

Баухаус и идеологиите

Проф. д-р Борис Сергинов

Школата Баухаус въплътява в своите концепции, принципи и практики множество и често разнопосочни идеологии между които политически, религиозни, конспиративни и др. Целта на тази публикация е да представи някои от тях, като изследва и влиянието на тези практики и концепции върху културните явления и човешкото общество до наши дни. Това би трябвало да се направи в по-обширен научен труд, но аз ще маркирам някои основни положения без да претендирам за изчерпателност. Според едно изследване на фон Надин Бергхаузен, историк на изкуството, независим редактор и журналист, принципите на школата Баухаус методично се въплътяват в живота, тези принципи според него, призовават художествената трактовка и творческото обосновани на дизайна да бъдат напълно изоставени, тъй като това противоречи на идеологията на школата. Според тази идеология предимствата на нуждите и функционалността, а не стилът или естетиката, трябва да определят дизайна. Фон Надин Бергхаузен отбелязва, че тази постановка несъмнено съдържа зърното на потенциален конфликт с онези преподаватели, на жаргона на Баухаус наричани „майстори“, които пристигат във Ваймар и Десау като представители на визуалните изкуства. Това обаче не е точно така, защото тези хора са не само известни художници и преподаватели, но и идеолози и теоретици на различни идеологически направления. Ел Лисицки например е радикален комунист, вторият директор на школата Ханес Майер също е радикален комунист, от друга страна по същото време в школата преподава Иханес Итан който е зорастрист и религиозен сектант започващ лекциите си по „Цвят и форма“ с медитация и дихателни упражнения, което само по себе си не противоречи напълно на идеологията на комунизма за която е характерен окултния култ към вожда, към мумията, мумифицираното тяло на вожда, към „светлото бъдеще“, градежа на новия свят и. тн. Този култ към градежа, съграждането, сградата и др. виждаме и в други от теоретичните постановки на преподавателите от Баухаус. Още в манифеста при създаването на школата Гропиус пише: „Крайната цел на всяка художествена дейност е сградата! [...] Архитекти, скулптори и художници, ние трябва да се върнем към занаята отново! [...] Художникът е само най-високото ниво на занаятчията.” (Гропиус/Манифест на Баухаус)

Няколко години преди това по повод един спор за типологичното или модулното с Мутезиус въведено от него по това време в практиката и теорията на дизайна и архитектурата, Ван де Велде казва, че художникът по съществуването си е страстен индивидуалист, свободен, спонтанен творец и че никога не може и не бива да спазва дисциплина, която би го подчинила на канон или типология. Затова творецът инстинктивно не вярва на нещо, което може да стерилизира действията му, не вярва на всичко онова, което поставя някакви задължителни правила, които могат да му попречат да изпълни идеята си и да я доведе до нейната свободно избрана пълнота. И не вярва в онова, което се стреми да го затвори в някаква предписана форма. Според него за истинския творец това е само една маска за прикриване на творческо безсилие. А ето какво казва по този повод от гледната точка на бунтар от 1960-те Виктор Папанек:

„Концепцията, според която всичко функционално е непременно красиво, служи като несръчно извинение за стерилни, като че изнесени от операционната мебели и предмети от двадесетте и тридесетте години на двадесети век.

Кухненската маса от това време може да представлява сама по себе си безупречна форма на плот от лъскав бял мрамор с максимално здрави крака при минимум материал от блестяща неръждаема стомана. Но първата реакция, когато видиш такава маса, е да легнеш на нея и да чакаш да ти оперират апандисита. Такава маса не предизвиква желание да седнеш на нея и да закусиш. Интернационалният стил и Новата вещественост достатъчно ни откъснаха от общочовешките ценности. Къщата на Льо Корбюзие „Машина за живеене“ и напомнящите опаковъчна кутия къщи, предложени от холандското движение Де Стейл, отразяват изкривено разбиране както за естетика, така и за употреба“.

(Раранек, 1971, стр. 86, с. 18-19)

Именно това е противоречието за което говори фон Надин Бергхаузен, но то не е противоречие между преподавателите идващи от сферата на изобразителното изкуство и тези идващи от архитектурни и занаятчийски среди. Това противоречие е по-скоро на идеологична основа. Паул Клее е също преподавател в Баухаус и един от създателите на теорията за цвета и формата, но той разглежда себе си по скоро като музикант и казва че работата с цветове и форми е правене на музика, правене на хармония, нещо което при посещението си в НБУ големият архитект Даниел Либескинд също изказа за собствената си работа, за това че бидейки музикант разглежда архитектурата като свободна композиция и израз на свободата и демокрацията, подобни негови изказвания могат да се чуют на сайта с видеоматериали TED.

И все пак по това време функционализмът е бил в настъпление и през периода 1921-26 г., когато председател на Веркбунд е Рихард Римершмид, функционализма е нещо като официална държавна политика по отношение на проектирането и дизайна в Германия. През 1924 г. дори е издаден албум „Форма без орнамент“, където производственото братство демонстрира своите функционални предмети. През 1919 г. е основано и училището Баухаус и там се формира ново мислене по отношение на дизайна.

Както посочва Петер Савил (Peter Saville), известен съвременен графичен дизайнер, Баухаус е радикално движение, защото създава свършено различни предмети от познатите дотогава или променя познатите предмети до неузнаваемост. И все пак от къде идва в Баухаус идеята за диктат на функционализма и защо тя така яростно противоречи на демократичното, свободното творчество. Ето какво пише Федотова в „Изкуство, родено от революцията“:

“Левите художници започват активно да си сътрудничат с държавата (СССР). Малевич, Кандински, Татлин, Родченко работят в Отдела за изобразително изкуство на Народния комисариат на просветата (Наркомпрос). Авангардът е избран от властта за нов художествен език на революцията, радикално различаващ се от традиционното "буржоазно" изкуство. Първата годишнина от революцията оформя художникът Натан Алтман, който опакова Ермитажа в алено платнище и украсява Александрийския стълб със супрематични форми. Създадени са художествени институции, разработващи теорията на новото изкуство. Отделът за изобразително изкуство в Народния комисариат на просветата предлага всички авангардисти да се обединят в Интернационал. През 1921 г. в Института за художествена култура живописата е призната за буржоазно изкуство. Оттогава истинският художник трябвало да насочи майсторството си към създаването на предмети.“ (Федотова, 2017)

В тясна колаборация с комунистическата власт Малевич, Кандински, Лисицки и други създават панелния модулен дизайн, панелната модулна архитектура и изкуство ограничено от политически изисквания и сковано от функционализма в служба на масите.

Ето какво още пише Федотова „ Художниците и архитектите от Баухаус, също както и колегите им от ВХУТЕМАС (Висши художествено-технически работилници) вярват, че новото изкуство ще помогне да се създаде щастливо бъдеще за цялото човечество. Оттам се заражда интересът към строителството на масовия модел жилища. Вторият директор на Баухаус Ханес Майер пристига в СССР с учениците си, оглавявайки архитектурно бюро, създадено за разработване на генерални планове за развитие на новите градове. В концепцията на Майер, която той по-късно нарича "Нова теория на строителството", основна роля се дава на въпросите на функцията и организацията на градското пространство. В типовите микрорайони предварително е добре обмислено къде да се живее, учи, разговаря с приятели, спортува. Частично по плана на Майер е застроен Биробиджан.“ (пак там). Майер застроява не само част от Биробиджан но работи и по други подобни проекти.

Пол Бенет (Paul Bennett), един от проспериращите съвременни дизайн консултанти, се изказва в документален филм на ВВС, че Баухаус събира на едно място различни направления, смесва ги и оценява това, което се е получило. Той казва още, че Баухаус бил мечтата на студента художник като смес от свобода, авангард и легендарни купони. Основателят на школата Валтер Гропиус заедно със своите колеги създава програма, която се стреми да премахне границите между дизайн, архитектура, занаятчийство, приложни изкуства, ръкоделие и производство „в името на трансформация на визуалния код“ (вж. Калоянова, стр. 29).

Това било образование без граници: там работят известни художници, декоратори, керамисти, бижутери и дизайнери на мебели, също архитекти, строители, леяри, инженери и столари, всички заедно без ограничения, без прегради, в опит да се обединят, за да може художникът да се учи от строителя и строителят – от художника. За Баухаус е писано много от различни автори и многократно са изтъквани качествата на школата и нейният принос за създаването на традиция в областта на образованието по дизайн. Но да видим какво казва Папанек по въпроса:

„Нито една школа по дизайн в историята не е имала по-голямо влияние за формирането на вкуса и самия дизайн повече от Баухаус. Именно тази школа първа посочва дизайна като жизнено важна част от процеса на производство, а не просто от „приложните“ или „промишлените“ изкуства. Баухаус става първият международен център по дизайн, тъй като събира студенти и преподаватели от целия свят и по-късно разпространители на идеите на школата стават випускниците, създали бюра и школи по дизайн в много държави по света. Почти всички големи школи за дизайн в САЩ до ден днешен ползват като пример базовия курс, разработен в Баухаус. През 1919 г. е било напълно целесъобразно да се даде на деветнадесетгодишните немци да поекспериментират с бормашина, циркуляр, банциг, електрожен и тъкачен стан, за да може да „почувстват взаимодействието между инструментите и материалите“. Днес този метод е анахронизъм, доколкото американските младежи прекарват значителна част от живота си в механизано общество (очевидно те прекарват доста време заети с ремонтиране, примерно лежейки под разни автомобили). За студентите по дизайн, чиято американска школа все още робски копира методите на преподаване в Баухаус, информатиката, електрониката, технологията на пластмасите, кибернетиката, биониката и т. н. изобщо не съществуват. Програмата, разработена в Баухаус, била прекрасна за своето време, но американските школи, следващи тази програма през осемдесетте години, насаждат дизайнерски инфантилизъм. Баухаус е един вид неадаптивна мутация в дизайна, подобно на ген, управляван от конвергентни характеристики, който се оказва неправилно подбран. Черно на бяло школата

провъзгласила в своя манифест: „Архитекти, скулптури, художници, всички ние сме длъжни да се обърнем към занаятчийското... Дайте да създадем нова гилдия на занаятчиите! Настояването за взаимодействие между занаятчийството, изкуството и дизайна обаче ги води до застой. Нихилизмът, присъщ на изкуството след Първата световна война, не дава почти нищо, което да бъде полезно на средния и дори на дребния потребител. Картините на Кандински, Клее и други художници, от друга страна, нямат никаква връзка с анемичната елегантност, която представителите на школата настойчиво придават на индустриалните изделия“. (Рапанек, 1971, стр. 89)

Позицията на Папанек е повече от ясна. Според него Баухаус, от една страна, е най-влиятелната школа в дизайна, от друга страна, той отправя критика към школата, че проповядва връщане към занаятчийството и създава предмети с „анемична елегантност“, и от трета страна, критикува американските образователни програми, че още използват методиката, разработена от Баухаус. В интерес на истината, в България по време на социализма, когато се създава българската школа по дизайн, също се използва методиката на Баухаус. Тази методика идва от Германия, където специализират по няколко месеца първите преподаватели по дизайн в Националната художествена академия като доц. Васил Стоянов, наричан бащата на дизайна в България. Баухауската методика и естетика е била, разбира се, леко подправена с идеологически социалистическо-реалистичен привкус, който впрочем не бил много различен от основните настроения в Баухаус и Улм. А какво е отношението на „арт критиците“ от тоталитарните страни? Двадесет години по-рано от Папанек в книга, посветена на критиката на масовото и популярно изкуство, Сибиряков пише:

„Забележителна в този смисъл е съдбата на художествената школа Баухаус (1919-1928 г.), привържениците на която застават против хаоса на предметния свят в капитализма и желаят да въведат в него разумен порядък, като на основата на широк художествен синтез между живописата и скулптурата преобразят характера на произвежданата продукция на „готови изделия“. На базата на архитектурата, чрез системата на художественото конструиране те имали намерение да обединят работника с художника, труда и изкуството, да възстановят творческия облик на производителя и по такъв начин да възродят личностното начало. Мечтаейки за широка естетизация на цялата среда и самата реалност, Гропиус и неговите последователи се стремят на първо място да преодолеят тясната специализация на отделните сфери на творчеството и труда. Техен плацдарм става архитектурата, оттук те започват своя поход за съхранение на личността пред новото нашествие на капитала (под формата на неговото монополно-държавно въздействие чрез производството) над културата и личността. Но стилово еднообразие на формите, структурата и функцията на предмета, осъществено от Баухаус на базата на архитектурата, довежда в крайна сметка до засилването на формалистичния функционализъм, когато формата на предметите за бита и интериора (мебелите, съдовете, лампите, украшенията и т. н.) се оказват прекалено стилизирани по архитектурно-геометричен начин, чрез инженерно-технически конструкции, прийоми и нови индустриални материали“. (Сибиряков, 1969, стр. 95)

От цитатът много ясно личи, че соцкритиката приветства идеите на Баухаус за „борба“ против капиталистическия хаос в предметния свят, идеята за обединяване на художника, работника и инженера, както и намерението на школата да тръгне на „поход за съхранение на личността пред новото нашествие на капитала над културата и личността“. Естествено накрая е отправена лека критика и обвинение във формализъм, критика, много характерна за всички критици от този период, но като цяло методите на

школата са широко приети и топло приветствани в социалистическите страни и техните школи по дизайн през 1960-те, та дори и до днес. В постсоциалистическото образование в страните от Източния блок и Русия преподават хора, които са на определена възраст и са завършили по времето на „соц“-а, когато функционализмът и рационализмът са били закон във висшите училища. Тогава самата дума „дизайн“ е забранена и за да се избегне тази „капиталистическа“ дума, се използват словосъчетания като „художествено проектиране“, „промишлено оформление“, „пространствено оформление“. В крайна сметка в тези страни практически имаме оформление, няма дизайн в съвременния европейски смисъл на думата. След 89 – 90 г. на XX век в тези висши учебни заведения специалностите по изкуство биват преименувани като „Пространственото оформление“ става условно „Рекламен дизайн“ или специалността „Промислени форми“ бива преименувана на „Индустриален дизайн“, но в тях се преподава по същите програми и по същата методика, по както се е преподавало по време на тоталитарния режим.

Интересното е, че в Баухаус съществува делението на „майстори“, „калфи“ и „чираци“, тоест също се избягват думите дизайнери, архитекти и дори художници. Трябва да се отбележи също, че школата Баухаус е повлияна от руския конструктивизъм и че има преподаватели емигранти комунисти от Русия, както и че има връзки и прилики. В своето изследване М. Дросте посочва: „Интелектуалният климат в Баухаус остава под влияние на студентите комунисти, които се обединяват в групата *Kostufra* (акроним на немското название на Комунистическа Студентска Фракция). В последното издание на списание „Баухаус“ от 1932 г. е поместено тяхно изявление, направено в Берлин, което свидетелства за популярността на комунистическите идеи тогава. През 1931 г. тези студенти осъждат Баухаус за участието му в архитектурна изложба с „буржоазен“ уклон и предлагат в отговор да се организира „пролетарска“ експозиция. Студентите от дясното крило в Германия също постъпват организирано и приветстват закриването на Баухаус през 1933 г., след което разпращат писма до различни политически деятели с молба отново да се открие вече изменен Баухаус“. (Дросте, 2010, стр. 98) Тези факти говорят ясно за това какъв политически климат царя в Баухаус, що се отнася до метода.

Ще го видим и в друг цитат от същата книга: „През 1924 г. Йозеф Алберс публикува програмата на Гропиус в специално издание на „Млади хора“ (*Junge Menschen*). В статията прозвучава убеждението, че „историческите знания пречат на художествената продуктивност“. [...] Баухаус на Гропиус е особено учебно заведение и преподаването на концепцията за форма, основана преди всичко върху изучаването на цветовете и базовите геометрични фигури, заема централно място в нея“. (пак там, с. 23. стр. 99) Курсовете по цветознание, комбинаторика, формообразуване и морфология все още са в програмите на много съвременни школи (особено в бившите социалистически страни), въпреки че Майер и Мис ван дер Роє по-късно ги считат за „свършено безполезни“. (пак там, с. 23-24. стр. 99)

Що се отнася до функционализма, то терминът се използва и внедрява през 1924 г. в Баухаус: „... функционализмът влиза в терминологията на Баухаус, за да остане завинаги в школата. Този термин, самата дума не получава никога точно определение в Баухаус, но тя е призвана да отрази крехкото равновесие между целесъобразност на материал и форма, отнесени към реалния обект“ (Пак там, с. 36. стр. 99)

В завършек на темата за Баухаус и идеологиите така маркирана ми се иска да разгледаме манифеста на Гропиус, споменат и критикуван от Папанек, за който писахме по-горе, а именно Учредителният манифест на училището от 1919 година:

„Крайната цел на цялата ни образователна дейност е строителството!

Архитекти, художници и скулптори трябва отново да се научат да опознават и

разбират многостранния образ на един строеж както в неговата цялост, така и в отделните му части. Чак тогава ще започнат да изпълват своите работи с архитектурния дух, който са загубили в салонното изкуство. Да основем нова занаятчийска гилдия без класово разслоение и без надменност, които издигат стена между занаятчиите и художниците! С общото желание да измислим и съградим цялостната конструкция на бъдещето, която да обедини в едно архитектура, пластика и живопис...“ (Гропиус/Манифест на Баухаус)

Добре е да отбележим, както стана дума и в книгата ми „Дизайн проектиране“, че не само школата Баухаус се вдъхновява от индустриално произведената продукция и че дори преди Гропиус има творци, които се интересуват от предмета като произведение на изкуството. До 1913 г. съществува огромна дистанция между предмета, създаден от занаятчията, и предмета, създаден по индустриален начин. От едната страна имаме изделие, от другата страна имаме произведение. От една страна, имаме машинно направено изделие, от другата, ръчно създадено произведение на изкуството и върху всичко това има поставено естетическо табу: само предметът, създаден ръчно, може да има естетическа и художествена стойност. Такова е било положението в момента на апогея на първата промишлена революция в края на Първата световна война до момента, когато през 1913 година Марсел Дюшан посредством своето първо реди-мейд произведение показва на обществото красотата, заключена в машинно направените изделия. Каква е идеята на неговия “Велосипед”, неговия първи реди-мейд велосипед, поставен на табуретка? Замисълът е ясен – постаментът се отнася към предметите, които са създадени ръчно, а горната част към предметите, създадени по машинен път, и заедно те представляват единна скулптура. Постаментът в скулптурата играе същата роля, каквато правоъгълният лист в рисунката и следователно, както споменахме по-горе, е плод на определени хилядолетни културни натрупвания. Колелото в горната част на това произведение на изкуството обаче надгражда в известна степен долната част (столчето), която е произведение на приложно-занаятчийското изкуство. Дюшан неслучайно избира велосипедното колело, то е едно от най-стереотипните произведения от тази епоха и същевременно най-уникалният предмет в тези времена, когато се произвеждат по-съвременни средства за придвижване и се развиват различни транспортни съоръжения: влакови композиции, трамваи и леки автомобили, като идеята за тях идва, от своя страна, от образци на средства за придвижване, по-стари от велосипеда, а това са конните впрягове: каляски, двуколки, каруци. Смесът на тази акция е изключително важен. За Дюшан е важно да покаже, че предметът, който е в най-голямо серийно производство в момента, преминава *ipso facto* в сферата на изящното изкуство и се превръща в предмет уникален и оригинален.

Шест години преди Баухаус и Гропиус Марсел Дюшан се явява пионер и изобретател на промишлената естетика. Този креативен жест стои в основата на революционната способност на художника да се изразява чрез предмети, което според Пиер Рестани е “главният феномен на нашият XX век”. Изобличаването на естетическото табу, лежащо върху предметите, направени ръчно, окончателно премахва манихейската граница между изкуство и производство. До момента, когато заедно с Баухаус ще се появи и всеобщата методологическа концепция за дизайна, тогава при неизбежната девиация обратната страна на изкуството ще се срещне с обратната страна на дизайна. (вж. Сергинов, 2008)

Баухаус, въпреки своите идеи за промяна на екзистенциалния интерфейс, за промяна на самия модел на съществуване и въпреки че създават школа, не успяват да осъществят цялостен нов интерфейс и типология на проектиране по това време, по-скоро този новаторски дизайн се създава и произлиза от навика на старите архитекти да проектират мебели. Архитектите от епохата на модерна са правили освен сградата и

ескизи за мебелите на сградата. Например Морис и Макинтош често са проектирали всичко, цялата архитектура заедно с мебелите, приборите, та чак до дрехите на обитателите. По традиция архитектите правели дизайна и „майсторите“ от Баухаус не успяват да променят тази традиция, тя все пак се запазва и то за дълго. Лош пример за това е Ернст Мей (Ernst May), велик немски архитект от Франкфурт. На първо време той е известен като градоустройственик и работи по създаването на градски райони и много квартали, както и на типови къщи във Франкфурт на Майн. Той построява няколко района и неговите къщи там се наричат „Зигзаг хаузен“. През 1926 г. по покана от отдел „Градоустройство“ (Hochbau) към Общинския съвет на град Франкфурт на Майн, Германия, на Мей е дадена политическа власт и финансови ресурси, за да реши проблема с недостига на жилища в развиващия се Франкфурт. Той и Шуте-Лихотски, заедно с останалата част от градоустройственици и архитекти от екипа, успешно проектират с функционална яснота на основата на хуманитарните ценности хиляди жилищни единици в града.

Подходът при създаването на жилища за масите от Франкфуртската група е характерен за модернизма, но и за някои по съвременни форми на творчество и може да се нарече „дизайнерски инфантилизъм“, както го нарича Папанек. Все още прикрупени към началото на XX век, тяхната идеология се характеризира с желанието да натрапиш някому идеите си и след това да очакваш да получиш от него възторг и възхищение. Това всъщност е несбъднатата мечта на повечето нереализирани дизайнери.

Донякъде възможност за такова налагане на идеи и натрапване на функции и типология, каквито ги разбират модернистите, остава в тоталитарните режими и именно това се случва там, въпреки че думата дизайнер е забранена и повечето възпитаници на ВХУТеМас в Съветския Съюз минават за инженери, а в България често инженерите често правят дизайн или художествено оформление както е прието да се казва тогава. Тази линия на панелен дизайн, лишен от атрактивна форма и емоции, се превръща в закономерност. Всяка визуална идея, възникнала, щом в дизайна се прояви малко повече фантазия и свобода, се отхвърля от комисиите към институциите и се обявява за буржоазен формализъм. Както казва д-р Попов по повод на инж. д-р Макс Менгерингхаузен (Max Mengeringhausen), който развива своята дейност в Берлин. „Марка „MERO“ е акроним от първите букви на думите MEngeringhausen ROhrbauweise (Менгерингхаузен Рообаувайзе) което означава "тръбна конструкция - Менгерингхаузен". Макс Менгерингхаузен е очарован от идеите на прочутата школа за дизайн „Баухаус“.“ (Попов, 2012) и създава конструкции, които имат много общо с инженерния дизайн, но почти нищо общо с дизайна като артистизъм на формата, изобразително изкуство и творчество. Неслучайно Ернст Мей и Лихотски получават предложение да работят в Съветския съюз, тъй като техните идеи идеално пасват на социалистическата представа за „художествено проектиране“ и „оформителство“. Тук отново става въпрос за типологични, еднакви, стандартни изделия, практически без дизайн – функционални (без да е дадено ясно определение на термина функционализъм), скучни, сухи и сиви и тази репресия върху формата психологически е удвоение на репресията върху човека въобще. В това е същността на ГУЛАГ, откъдето не излизаш жив, освен ако не се унифицираш, ако не заприличаш на индустриално произведен и проектиран от диктаторите оформители и дизайнери. Именно по този начин и следвайки тази диктаторска идеология са построени и концлагерите например „Машини за масово унищожение“ както имаме „Жилищни единици или машини за масово живеене“

Ернст Мей се изнася в Съветския съюз с цялата си франкфуртска бригада, той заедно със своя екип в края на 1920-те и началото на 1930-те години проектира целия град Магнитогорск в Съветския Съюз. Бурното развитие на Магнитогорск се дължи на петилетните планове на Йосиф Сталин. Като главен проектант на новия град Ернст Мей решава да разположи жилищата на работниците линейно и да ги отдели от фабриките със зелен пояс. Поради огромните пречистващи езера и малкото останало място се налага да използва нанизообразна структура. Все пак, „въпреки че индустриалният район е съсредоточен на левия бряг на река Урал, а по-голямата част от жилищните комплекси са отделени на десния бряг, жителите на града са изложени на вредния дим и заводски пушек“. (wikipedia/Магнитогорск) В своята книга „Съвременна история“ доц. д-р Христина Мирчева пише по повод на Магнитогорск: „Индустриализацията (в СССР) се провежда без необходимата стопанска преценка. Огромни скъпоструващи строежи като колоса на металургията в Магнитогорск се осъществяват без оглед на стопанската сметка. Защото доменните пещи се намират на 2400 км разстояние от каменовъглените мини в Кузнецк. За непрекъсваемата работа на бъдещия комплекс ще бъдат нужни по 10 влакови композиции с въглища, превозвани от хиляди километри. Такъв пример на безстопанственост и оскъпяване на строителство и производство не може да се посочи никъде по света“. (Мирчева, 1999, стр. 121)

Когато франкфуртската бригада се разпуска, много от инженерите и дизайнерите отказват да се завърнат в родината си Германия, защото там вече има нацистки режим, а хората, които тръгват за Съветския съюз с Мей, са безусловно хора с леви убеждения, което личи и от тяхната работа. В крайна сметка, оставането се оказва грешка, тъй като повечето от тях загиват от машината на лявата сталиниска репресия. Що се отнася до Мей, той не може да живее нито в Съветския съюз, нито в Германия и заминава за Африка, където проектира къщи за африкански богаташи, вече не типови и не стандартни. Но Магнитогорск остава, и днес това е едно от най-замърсените места в света. В библиографията съм посочил интернет връзка към съответната публикация и статия за състоянието на град Магнитогорск. В тази статия се цитира доклад който показва, че един от най-мръсните градове в Челябинската област е Магнитогорск. Докладът е подготвен още преди 10 години като оттогава нищо не се е променило. Екологията е табу в града и в Челябинска област, тъй като протезетата на олигарха Рашинов са начело на региона. В Магнитогорск, хората умират от заболявания характерни за райони с примитивна стоманодобивната промишленост. Парите са по-важни от живота на жителите на Магнитогорск. В същото време в Магнитогорск се обявява изпълнението на проект за изграждане на нова леярна. Данните от различни здравни мониторинги проведени още през 1980 г. сочат потресаващи показатели за репродуктивните процеси в градското население, налице са (мъртвородени; детска смъртност, ранна неонатална и перинатална смъртност, вродени малформации на плода, вътрематочно забавяне на растежа), забележително е постоянното увеличаване на спонтанните аборти; през последните 10 години [...]се е увеличило нивото на разпространение на хронични заболявания на репродуктивната система сред жените. Всичко това и други данни могат да се видят в публикацията и връзките към нея. (<https://andrey-1f.livejournal.com/28414.html>)

Въпросът, който задава тази публикация е идеологиите на Баухаус или дизайна разбран като диктатура, влиянието на парите или архитектурата и изкуството са виновни за създаденото положение което е характерно не само за Магнитогорск, и какъв е полезният ход на човечеството.

Използвана литература:

- Калянова, Б. (2016) *Концептуален и устойчив дизайн* София: Литературен вестник
- Мирчева, Хр. (1999) *Съвременна история – светът в историята на XX век*, София: Софи-Р, 186. ISBN 945-638-071-1
- Попов, И. (2012) „Универсални модулни конструкции в съвременния интериор“, сборник статии от научна конференция „Креативни практики и устойчив дизайн“, София: издателство на НБУ. Публикувана в „Департамент дизайн и архитектура, сборник научни доклади“, ISBN 978-954-535-791-6. ст. 321–327
- Сергинов, Б. (2008) *Дизайн проектиране* София: НХА, 20-21. ISBN 978-954-92147-5-8
- Сергинов, Б. (2015) *Дизайн: Диалог и монолог. Факти, методи, прогнози* София: Издателство на Нов български университет
- Дросте, М. (2010) *БАУХАУЗ.1919-193. Реформа и авангард*. Köln / Москва: Taschen / Арт-Род-ник, 85. ISBN 978-5-9794-0120-1
- Сибиряков, В. (1969) *Поп-арт и парадокси модернизма* Москва: Изобразително изкуство, 1969, 62-63
- Раранек, Victor. *Design for the Real World. Human Ecology and Social Change*. New York: Pantheon Books, 1971, 8. ISBN 0-394-47036-2
- Федотова, Е. (2017) *Изкуство, родено от революцията*, Култура, 15.01.2017 https://bg.rbth.com/culture/2017/01/15/izkustvo-rodено-ot-revoluciyata_678036. Посетен 10.11.2019
- Гропиус/Манифест на Баухаус, Държавен архив Германия: archive.thulb.uni-jena.de. Посетен на 10.11.2019. <https://strelkamag.com/ru/article/manifest-baukhausea>, МАНИФЕСТ „БАУХАУСА“ 12.04.2019, Наука и искусство. Преводач Елла Венгерова
- Магнитогорск [онлайн]. <<http://bg.wikipedia.org/wiki/Магнитогорск>> Посетен на 5. 05.2013
- МАГНИТОГОРСК. «ЧЕРНЫЕ» БОЛЕЗНИ ОТ ЧЕРНОЙ МЕТАЛЛУРГИИ. <https://andrey-lf.livejournal.com/28414.html>. Посетен на 24.09.2019