

Влиянието на Баухаус върху съвременния концептуален дизайн

гл. ас. д-р Биляна Калоянова

Съществен за изследване на създаването на школата Баухаус и влиянието което тя оказва е културния контекст в конкретният исторически момент, а именно 20-те години на XX век. В този период се развиват редица авангардни течения в изкуството „в недрата“ на които възниква и след края на Втората световна война се развива концептуалната тенденция (Дворянов 2003, стр. 11). Авангардите от началото на века се противопоставят и воюват с академизма в изкуството, както и с утвърдените класически модели като „красиво“ и „естетическо“, които определят „добрия вкус“. Тези процеси стимулират и появата и развитието на нови, радикални теории и подходи, които се стремят към изграждане на модернистична дизайн концепция, основана на връзка с индустриалното производство и възприела индустрията като изразно средство - чрез намаляване и елиминиране на декоративността от една страна и от друга стремяща се към постигане на социално равенство и подобряване качеството на живот чрез дизайн. В своята книга „Концептуалната тенденция в съвременното изкуство“ проф. Орлин Дворянов обособява авангардните движения от 20-те години на XX в. и подчертава необходимостта от избор на позиция от творците като задължително краен. Той представя авангардните движения на два етапа на възникване, условно разделени от избухването на Първата световна война. Към първият етап спадат фовизма (1905 г.), експресионизма (1905 г.), кубизма (1907 г.) и футуризма (1909 г.). Към вторият етап авторът причислява абстракционизма на Кандински (1910 г.), кубифутуризма в Русия (1912 г.), дадаизма (1916 г.), супрематизма на Малевич (1913 г.), създаването на школата Баухаус (1919 г.), руския конструктивизъм (1920 г.), сюрреализма на Бретон (1924 г.) и др. (Дворянов 2003, стр. 28) През краткия период от 1909 – 1920 г. изкуството, вече събудило се от „догматичния си сън“¹, извършва немалко революции, въпреки избухването на Първата световна война. От друга страна не може да се отрече именно значението на войната, която разтърсва цялата социална, културна и духовна структура на обществото и ускорява хода на историята поставяйки под съмнение фундаменталните му устои. Както отбелязва Артур Данто всяко движение в изкуството трябва да се разбира във връзката му с определена историческа необходимост (Данто).

Един от най-значимите творци за развитието на концептуалната тенденция както в изкуството така и в дизайна е Марсел Дюшан и неговите първи реди-мейд произведения, създадени през 1913 г. Основният наратив в неговия „Велосипед“ е създаване на произведение на изкуството, което не се подчинява на възприетите естетически принципи, а търси път отвъд традиционните техники и изразни средства. Път който води отвъд идеята за изкуството като визуално възприемане на обекта, или както Дюшан го нарича „ретинално“ изкуство (Parkinson, 2008, стр. 28), а извежда произведението като „идея“ или „посредник на идеи“.

Почти година по-рано в Мюнхен излиза от печат книгата на Василий Кандински „За духовното в изкуството“, книгата е следствие на натрупваните, от художника

¹ Изразът е на А. Данто

теоретични записки, през предходните години. Приблизително по това време авторът рисува „първи абстрактен акварел“. Акварелът се превръща в едно от „най-силно интерпретативно натоварените модернистки произведения, а авторът му е канонизиран като „първи абстракционист“ (Кацарска, 1998). В своята теория Кандински се противопоставя на материалистическите възгледи, „които превръщат живота на вселената в лоша безцелна игра“ (Кандински, 1998/1912, стр. 20), на живописата, която изобразява различни „късове природа“, на създаването на произведения, които са съзерцавани с „хладен поглед и безстрастна душа“, на правенето на „изкуство за самото изкуство“. Това изкуство е плод на изобретателността и похватността на художника и за тях той търси възнаграждение в материална форма, а негова цел е задоволяването на честолюбието и алчността, това довежда до „прекомерна конкуренция и свръхпроизводство“. Кандински пише: „Омраза, пристрастност, дружествена мания, ревност, интриги са следствието от това лишено от смисъла си материалистическо изкуство“ (Кандински, 1998/1912, стр. 23). На всичко това той противопоставя стремежа към неприродното, към абстрактното и към „вътрешната“ природа, към принципа на „вътрешната“ необходимост при създаване на творбата и в крайна сметка към стремежа тя да притежава своето „вътрешно“ звучене. Това противопоставяне на материалното и духовното, на външното и вътрешното е същото противопоставяне, което М. Дюшан прави между „ретинално“ изкуство и изкуството като представяне на „идея“, а творбата като посредник на идеи. Това противопоставяне ражда идеята за концептуалното. Идеите на Кандински имат голямо въздействие, влиянието му е неоспоримо. Не на последно място Кандински е водеща фигура в Баухаус, където доразвива своите теоретични търсения и те имат огромно влияние и върху развитието на дизайна.

Школата Баухаус е създадена през 1919 г., след края на Първата световна война, във Ваймар, Германия. Неин основател и първи от тримата директори е архитектът Валтер Гропиус. Гропиус, както и Льо Корбюзие, работи в ателието на Петър Беренс до избухването на Първата световна война. Най-големите имена в областта на живописата, архитектурата, педагогиката и т.н работят в школата. В Баухаус е разработена първата цялостна, педагогическа система за подготовка на дизайнери, които владеят в еднаква степен изкуство и техника. В теоретичните си разработки творците и преподаватели застъпват идеята за превъзможване на границата между изящни и приложни изкуства, между занаятчийско и индустриално производство, за обединение на похватите и изразните средства, за създаване на „живо“ изкуство, което е интегрирано, а не отделено от живота. Баухаус обявява академичното образование за инструмент на една отминала епоха и за виновник за изолацията на творците от света на индустрията и занаятите, в следствие на което и от обществения живот. В манифеста на Баухаус, Гропиус призовава за приобщаване на изящното изкуство и занаятите, „за премахване на арогантната бариера между занаятчия и художник“ (Raizman, 2010, стр. 197). За обединяване на архитектурата, скулптурата и живописата, като основополагащи за обучението, продуктите и дейностите свързани с дизайна, в името на трансформация както на визуалния код, така и на условията за живот на обществото. Гропиус пише:

„Чрез своята интуиция и чрез своите метафизични сили, човекът открива нематериалното пространство и вдъхновение. Тази концепция за пространство се нуждае от реализация в материалния свят, реализация която се осъществява

чрез ума и ръцете. *Умът схваща математически пространството по отношение на числата и размерите. ... Ръцете на майстора² имат значение чрез занаята и с помощта на инструментите и машините.*“ (Harrison & Wood, стр. 340)

В основата на творческия процес стои идеята, концепцията „вътрешният“ повик, занаятчийските похвати създават художествената уникалност на произведението, а машините и индустрията са инструмент. Докато руските конструктивисти се разграничават от „художника – занаятчия“ в името на „художника – инженер“, Гропиус обединява теоретично тези понятия, което е в основата и на практическата програма на обучение в школата (предимно във Ваймарския период).

В „Теория и организация на Баухаус“³, Гропиус заема идентична с Де Стайл философска позиция – противопоставяне на индивидуализма, на водещата роля на егото, които принадлежат на една отминаваща епоха, и заявява необходимостта от издигане на идеята за универсална общност, в която всички противостоящи сили да се намират в състояние на абсолютен баланс. Гропиус идентифицира своята позиция не само с Де Стайл, но и с основополагащите идеи на Кандински и Дюшан, водещи до развитието на концептуалната тенденция – противопоставянето на „духовно“ – „материално“, „вътрешно“ – „външно“ стимулирано изкуство, ролята на изкуството като медиатор на идеи: „Ние смятаме, че всяка форма е въплъщение на идеята, и всяко произведение е проявление на нашата най-съкровена, вътрешна същност.“ (Harrison & Wood, стр. 338)

След като Гропиус подава оставка като директор и длъжността се заема от Ханес Майер, който дава различна насока за развитие на Баухаус. За разлика от Гропиус, който кани изтъкнати художници за преподаватели, Майер омаловажава обучението чрез рисуване, а ударението се поставя върху връзката с производството и създаването на предмети лишени от какъвто и да е „намек за символност“. Именно под влиянието на Майер се набляга на функционалистичната постановка, която поставя дизайнът по-скоро в контекста на инженерния отколкото творчески подход.

Ролята на „дизайнерът-инженер“ се популяризира и в САЩ, извън контекста на специфичната в Европа културна ситуация. Голямо влияние, върху този процес, оказва проведената през 1934 г., в МоМА, изложба „Машинно изкуство“ (Machine Art), курирана от архитекта Филип Джонсън. Изложбата признава приноса на Баухаус (от периода Десау) и представя анонимният подход към дизайна на „модерния“ свят, като отхвърля занаятите в полза на индустриалната продукция и първичната геометрична форма. Организаторите на изложбата се застъпват за универсалната машинна естетика, която промоцира изчистена геометрична форма, полезност (утилитарност), нови материали и отхвърляне на орнамента. Чрез представяне на взаимовръзката между геометрично опростената форма и индустриалното производство, изложбата „Машинно изкуство“ представя редуцирана и до известна степен ограничена интерпретация на модернистичния дизайн, като набляга на ролята на „художника – инженер“. Изложбата

² В случая думата „master“ е употребена в смисъла на майстор, занаятчия, но трябва да се отбележи, че в школата Баухаус така са наричани преподавателите, вместо популярното „професор“ като контрапункт на традиционното академично структуриране.

³ Ориг. заглавие „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhaus Weimar“, публ. 1923, Bauhausverlag, Мюнхен

поставя началото на постепенната експанзия на функционализма и неговото широко възприемане през 30-те години на XX в., както и след Втората световна война, и превръщането му в догма олицетворяваща „добър дизайн“. (Вж Raizman, 2010, стр. 237)

Превръщането на наследството на Баухаус в догматичен стил, особено в годините след Втората световна война, рязко измества първоначалните идеи на неговите създатели. В „Теория и организация на Баухаус“, Гропиус пише: „Съсредоточаването върху което и да е специфично, стилистично движение е старателно отхвърляно.“ Идеите на Гропиус, обаче откриваме в основата на някои от съвременните тенденции в концептуалния дизайн.

Бихме могли да прибегнем до аналогия с теориите на Кандински за да обясним същността на концептуалния дизайн. Приемайки, че масовият конформистки дизайн е „външно стимулирано изкуство“ – той се определя и развива спрямо външни критерии като икономически фактори, маркетингови инструменти, модни тенденции, има огромен дял в паричните потоци на мултинационалните компании и често пренебрегва социалните и културни отговорности. Този дизайн в своята същност е едновременно и елитарен и стандартизиран, той подхранва и участва в митовете на консумативното общество. Концептуалният дизайн е контрапункт на всичко това. Той е „вътрешно“ стимулирано изкуство, той провокира, критикува, задава неудобни въпроси и предлага, понякога твърде алтернативни отговори. Дизайн процесът е мотивиран от вътрешната необходимост на твореца да заеме активна позиция чрез дизайна като посредник, да осъществи диалог и комуникация с публиката, която не се свежда до осреднения, стандартизиран, масов потребител.

Марсел Дюшан противопоставя „ретиналното“ изкуство и изкуството като представяне на „идея“, и разглежда творбата като концептуален посредник на идеи. Това противопоставяне в дизайна се изразява в контрапункта консумативен-концептуален дизайн.

През 60-те години на XX в. в контекста на силно динамичните социално-обществени и културни процеси дизайнът извършва своята иконоборческа революция. Дизайнът се противопоставя на властващата практика, превърнала функционализма и рационализма в самоцел, а „добрият дизайн“ и стила в маркетингови инструменти, които го отделят от неговите социални и културни отговорности. Дизайн обектите преминават отвъд функционалната, утилитарна и формалистична същност и са натоварени с концептуално значение, предразполагат към различни интерпретации и имат силно изразен критичен характер. Дизайнерите се съобразяват с концепцията и търсените емоционални ефекти (Попов 2015, стр. 297). Дизайн обектите притежават в по-голяма или по-малка степен постмодерната способност на художествената творба да се самоотрича.

Основна движеща сила в този процес е създадената през 1976 г. авангардна група за експериментален дизайн „Студио Алхимия“. Групата работи извън ограниченията на масовото производство и диктата на производителите, като развива идеите на движенията анти-дизайн и радикален дизайн, на Архизуум и Суперстудио. Студио Алхимия е създадено от Алесандро Гуериеро, като някои от водещите личности в групата са пряко свързани с радикалния и анти-дизайн: Еторе Сотсас, Алесандро Мендини, Андреа Бранци. В своя манифест те заявяват:

„мотивацията на работния процес не лежи в неговата практическа полезност. Красотата на обекта е в любовта и магията, с която той е представен. Алхимия признава онези ценности, считани от обществото за отрицателни: слабост, празнота, индивидуалност. Алхимия се концентрира върху търсенето на детайлите, върху нещата в тяхната най-чиста форма. Този акт на интроверсия с неговата минимална съзидателност е осъществен отвъд обсега на преценката. Това е новият морал, проповядван от Алхимия... Алхимия вярва, че проектът е деликатно нещо, което не трябва да натрапва със своето присъствие, а да подкрепя и съпровожда онези, които го обичат по време на своето пътешествие през живота и смъртта“ .

През 1978 година Алесандро Мендини прави своите първи разработки върху модели на други дизайнери, създавайки метода на ре-дизайн. Чрез този свой жест той освобождава дизайна от необходимостта да бъде истински новаторски, преминава отвъд разбирането за дизайн, създава дизайн без дизайн, възражда използването на символичен език в дизайна. Мендини създава метода ре-дизайн манипулирайки, чрез декорация емблематични за модернизма дизайн обекти от Баухаус като например столовете „Василий“ на Марсел Бройер. Столът „модел В3“ известен по-късно като „Василий“ е един от първите в историята на дизайна столове създадени от тръбна конструкция. За дизайнът му Бройер се вдъхновява от близкия до училището Баухаус завод за велосипеди в индустриалния град Десау. Чрез творческата манипулация върху него Мендини символично обявява края на една епоха – Модернизъм, чрез пост-модерно отричане на големия мит на функционализма. В този контекст манипулирането на предметите чрез декоративен подход (ре-дизайнът на Мендини) не е носталгично възраждане на декорацията в дизайна, а концептуален акт. Така, както според историците на изкуството, възраждането на интереса към фигуралността в живописата, който започва в края на 70-те и се развива в следващите десетилетия не трябва да се търси в традиционните видове изкуство. Тя е инспирирана от социалните и технологични направления: „новото фигурално изкуство възникна от концептуалното изкуство, пърформънс ... от края на 60-те и началото на 70-те, а не от традициите на фигуралната живопис“⁴.

Представените през 1979 и 1980 г. на Миланското трианале колекции „Бау.Хаус 1“ и „Бау.Хаус 2“ са своеобразен иконоборчески акт срещу наложените от философията на Баухаус възприятия на „добрия дизайн“, символично унищожаване на визуалния код на функционализма. Изразните средства на анти-дизайна - еkleктиката, кичът, иронията, нарушаването на целостта, промяната в мащаба, наситеният цвят, достигат връхната си точка в тези иронични колекции. Например в серията „Кандиси“ Мендини декорира обектите с абстрактни форми заимствани от картини на Кандински, иронично поставяйки под въпрос догмата на функционализма като единствено възможно наследство на залегналите в концепцията на Баухаус революционни идеи.

⁴ цит. е на Джейч, Джефри през Стефанов, Свилен, 2004, *Бележки към концептуализацията на живописата и нейните функции в контекста на съвременното българско изкуство*, стр.43, София, в сб. *Съвременната българска живопис: между локалното и глобалното*“, съст. Попов, Стефанов, стр. 39 - 51

Благодарение, на Марсел Дюшан и неговите реди-мейд произведения, творците откриват възможността да се изразяват, чрез предмети. Благодарение на творците от „Алхимия” дизайнерите отстояват това свое право на независимост и собствена идентичност. Чрез отричането на наследството на Баухаус радикалните дизайнери от 70-те години въвеждат дизайна в постмодерната културна ситуация.

Използвана литература:

- Генова, И. Ангелов, А. (Съст.) (2001) *Следистории на изкуството/Приближавайки края на изкуството, А. Данто* София: Сфрагида
- Дворянов, О. (2003) *Концептуалната тенденция в съвременното изкуство* София: Веда – Словена
- Калоянова, Б. (2016) *Концептуален и устойчив дизайн* София: Литературен вестник
- Кандински, В. (1998/1912) *За духовното в изкуството* Превод от немски Н. Георгиев, послеслов Кацарска, Б. София: Лик
- Попов, И. (2015) „Съвременни тенденции в експозиционния дизайн и музеите“, сборник научни статии „Български фолклор“ София: БАН
- Сергинов, Б. (2015) *Дизайн: Диалог и монолог. Факти, методи, прогнози* София: Издателство на Нов български университет
- Harrison, Ch., Wood, P. (ed.) (2003) *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas* London: Blackwell Publishers
- Raizman, D. (2010) *History of Modern Design* London: Laurence King Publishing
- Parkinson, G. (2008) *The Duchamp Book* London: TATE PUBLISHING