

Agata Wójcik

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Niemcy vs. Francja, czyli walka o świat jutra

Omówienie wystawy „Deutschland gegen Frankreich. Der Kampf um den Stil 1900–1930” w Bröhan-Museum – Berliner Landesmuseum für Jugendstil, Art Deco und Funktionalismus (28 IV – 11 IX 2016)



il. 1 Plakat wystawy „Deutschland gegen Frankreich. Der Kampf um den Stil, 1900–1930”, proj. Gerwin Schmidt; za: <http://www.broehan-museum.de/aktuelles/deutschland-gegen-frankreich-der-kampf-um-den-stil-1900-1930> (data dostępu: 16 XI 2016)

7 VII 2016 został zapisany w historii niemieckiego futbolu jako dzień klęski w półfinale mistrzostw Europy. Na murawie tym razem zwyciężyli Francuzi, jednak w innych dziedzinach Niemcy im nie ustępują. Na wakacyjny czas potyczek sportowych berlińskie Bröhan-Museum zaproponowało zwiedzającym wystawę „Deutschland gegen Frankreich. Der Kampf um den Stil 1900–1930”. Już plakat ekspozycji, autorstwa Gerwina Schmidta, symbolicznie pokazuje siłę tej walki i cechy przeciwstawnych obozów. Białe krzesło Bruny Paula, o minimalistycznej formie, pozbawione jakichkolwiek dekoracji, ściera się z francuskim siedziskiem, projektu Eugène’a Gaillarda, o giętkich liniach. Meble rozbijają tytuł wystawy, który rozpada się na wyrazy i sylaby zapisane różnymi krojami pism – wysmukłą antyką i silną czcionką bezszeryfową. Aby dodać ognia „walce” krzesel, trwającej na plakacie, grafik zdecydował się na intensywne niebieskie tło i czerwone litery.

Autorzy wystawy – Tobias Hoffmann, Anna Grosskopf i Fabian Reifferscheidt – postanowili przypomnieć walkę stoczoną na polu designu pomiędzy artystami i projektantami niemieckimi i francuskimi, walkę o styl, sposób kształtowania otaczającej przestrzeni, walkę o świat jutra. Kuratorzy postawili sobie za cel nie tylko ukazanie przeciwstawnych pozycji, lecz także wzajemnych wpływów.

Ekspozycja, umiejscowiona na dwóch piętrach, została podzielona na 20 zagadnień. Niemieckie i francuskie projekty przeplatają się i nierzadko spotykają „oko w oko”. Towarzyszą

im komentarze autorów, a także liczne cytaty artystów i krytyków będące dopełnieniem eksponatów. Pierwsza sala, prolog wystawy, pokazuje przeciwstawne pozycje prezentowane przez Francję i Niemcy w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku. W centrum umieszczono odwrócone do siebie „plecami”: kredens projektu Eugène Gaillarda i szafę Richarda Riemerschmida. Francuski mebel został wykreowany z giętkich, abstrakcyjnych linii, które tworzą zarówno jego strukturę, jak i dekorację. W symboliczny sposób przywodzi on na myśl triumf francuskiej secesji podczas paryskiej Wystawy Światowej w 1900 r., ponieważ był on częścią wyposażenia jadalni prezentowanej w pawilonie salonu Siegfrieda Binga. Mebel przypomina perfekcję francuskiego rzemiosła artystycznego i powiązania art nouveau z rokokiem. Przeciwstawia mu się szafa Riemerschmida o prostej, geometrycznej, ponadczasowej formie, pozbawiona jakichkolwiek ornamentów. Jest ona przykładem mebla produkowanego masowo w warsztatach drezdeńskich, wskazuje widzom wystawy drogę, którą pójdzie niemiecki design ściśle współpracujący z przemysłem. Kuratorzy zderzyli ze sobą również inne przedmioty. Wiele zestawień wydobywa clou niemieckiego i francuskiego projektowania. Minimalistyczna waza *Urbino* autorstwa Trude Petri, przesiąknięta duchem Bauhausu, została skonfrontowana z białą majolikową bombonierą projektu Louis Süe i André Mare odwołującą się w formie i dekoracji do stylów dawnych. Kolejne porównanie pokazuje stosunek projektantów do abstrakcji geometrycznej. Serwis do kawy wyprodukowany w Limoges w latach 20. ma bardzo tradycyjne kształty, a motywy abstrakcyjne są jedynie dekoracją, zestawioną dodatkowo ze złoceniami. Podbija on awangardowość żółtego kompletu do herbaty Margarete Heymann-Marks, którego każdy element konstrukcyjny jest stworzony z geometrycznych form.

Pierwszy poziom wystawy zapełnia prezentacja designu sprzed I wojny światowej. Można odnieść wrażenie, że nieco więcej uwagi autorzy poświęcili własnej historii wzornictwa. Francuską secesję pokazano poprzez dwa kluczowe ośrodki: Nancy i Paryż. École de Nancy, zafascynowaną światem roślin, przedstawiono na przykładzie mebli Emile’a Gallégo, Louisa Majorelle’a, Emile’a Andrégo, Jacques’a Grubera i szkiele pochodzących w większości z pracowni Gallégo i braci Daumów. Delikatne kwiaty wijące się po sprzętach zestawiono z fotografią pracujących rze-

mieślników z Nancy i w ten sposób przypomniano, że francuscy projektanci szkiele produkowanych na masową skalę mieli wpływ na przemianę rzemiosła artystycznego we wzornictwo przemysłowe. Natomiast Paryż potraktowano trochę po macoszemu, być może zagadnienie to wydało się zbyt oczywiste. Przypomniano jedynie Hectora Guimarda, twórców plakatów i po środku sali umieszczono wirujące w tańcu figurki Agathona Léonarda wyprodukowane w Sèvres. Wprawdzie kuratorzy wspominają, że do stolicy Francji ściągali także artyści niemieccy, którzy przesiąkali francuskimi wpływami, ale nie pokusili się o pokazanie prac żadnego z nich i zestawienie dzieł Niemców z paryżanami.

Znacznie więcej uwagi poświęcono projektantom i ośrodkom sztuki stosowanej w Niemczech. Działalność autorów związanych z Berlinem podzielono na dwie tendencje. Pierwsza z nich to połączenie klasycyzmu i funkcjonalizmu wywodzące się z twórczości Karla Friedricha Schinkla. W tym kontekście pokazano projekty architektoniczne i meblarskie Alfreda Grenandera i Bruna Möhringa, a także ceramikę Thea Schmuz-Baudißa. W ich projektach funkcjonalizm ściera się z dekoracyjnością, ale widać też powrót do klasycyzmu czy biedermeieru. Berlińska stacja metra przy Bülowstraße projektu Möhringa łączy kamienne monumentalno-klasycyzujące elementy ze stalą i szkłem. Dekoracje wydają się walczyć o pierwszeństwo z industrialną konstrukcją, zresztą starcie to przegrały i obecna, odbudowana stacja jest pozbawiona większości ornamentów. Podobną walkę widać w metalowej szafie, również autorstwa Möhringa. Natomiast komplet mebli Grenandera, zaprezentowany w 1904 r. na wystawie w St. Louis, szlachetną formą przypomina meble z epoki biedermeieru. Nosi on jeszcze piętno dekoracji w formie giętkich secesyjnych linii i owali, ale zwiastuje już nadchodzącą fascynację stylami dawnymi. Biała ceramika dekorowana rogami obfitości, pochodząca z Königl. Porzellan-Manufaktur Berlin, jest już przykładem, widocznego w pierwszym dziesięcioleciu XX w., nawrotu do stylów dawnych.

Drugą tendencją zauważaną w berlińskim środowisku jest projektowanie oparte na ściślejszej współpracy z producentami, skoncentrowane na funkcji i formie przedmiotu, a nie na dekoracji. Zaakcentowano w tej części wystawy rolę dwóch postaci, które położyły podwaliny pod funkcjonalizm dwudziestolecia międzywojennego: Bruno Paula i Petera Behrensa. Paula ukazano jako



il. 2 Sala „Berlin II. Industrielle gestaltung“. Projekty Bruna Paula.
Bröhan-Museum, Berlin ©VG Bild-Kunst, Bonn für Bruno Paul. Fot. A. Wójcik



il. 3 Sala „Paris 1910. Die Münchner Werkstätten im Salon d'Automne”. Stół projektu Bruna Paula, szafa Paula Ludwiga Troosta. Bröhan-Museum, Berlin ©VG Bild-Kunst, Bonn für Bruno Paul. Fot. A. Wójcik



il. 4 Sala „Paris 1925. Exposition International des Arts Décoratifs et Industriels Modernes”. Stół projektu Jacques'a-Émile'a Ruhlmann, żyrandol i lampa Edgara Brandta. Bröhan-Museum, Berlin ©VG Bild-Kunst, Bonn für Bruno Paul. Fot. A. Wójcik

projektanta mebli będących nierzadko triumfem użyteczności i ponadczasowej minimalistycznej formy, która nie straciła (i chyba nigdy nie straci) na atrakcyjności. Jego białe krzesło T 596 z 1908 r., wyprodukowane w Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk w Monachium, możemy zestawzić z bardzo zbliżonym w formie krzesłem Börje proponowanym aktualnie przez IKEA. Petera Behrensa poznajemy w Bröhan-Museum jako twórcę przedmiotów prostych w formie, niezawodnych, niedrogich i przede wszystkim pozwalających na ich masową produkcję. Za przykład służy bufet z kompletu mebli do jadalni z 1902 r. zaprojektowany na zlecenie sklepu Wertheim i oczywiście przedmioty elektryczne powstałe podczas słynnej współpracy Behrensa z AEG.

Poza ośrodkiem berlińskim kuratorzy zaprezentowali projektantów niemieckich związanych z koloniami artystycznymi. Na uwagę zasłużyła oczywiście kolonia w Darmstadt. Podkreślono zwłaszcza całościowe podejście artystów z Mathildenhöhe do projektowania, nieograniczające się do tworzenia przedmiotów, wnętrz, architektury, ale idące w stronę kreowania życia jako ceremonii przesiąkniętej pięknem. Przypominają o tym fotografie, chociażby wnętrze pokoju muzycznego w willi Behrensa z odwróconą tyłem postacią wy-

studiowanej damy przy fortepianie czy też ceremonia otwarcia wystawy w 1901 r. reżyserowana również przez tego artystę. W kontekście życia codziennego jako spektaklu pokazano sztukę stosowaną. Meble Josepha Olbricha i Hansa Christiana przyjmują uproszczone, architektoniczne formy wzbogacone o kolumnienki i wysmakowany detal w formie intarsji czy metalowych plakiet. Stają się one niejako scenografią dnia codziennego. Również przedmioty łączą w sobie prostotę i podniosłość – kielich Behrensa o wysmakowanym czerwonym trzonie i bezbarwnej czarze, jeśli wypełnimy go winem, zamieni się w naczynie niemalże liturgiczne. Znalezione w przestrzeni ekspozycji także miejsce dla prac Heinricha Vogelera – związanego z kolonią w Worpsweder kontynuatora idei angielskiego ruchu odnowy rzemiosł, zwolennika ucieczki od cywilizacji, powrotu do rzemiosła, artysty zafascynowanego średniowieczem. Prezentowana czarna ława powstała w założonych przez Vogelera Worpsweder Werkstätte, a jej monumentalna forma, przełamana jedynie medalionem z wazonem kwiatów, przywodzi na myśl kościelne stalle.

Osobną przestrzeń przeznaczono dla Augusta Endella. Przypomniano jego najbardziej znane dzieło – atelier Elvira w Monachium, jednak przede wszystkim koncentrując się na wyposażeniu



il. 5 Sala „Paris 1930. Der Deutsche Werkbund im Salon des Artistes Décorateur”. Krzesła projektu Marcela Breuera i Ludwiga Miesa van der Rohe. Museum für Konkrete Kunst Ingolstadt ©VG Bild-Kunst, Bonn für Mies van der Rohe. Fot. A. Wójcik



il. 6 Sala „Französischer Art Deco”. Meble projektu Jacques’a–Émile’a Ruhlmana. Bröhan-Museum, Berlin. Fot. A. Wójcik



il. 7 Sala „Die Union des Artistes Modernes (UAM)”. Komoda projektu Gerrita Thomasa Rietvelda, krzesło Jeana Prouvé, stolik Pierre’a Chareau. Bröhan-Museum, Berlin Dauerleihgabe der Ernst von Siemens Kunstsstiftung, München ©Galerie Ulrich Fiedler, Berlin ©VG Bild-Kunst, Bonn für Pierre Chareau und Jean Prouvé. Fot. A. Wójcik

wnętrz sanatorium w Wyk na wyspie Föhr. Meble i fotografie wnętrz dobrze pokazują specyfikę Jugendstil. Sprzęty zostały wykonane z lokalnych materiałów – świerku i sosny, nie pokryto ich fornirami, natomiast niektóre polichromowano na kolor ciemnozielony z elementami purpurowymi. Gdziekolwiek w ich kształcie pobrzmiewają krzywizny wywodzące się z art nouveau, jednak meble oddziałują głównie swoją prostotą i ornamentami ograniczonymi do wrytych linii prostych lub falistych. Ich forma, kolorystyka i materiał doskonale korespondują z krajobrazem wyspy poprzecinanej szachownicami zielonych poletek i piaszczystymi wybrzeżami upstrzonymi koszami plażowymi. Kuratorzy zwrócili również uwagę, że meble dobrze współgrają z reformatorskimi ideami doktora Carla Gmelina, który w Wyk leczył pacjentów ćwiczeniami fizycznymi, dietą, świeżym powietrzem i kąpielami słonecznymi. W ten sposób wydobyto kolejną cechę projektowania niemieckiego z początku XX w., czyli traktowanie designu jako misji i narzędzia pozwalającego dokonywać reform społecznych.

Można jednak odnieść wrażenie, że wielkim nieobecny tej części wystawy jest Henry van de Velde. Czyżby uznano, że belgijski artysta, który w Niemczech spędził najbardziej owocne lata swojej twórczości i wywarł niebagatelny wpływ

na sztukę stosowaną Niemiec początku XX w., nie powinien być uwzględniony na ekspozycji poświęconej niemieckiemu designowi? A może poglądy van de Veldego i przeciwstawienie się współpracy z przemysłem, propagowanej przez Hermana Muthesiusa, nie wpisywały się w scenariusz wystawy? Jestem przekonana, że przypomnienie na przykład projektu wyposażenia salonu fryzjerskiego Haby’ego w Berlinie, w którym nie bał się wyeksponować przewodów doprowadzających gaz i wodę, podkreśliłoby jego rozumienie nowych technologii, zaś wnętrza i meble z willi Hohenhof w Hagen nie ustępują w swej prostocie i bezpretensjonalności projektom Riemerschmida, a niektóre zapowiadają art déco. Niestety w sali, gdzie pokazano projekty berlińskie z początku XX w., twórczość van de Veldego jest reprezentowana jedynie przez stojak na parasole – ustawiony oczywiście w kącie...

Na wystawie w Bröhan-Museum wielokrotnie i w różnym kontekście pojawiły się przedmioty zaprojektowane w monachijskich Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk. Kuratorzy chcieli jednak podkreślić ich znaczenie i poświęcili im odrębne miejsce. Skoncentrowali się zwłaszcza na wystawie „München 1908”, która była triumfem warsztatów. Pokazała, że niemieccy projektanci potrafili pogodzić wysoką jakość artystyczną z produkcją komercyjną. Wyeksponowano zwłaszcza kredens Riemerschida będący przykładem wykorzystania walorów dekoracyjnych materiału, z którego skonstruowano mebel, czyli słoju drewna.

Część wystawy poświęconą designowi przed I wojną światową kończą dwie konfrontacje projektów niemieckich i francuskich. Pierwsza z nich jest oparta na zasadzie kontrastu. Zestawiono prace projektantów zrzeszonych w Societé des Artistes Décorateurs i Deutscher Werkbund. Z jednej strony możemy podziwiać wysokiej jakości, precyzyjnie wykonane przedmioty przeznaczone dla zamożnej klienteli, które często stają się niestety jedynie pięknymi bibelotami. Za przykład autorom wystawy posłużył m.in. serwis Paula Follota czy szufelka Maurice’a Dufrène’a. Z drugiej strony zaprezentowano przedmioty o prostej formie, czasami całkowicie pozbawione ornamentyki, które są przede wszystkim użyteczne. Stanowią one owoc współpracy artystów takich, jak Behrens, Riemerschmid, wreszcie van de Velde, z producentami, np. AEG, Porzellan-Manufaktur w Miśni, Bayerische Porzellan-Manufaktur w Nymfenburgu.



il. 8 Sala „Deutscher Art Deco”. Stół projektu Bruna Paula, krzesło Oskara Kaufmanna, rzeźby Williama Wauera i Ernsta Schade. Bröhan-Museum, Berlin ©VG Bild-Kunst, Bonn für Bruno Paul, William Wauer. Fot. A. Wójcik



il. 9 Sala „Neues Frankfurt”. Meble projektu Ferdinanda Kramera i Ericha Dieckmanna. Bröhan-Museum, Berlin. Fot. A. Wójcik

Kolejna część ekspozycji wydobywa wpływ projektantów niemieckich na francuskich. Wystawa monachijska w 1908 r. wywarła duże wrażenie na delegacji francuskiej, jej skutkiem było zaproszenie Niemców do zaprezentowania swoich projektów na paryskim Salon d'automne w 1910 roku. Osiemnaście w pełni urządzonych wnętrz zaprojektowali m.in. Bruno Paul, Theodor Veil, Otto Baur, Paul Ludwig Troost, Paul Wenz, Adalbert Niemeyer, Richard Riemerschmid. Projekty te stały w całkowitej opozycji do prac francuskich projektantów tworzących w stylu art nouveau. Charakteryzowały się prostotą, monumentalnością, ich forma była inspirowana stylem Ludwika XVI, empiru, biedermeieru. Recenzenci przyjęli wystawę niemiecką w sposób krytyczny, jednakże artyści francuscy dosyć szybko podążyli tą drogą i zwrócili się w ku dawnym stylom. Autorzy ekspozycji w Bröhan-Museum zestawili ze sobą meble Bruna Paula, Paula Ludwiga Troosta i Jacques'a-Émile'a Ruhlmana, a także duetu Süe i Mare. Dzięki zaprezentowaniu sprzętów francuskich na tle fotografii z wystawy niemieckich projektantów w Paryżu dobrze wydobyto ich podobieństwa.

Drugie piętro poświęcono designowi dwudziestolecia międzywojennego. Otwierają go dwie sale ukazujące triumf francuskiego art déco. Na początek zaprezentowano zespół wysmakowanych przedmiotów projektu artystów, którzy

byli ojcami sukcesu Francji podczas paryskiej Exposition internationale des arts décoratifs et industriels w 1925 roku. Wyeksponowano stół Ruhlmana, twórcy pawilonu Hôtel du Collectionneur, meble i lampy Edgara Brandta, autora bramy wprowadzającej na wystawę paryską, jak również ceramikę z manufaktury w Sèvres, m.in. projektu Ruhlmana. Zabrakło nieco w tym miejscu chociażby zasugerowania innej twarzy designu francuskiego, jaka pojawiła się na ekspozycji w 1925 r., czyli pawilonu L'Esprit Nouveau projektu Le Corbusiera.

Dzięki prezentacji przedmiotów projektu takich osób, jak np. Paul Iribe, Jean-Émile Pui-forcat, Jacques-Émile Ruhlmann, Louis Süe i André Mare, Gérard Sandoz, René Lalique, firmy Daum Frères & Cie pokazano liczne odcienie francuskiego art déco. Styl ten we Francji był synonimem luksusu, wygody i pewnej swobody. Jest to widoczne już w powstałych w przeddzień I wojny światowej fotelach projektu Iribe'a – wyściełanych miękkim, pikowanym aksamitem o intensywnych barwach, zapraszających do odprężenia się. W stylu lat 20. nad Sekwaną pobrzmiewały też akordy orientalne, chętnie stosowano w produkcji luksusowych przedmiotów zamorskie gatunki drewna, dekoracje wykonane z kości słoniowej, skór dzikich zwierząt, złożonych lub srebrzonych metali. Na berlińskiej wystawie można było zobaczyć doskonale przykłady prostych, geometrycznych w formie mebli o subtelnej ornamentyce, które oddziałują siłą luksusowego materiału. Uwagę przykuwała chociażby szafa Puiforcata wykonana z drewna orzechowego, z elementami z kości słoniowej i skóry rekina, czy też stół Ruhlmana z drzewa *Pretocarpus indicus* z dekoracjami z kości słoniowej. W dwudziestolecie międzywojennym we francuskim projektowaniu wciąż były żywe wpływy stylów dawnych. Przypomina o tym fotel Süe'a i Mare'a nawiązujący do stylu Ludwika Filipa lub sofa Ruhlmana inspirowana meblami epoki biedermeieru. Nieobce były też projektantom art déco inspiracje abstrakcją geometryczną, co jest widoczne w papierośnicach projektu Gérarda Sandoza.

Niemieccy projektanci i architekci nie zaprezentowali się na wystawie światowej w 1925 r., jednak mieli szansę pokazać swoje osiągnięcia pięć lat później w Paryżu na Salon des Artistes Décorateur. Kierownictwo ekspozycji Deutsche Werkbund objął Walter Gropius, który do współpracy zaprosił kolegów z Bauhausu: Marcela Breuera, Herberta Bayera, László Moholy-Nagya.



il. 10 Sala „Die Frankfurter Küche”. Projekt Margarete Schütte-Lihotzky. Bröhan-Museum, Berlin. Fot. A. Wójcik

Zaprezentowali oni diametralnie różniącą się od francuskiego art déco modernistyczną i funkcjonalistyczną twarz niemieckiego designu. W eksponowanym zespole sterylnych wnętrz, pełnych innowacyjnych rozwiązań, szkła i stali, wyposażenie tworzyły lekkie meble z giętych rurek. Kuratorzy wystawy w berlińskim muzeum nie zapełnili tej części dużą liczbą eksponatów, jak zrobili to w salach poświęconych art déco we Francji. Zdecydowali się zaprezentować jedynie zdjęcia z wystawy w 1930 r. i ikony designu – krzesła i fotele projektu Miesa van der Rohe i Marcela Breuera. Dzięki ustawieniu krzeseł w „maszerujący” ciąg świetnie pokazali ducha industrialnego, obiektywnego, funkcjonalistycznego designu rodem z Bauhausu.

Z bauhausowską salą korespondowała kolejna część ekspozycji, poświęcona artystom zrzeszonym w Union des Artistes Moderne. Powstałe w 1929 r. stowarzyszenie przeciwstawiało się propagowanemu przez Société des Artistes Décorateurs nurtowi sztuki dekoracyjnej. Wywodzący się z jego kręgów artyści chcieli tworzyć design godny świata jutra, ściśle związany z modernistyczną architekturą. Projektanci i architekci zrzeszeni w UAM prezentowali różne postawy, które składały się na francuski modernizm. Dobrze uchwycono te tendencje w Bröhan-Museum. Z jednej strony można było zobaczyć meble Pierre’a Chareau, współtwórcy sukcesu Francji na wystawie w 1925 r., pozbawione dekoracji, o modułowej konstrukcji, jednak jeszcze zrobione z tradycyjnych, a nawet luksusowych materiałów, jak drzewo cytrynowe. Z drugiej strony zaprezentowano wykonane z giętych rurek industrialne „maszyny” do siedzenia lub leżenia projektu Charlotte Perriand, Le Corbusiera, Pierre’a Jeannereta i Jeana Prouvé. Pierwsza wystawa UAM została zorganizowana pod tytułem „L’Art moderne cadre de la vie contemporaine” w 1930 r. w Paryżu. Pokazali się na niej sympatyzujący z francuskimi modernistami projektanci, m.in. Gerrit Rietveld, którego na berlińskiej wystawie reprezentuje komoda ze szkła zbrojonego.

Dalsza część ekspozycji koncentruje się na designie niemieckim w dwudziestoleciu międzywojennym. Zaprezentowano trzy tendencje – art déco, „duchowy funkcjonalizm” i bauhausowski modernizm. Art déco królowało w dużych miastach Niemiec, dlatego na wystawie w Bröhan-Museum zagościły liczne przykłady prac berlińskich: rzeźby Willy’ego Ernsta Schadego, Rudolfa Bellinga, żyrandol firmy Schwitzer & Gräff,

wyroby ceramiczne i srebra produkcji Magraf & Co., Staatliche Porzellan-Manufaktur (KPM). Kuratorzy próbowali także zasygnalizować drugą, bardziej komercyjną twarz art déco. Motywy artdekowski popularyzowała ceramika ogólnie dostępna w dwudziestoleciu międzywojennym w Niemczech. Jako przykład upowszechnienia tego stylu posłużyły na ekspozycji projekty tkanin autorstwa Marthy Lutz.

W części wystawy „Spirituieller Functionalismus” przypomniano, że na niemiecką sztukę, a także projektowanie, oddziaływał spirytualizm, ezoteryzm i inne ruchy mistyczne. Zjawisko to nie miało odpowiednika w designie francuskim. Z kolekcji Bröhan-Museum pochodzi biurko i fotel projektu Gerharda von Ruckteschella powstałe pod wpływem myśli twórcy antropozofii – Rudolfa Steinera. Meble te są skonstruowane z załamujących się pod różnymi kątami linii nadających im strukturę kryształu, dzięki czemu miały nabierać leczniczej mocy. Formalnie sprzęty te są bliskie meblom w stylu czeskiego kubizmu lub nawet niektórym polskim realizacjom z ok. 1925 r., jednakże u ich podstaw leżały zupełnie inne założenia.

Idealnym przykładem realizacji oddającej ducha niemieckiego funkcjonalizmu stała się rozbudowa Frankfurtu nad Menem w latach 1925–1930. Ernst May zaprosił do projektu „Nowy Frankfurt” między innymi Waltera Gropiusa, Bruna Tauta, Marta Stama. Urzeczywistnili oni sen o tanich i wygodnych mieszkaniach oraz budynkach użyteczności publicznej. Zaprojektowane meble i wnętrza miały maksymalnie prostą formę, były natomiast pełne innowacyjnych rozwiązań pozwalających zaoszczędzić czas i przestrzeń. We Frankfurcie architekci i projektanci stworzyli spójne dzieło, w którym starano się dopracować najmniejsze szczegóły – włącznie z krojem liter pojawiających się w przestrzeni miasta (Futura projektu Paula Rennera). Autorzy wystawy z dużą pasją zapełnili dwie sale licznymi meblami i fotografiami wnętrz, projektu m.in. Franza Schustera, Ferdinanda Kramera, Ericha Dieckmanna, Wilhelma Schüttego. Wyeksponowali nawet fragment ikony designu w kategorii projektowania nowoczesnych, produkowanych na masową skalę kuchni, czyli tzw. kuchnię frankfurcką Margarete Schütte-Lihotzky.

Sala poświęcona Nowemu Frankfurtowi to ostatnie w ciągu pomieszczeń. Można odnieść wrażenie, że kończy ona wystawę. Tak jednak nie jest, ostatnie bowiem zagadnienie, któremu

poświęcono więcej uwagi, to szkoły artystyczne w Niemczech. Podkreślono, że takie uczelnie, jak Bauhaus, Burg Giebichenstein w Halle czy berlińska Reimann-Schule były ośrodkami funkcjonalizmu promieniującego z nich na cały kraj. Niestety przez umieszczenie tej części ekspozycji w korytarzu oraz zaprezentowanie nielicznych przedmiotów i pokazanie ich w towarzystwie rzeczy związanych z inną częścią wystawy zagadnienie to z łatwością można było przeoczyć. Sądzę, że na większą uwagę zasługują chociażby naczynia i lichterze, powstałe w Reimann-Schule, bliskie projektom Puiforcata, czy też śnieżnobiała ceramika o ponadczasowych miękkich formach, będąca owocem współpracy KPM Berlin z Marguerite Friedlaender-Wildenhain, wykładowca w Bauhausie, a następnie w Halle. Mimo że duch Bauhausu unosi się nad salami ukazującymi wystąpienie Werkbundu w 1930 r. w Paryżu czy też projektowanie Nowego Frankfurtu, to zastanawia, dlaczego autorzy wystawy nie chcieli poświęcić więcej uwagi tej mitycznej szkole, „Hogwartowi architektury XX wieku”, którego popularność wciąż rośnie (biorąc pod uwagę chociażby liczbę zwiedzających berlińskie Muzeum Bauhausu bądź plany budowy trzech nowych gmachów muzealnych w Weimarze, Dessau i Berlinie) i zapewne swój szczyt osiągnie za dwa lata – w setną rocznicę założenia uczelni.

Kto wygrał ten „mecz”? Kto zaprojektował świat „jutra”, który dzieje się dzisiaj? Ostatnie słowo należało do Niemców, ale kuratorzy chyba uprzejmie nie chcieli przechylić jednoznacznie szali zwycięstwa na swoją stronę. A może wystarczyło wypożyczyć z berlińskiego Museum der

Dinge dwa przedmioty zestawione tam w pierwszej prezentowanej gablocie – radio tranzystorowe Brauna projektu Dietera Ramsa (1958–1959) i iPad Jonathana Iva (2001). To porównanie pokazuje ścieżkę, która wiedzie z Weimaru i Dessau przez Hochschule für Gestaltung w Ulm do nieodłącznie towarzyszących nam ultracienkich laptopów lub białych smartfonów, przedmiotów minimalistycznych w formie, lecz maksymalnie intuicyjnych. Czy kiedykolwiek straci znaczenie 10 zasad dobrego designu sformułowanych przez Ramsa, wyrosłych z ducha niemieckiego funkcjonalizmu? Sądzę, że nawet jeśli projektanci chwilowo zapomną o nich, ostatecznie uznają, że dobry design jest nowatorski, użyteczny, estetyczny, zrozumiały, skromny, szczerzy, trwały, sumiennie wykonany, przyjazny środowisku, a mniej znaczy więcej.

Słowa kluczowe / Keywords

design, secesja, art déco, funkcjonalizm, wzornictwo przemysłowe / design, Art Nouveau, Art Deco, Functionalism, industrial design

dr Agata Wójcik (agatawojcik@poczta.onet.pl)

Historyk sztuki, adiunkt na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. Realizuje projekt badawczy „Ojcowie polskiego designu. Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana. Architektura wnętrz i meblarstwo”. Zainteresowania naukowe: historia designu, architektury wnętrz i malarstwo XIX i początku XX wieku.

Summary

AGATA WOJCIK (Pedagogical University of Cracow) / Germany versus France, the struggle over future world. Review of the exposition “Germany against France, the struggle over style, 1900–1930”, at Bröhan-Museum – Berliner Landesmuseum für Jugendstil, Art Deco und Funktionalismus (28 April – 11 September 2016)

The text is a review of an exposition, “Germany against France, the struggle over style, 1900-1930” presented from 28 April to 11 September 2016 by Bröhan-Museum, Berlin’s museum for Art Nouveau, Art Deco, and Functionalism. Between 1900 and 1930 design in France and Germany developed in a kind of match between these two nations. At the exposition furniture and design objects from Germany and France entered into dialogue with one another and illustrated the relation between neighbours in artistic exchange and national competition. Over 300 exhibits from Jugendstil and Art Nouveau of the fin de siècle through Art Deco and Functionalism featured this battle over modern design, always linked to the question of the proper way of life and residential style.