

ARTELE DECORATIVE LA SFÂRȘITUL SECOLULUI AL XIX-LEA ȘI LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA, ÎNTRE REVOLUȚIE ARTISTICĂ ȘI REFORMISM SOCIAL. ARTS AND CRAFTS ȘI BAUHAUS¹

ECATERINA LUNG
(Facultatea de Istorie, Universitatea București)

INTRODUCERE

În secolul al XIX-lea, evoluția artei, în general, și a artelor decorative, în special, pare a fi pentru destul de multă vreme în contratimp cu evoluțiile politice. Revoluția franceză și epoca napoleoniană continuă să se nutrească din filonul neoclasic, folosit în timpul Vechiului Regim, Congresul de la Viena și restaurațiile care au urmat își au pandantul într-un romantism care privește înapoi spre evul mediu². Dezvoltarea societății burgheze, industrializate, își găsește târziu și într-o manieră destul de contradictorie corespondența în înnoiri stilistice la nivelul artelor decorative. Revoluțiile politice nu au o istorie sincornă cu cea a revoluțiilor artistice decât spre sfârșitul veacului și mai degrabă în primele decenii ale secolului al XX-lea.

O mișcare modernistă în artele decorative se contura însă tot mai clar în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, având la bază, în multe dintre cazuri, o ideologie progresistă, motivată social, care își propunea să reformeze societatea prin apelul la un nou tip de design. E adevărat că modernismul artistic nu a fost întotdeauna de stânga, pentru că a caracterizat atât mișcarea britanică Arts and Crafts, promovată de un ideolog al socialismului precum William Morris, dar și avangarde profasciste precum futurismul³. În acest articol vom încerca să trasăm o serie de direcții de evoluție începute prin Arts and Crafts și care au condus, într-o manieră aparent surprinzătoare, la Bauhaus. Aspectul surprinzător este dat de diferența, care pare esențială, între atitudinile celor două mișcări referitoare la producția de

¹ Articolul este bazat pe comunicarea suținută în cadrul conferinței „De la ideile Revoluției franceze la cultura protestului”, Institutul de Istorie „Nicolae Iorga”, Academia Română, București, 11 iunie 2019.

² Pentru importanța apelului la evul mediu, a se vedea Michael Alexander, *Medievalism. The Middle Ages in Modern England*, New Haven and London, Yale University Press, 2017 (2007).

³ Alexandru Mamina, *Morfologia protestului cultural: romantism, avangardă, folk-rock*, București, Editura Academiei Române, 2019, p. 9, sub tipar (mulțumesc autorului pentru amabilitatea de a-mi permite consultarea manuscrisului).

tip industrial, la apelul la mașină. Arts and Crafts, al cărui principal ideolog a fost William Morris, a pledat în mod susținut pentru respingerea utilizării mașinii în producția de obiecte de artă decorative, în vreme ce Bauhaus, inspirat de Walter Gropius, s-a caracterizat printr-o estetizare a apelului la mașină⁴. Ceea ce vom încerca să arătăm este că, dincolo de diferențele reale, cele două mișcări au o serie de elemente comune, atât în plan artistic, prin atenția acordată funcționalismului, cât și în plan social, prin încercarea de folosire a artelor în schimbarea societății. Și, de asemenea, ambele au pornit de la o revalorizare a evului mediu, ca sursă de inspirație pentru organizarea producției.

WILLIAM MORRIS ȘI ARTS AND CRAFTS

Ceea ce merită reamintit este faptul că dezvoltarea mișcărilor moderniste în arhitectură și artele decorative a avut loc în contextul industrializării rapide a societății, care s-a petrecut mai precoce decât în alte părți în Marea Britanie a secolului al XIX-lea. Industrializarea și urbanizarea avuseseră drept consecințe scăderea calității vieții pentru largi pături ale populației, în primul rând pentru proletarii care trăiau în condiții uneori mai mizere decât cei care locuiau la țară⁵. Dar industrializarea afecta în mod negativ și categoriile de mijloc, cu resurse materiale, dar care își duceau existența în orașe tot mai aglomerate și mai poluate⁶. John Ruskin se afirmase ca exponentul cel mai influent al ideii că răul social care caracteriza Marea Britanie putea fi remediat prin renunțarea la mașinism și întoarcerea la tehnicile de producție de tip meșteșugăresc, specifice evului mediu⁷. Idealul de revenire la tehnicile medievale este exprimat cel mai bine în formula sa că „orice muncă de calitate trebuie să fie manuală”⁸.

William Morris (1834–1896) a preluat și a dus mai departe ideile lui Ruskin, considerând că tarele societății sunt exprimate și în prostul gust care domină producția artistică a vremii sale, deci că educarea gustului prin crearea de obiecte frumoase și utile ar sluji la combaterea răului social. De aceea, Morris adresa tuturor îndemnul: „Să nu ai în casa ta nici un lucru pe care să nu-l știi folositor sau pe care să-l nu-l

⁴ Lauren S. Weingarden, *Aesthetics Politicized: William Morris to the Bauhaus*, „Journal of Architectural Education”, Vol. 38, No. 3 (Spring, 1985), pp. 8–13.

⁵ A se vedea analizele clasice ale condițiilor de viață din Marea Britanie în secolul al XIX-lea: Karl Marx, *Capitalul*, vol. I, în Karl Marx, Friedrich Engels, *Opere*, vol. 23, București, Editura Politică, 1966; Friedrich Engels, *Situația clasei muncitoare din Anglia*, în Karl Marx, Friedrich Engels, *Opere alese în două volume*, vol. 2, București, Editura Politică, 1967, p. 376–390.

⁶ Peter Thorsheim, *Inventing Pollution: Coal, Smoke, and Culture in Britain since 1800*, Athens-Ohio, Ohio University Press, 2006, p. 6.

⁷ John Ruskin, *The Stones of Venice*, vol. II, New York, Cosimo, 2007 (reeditarea ediției din 1851–1853), p. 160–168.

⁸ *All good work must be free hand-work*, John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, Aforismul 25, adăugat la ediția din 1880 a lucrării apărută inițial în 1848, <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/7lamps/5.html> vizitat pe 22.07.2019.

crezi frumos”⁹. Obiectele cu adevărat frumoase sunt cele create manual, de meșteșugari care revin la tehnicile și la organizarea de tip medieval, în scopul de a realiza „artă făcută de popor pentru popor ca o bucurie pentru cel care o face și pentru cel care o folosește”¹⁰. Ruskin și Morris credeau că, spre deosebire de proletarul contemporan, meșteșugarul medieval ar fi găsit plăcere în munca pe care o depunea într-o manieră integratoare. Ca atare, noul meșteșugar reîntors la tehnicile medievale ar fi combătut alienarea muncii specifică societății capitaliste, iar obiectele produse de el ar fi creat plăcere în utilizator, i-ar fi satisfăcut nevoile reale¹¹. În acest fel, creația artistică, în special cea a obiectelor de artă decorativă, putea contribui la bunăstarea psihică și fizică a corpului social, iar creația manuală putea deveni un instrument al schimbării sociale¹².

William Morris recunoștea că nutrește o ură față de civilizația contemporană lui, pe care o identifica cu mașinismul, ceea ce l-a și făcut să devină unul dintre principalii promotori ai ideilor socialiste în Marea Britanie¹³. Am prezentat cu altă ocazie felul în care, căutându-și inspirația în evul mediu, promotor activ socialismului, William Morris rămâne totuși până la sfârșitul vieții un întreprinzător capitalist care urăște mașinismul, dar nu poate evita în totalitate apelul la mașină¹⁴. Elementele cotradictorii ale atitudinii lui William Morris au suscit și continuă să suscite discuții aprinse în istoriografie¹⁵.

În ceea ce privește reforma gustului, soluțiile propuse de el presupuneau reîntoarcerea la producerea manuală a obiectelor decorative și la organizarea de breaslă a meșteșugarilor, într-o orientare ideologică pe care o putem considera o „nostalgie antimodernă”¹⁶. Personalitatea charismatică și creativitatea sa artistică

⁹ „Have nothing in your house that you do not know to be useful or believe to be beautiful”: William Morris, *The Beauty of Life*, a lecture before the Birmingham Society of Arts and School of Design (19 February 1880), <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/hopes/chapters/chapter3.htm>, vizitat pe 29.07.2019.

¹⁰ William Morris, *Hopes And Fears For Art. 3. The Beauty Of Life*, 1882: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/hopes/chapters/chapter3.htm>, vizitat pe 29.07.2019.

¹¹ Edward Palmer Thompson subliniază contribuția adusă de Morris la definirea alienării și la căutarea de soluții la aceasta, vezi conferința sa, *William Morris*, din 1959, în *Persons and Polemics, Historical Essays*, London, Merlin Press, 1994, p. 8.

¹² William Morris, „Art and Socialism”, 1884, în <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1884/as/as.htm>, vizitat 25.07.2019.

¹³ „Apart from the desire to produce beautiful things, the leading passion of my life has been and is hatred of modern civilization”: William Morris, *How I became a socialist*, in „Justice”, 1894, p. 11, <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1894/hibs/hibs.htm>, vizitat pe 29.07.2019.

¹⁴ Ecaterina Lung, *Ideologie socialistă și producție capitalistă. Paradoxul Arts and Crafts*, „Revista Istorică”, tom XXVIII, 2017, nr. 5–6, p. 581–590.

¹⁵ Pentru stadiul actual al bibliografiei pe acest subiect, a se vedea Grzegorz Zinkiewicz, *William Morris' Position between Art and Politics*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2017, p. 16–22. Biografia care face în continuare figură de autoritate rămâne cea scrisă de Fiona MacCarthy, *William Morris. A Life for our Time*, London, Faber and Faber, 2010 (prima ediție apărută în 1994).

¹⁶ „Antimodern nostalgia” este formula folosită pentru a-l caracteriza pe Morris de către Phillip E. Wegner, *Imaginary Communities. Utopia, the Nation and the Spatial Histories of Modernity*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2002, p. 78.

multifațetată au făcut ca ideile lui William Morris să fie adoptate pe scară destul de largă în Marea Britanie în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea și să contribuie decisiv la crearea unei mișcări specifice în artele decorative britanice, denumită Arts and Crafts.

Succesul pe care Arts and Crafts l-a cunoscut s-a datorat și unui context mai general, în care diferite instanțe britanice deveneau conștiente de relativa rămânere în urmă a țării în raport cu altele, de pe continent, în ceea ce privea gustul artistic și creația de obiecte decorative. Progresul în domeniu putea fi asigurat prin dezvoltarea sistemului de educație în artele aplicate, ceea ce s-a și întâmplat prin diferitele reforme ale unor instituții de învățământ artistic sau prin crearea unor ateliere care permiteau ucenicia celor care doreau să lucreze în domeniu¹⁷. Unul dintre cele mai bine cunoscute exemple este Guild and School of Handicrafts, întemeiată în 1888 de Charles Robert Ashbee (1863–1942), cu ideea, revoluționară pe atunci, de a combina producția și educația în artă și design¹⁸. Ghilda creată de Ashbee a funcționat, în diverse forme, până în 1908 (și chiar, ca o asociație mai puțin formală, până în 1919), exercitând, alături de scrierile întemeietorului ei, o influență remarcabilă asupra mișcării Arts and Crafts, devenită una internațională.

Născute din îmbinarea paradoxală dintre medievalism și socialism, concepțiile lui William Morris și ale colaboratorilor ori elevilor săi au contribuit la geneza modernismului artistic din secolul al XX-lea¹⁹. Chiar dacă într-o formă incipientă, Arts and Crafts a promovat funcționalismul în producția de obiecte decorative, dar nu numai, susținând preeminența funcției asupra formei. Pe de altă parte, au afirmat cu putere ideea legăturii dintre artă și societate, a implicării artiștilor în schimbarea socială. Concepțiile lui Morris și ale altor personalități angajate în mișcarea Arts and Crafts au marcat și Europa continentală, în contextul în care circulația ideilor și a oamenilor era din ce în ce mai intensă la sfârșitul secolului al XIX-lea.

ART NOUVEAU

Ideile Arts and Crafts se întâlnesc, în mare măsură, cu cele ale altor mișcări artistice de la sfârșitul secolului al XIX-lea, dintre care unele îi sunt tributare. O denumire generică dată artei care s-a impus în jurul lui 1900 este cea de Art Nouveau, curent care s-a manifestat, în mare, între 1890–1915, deși există foarte multe variante și nume regionale, care trimit și la cronologii uneori diferite²⁰. Astfel, numele de Art Nouveau a fost folosit inițial în Franța și Belgia, în Germania s-a răspândit numele de Jugendstil, Secession în Austro-Ungaria (inclusiv Transilvania),

¹⁷ Rosalind P. Blakeley, *The Arts and Crafts Movement*, London, Phaidon, 2009, p. 12.

¹⁸ Oscar Lowell Triggs, *The Arts and Crafts Movement*, Parkstone International, 2009, p. 106.

¹⁹ Owen Holland, *William Morris's Utopianism. Propaganda, Politics and Prefiguration*, Palgrave, Macmillan, 2017, p. 11.

²⁰ A se vedea o prezentare succintă a diverselor variante locale în Jean Lahor, *Art Nouveau*, Parkstone International, 2012.

Glasgow School în Scoția, stile Liberty (stile Floreale) în Italia, Tiffany style în Statele Unite ale Americii, Modernismo în Spania (cunoscut sub forma de Modernisme în Catalonia), stilul neoromânesc în România²¹.

Art Nouveau este prima mișcare la nivel internațional care și-a propus în mod conștient să transforme cultura vizuală conform ideilor moderne. Este și prima mișcare ce clamează desființarea ierarhiilor dintre artele frumoase (*beaux arts*), văzute ca superioare, și artele decorative, până atunci considerate inferioare. Unul dintre cei mai însemnați teoreticieni a fost belgianul Henri Van de Velde (1863–1957), care a recunoscut influența pe care ideile lui William Morris au avut-o asupra propriei concepții despre rolul artelor decorative în îmbunătățirea condițiilor de viață ale celor mulți. Ca și Morris, Van der Velde a fost atras de ideile socialiste și a militat pentru o artă pusă în serviciul tuturor, care să înfrumusețeze societatea din punctul de vedere estetic, dar și al vieții de fiecare zi. În *Autobiografia* sa, Van de Velde declară că era hotărât să îi urmeze pe Morris, Ruskin, ca și pe teoreticienii socialiști (și mai ales anarhiști) ai vremii sale pe drumul care ducea la împlinirea profeției revenirii pe pământ a domniei Frumuseții și a unui regim social drept și uman²². Mai mult însă decât înaintemergătorii săi, el pune accentul pe funcție în detrimentul formei și pe nevoia legăturii dintre artă și industrie²³. Ceea ce îl deosebea radical de concepțiile lui Morris era ideea că mașina poate fi creatoare de Frumusețe, exprimată în influentul său articol programatic cu numele semnificativ de *Deblaiement d'Art*, care s-ar putea traduce prin *Curățirea/Purificarea artei*, publicat pentru prima oară în 1894 și retipărit apoi în volum în diferite ediții²⁴. Frumusețea, în concepția sa, nu este doar o categorie estetică, ci o armă revoluționară²⁵.

Stabilit în 1900 la Berlin, Van de Velde contribuie în foarte mare măsură la răspândirea ideilor Art Nouveau (în formele dezvoltate în Seccession și Jugendstil)²⁶. În 1901 se mută la Weimar, la invitația marelui duce Wilhelm Ernst de Saxa-Weimar-Eisenach, pentru a reorganiza meșteșugurile și industriile artistice și a conferi produselor germane competitivitate. Pentru aceasta, Van de Velde organizează

²¹ Carmen Florescu, *Arta 1900. Manifestarea identității naționale prin intermediul arhitecturii în Transilvania și România*, Memoria Ethnologica nr. 54–55, ianuarie – iunie 2015 (An XV), p. 112–119.

²² „...j'étais décidé à suivre les uns et les autres sur la voie au bout de laquelle s'accomplirait la prophétie du retour sur terre du règne de la Beauté et d'un régime social juste et humain”. Henry Van de Velde, *Les Mémoires inachevés d'un artiste européen*, Bruxelles / Brussel, Académie Royale de Belgique / Koninklijke Academie van België, 1999, p. 44.

²³ Erik Buelinckx, *Henry Van de Velde, Art Nouveau and Intellectual Anarchism*, „Uncommon Culture”, vol. 4, nr. 7–8, 2014, p. 37, <https://journals.uic.edu/ojs/index.php/UC/article/view/4768>, vizitat pe 26.07.2019.

²⁴ Henry Van de Velde, *Déblaiement d'art, suivi de La Triple offense à la Beauté, Le Nouveau, Max Elskamp, La voie sacrée, La colonne*, Bruxelles, Editions des Archives d'Architecture moderne, 1979.

²⁵ Henry Van de Velde, *Une prédication d'Art*, « La Société Nouvelle », nr. 11, 1895, p. 744. A se vedea analiza funcțiilor sociale pe care le are frumusețea la Alexandre Kostka, *Un Don Quichotte contre la Laideur: Henry Van de Velde*, Germanica [En ligne], 37, 2005, mis en ligne le 07 janvier 2010, <http://journals.openedition.org/germanica/443>, vizitat pe 26.07.2019.

²⁶ Léon Ploegaerts, Pierre Puttemans, *L'œuvre architecturale de Henry van de Velde*, Bruxelles, Atelier Vokaer; Québec, Les Presses de l'Université Laval; 1987, p. 67–68.

Kunstgewerblichen Seminars, care să permită schimbul de idei între specialiștii diverselor meșteșuguri. În 1907 întemeiază Kunstgewerbshule, școală de Arte și Meserii, în care aspectele formării practice sunt preferate pregătirii teoretice²⁷. Atât prin scrierile sale, prin proiectele arhitecturale și prin contribuția la reorganizarea învățământului de profil, Henry Van de Velde este una dintre figurile esențiale pentru conturarea curentului modernist în artele decorative europene.

JUGENDSTIL ȘI ASOCIAȚIILE DE PROMOVARE A MEȘTEȘUGURILOR

Modernismul în artele decorative se răspândise și în spațiul german, începând de la sfârșitul secolului al XIX-lea, unde creatorii cei mai importanți puneau accent pe funcționalitate, accesibilitate, producție de masă. Mai ales ultima caracteristică, a producției de artefacte destinate unui public larg, realizate prin apelul la mașinism, pare a intra în contradicție totală cu idealurile Arts and Crafts, cel puțin în forma definită de William Morris. Elementele comune pot fi însă regăsite, adesea, în credința că arta în general și artele decorative în particular pot avea o contribuție la combaterea răului social, la edificare unei societăți mai bune, prin reformă sau prin revoluție.

În spațiul german, arta 1900 s-a numit Jugendstil, ceea ce traducea efortul de a crea ceva cu adevărat nou, tânăr, de a rupe cu formulele istoricizante de până atunci²⁸. Într-o societate care încerca să recupereze decalajul economic și tehnologic față de cea britanică, mult mai avansată pe calea revoluției industriale, se contura nevoia de a reconcilia valorile artistului cu cele ale industriei capabile să creeze cu rapiditate obiecte. Scopul ultim al curentului, așa cum reieșea din variatele publicații de specialitate care apăreau în acea vreme, era unificarea tuturor elementelor vieții într-o lume nouă, perfect ordonată, a reformei sociale²⁹.

Organizarea se inspiră și în spațiul german din cea medievală, după cum arată acțiunea prin care în 1897, la München, o serie de artiști, între care Richard Riemerschmid, Hermann Olbrist, Martin Dülfer, fondează Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk – Uniunea Atelierelor de Arte și Meserii³⁰. Inspirare din modelul ghildei lui Ashbee sau al atelierelor lui Morris, acestea reprezintă un soi de mici cooperative, asociații de arhitecți, artiști, meseriași, clienți apărute pentru a răspunde nevoii unui design de calitate și care realizează interioare integrate³¹. Scopul inițial al acestor asociații era să ofere meșteșugarilor designuri de calitate pe care aceștia să le producă pentru clasa de mijloc. Dimensiunea naționalistă a proiectului era exprimată în dorința de a crea artefacte germane ca expresie a sufletului german³². Posibilitatea profitului și renumele pe care îl dobândește sistemul atrag

²⁷ *Ibidem*, p. 77.

²⁸ Sigrid Sangl, *Biedermeyer to Bauhaus*, New York, Harry N. Adams, 2001, p. 132.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Charlotte and Peter Fiell, *Design of the 20th Century*, Köln, Taschen, 1999, p. 712.

³¹ Sigrid Sangl, *op. cit.*, p. 133.

³² *Ibidem*.

însă cu rapiditate în spațiul german creatori din străinătate, precum austriacul Joseph Maria Olbrich (care contribuise la întemeierea Wiener Werkstätte), scoțienii Charles Rennie MacIntosh și Mackay Hugh Bailie Scott. Prin intermediul acestora din urmă, noi idei și principii ale Arts and Crafts pătrund în spațiul german, unde sunt însă confruntate cu dorințele celor care urmăreau să se folosească de mașini în producerea de obiecte decorative.

În 1907, Hermann Muthesius și Henry Van de Velde întemeiau, la München, Deutscher Werkbund, grupare care își propunea să asigure legătura între artiști și industriași pentru crearea unei identități germane prin design și arhitectură³³. Personalități importante, care s-au implicat, au fost, printre alții, și Peter Behrens, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe. Ca și William Morris și alți promotori ai Arts and Crafts, Muthesius și colaboratorii săi considerau că îmbunătățirea societății era posibilă prin apelul la meșteșuguri și la design de bună calitate, și propuneau renunțarea la stilurile istoriciste și dezvoltarea arhitecturii și a artelor decorative în conformitate cu spiritul epocii în care trăiau. Varietatea orientărilor politice ale celor implicați în aceste mișcări poate fi definită, în lipsă de un termen mai bun, ca melioristă, datorită dorinței lor de a edifica o societate mai avansată din punct de vedere tehnologic, social și spiritual, fără a apela neapărat la revoluție³⁴. Spre deosebire de înaintemergătorii britanici, dar și de Van de Velde, Muthesius considera că e necesar să se combine meșteșugul de tip tradițional cu apelul la mașinism, pentru a produce pe o scară mai largă, pentru o societate cu nevoi în continuă schimbare. Lipsită de materii prime ieftine, Germania putea concura cu Anglia prin calitatea execuției produselor, iar mecanizarea era văzută ca necesară pentru succesul comercial³⁵.

Conflictele dintre apărătorii și detractorii apelului la mașină, ca și declanșarea primului război mondial au slăbit Deutscher Werkbund, dar unul dintre arhitecții care se afirmaseră deja în cadrul asociației, Walter Gropius, va duce mai departe unele din ideile afirmate acum.

BAUHAUS

Bauhaus reprezintă un nou tip de școală de arte și meserii, constituită în aprilie 1919 și care va dura până în aprilie 1933, când a fost desființată în contextul atitudinii negative a noului guvern nazist. Întemeietorul ei a fost Walter Gropius (1883–1969), recomandat încă de dinainte de război de către Henry Van de Velde pentru conducerea Școlii de Arte și Meserii de la Weimar³⁶. Aceasta era susținută acum de guvernul social-democrat din Saxa-Weimar, instaurat după căderea ducatului,

³³ Bauhaus-Archiv, Magdalena Droste, *Bauhaus*, Köln, Taschen, 2015, p. 12.

³⁴ Eva Forgacs, *The Bauhaus Idea and the Bauhaus Politics*, Central European University Press, 1997 (1995), p. 3.

³⁵ Charlotte and Peter Fiell, *op. cit.*, p. 211–212.

³⁶ Eva Forgacs, *op. cit.*, p. 9.

astfel încât politica de stânga a conducătorilor își găsea un pendant în ideile novatoare ale entuziastului arhitect german. Gropius reorganizează școala și o contopește cu Academia de Arte Frumoase din același oraș, creând o instituție unică prin concepția care i-a stat la bază și prin influența pe care a avut-o asupra designului și arhitecturii din perioada modernă: Das Staatliche Bauhaus Weimar. Tot Gropius, primul director al școlii între 1919–1928, este cel care propune pentru instituția nou creată acest nume, care poate fi tradus aproximativ prin *Casa construcției*, în sensul de Școală de construcții. Dar numele este semnificativ și prin jocul între *Bauen*, construcție și *Bauhütte*, breasla medievală a constructorilor și pietrarilor din care ar fi apărut francmasonii. Școala a funcționat la Weimar între 1919–1925, apoi la Dessau (1925–1932) și la Berlin (1932–1933). După demisia lui Walter Gropius, director a fost numit, la propunerea acestuia, Hannes Meyer (1928–1930), urmat de Ludwig Mies van der Rohe (1930–1933)³⁷.

La mai mulți ani după experimentul Bauhaus, Gropius rememora obiectivele care au condus la crearea ei, spunând că Bauhaus a fost inaugurată cu obiectivul de a realiza o artă arhitecturală modernă integratoare, care să reunească și să coordoneze diferitele arte și meșteșuguri: „Scopul nostru final a fost deci opera de artă compozită dar inseparabilă, marea construcție, între care vechea linie de separare între monumental și decorativ să dispară pentru totdeauna”³⁸.

Walter Gropius era, ca și Morris, arhitect, provenind dintr-o familie cu tradiție în domeniu. Ca și Morris, era interesat de evul mediu și de arta gotică. Timpul petrecut în Spania și contactul cu arhitectura lui Gaudi, care lucra la Sagrada Familia din Barcelona, și-au pus amprenta pe gândirea sa creatoare. „Conceptul unei mari catedrale expresioniste, cooperativă în organizarea ei și inspirat organică în formele sale, a apărut la suprafață în stadiile timpurii ale Bauhaus, simbolizând speratul început al unei lumi noi”³⁹.

Din tradiția anterioară a colaborării între diferiți meșteșugari și arhitecți se naște ideea, încă revoluționară în domeniul artelor la acea vreme, a „unei unități fundamentale între toate ramurile designului”⁴⁰. Școala era organizată pe modelul atelierelor meșteșugărești medievale, în care elevii, numiți ucenici, învățau de la profesorii-meșteri elementele de bază ale diferitelor meșteșuguri. Diferența era că elevii se familiarizau și cu tehnicile de producție folosite în fabricile moderne,

³⁷ Charlotte and Peter Fiell, *op. cit.*, p. 83–92.

³⁸ „Our ultimate goal, therefore, was the composite but inseparable work of art, the great building, in which the old dividing line between monumental and decorative elements would have disappeared for ever”: Walter Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1965, p. 65–66.

³⁹ „The concept of the great Expressionist cathedral, cooperative in its organisation and inspiringly organic in its forms, resurfaced in the early stages of the Bauhaus, symbolising the hoped-for start for a new world”. Fiona MacCarthy, *Walter Gropius: The Man who Built the Bauhaus*, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 2019, p. 30.

⁴⁰ „This idea of the fundamental unity underlying all branches of design was my guiding inspiration in founding the original *Bauhaus*”, Walter Gropius, *op. cit.*, p. 51

în care desfășurau stagii de formare, iar designurile create de Bauhaus erau oferite spre producție de masă diferitelor întreprinderi industriale⁴¹.

Problema reconstrucției societății germane grav afectată de primul război mondial se punea cu acuitate, era nevoie urgentă de locuințe ieftine și de bunuri de larg consum, astfel că Walter Gropius renunță la poziția de condamnare a mașinismului, pe care o împărtășise în timpul disputelor antebelice din Werkbund, și pledează pentru o utilizare rațională a mașinii. Idealul era eliminarea tuturor neajunsurilor mașinii fără a-i sacrifica vreunul din avantajele reale⁴². Se poate observa deci cum Gropius, care luase cunoștință de ideile lui William Morris și ale mișcării Arts and Crafts în mod direct, prin lecturi sau prin colaborarea cu alte mari nume ale designului internațional inspirate de mișcarea britanică, menține unele din idealurile lui Morris, depărtându-se însă de condamnarea neechivocă a mașinii, pe care acesta o propovăduise.

Ar fi momentul să detaliem canalele prin care influența Arts and Crafts a pătruns în Germania, pentru a argumenta importanța inspirației pe care această mișcare a oferit-o, dar și dimensiunile originalității Bauhaus. Sursele de influență sunt mai multe, unele fiind reprezentate de expozițiile internaționale, care îi puneau în contact pe creatorii de artă decorativă din diferite țări, altele de publicațiile de specialitate. Gropius însuși se situa clar într-o continuitate a ceea ce el considera o revoltă începută de Ruskin și Morris, care viza să reunească arta și munca. Acțiunea lor fusese, susținea el, continuată de Van de Velde, Olbricht, Behrens, de colonia de la Darmstadt și culminase cu întemeierea Deutscher Werkbund la München și a Kunstgewebeschulen în principalele orașe germane. Acestea intenționau să ofere noii generații de artiști o pregătire pentru meșteșuguri și industrie⁴³.

Herman Muthesius, despre care am spus deja că a fost fondator al Deutscher Werkbund, în care activase și Gropius, fusese trimis de guvern ca atașat la ambasada Germaniei din Londra (1896–1903), ca un soi de spion al gustului estetic, pentru a oferi explicații ale succesului înregistrat de produsele britanice⁴⁴. În urma familiarizării cu specificul Arts and Crafts, Muthesius promovează principiile acestuia în lucrarea sa *Das Englische Haus*, 1903, care s-a bucurat de o destul de largă răspândire în mediile arhitecților și designerilor din Germania. Belgianul Henry Van de Velde, teoretician al Art Nouveau, receptase și el, după cum am arătat deja, o serie de idei Arts and Crafts și colaborase cu confrăți germani înainte și după stabilirea sa în Germania. El fusese numit de către marele duce director la Școala de Arte și Meserii de la Weimar (întemeiată în 1906) și în 1914 l-a recomandat pe Walter Gropius ca succesor. Pe de altă parte, Gropius își făcuse ucenicia cu Peter Behrens, care lucrase cu creatori englezi și în special cu Charles Ashbee, promotor al întoarcerii la organizarea

⁴¹ *Ibidem*, p. 53.

⁴² „Our object was to eliminate every drawback of the machine without sacrificing any one of its real advantages”. *Ibidem*, p. 54.

⁴³ „Ruskin and Morris strove to find a means to reunite the world of art with the world of work”. *Ibidem*, p. 62.

⁴⁴ Bauhaus-Archiv, Magdalena Droste, *op. cit.*, p. 10.

de breaslă⁴⁵. Influența lui Ashbee asupra arhitecților germani era evidentă și prin faptul că fusese solicitat să scrie prefața cărții arhitectului american Frank Lloyd Wright, apărută în limba germană sub numele de *Ausgeführte Bauten* în anul 1911⁴⁶.

Pe de altă parte, Bauhaus a mers, o vreme, și pe drumul deschis de alte mișcări, apărute ca urmare a schimbărilor politice de la sfârșitul primului război mondial. Impactul curenților socialiste este și mai pronunțat, la început, asupra Bauhaus decât asupra Arts and Crafts, mai ales din cauza influenței revoluției ruse și a mișcărilor revoluționare europene care au marcat sfârșitul războiului. De exemplu, în Germania, după declanșarea revoluției bolșevice, luase ființă Novembergruppe, o asocierie de artiști orientați către cubism, futurism sau expresionism (*Kubofutoexpressionismus*) și care se declarau partizani ai revoluției socialiste, de la care așteptau și schimbări radicale în predarea și organizarea artelor. Novembergruppe fuzionează în decembrie 1918 cu Arbeitsrat für Kunst – Consiliul Muncitoresc pentru Arte, format ca o reacție la apariția sovietelor muncitorilor și soldaților (sindicatele numite Arbeiterräte). Recent eliberat din armată, prins în vârtejul evenimentelor revoluționare ale vremii, Walter Gropius fusese unul dintre fondatorii acestui Consiliu Muncitoresc pentru Arte și unul dintre coordonatori, alături de Bruno Taut⁴⁷. Intenția declarată a membrilor fondatori era alianța cu muncitorimea, iar obiectivul teoretic era „arta pentru mase”, în condițiile în care, credeau membrii săi: „Arta și poporul trebuie să formeze o unitate. Arta nu trebuie să mai fie o plăcere a celor puțini, ci să fie gustată și trăită de mase. Scopul este alianța artelor sub aripa marii arhitecturi”⁴⁸.

Principiile călăuzitoare ale Arbeitsrat für Kunst erau unele în sensul democratizării artei, în parte asemănătoare cu utopia esteticizantă a lui William Morris. În plus, ca acțiuni practice, membrii, dintre care mulți arhitecți, își propuneau să militeze pentru construirea de locuințe pentru populație, promovarea educației prin artă, finanțarea de către guvern a unui program de formare în meșteșuguri/meserii⁴⁹.

În mod natural, astfel de idei se regăsesc în acțiunile Bauhaus, care a integrat sau a colaborat cu unii dintre artiștii implicați în Novembergruppe sau Arbeitsrat für Kunst. În *Manifestul Expoziției arhitecților necunoscuți*, organizată de Arbeitsrat für Kunst în primăvara lui 1919, Walter Gropius scria confrăților artiști și arhitecți cerându-le să abandoneze preocupările estetizante, abilitățile artistice nefolositoare, să se întoarcă la munca manuală și să redevină construtori. Le mai cere să reînvețe

⁴⁵ Fiona MacCarthy, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁶ Lauren S. Weingarden, *Aesthetics Politicized: William Morris to the Bauhaus*, „Journal of Architectural Education”, Vol. 38, No. 3, 1985, nota 20, p. 13.

⁴⁷ Fiona MacCarthy, *op. cit.*, p. 102.

⁴⁸ „Art and the people must form an entity. Art shall no longer be a luxury of the few but should be enjoyed and experienced by the broad masses. The aim is an alliance of the arts under the wing of great architecture.”

Manifest din 1 martie 1919, <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/european/German-Art-Movements-of-the-Early-20th-Century.html>, vizitat pe 29.07.2019.

⁴⁹ Lauren S. Weingarden, *op. cit.*, p. 10.

meșteșuguri, să șteargă frontierele dintre artele majore și artele decorative, dintre artă și viață⁵⁰.

Această chemare corespundea, în linii mari, cu ideile lui Morris privitoare la abolirea distincției între artele majore și artele minore, în vederea îmbunătățirii existenței sociale. Ca mijloc de atingere a acestui scop, Gropius propunea crearea unei instituții care să fie „o nouă breaslă de meșteșugari, fără distincția de clasă care ridică o barieră arogantă între meseriaș și artist”⁵¹.

Ca și Morris, la început Gropius vedea meșteșugurile ca mijloace de eradicare a luxului artificial și al mizeriei urbane aduse de industrializare. S-a folosit, în primii ani ai Bauhaus, de simbolismul catedralei, pe care o considera a fi rezultatul unirii dintre arhitecți, sculptori, artiști, simbol al unei noi credințe. De altfel, ilustrația copertei manifestului Bauhaus din 1919 reprezintă o catedrală cubistă, xilografura realizată de Lyonel Feininger trimițând astfel la supranumele de *Catedrală a socialismului* care a fost, la început, atribuit noii școli⁵². Gropius credea că prin Bauhaus a realizat idealul readucerii la viață a breslelor, implicate profund în construcția catedralelor, grupări de tovarăși de muncă inspirați de voință și scopuri comune⁵³.

În prima sa perioadă, Bauhaus cuprindea ateliere tradiționale pentru prelucrarea metalelor, lemnului, sticlei, textilelor, unde predau și artizani locali, plus clase convenționale pentru studierea designului clasic. Arhitectura reprezenta încununarea parcursului elevilor promițători. Dar diploma acordată absolventului nu era de arhitect, ci de meșter constructor (*Master-Builder's Diploma*)⁵⁴.

La fel ca Morris, Walter Gropius insista pe importanța bucuriei în procesul de creație. El considera că, experimentând bucuria creației artistice, elevii vor crea obiecte frumoase și utile. În primii ani, întoarcerea la meșteșugul de tip medieval echivala cu curățirea artei de falsele valori burgheze. De aceea, multe din primele obiecte create demonstrează căutări ale originilor folclorice, prezentând adesea un finisaj grosolan sau proporții bizare⁵⁵.

De prin 1921–1922 se observă trecerea de la un idealism romantic la un pragmatism tehnologic, din variate cauze. În timp, designurile se schimbaseră, accentul

⁵⁰ Die Ankündigung der „Ausstellung für Unbekannte Architekten”, 1919. *Ibidem*, p. 13. Pentru expozițiile organizate de Consiliul Muncitoresc pentru Artă, vezi mai pe larg Regine Prange, *Architekturphantasie ohne Architektur? Der Arbeitsrat für Kunst und seine Ausstellungen*, în Thorsten Scheer, Josef Paul Kleihues; Paul Kahlfeldt, (Hrsgg.): *Stadt der Architektur – Architektur der Stadt*, Berlin, 1900–2000 [Ausstellungskatalog], Berlin, 2000, p. 93–104.

⁵¹ Walter Gropius, *Manifesto of the Staatliches Bauhaus*, april 1919, <https://bauhausmanifesto.com/>, vizitat pe 27.07.2019. Textul original german poate fi consultat la http://www.dnk.de/_uploads/media/186_1919_Bauhaus.pdf, vizitat pe 27.07.2019.

⁵² Lyonel Feininger, *Cathedral*, woodcut, <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/works/graphic-printshop/cathedral/>, vizitat pe 27.07.2019.

⁵³ În Bauhaus ar fi acționat împreună „bands of fellows-workers inspired by a common will and purpose”, Gropius, *The New Architecture*, p. 96.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 68.

⁵⁵ Lauren S. Weingarden, *op. cit.*, p. 11.

se mutase pe funcția structurală a obiectelor, cei implicați în realizarea lor păstrând însă credința în importanța pe care satisfacția estetică o are pentru sufletul omenesc⁵⁶. Creațiile Bauhaus fuseseră criticate de o parte a publicului pentru anacronism, datorită continuării adeziunii la ideea meșteșugurilor tradiționale. Pe plan internațional se căuta un limbaj universal al formelor, iar aspectul artefactelor lucrate de mână era considerat prea individualist, înrădăcinat în tradiții locale. Pentru asigurarea independenței financiare a școlii era nevoie de vânzarea designurilor către industrie, de aceea Walter Gropius, care teoretizase și înainte nevoia de unitate între artă și industrie, întreprinde un demers pragmatic în această direcție și întemeiază chiar o societate comercială care să asigure mai multă independență școlii⁵⁷. În consecință, atelierele dobândesc mai multe utilaje mecanizate și se trece la reproducerea obiectelor în serie⁵⁸. Aceasta constituia o primă îndepărtare de la idealurile de tip Arts and Crafts, cărora Gropius le fusese credincios în prima fază a școlii.

Trecerea de la idealul obiectelor realizate într-un sistem meșteșugăresc la producția de tip industrial se explică și prin faptul că, inspirat de ideile revoluției sociale care păreau atunci realizabile, Bauhaus fusese totuși întemeiat, din punctul de vedere al principiilor fondatoare, pe revoluția estetică⁵⁹. O nouă estetică se dovedea perfect compatibilă cu înnoirea tehnologică, deci apelul la tehnologie era perfect acceptabil. Obiectivul principal avea să rămână, mai ales după ce revoluția socialistă se dovedește a fi tot mai puțin probabilă în spațiul german, înnoirea și revitalizarea designului⁶⁰. Într-o manieră contradictorie, pentru Gropius, adeziunea la ideile revoluției sociale s-a suprapus peste orientarea paseistă către modelele anterioare, medievale⁶¹. Acceptarea apelului la mașină și a producției de serie, din considerente de ordin social, inspirate din dorința de a crea obiecte mai ieftine, pe care muncitorii să le poată cumpăra, a condus, în cele din urmă, la o răsturnare a valorilor pe care Walter Gropius le împărtășise cu William Morris. Depășirea ideologiei Arts and Crafts se făcuse prin apelul la standardizarea produselor, care avea la bază motive economice, fiind cerută de nevoile producției, dar căreia i se atribuiau și valențe estetice⁶². Considerentele economice primează, în cele din urmă, iar atelierele Bauhaus devin mici fabrici unde se realizează prototipuri pentru producția de masă⁶³. Totuși, Walter Gropius a continuat să considere educația în meșteșuguri

⁵⁶ Walter Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus*, și urm., p. 23–24.

⁵⁷ Bauhaus-Archiv, Magdalena Droste, *op. cit.*, p. 58.

⁵⁸ Lauren S. Weingarden, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁹ „...the revolution in aesthetics has given us fresh insight into the meaning of design, just as the mechanization of industry has provided new tools for its realization”: Walter Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus*, și urm., p. 89.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 92.

⁶¹ Pentru semnificațiile orientării paseiste în creația culturală modernă, a se vedea Alexandru Mamina, *op. cit.*, p. 47.

⁶² „This was the result of the development of a common intellectual outlook to supersede the old aesthetic conception of form as understood by the Arts and Crafts Movement”: Walter Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus*, și urm., p. 91.

⁶³ Lauren S. Weingarden, *op. cit.*, p. 11–12.

ca necesară pentru realizarea unei noi unități între artă și tehnologie. Nevoit să apeleze la mecanizare, Gropius a insistat până la sfârșit pe nevoia de umanizare a mașinii, realizată prin felul în care artistul-creator îi infuza acesteia spiritul care-i lipsea, transformând-o altfel dintr-un obiect inutil într-unul util⁶⁴.

EVOLUȚIA BAUHAUS

Ca și în cazul lui William Morris, idealurile celor implicați în Bauhaus au fost de la început de stânga, fapt pentru care au și fost atacați, încă de la început, de tradiționaliștii din Weimar. Ca atare, Gropius le interzice colegilor angajamentul politic deschis, însă gruparea rămâne până la sfârșit orientată spre stânga, ceea ce și explică reacția nazistă împotriva ei. Schimbarea raportului de forțe politice la Weimar a făcut ca în 1925 școala Bauhaus să fie obligată să se stabilească la Dessau, unde conducerea aparținea în continuare social-demoraților⁶⁵. Între timp, deziluzionat de socialism, Gropius începea să fie din ce în ce mai preocupat de producția industrială și de realizarea propriilor proiecte, arhitecturale și de design, astfel că în 1928 și-a dat demisia din postul de director al Bauhaus⁶⁶. La conducerea școlii a venit Hannes Meyer (1889–1954), ale cărui concepții de stânga l-au făcut, după demiterea sa din funcția de director, să se refugieze în Uniunea Sovietică, unde a devenit un ardent susținător al lui Stalin⁶⁷. În mare măsură, orientarea deschis comunistă a unor profesori și studenți a furnizat un pretext naziștilor pentru închiderea școlii, chiar dacă următorul director, Ludwig Mies van der Rohe, numit în 1930, încercase să impună o atmosferă apolitică⁶⁸. Dincolo de orientarea politică propriu-zisă a profesorilor și studenților, naziștii nu puteau accepta tipul de arhitectură modernă și de design funcționalist promovate de Bauhaus, pe care le considerau infestate de „iudeo-bolșevism”⁶⁹. Școala, mutată în 1932 la Berlin, a fost supusă raidurilor naziștilor, care aveau ca pretext suspiciunea că studenții și profesorii produceau materiale de propagandă antinaziste. Când van der Rohe a obținut redeschiderea ei, condiția a fost ca unii profesori, ale căror orientări politice și/sau estetice contraveneau nazismului,

⁶⁴ „Were mechanization an end in itself it would be an unmitigated calamity, robbing life of half its fulness and variety by stunting men and women into sub-human, robot-like automatons... But in the last resort mechanization can have only one object: to abolish the individual's physical toil of providing himself with the necessities of existence in order that hand and brain may be set free for some higher order of activity”: Walter Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus*, și urm., p. 32–33

⁶⁵ Bauhaus-Archiv, Magdalena Droste, *op. cit.*, p. 120.

⁶⁶ Charlotte and Peter Fiell, *op. cit.*, p. 89.

⁶⁷ Amir Djalali, *The Architect as Producer: Hannes Meyer and the Proletarianisation of the Western Architect*, in „The ‘Bread & Butter’ of Architecture: Investigating Everyday Practices”, fasc. 17 a „Delft Architecture Theory Journal”, vol. 9, nr. 2, 2015, p. 28.

⁶⁸ Charlotte and Peter Fiell, *op. cit.*, p. 90.

⁶⁹ Eva Forgacs, *op. cit.*, p. 197.

precum Kandinsky, să fie eliminați. În cele din urmă, profesorii au decis să pună capăt existenței Bauhaus pe 10 august 1933⁷⁰.

Mulți profesori au reușit, în cele din urmă, să ajungă în Statele Unite sau în alte țări democratice, unde au continuat să lucreze ca arhitecți și să predea în influente institute de învățământ de profil⁷¹.

CONCLUZII

În concluzie, atât William Morris, cât și Walter Gropius, prin mișcările pe care le-au inspirat, chiar dacă au îmbrățișat pentru o vreme o ideologie revoluționară în plan social și politic, în planul activităților practice, legate de creativitatea lor artistică, s-au manifestat mai degrabă ca reformiști sociali⁷². Influența fiecăruia a fost importantă, chiar dacă în estetica internațională de astăzi e mai ușor de identificat impactul avut de Walter Gropius și de Bauhaus, care au avut o contribuție majoră în impunerea funcționalismului și minimalismului. Pentru ambele mișcări, accentul pus pe funcționalism avea o dimensiune socială, era o cale spre construirea unei societăți mai bune, în care muncitorii să aibă acces la obiecte utile, care să corespundă și unor nevoi estetice.

William Morris a căutat raționalitatea și accesibilitatea în modele medievale, care stăteau la baza realizării unor obiecte utile și frumoase. Walter Gropius considera că formele abstracte ar putea fi înțelese ușor de către populație, căreia i-ar fi accesibile pe cale rațională. În plus, designul trebuia să fie expresia epocii moderne: geometric, precis, practic, lipsit de ornamente superflue. Ambii propuneau arta integrată, totală (pe care Gropius o numea *Gesamtkunstwerk*). Și pentru William Morris și pentru Walter Gropius funcționalismul era legat de dezalienare, apelul la el putea indica o traiectorie către un viitor stat socialist. Problema era că, în cazul fiecăruia, muncitorimea nu a profitat cu adevărat de revoluția produsă în design/arhitectură decât, eventual, mai târziu. Produsele realizate de firma lui Morris erau prea scumpe pentru muncitori și nu au fost accesibile decât categoriilor mijlocii ale populației, burghezilor împotriva cărora arhitectul convertit în agitator socialist chema la luptă. Designurile funcționaliste propuse de Gropius nu au fost pe placul muncitorilor, care, atunci când și-au putut permite obiecte de artă decorativă, le-au preferat pe cele în stilurile anterioare, mai decorate, pentru că acestea erau asociate, conform educației pe care o primiseră, cu ideea de frumos și de bogăție⁷³. Pe de altă parte, mai ales prin Hannes Meyer, arhitectura promovată de Bauhaus a fost acceptată în Uniunea Sovietică și a furnizat, în forme adesea caricaturizate, surse

⁷⁰ *Ibidem*, p. 199.

⁷¹ Charlotte and Peter Fiell, *op. cit.*, p. 91.

⁷² Alexandru Mamina numește modernismul aplicat al Bauhaus o „variantă mai puțin vehementă ideologic”, reformistă, decât marxismul radical. A se vedea Alexandru Mamina, *op. cit.*, p. 54.

⁷³ Sigrid Sangl, *op. cit.*, p. 166.

de inspirație pentru arhitectura totalitară din blocul răsăritean, oferind astfel, în cele din urmă, cadrul de locuire cotidiană pentru muncitori.

Până la urmă, credem că nu este excesiv să afirmăm că atât în spațiul occidental, cât și în cel marcat de influența sovietică, arhitectura și designul din vremurile noastre se trag în mod nemijlocit din modelele oferite de cei implicați în Bauhaus. Ei au creat un adevărat stil internațional, recunoscut ca atare încă din perioada interbelică și rămas dominant și astăzi⁷⁴. Măsura în care idealurile umaniste, care i-au inspirat pe întemeietorii mișcării, se mai regăsesc astăzi în activitatea celor care le duc mai departe moștenirea estetică, ar trebui să facă însă obiectul unor alte cercetări.

DECORATIVE ARTS BETWEEN THE END OF THE 19th CENTURY
AND THE FIRST PART OF THE 20th. ARTISTIC REVOLUTION AND SOCIAL REFORISM.
CASE STUDIES: ARTS AND CRAFTS AND BAUHAUS

Abstract

During the 19th Century, the evolution of the decorative arts was for a long time in contrast with the political developments. Political revolutions have not had a history that is synchronous with that of artistic revolutions until the end of the century, only becoming so in the first decades of the 20th Century. We intend to analyse some elements of the modernist movement in decorative arts which emerged in the last decades of the 19th Century, based on a progressive ideology, socially motivated, which aimed to reform the society by calling for a new type of design. We will present two case studies: the *Arts and Crafts*, a movement in the decorative arts appeared in the United Kingdom in the second half of the 19th Century and *Bauhaus*, a school of arts and crafts that existed in Germany between 1919–1933. We start from a comparison between the attitudes of the two movements regarding the industrial type production, achieved through the use of the machine. Arts and Crafts, whose main ideologue was William Morris, had consistently argued for rejecting the use of the machine in the production of decorative art objects, while the Bauhaus, inspired by Walter Gropius, was characterized by the intention to make the industrial products aesthetic. Also, the two movements had a series of common elements, both artistically, through the attention paid to functionalism, as well as socially, by trying to use the arts for changing the society. Furthermore, both started from a re-evaluation of the Middle Ages, as an inspiration for organizing the production. The main ideologues of both movements believed, at least for a while, in the possibility of socialist revolution, but were forced to resort to a capitalist type of production. However, they contributed through their ideas to an artistic revolution in design and architecture.

Keywords: Decorative Arts, William Morris, Walter Gropius, Arts and Crafts, Bauhaus, medievalism, modernism, design.

⁷⁴ Frances Ambler, *The Story of the Bauhaus, the Art and Design School that Changed Everything*, London, Octopus Publishing Group, 2018, p. 80.