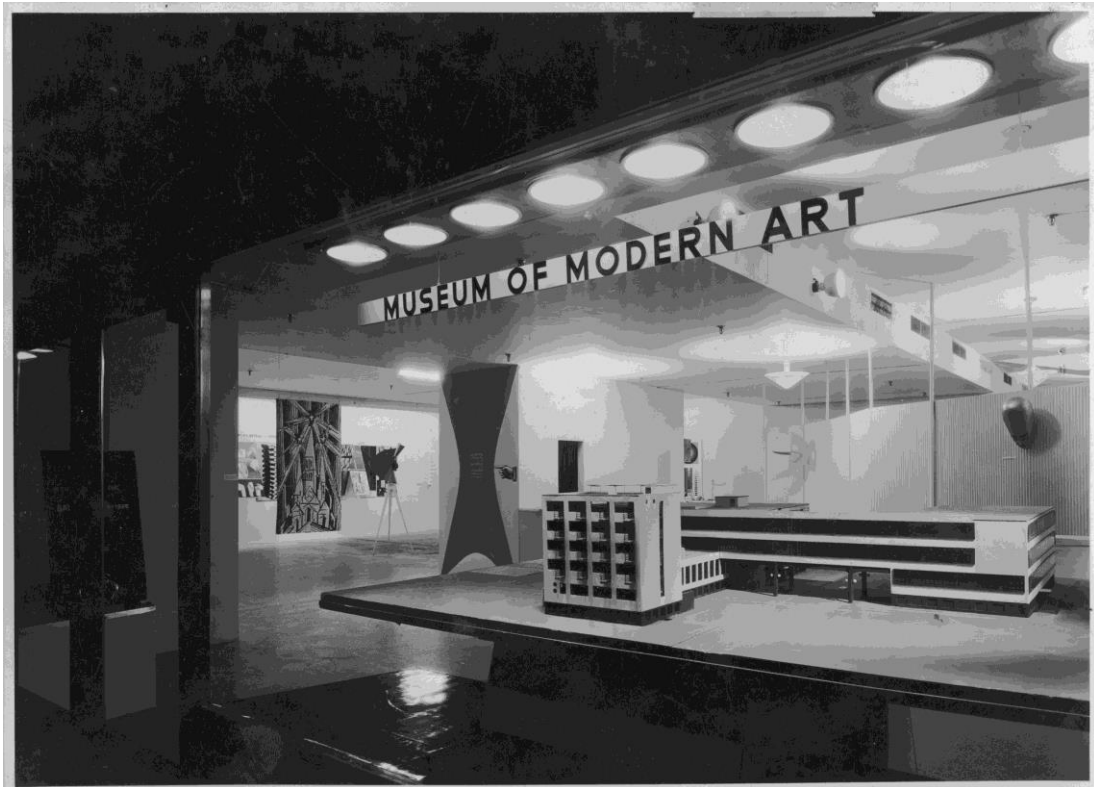
Εικ.27
Heinrich Hoffmann,
Άποψη της αίθουσας 15 της έκθεσης *Grosse Deutsche Kunstausstellung*, 1937,
Φωτογραφία,
Bavarian State Library, Μόναχο.
Στο βάθος διακρίνεται το έργο του Adolf Ziegler (1892-1959) *Τα Τέσσερα Στοιχεία* (1937).



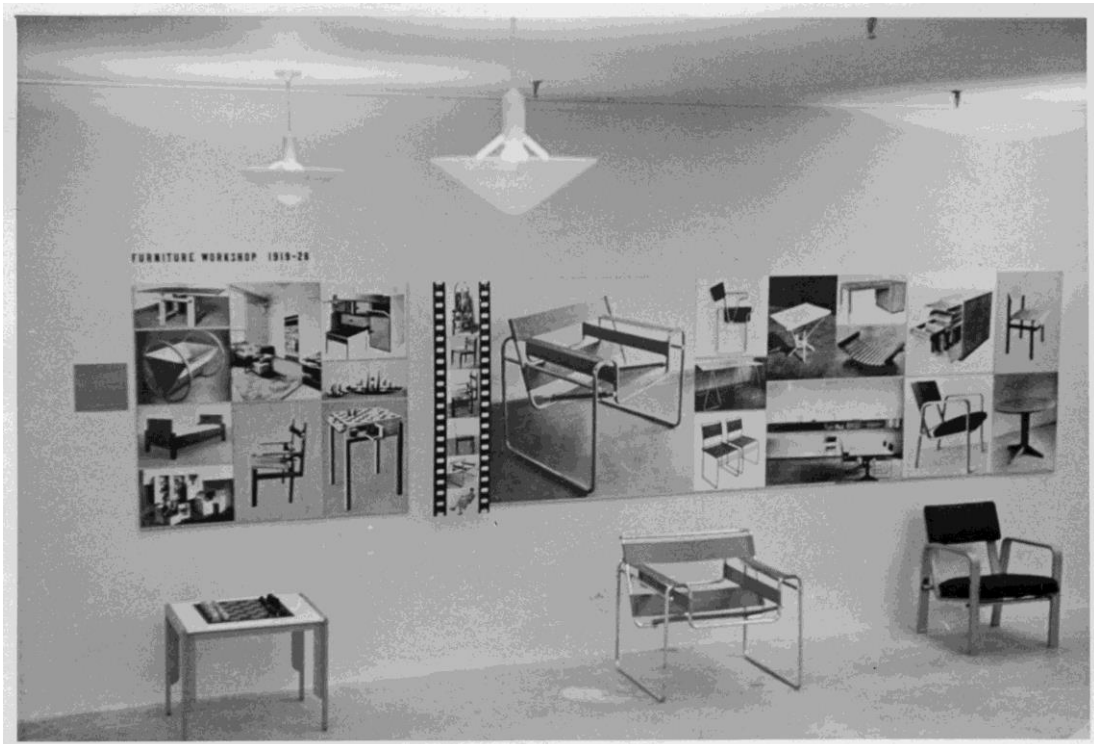
Εικ.28
Heinrich Hoffmann,
Άποψη της αίθουσας 2 της έκθεσης *Grosse Deutsche Kunstausstellung*, 1937,
Φωτογραφία,
Bavarian State Library, Μόναχο.
Στο βάθος διακρίνεται το γλυπτό σύμπλεγμα
του Josef Thorak (1889-1952) *Συντροφικότητα*
(1937).



Εικ.29
Lester Beall,
Αφίσα για το Freedom Pavilion, 1939,
Μεταξοτυπία σε χαρτί.



Εικ.30 Αποψη της έκθεσης *Bauhaus: 1919-1928* (ΜοΜΑ, 1938), The Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη. Στη φωτογραφία είναι ευδιάκριτη η μακέτα του κτηρίου της σχολής στο Ντεσάου.



Εικ.31 Αποψη της έκθεσης *Bauhaus: 1919-1928* (ΜοΜΑ, 1938). Στη φωτογραφία περιλαμβάνονται το *Σετ σκακιού* (1924) του Josef Hartwig και η *Καρέκλα για κλαμπ* (μοντέλο B3) (1927-1928) του Marcel Breuer, The Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη.



Εικ.32 Άποψη της έκθεσης *Bauhaus: 1919-1928* (ΜοΜΑ, 1938). Στη φωτογραφία περιλαμβάνονται τα έργα *Architektur Lichtbilder Vortrag Professor Hans Poelzig* (1926) και *Kandinsky zum 60. Geburtstag* (1926) του Bayer και *Bauhausbücher 5, Piet Mondrian: Neue Gestaltung* (1924) του Moholy-Nagy.



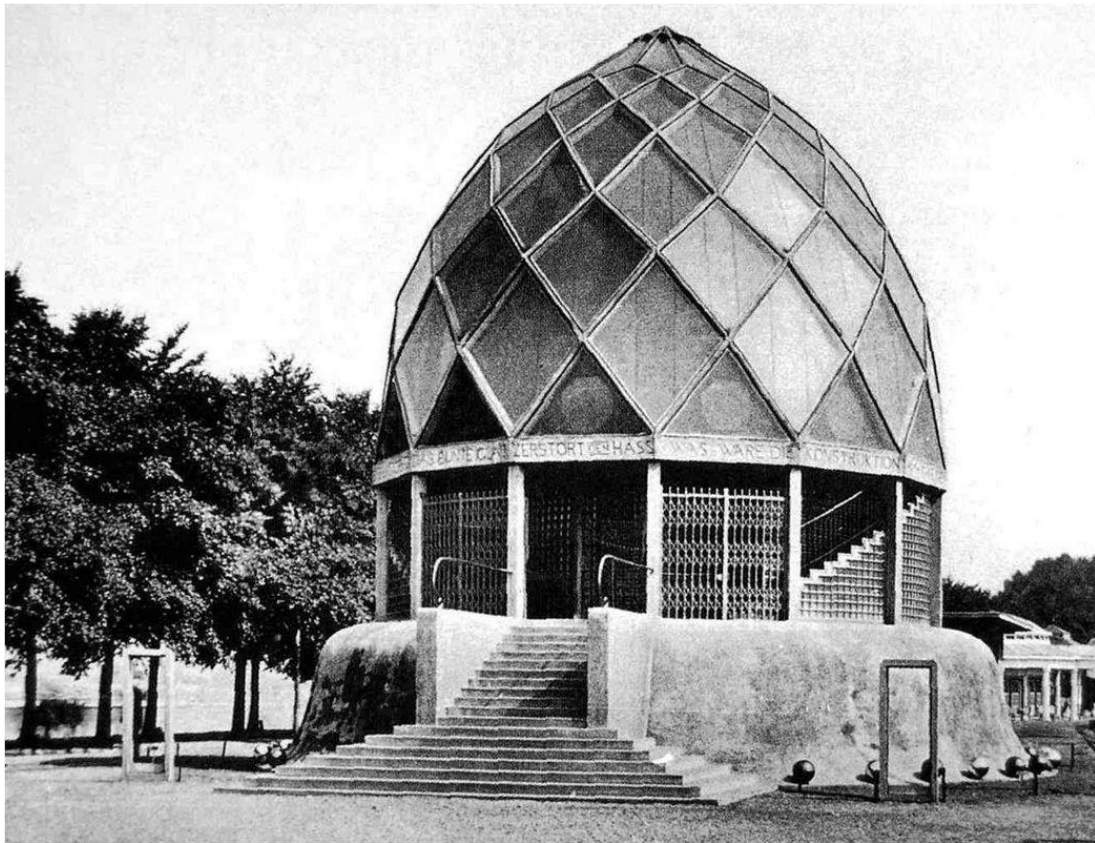
Εικ.33
A Century of Progress 1833-1933, αφίσα για τη Διεθνή Έκθεση του Σικάγο, 1933-1934.



Εικ.34 Φωτογραφία εξωτερικών εγκαταστάσεων της έκθεσης *A Century of Progress*, 1933-1934.



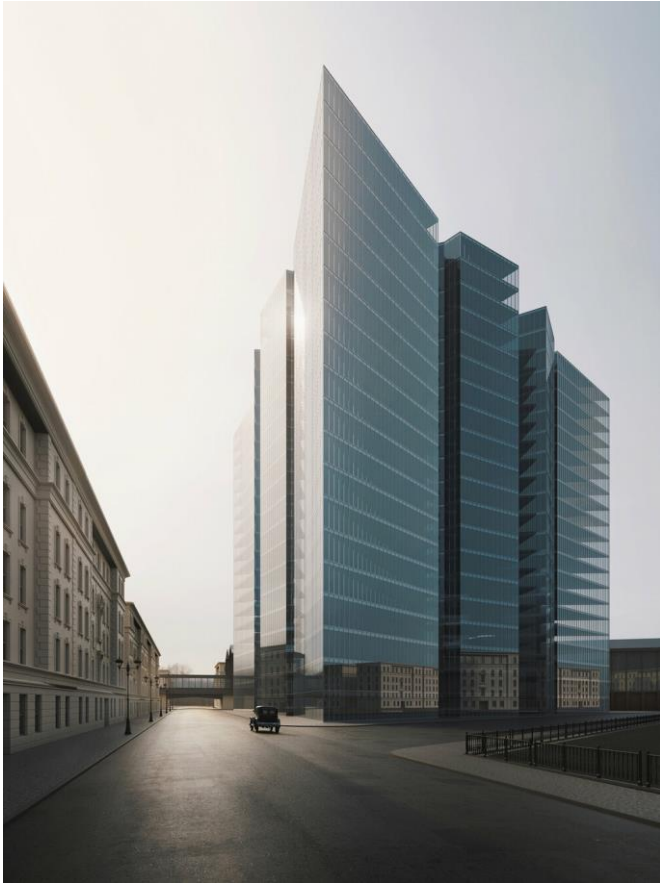
Εικ.35 Εξώφυλλο του *Bauhaus Journal 1926-1931 Facsimile Edition*, 2019.



Εικ.36
Bruno Taut,
Glas pavillon , συμμετοχή στην έκθεση της Deutscher Werkbund, 1914,
Κολωνία.



Εικ.37
Ludwig Mies van der Rohe, προοπτικό
σχέδιο για τους ουρανοξύστες στη
Friedrichstrasse στο Βερολίνο (βόρεια
άποψη του εξωτερικού), 1921,
κάρβουνο και μολύβι σε χαρτί,
173.4 x 121.9 εκ.,
The Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη.



Εικ.38 Σύγχρονη ψηφιακή αναπαράσταση των ουρανοξυστών του Mies van der Rohe στη *Friedrichstrasse* (βόρεια εξωτερική άποψη).



Εικ.39 Ludwig Mies van der Rohe, *Neue Nationalgalerie*, 1965-1968, Βερολίνο. Εξωτερική άποψη του κτηρίου μετά την πρόσφατη ολική αποκατάσταση του (2021).

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1

ΧΡΟΝΟΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ BAUHAUS



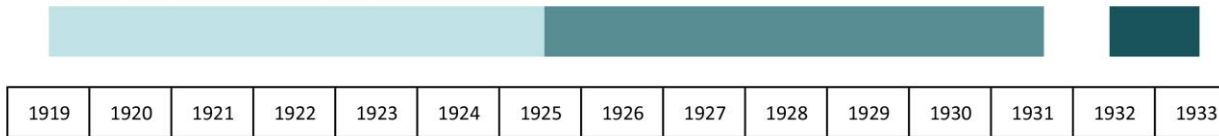
Το Bauhaus στη Βαϊμάρη.



Το Bauhaus στο Ντεσάου.



Το Bauhaus στο Βερολίνο.



Διοίκηση του Gropius.



Διοίκηση του Meyer.



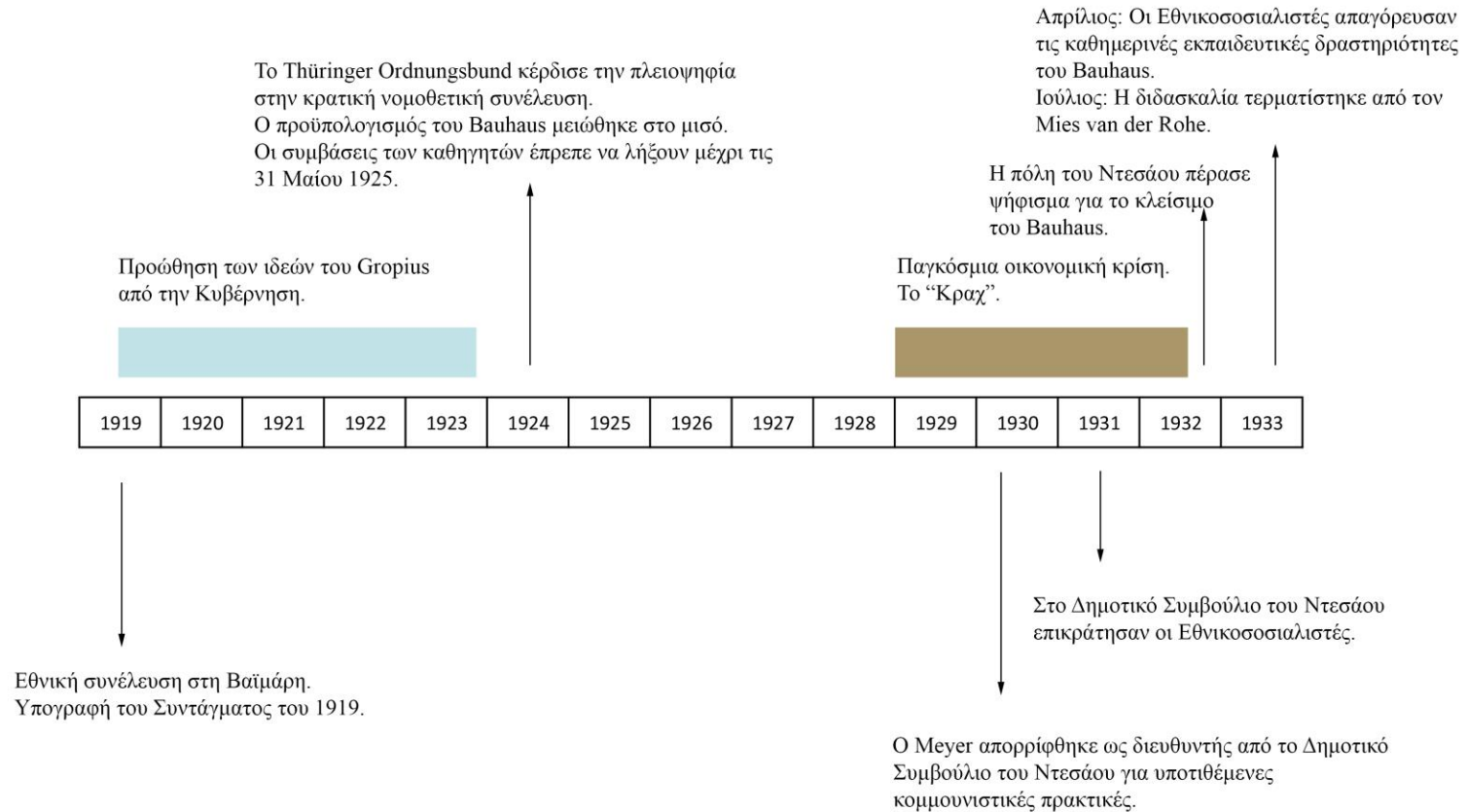
Διοίκηση του Mies van der Rohe.



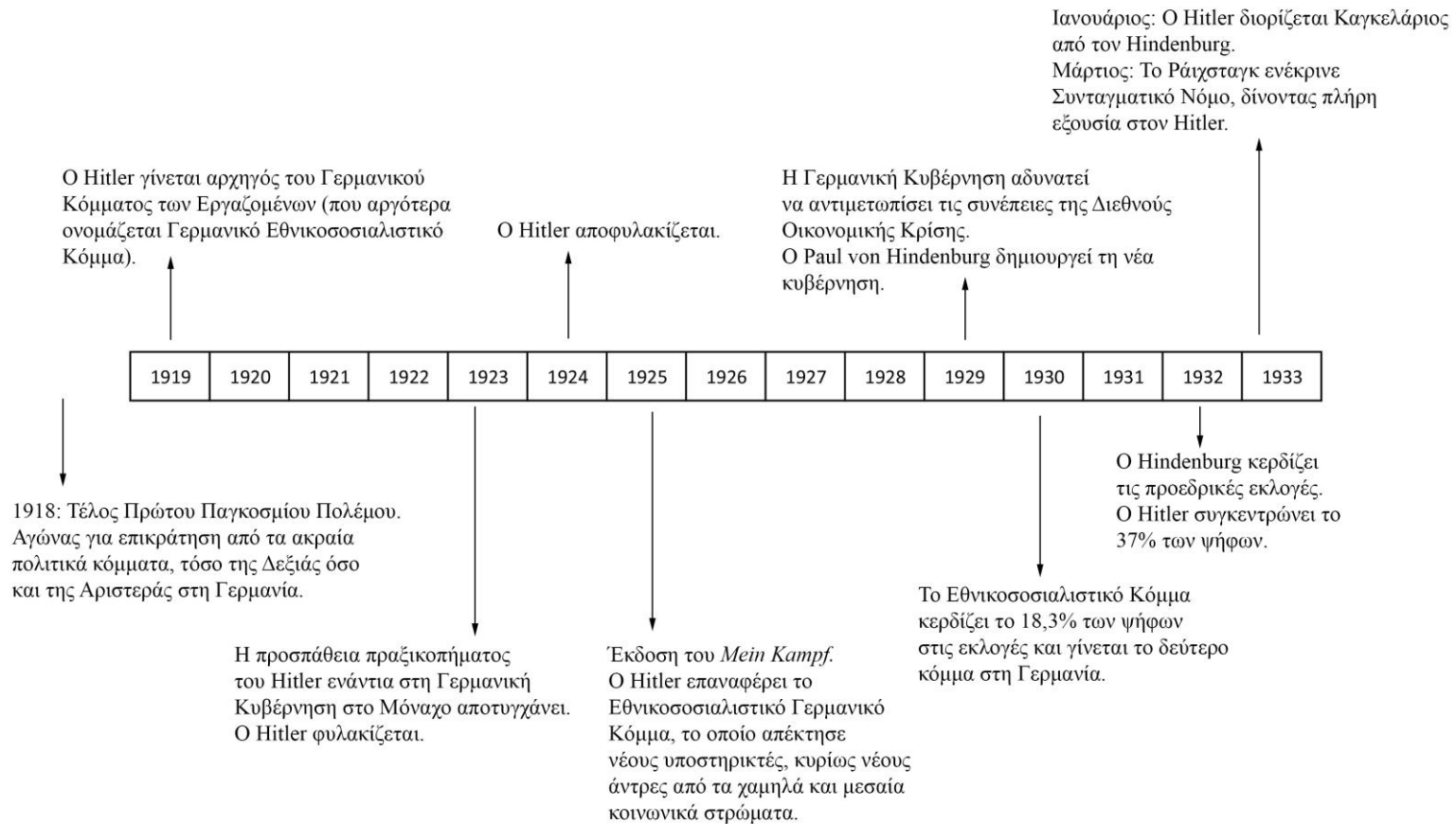
Καταστατικές Ιδέες:
(1) Κίνημα Τέχνης και Χειροτεχνίας
(2) Κίνημα προοδευτικής εκπαίδευσης και Gesamtkunstwerk
(3) Κίνημα Art Nouveau.

Μετανάστευση μεγάλου αριθμού δασκάλων και μαθητών του Bauhaus στο εξωτερικό:
- Gropius: Αγγλία 1934, ΗΠΑ 1937
- Meyer: Σοβιετική Ένωση 1930
- Mies van der Rohe: ΗΠΑ 1938.

ΧΡΟΝΟΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΙΣΤΟΡΙΚΟ-ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΞΕΛΙΞΕΩΝ



ΧΡΟΝΟΔΙΑΓΡΑΜΜΑ ΤΗΣ ΑΝΟΔΟΥ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΣΟΣΙΑΛΙΣΜΟΥ



ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 4: ΠΙΝΑΚΑΣ ΕΚΘΕΣΕΩΝ ΜΕ ΘΕΜΑ ΤΟ BAUHAUS (2013-2021)

Τίτλος Έκθεσης	Τοποθεσία	Ημερομηνίες
Archaeology of Modernism. Building Research Bauhaus Buildings Dessau	Bauhaus Building, Ντεσάου	Μόνιμη έκθεση
Bauhaus: Building the New Artist	Διαδικτυακή έκθεση, Getty Research Institute ⁴¹	Από 19 Ιουν. 2019
Bauhaus Imaginista – Collected Research	Goethe-Institut Zypern, Λευκωσία	27 Μαρ. 2019 – 19 Απρ. 2019
Bauhaus Imaginista, Learning from São Paulo	SESC Pompéia, Σάο Πάολο	10 Οκτ. 2018 - 10 Ιαν. 2019
Bauhaus Imaginista: Moving Away	SALT Beyoğlu, Κωνσταντινούπολη	28 Ιαν.2020 – 03 Μαρ. 2020
Bauhaus in Motion	Bauhaus-Archiv, Βερολίνο	01 Μαρ. 2017 - 12 Νοε.2017
Frankfurt Modernism 1919-1933	Museum Angewandte Kunst, Φρανκφούρτη	19 Ιαν. 2019 - 14 Απρ. 2019
Josef Rings and Erich Mendelsohn: New building in Germany and Mandatory Palestine	Bauhaus Center Tel Aviv, Τελ Αβίβ	24 Ιαν. 2019 - 30 Μαρ. 2019
‘My Advertising Purgatory’: Herbert Bayer and Graphic Design in Germany, 1928-1938	Bauhaus-Archiv, Βερολίνο	19 Σεπτ. 2013 - 24 Φεβ. 2014
Netherlands – Bauhaus: Pioneers of a new world	Museum Boijmans Van Beuningen, Ολλανδία	09 Φεβ. 2019 - 26 Μαΐου 2019
New Architecture!: Modern Architecture in Images and Books	Bauhaus-Archiv, Βερολίνο	12 Μαρ. 2014 - 10 Ιουν.2014
Original Bauhaus, Bauhaus-Archiv	Berlinische Galerie, Βερολίνο	01 Σεπτ. 2019 – 27 Ιαν. 2020
Pioneers: William Morris and the Bauhaus	William Morris Gallery, Ηνωμένο Βασίλειο	19 Οκτ. 2019 - 26 Ιαν. 2020
Reflex Bauhaus	Die Neue Sammlung – The Design Museum, Μόναχο	08 Φεβ. 2019 – 17 Ιαν. 2021
The Frankfurt Art School: Modernism on the Main	Bauhaus-Archiv, Βερολίνο	15 Ιουλ. 2016 - 27 Φεβ.2017
The Bauhaus Comes from Weimar	Bauhaus-Museum Weimar, Βαϊμάρη	06 Απρ. 2019 - 01. Απρ. 2024
The Whole World a Bauhaus	Elmhurst Art Museum, Illinois, ΗΠΑ	23 Φεβ. 2019 – 20 Απρ. 2019
Versuchsstätte Bauhaus. The Collection	Black Box, Bauhaus Museum Dessau, Ντεσάου	Μόνιμη έκθεση

⁴¹ http://www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/bauhaus/new_artist/index.html