

# BAUHAUS I STRUKTURA SIATKI. JEJ NOWE FORMY I ZNACZENIA

Andrzej Kisielewski

Uniwersytet w Białymstoku, Instytut Studiów Kulturowych, ul. Świerkowa 20, 15-328 Białystok  
e-mail: a.kisielewski@uwb.edu.pl; ORCID 0000-0002-9505-126X

DOI: 10.24427/aea-2019-vol11-no4-01

## BAUHAUS AND THE GRID STRUCTURE. ITS NEW FORMS AND MEANINGS

### Abstract

This text is an analysis of the functions and meanings of the geometric grid, which is a useful tool for designing in architecture, in graphic design and industrial design. The grid is treated here as visual structure, which in its history had not only different forms and meanings, but also played various roles. It served, for example, to present the hierarchical relations between the spheres of sacrum and profanum, as was it in the case of the architecture and the painting in the Middle Ages. Later, in the Renaissance painting, it was used as a determinant of the geometric perspective, which allowed to present a three-dimensional space on the two-dimensional surface of the canvas.

The thesis of these considerations is that in the era of modernism the grid had changed its form and function, just as the meanings connected with it have also changed. The grid ceased to be a tool for describing reality, but it began to serve as a model in its shaping, and as a tool for its mapping, colonisation and control. The modernist grid understood in this way is sometimes stereotypically treated as a visual determinant of the Bauhaus idea. In the era of late modernity, the modernist network was increasingly used as a symbolic form – associated with modernism – and at the same time as a decorative element. However, it still is used as a useful structure in architectural, graphic or industrial design. Today it is used also as a tool that allows to shape spatial forms in 3D graphics, used to describe the surface of these forms. And here we put another thesis. Is it that the grid, constituting the mark of modern digital culture, would be unthinkable without the tradition of modernism, including the Bauhaus tradition.

### Streszczenie

Tekst jest analizą funkcji i znaczeń geometrycznej siatki stanowiącej użyteczne narzędzie w projektowaniu architektonicznym, w grafice użytkowej czy na przykład we wzornictwie przemysłowym. Siatka jest strukturą wizualną, która w swojej historii miała nie tylko różne formy i znaczenia, ale także odgrywała różne role. Służyła na przykład przedstawianiu hierarchicznych relacji między sferami sacrum a profanum, jak miało to miejsce w architekturze i malarstwie epoki średniowiecza. Później, w malarstwie renesansu, wykorzystywano ją jako wyznacznik perspektywy geometrycznej, co pozwalało na przedstawianie trójwymiarowej przestrzeni na dwuwymiarowej powierzchni płótna.

Tezę niniejszych rozważań jest to, iż w epoce modernizmu siatka zmieniła zarówno swoją formę, jak i funkcję, podobnie jak zmianie uległy także łączone z nią znaczenia. Siatka przestała być narzędziem opisu rzeczywistości, natomiast zaczęła służyć jako model w jej kształtowaniu i jednocześnie jako narzędzie jej mapowania, kolonizowania i kontrolowania. Tak pojmowana modernistyczna siatka bywa stereotypowo traktowana jako wizualny wyznacznik idei Bauhausu. W epoce późnej nowoczesności modernistyczną siatkę coraz częściej wykorzystywano jako formę symboliczną – kojarzoną właśnie z modernizmem – i jednocześnie jako element ozdobny. Nadal jednak stanowiła użyteczną strukturę w projektowaniu architektonicznym, graficznym czy wzornictwie przemysłowym. Dzisiaj jest ona również narzędziem pozwalającym na kształtowanie form przestrzennych w grafice 3D, służącym do opisu powierzchni tych form. I tu stawiamy kolejną tezę, iż taka siatka, stanowiąca znamię współczesnej kultury cyfrowej, byłaby nie do pomyślenia bez tradycji modernizmu, między innymi tradycji Bauhausu.

Keywords: geometrical grid; visual culture; architecture; industrial design; graphics design; modernism; Bauhaus

Słowa kluczowe: siatka; kultura wizualna; architektura; wzornictwo przemysłowe; grafika użytkowa; modernizm; Bauhaus

## WPROWADZENIE

Niniejszy tekst jest analizą funkcji i znaczeń geometrycznej siatki, stanowiącej użyteczne narzędzie w projektowaniu architektonicznym, w grafice użytkowej czy wzornictwie przemysłowym. Siatka jest tu traktowana jako struktura wizualna, która w swojej historii miała nie tylko różne formy i znaczenia, ale także odgrywała różne role. Tezą niniejszych rozważań jest to, iż w epoce modernizmu siatka zmieniła swoją formę i funkcję, podobnie jak zmianie uległy także łączone z nią znaczenia. Siatka przestała być narzędziem opisu rzeczywistości, natomiast zaczęła służyć jako model w jej kształtowaniu. Tak pojmowana modernistyczna siatka bywa stereotypowo traktowana jako wizualny wyznacznik idei Bauhausu. Dzisiaj jest ona również narzędziem pozwalającym na kształtowanie form przestrzennych w grafice 3D, służącym do opisu ich powierzchni. I tu stawiamy kolejną tezę, iż taka siatka, stanowiąca znaną współczesnej kultury cyfrowej, byłaby nie do pomyślenia bez tradycji modernizmu, między innymi tradycji Bauhausu.

W 1924 roku Walter Gropius w eseju zatytułowanym *Idea i rozwój państwowego Bauhausu* tak pisał o źródłach idei realizowanej w prowadzonej przez siebie uczelni: „*Ruskin i Morris w Anglii, van de Velde w Belgii, Olbrich, Berens... i inni w Niemczech, i na końcu niemiecki Werkbund*” [cyt. za: F. Whitford 1991, s. 23]. Wymienione przez Gropiusa źródła idei Bauhausu są oczywiste dla badaczy modernistycznej sztuki, architektury, projektowania graficznego czy wzornictwa przemysłowego. Idea Bauhausu wpisywała się w modernistyczną ideę przebudowy świata w imię sztuki przy wykorzystaniu produkcji masowej, co w praktyce oznaczało estetyzację codziennej rzeczywistości przy wykorzystaniu nowoczesnego języka form. Idea powołania Bauhausu w znacznym stopniu zawierała się w próbach znalezienia odpowiedzi na pytanie – czym winien być ów nowoczesny język form? Idea Bauhausu jest jednak tylko jednym z ogniw długiego łańcucha wydarzeń ściśle związanych z praktykami wizualnymi, dotyczącymi przede wszystkim projektowania. W tym łańcuchu wydarzeń składających się na źródła idei Bauhausu niezwykle ważnym zjawiskiem stało się zjawisko siatki (lub kratki), traktowanej jako poręczna struktura w procesie projektowania.

Siatka ma długą genealogię, ponadto w swojej historii miała zróżnicowane postaci, różne funkcje i łączono z nią różne znaczenia. Wykorzystywano ją w planowaniu katedr gotyckich. Jej późnośredniowieczną postać wyznaczały punkty – pisał historyk sztuki Jack H. Williamson – z których rozchodziły się linie biegnące do kolejnych punktów, gdzie się krzyżowały i następnie rozchodziły do kolejnych punktów

[J. H. Williamson 1989, s. 171]. Tak pojmowana siatka stanowiła egzemplifikację średniowiecznego Universum, obrazowała symboliczny charakter wertykalnych relacji między nadnaturalną realnością Nieba a *stricte* ziemską rzeczywistością materialną [N. Hiscock 2007]. Kolejnym ogniwem tworzącym genealogię siatki stała się koncepcja perspektywy zbieżnej, która, przypomnijmy, w założeniach Erwina Panofsky'ego była formą symboliczną. W ujęciu natomiast czysto technicznym stawała się jedną z pierwszych technologii pozwalających na przedstawienie rzeczywistości trójwymiarowej na dwuwymiarowej płaszczyźnie płótna [E. Panofsky 2008]. Podstawą perspektywy była jednak geometryczna struktura siatki zbudowana z przecinających się pod kątem prostym linii prostych, która stanowiła wyraz laickiej już relacji widza z otaczającą go, fizycznie pojmowaną, przestrzenią. Rozwinięciem tak pojmowanej idei siatki stała się później siatka Gerardusa Mercatora, która przyczyniła się do narodzin nowożytnej kartografii.

Innym ważnym zjawiskiem w genealogii idei Bauhausu i kojarzonej z nią siatki stał się również nowy sposób rozumienia i konstruowania obrazu, który narodził się w końcu wieku XIX w malarstwie impresjonistów. Było to zwłaszcza zasługą Edgara Degasa, w którego twórczości obraz został pozbawiony centrum, a jego kompozycja uległa otwarciu. Podkreślić wypada, iż w sztuce europejskiej tradycyjnie pojmowany obraz zazwyczaj był budowany od środka i miał zamkniętą strukturę kompozycyjną. Ważnym źródłem idei Bauhausu, oprócz tych wymienionych przez Waltera Gropiusa i nowej koncepcji obrazu, stała się również twórczość Paula Cézanne'a i następnie kubistów, ponieważ to w ich malarstwie zaczęła się krystalizować modernistyczna siatka. Jej rozwinięcie i zarazem kodyfikację znajdujemy później w malarstwie Pieta Mondriana i estetyce propagowanej od 1917 roku przez jego kolegów skupionych wokół wydawanego w Utrechcie pisma „*De Stijl*”.

## 1. BAUHAUS I SIATKA MODERNISTYCZNA

Siatka, która w średniowieczu służyła obrazowaniu relacji między sferami *sacrum* i *profanum*, a od czasu renesansu uchodziła za narzędzie pozwalające na opisanie rzeczywistości czysto fizycznej, w idei Bauhausu zaczęła pełnić nową funkcję. Stała się modelem w procesie kształtowania rzeczywistości. Uznano ją także za wizualną egzemplifikację modernizmu pojmowanego jako stan kultury. Tak to ujmowała historyczka sztuki Rosalind Krauss: „*siatka obwieszca, wśród innych rzeczy, wołę sztuki nowoczesnej do milczenia, jej wrogość do literatury, do narracji, do dyskursu. Siatka*

wykonała swoje zadanie z uderzającą skutecznością. Bariery, które obniżyła między sztuką widzenia a językiem, odniosły niemal całkowity sukces w wysłaniu sztuk wizualnych do sfery ekskluzywnej wizualności i obronie ich przed ingerencją mowy. Sztuka oczywiście drogo zapłaciła za ten sukces, ponieważ forteca, którą zbudowała na fundamencie siatki w coraz większym stopniu staje się gettem” [R.E. Krauss 1999, s. 9].

Dodajmy, że tym gettem stała się również wizualność jako taka, co w znacznej mierze zostało spowodowane ucieczką od narracji i co w istocie oznaczało ucieczkę przed sensem. Krauss pisała o dwóch sposobach funkcjonowania siatki, dzięki którym ona dekretowała stan nowoczesności w sztuce, ale także – dodajmy – w architekturze, wzornictwie przemysłowym i grafice użytkowej. Pierwszy sposób funkcjonowania siatki miał charakter przestrzenny, drugi temporalny. W sensie przestrzennym siatka obwieszczała realność sztuki, natomiast w ujęciu temporalnym stawała się wyznacznikiem nowoczesności. Krauss pisała: „W wymiarze temporalnym siatka stała się emblematem nowoczesności będąc właśnie tym: formą, która jest wszechobecna w sztuce naszego wieku, nie pojawiając się nigdzie w ogóle, w sztuce na końcu. W wielkim łańcuchu reakcji, dzięki którym modernizm się narodził z wysiłków dziewiętnastego wieku jako finałowe przesunięcie skutkowało przerwaniem łańcucha. Przez ‘odkrycie’ siatki kubizm, de Stijl, Mondrian, Malewicz... wylądowali w miejscu, które było poza zasięgiem wszystkiego, co było wcześniej. Co oznacza, że oni wylądowali w teraźniejszości i wszystko inne zostało zadekretowane jako przeszłość” [R. E. Krauss, j.w.].

Do tego łańcucha reakcji możemy dodać również estetykę kojarzoną z Bauhausem, ponieważ wywarła ona niebywały wpływ na kulturę wizualną XX i XXI wieku. W ujęciu Krauss siatka była nienaturalna, antymimetyczna i nierzeczywista. Dodajmy, że stała się także znakiem racjonalności, przewidywalności, standaryzacji i modularyzmu, jak również isticie biurokratycznego porządku, nadzoru i anonimowości. Przede wszystkim okazała się znakiem wymienności wszystkiego ze wszystkim, bowiem ze swojej natury była strukturą gotową na wypełnienie jej każdą treścią. W tym momencie można również zauważyć, iż stanowiła zaprzeczenie oryginalności, którą tak bardzo gloryfikowali mistrzowie modernizmu. Zdaniem Roberta Venturiego okazało się wielką ironią, że ta gloryfikacja odbywała się przez replikację form wypracowanych właśnie przez nich [R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour 1994, s. 148].

Modernistyczna siatka wyznaczała założenia natury estetycznej, które można określić mianem stylu. Walter Gropius, jak wiadomo, nie chciał, aby Bauhaus

był kojarzony z jakimkolwiek stylem. Architekt odżegnywał się zwłaszcza od etykiety „stylu międzynarodowego”, którego jednym z pierwszych przejawów w ocenie wielu badaczy modernizmu stała się architektura kampusu Bauhausu w Dessau. Faktem bezspornym jest jednak, że Gropius wykreował i rozpowszechnił język industrialnych form funkcjonujący zwłaszcza w architekturze. Świadectwem niechęci Gropiusa do schematów estetycznych może być jego polityka zatrudniania profesorów Bauhausu, wśród których znaleźli się tak odmienni artyści, jak na przykład: Gerhard Marcks, Lyonel Fenninger, Johannes Itten, Oskar Schlemmer, Paul Klee, Lothar Schreyer, Wassily Kandynski i László Moholy-Nagy. Niektórzy z nich reprezentowali nurt ekspresjonizmu, jak na przykład malarze Itten i Fenninger i rzeźbiarz Marcks, którzy byli związani z berlińską galerią Der Sturm. Przed pierwszą wojną światową była ona centrum międzynarodowej awangardy i głównym ośrodkiem ekspresjonizmu. Wszyscy wymienieni artyści reprezentowali niezwykle oryginalne, a tym samym bardzo odmienne i jednocześnie silnie oddziałujące na studentów osobowości. Przy okazji można docenić znajomość sytuacji w sztuce współczesnej przez Gropiusa, zwłaszcza jego orientację w nurtach awangardy. W jego idei Bauhaus miał być miejscem, w którym spotykałyby się różne sposoby myślenia o sztuce, z którą architektura i rzemiosło miały być ściśle powiązane.

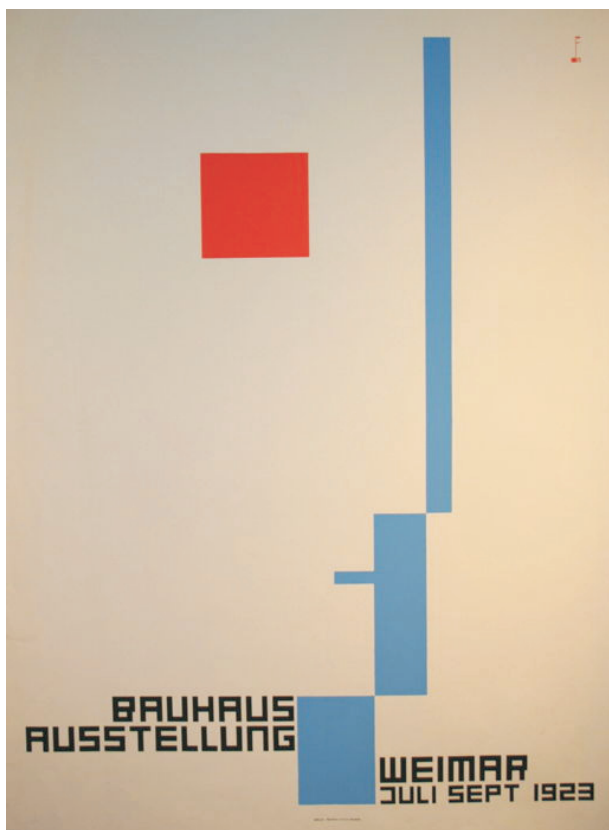
Ową różnorodność zdawała się jednak przesłaniać właśnie siatka. Pomimo znaczącego zróżnicowania osobowości artystów zatrudnianych na stanowiskach profesorów, jak również odżegnywania się od stylu, Bauhaus często jest kojarzony z językiem form, który uchodzi za gloryfikację estetyki modernistycznej doskonałości i piękna. Znamieniem tego języka stały się najprostsze figury geometryczne, takie jak kwadrat, prostokąt, trójkąt i koło, a także linia prosta pionowa i pozioma, kąt prosty i wyznaczana przez nie siatka (lub kratka). Zdaniem Jacka H. Williamsona siatka modernistyczna, w odróżnieniu od tych z epoki średniowiecza i renesansu, różniła się modularnym charakterem, ponieważ jej egzemplifikacją stały się modułarne geometryczne pola. Jeśli przyjmiemy perspektywę Ferdinanda de Saussure’a, to wtedy siatka, pojmowana czy to metaforycznie, czy dosłownie, staje się strukturą o charakterze językowym, ponieważ ustanawia reguły gramatyczne, na których podstawie są tworzone wszelkie bardziej rozbudowane wyrażenia [E. Lupton 2000, s. 28].

Preferowany w Bauhausie język form wymownie charakteryzuje logo uczelni opracowane w 1923 roku przez László Moholy-Nagy’a. Głównym jego motywem uczynił koło, w które wpisał trójkąt i kwadrat. Logo wykorzystywane było we wszelkich publikacjach wyda-

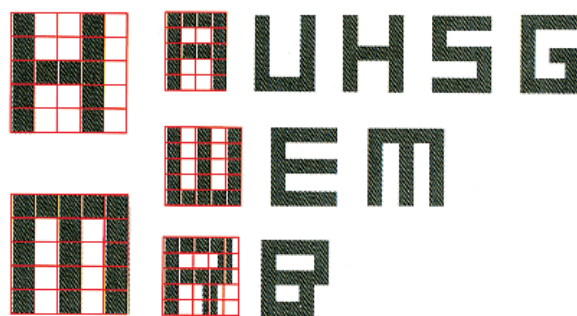
wanych przez uczelnię, a więc w materiałach o charakterze promocyjnym, także na plakatach informujących o wystawach prac profesorów lub studentów uczelni, jak również na okładkach książek wydawanych w ramach biblioteki Bauhausu.

Siatka okazała się niezwykle poręczną strukturą, ponieważ najpierw pozwalała na budowanie obrazu świata, jak miało to miejsce w sztuce średniowiecza, malarstwie renesansowym i kartografii. Następnie na jej bazie można było już kształtować rzeczywistość. Jak pisał Martin Heidegger: „Podstawowym procesem nowożytności jest podbój świata jako obrazu. Słowo obraz znaczy teraz: wytwór przedstawiającego dostawiania [das Gebild der vorstellen den Herstellen]” [M. Heidegger 1997, s. 81]. Światoobraz nie jest obrazem świata, lecz ideą postrzegania świata jako obrazu i tym samym modelowaniem wszystkiego na jego podobieństwo. W modernistycznej siatce można zatem widzieć dopełnienie procesu zauważonego przez Heideggera. Stała się ona wizualnym modelem w procesie kształtowania świata.

Idea tak pojmowanej siatki i związanych z nią zasad geometryzacji i modularyzmu znalazły zastosowanie w wielu projektach opracowanych w Bauhausie. W architekturze jego przykładem stały się zaprojektowane



Ryc. 1. F. Schleifer, *Bauhaus Ausstellung*, plakat, 1922; źródło: <https://www.moma.org/collection/works/6197>



Ryc. 2. Fritz Schleifer, projekt liternictwa, 1922; źródło: K. Elam (2011), *Geometry of Design: Studies in Proportion and Composition*, Princeton Architectural Press, New York, s. 72.

przez Gropiusa sławne budynki w Dessau, okrzyknięte, o czym była już mowa, pierwszym objawieniem „stylu międzynarodowego”. W charakterze innego przykładu można tu przywołać znany plakat do wystawy Bauhausu z 1922 roku autorstwa Fritza Schleifera.

Zgodnie z założeniami modernistycznego idealizmu przedstawiony w plakacie profil twarzy i liternictwo zostały złożone z prostych, modularnych form stanowiących świadectwo, jak zakładał projektant, preferencji estetycznych w wieku maszyny. Rolę głównego modułu pełniła szerokość najmniejszego prostokąta, a jej wielokrotność stała się wyznacznikiem wielkości pozostałych elementów plakatu. Widoczna w jego dole czcionka została zaprojektowana przy wykorzystaniu tych samych prostokątnych elementów, co profil twarzy. W estetyce czcionki i jej modularnym charakterze widać wyraźne podobieństwo do znanego liternictwa zaprojektowanego w 1920 roku przez Theo van Doesburga, założyciela pisma „De Stijl”. Swoją czcionkę Schleifer zaprojektował przy użyciu kwadratów wyznaczonych przez pięć kwadratowych modułów w pionie i poziomie. Każda litera stała się zatem wielokrotnością tych kwadratowych elementów wpisana w większy kwadrat [K. Elam 2011, s. 72-73].

Innymi przykładami zastosowania w Bauhausie idei modularyzmu opartego na strukturze siatki stały się projekty naczyń autorstwa Marianne Brandt z połowy lat 20. czy zaprojektowana w 1924 roku i do dzisiaj produkowana lampa Wilhelma Wagenfelda. Przy ich projektowaniu wykorzystano podstawowe figury geometryczne, takie jak kwadrat, koło i trójkąt wpisane w siatkę krzyżujących się linii, a następnie, w fazie realizacji projektów, przeobrażone w bryły stereometryczne, takie jak sześciąt, kula, walec czy stożek. Innymi znanymi przykładami modularnego i tym samym opartego na siatce wzornictwa stały się szachy zaprojektowane przez Josefa Hartwiga w 1924 roku i zaprojektowana rok później seria mebli wykonanych ze stalowych rur



**Ryc. 3.** Josef Hartwig, szachy, 1924; źródło: [https://www.1stdibs.com/furniture/more-furniture-collectibles/collectibles-curiosities/games/modernist-bauhaus-chess-set-designed-josef-hartwig/id-f\\_377524/](https://www.1stdibs.com/furniture/more-furniture-collectibles/collectibles-curiosities/games/modernist-bauhaus-chess-set-designed-josef-hartwig/id-f_377524/)

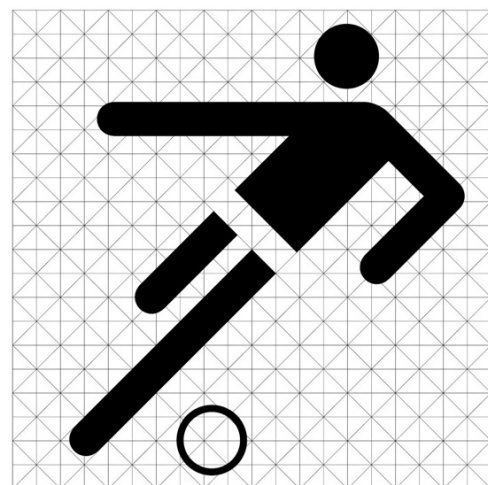
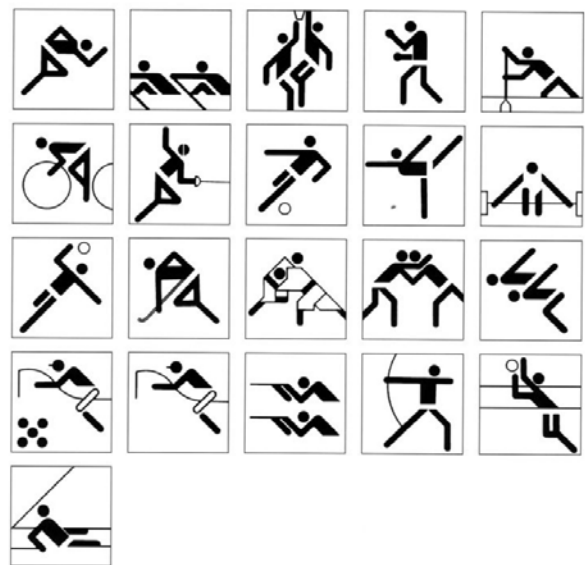
autorstwa Marcela Breuera, których najbardziej znaną reprezentacją stał się fotel Wassily.

Wprawdzie ów słynny fotel nie jest produktem warsztatów Bauhausu, to jednak z uwagi na jego nowoczesną formę bez wątpienia stanowi część bogactwa ideowego uczelni z Dessau. Meble z rur stalowych miały być praktyczne, lekkie, higieniczne i tanie [O. Máčel 1989, s. 101-102]. Traktowano to jako zaletę w zestawieniu z tradycyjnymi, przeważnie drewnianymi meblami. Właściwością mebla z rur stalowych jest jednak wysoki stopień anonimowości w kontekście wnętrza, zwykle mającego swój określony charakter. Anonimowość charakteryzuje także projektanta, co, jak można zauważyć, zbiega się ze wspomnianą wcześniej anonimowością siatki. Marcel Breuer stwierdził: „Meble, nawet ściany pomieszczenia, nie są już masywne, monumentalne... Są o wiele bardziej przewiewne, przezroczyste, można powiedzieć, wrysowane w pomieszczenie; nie utrudniają ani ruchu, ani spojrzenia przez pomieszczenie” [M. Breuer 1928, s. 11]. Inspiracją w ich projektowaniu były meble gięte z drewna, produkowane przez wiedeńską firmę Gebrüder Thonet. Ważną rolę odegrała także fascynacja rowerem Adler, którym *nota bene* na teren kampusu Bauhausu przyjeżdżał Wassily Kandinsky. Pierwsze prototypy mebli z rur stalowych zostały wykonane w zakładach lotniczych Junkersa; związek modernistycznej idei piękna i nowoczesnego tworzywa dzieł Breuera z przemysłem lotniczym wydaje się tu niezwykle znaczący. Nie jest też przypadkiem, że później produkowała je właśnie firma Thonet, pierwszy producent tanich, przemysłowo wytwarzanych mebli [O. Máčel 1989, s. 101-102]. Dzieła Breuera stały się stereotypem nowoczesnej formy łączonej z Bauhausem – kreowaną

tam architekturą, wzornictwem przemysłowym i grafiką użytkową [Ch. Wolsdorff 2002, s. 37]<sup>1</sup>.

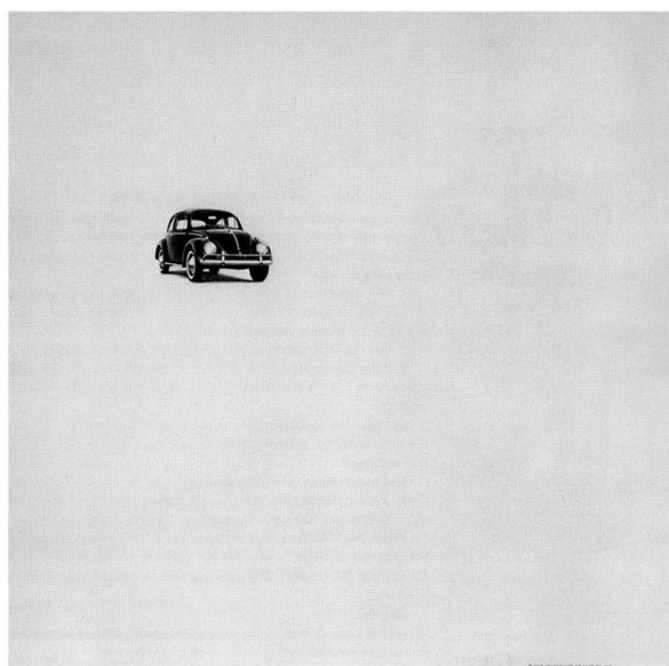
## 2. SIATKA MODERNISTYCZNA PO DRUGIEJ WOJNIE ŚWIATOWEJ

Po drugiej wojnie światowej idea siatki modernistycznej zaczęła się rozprzestrzeniać. Traktowano ją jako „gramatyczny” kościec języka formalnego wykorzystywanego w kreowaniu nowoczesnej kultury wizualnej, a do jego rozpropagowania w znacznym stopniu przyczyniła się znana szkoła wzornictwa przemysłowego i grafiki użytkowej w Ulm – Hochschule für Gestaltung Ulm – założona w 1953 roku z inicjatywy dawnego



**Ryc. 4 i 5.** Otl Aicher, oznaczenia dyscyplin olimpijskich, Olimpiada w Monachium, 1972; źródło: <http://olympic-museum.de/pictograms/olympic-games-pictograms-1972.php>

<sup>1</sup> Trzeba tu zaznaczyć, iż Marcel Breuer odmówił prawa do traktowania idei swoich mebli z rur stalowych jako wytworu Bauhausu.



### Think small.

Our little car isn't so much of a novelty any more.  
A couple of dozen college kids don't try to squeeze inside it.  
The guy at the gas station doesn't ask where the gas goes.  
Nobody even stores it at our shops.  
In fact, some people who drive our little

flivver don't even think 32 miles to the gallon is going any great guns.  
Or using five pints of oil instead of five quarts.  
Or never needing anti-freeze.  
Or racking up 40,000 miles on a set of tires.  
That's because once you get used to

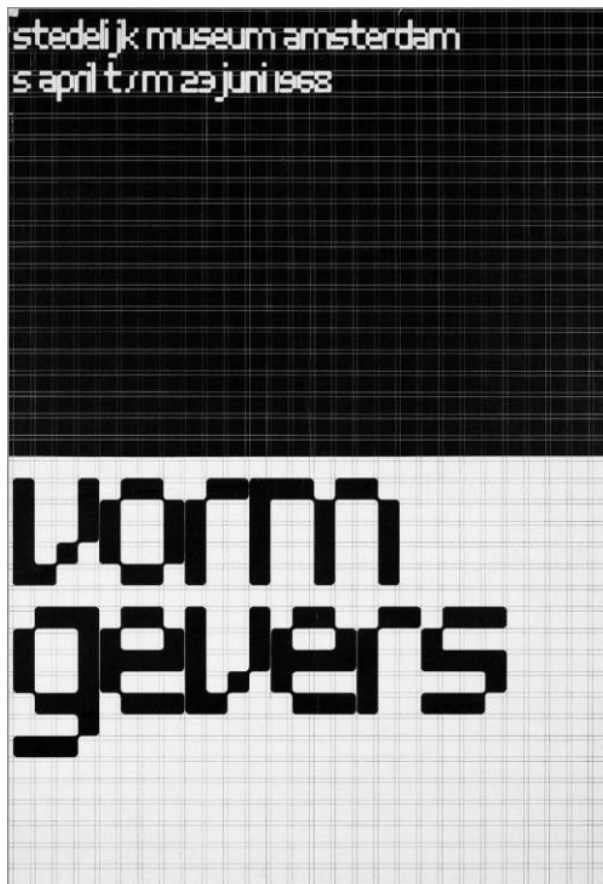
some of our economies, you don't even think about them any more.  
Except when you squeeze into a small parking spot. Or renew your small insurance. Or pay a small repair bill.  
Or trade in your old VW for a new one.  
Think it over.



**Ryc. 6.** *Think small*, reklama samochodu volkswagen, copywriter Julian Koenig, art director Helmut Krone, agencja reklamowa Doyle Dane Bernbach, Nowy Jork 1959; źródło: [https://en.wikipedia.org/wiki/Think\\_Small](https://en.wikipedia.org/wiki/Think_Small)

studenta Bauhausu Maxa Billa [Ph.B. Meggs 1992, s. 334-335]. Ów język formalny, w którym siatka pełniła funkcje kośćca gramatycznego, składał się ze znanych, preferowanych w Bauhausie elementów, takich jak proste geometryczne formy, w tym również jednoelementowe, blokowe liternictwo itd. Ów język stał się użytecznym narzędziem w projektowaniu między innymi okładek książek, opakowań, druków reklamowych, znaków graficznych i korporacyjnych systemów tożsamości wizualnej, a także systemów informacji wizualnej – na przykład na dworcach kolejowych i lotniczych, stacjach metra i stacjach autobusowych [Ph.B. Meggs 1992, s. 381-410]. Jednym z bardziej znanych przykładów wykorzystania tego języka, w którym rolę struktury porządkującej odgrywała modernistyczna siatka, stały się projekty oznaczeń dyscyplin olimpijskich zaprojektowane przez jednego ze współzałożycieli szkoły w Ulm, Otlę Aichera, z okazji Olimpiady w Monachium w 1972 roku.

W świecie reklamy jednym z bardziej znanych przykładów wykorzystania takiego języka form stały się



**Ryc. 7.** Wim Crouwel, *Vormgevers*, plakat do wystawy; 1968; źródło: K. Elam (2011), *Geometry of Design: Studies in Proportion and Composition*, Princeton Architectural Press, New York, s. 118.

reklamy realizowane przez nowojorską agencję Doyle Dane Bernbach, spośród których najczęściej przywoływanym przykładem stały się reklamy samochodu Volkswagen Beetle, opracowywane od 1959 roku. Wykorzystano w nich „bauhausowską” prostotę, a więc jednoelementowe liternictwo, oparte na geometrycznej siatce podziały kompozycyjne i modernistyczną, dokumentacyjną bezpośredniość fotografii. Pierwsze i zarazem najbardziej znane reklamy, z których jedną opatrzone nagłówkiem *Lemon*, a drugą *Think small*, stały się wzorcem trwającej wiele lat kampanii [St. Fox 1990, s. 256-262]. Charakteryzowały się istic dadaistycznym humorem i wręcz surrealistycznym „przesunięciem” rzeczywistości. Przykładem może być przyrównanie w pierwszej reklamie, opatrzonej sloganem *Lemon*, procesu produkcji samochodu do wyciskania soku z cytryny.

W świecie reklamy stosunek do estetyki kojarzonej z Bauhausem był jednak zróżnicowany. David Ogilvy, legendarny założyciel agencji Ogilvy & Mather, zastrzegał na początku lat 60., że kluczem do sukcesu

jest obiecanie konsumentowi korzyści – lepszego smaku, bielszej bieli po wypraniu koszul, więcej mil przejechanych na jednym galonie benzyny, lepszemu cery itd. [D. Ogilvy 1988, s. xviii]. Największą wagę przykładają do słów, ponieważ zgodnie z jego założeniem reklama była przedsięwzięciem opartym właśnie na kreowaniu słów [D. Ogilvy 1988, s. 19]. Ogilvy nie krył swojej podejrzliwości co do efektów artystycznych w reklamie. Był sceptyczny zwłaszcza do „mistyki” Bauhausu i wiary, że sukces w reklamie zależy od modernistycznego designu i tym samym odpowiedniego wyważenia kompozycji (równowagi całości) [D. Ogilvy 1988, s. 121].

Siatkę kojarzoną z Bauhausem poddawano interpretacjom i różnorodnym przekształceniom, w związku z czym przybierała ona różne postaci. Niejednokrotnie wykorzystywano ją jedynie jako narzędzie organizowania dzieła architektonicznego czy kompozycji graficznej, lecz bywało, że równocześnie eksponowano jej walory dekoracyjne. Jednym z bardziej znanych przykładów takiego właśnie wykorzystania siatki może być plakat Willema Hendrika „Wima” Crouwela z 1968 roku, zaprojektowany do wystawy w Muzeum Stedelijk w Amsterdamie zatytułowanej *Vormgevers (Projektanci)*; Crouwel znany jest przede wszystkim z projektowanych w latach 60. plakatów, katalogów i wystaw na zamówienie Muzeum Stedelijk. W plakacie *Vormgevers* typowa siatka złożona z krzyżujących się linii prostych pionowych i poziomych, tworzących kwadraty, została podwojona, dzięki czemu każdy kwadrat podzielono tymi dodatkowymi liniami – w odległości jednej piątej szerokości i wysokości z każdej jego strony. Siatka stanowi tu dekoracyjny i nowoczesny w wyrazie ornament wypełniający całą powierzchnię kompozycji, pełniąc jednocześnie rolę struktury porządkującej, w którą wpisano literactwo.

Krytyczna ocena modernistycznego języka form, kojarzonego często z tradycją Bauhausu, krystalizowała się w różnych obszarach i tym samym rzutowała również na ocenę siatki jako jego „gramatycznej” podstawy. Krytyka języka modernizmu i skutków jego wykorzystywania najpierw zarysowała się na polu architektury. Jednym z pierwszych jego krytyków stał się znany historyk architektury Rayner Banham, który jako członek londyńskiej Independent Group założonej w 1951 roku w londyńskim Institute of Contemporary Art głosił tezę, iż twórcza żywotność idei Bauhausu została ograniczona do powtórzeń, jak to określił, studiów „pierwotnego projektu” [D. Robbins 1990, s. 238]. Modernizm, zarówno w warstwie formalnej, jak i ideowej, budził także coraz większy krytycyzm w środowisku architektów, czego zapewne najbardziej znanym przykładem stała się krytyczna analiza budowli

modernistycznych Roberta Venturiego [R. Venturi, D. Scott Brown, St. Izenour 1994]. Krytyka architektury modernistycznej uwidoczniła się również w refleksji teoretyków kultury – reprezentujących tak różne dyscypliny akademickie, jak socjologia, filozofia, antropologia kultury, studia kulturowe czy literaturoznawstwo – którzy architekturę traktowali jako wizualny przejaw modernizmu rozpatrywanego jako stan kultury. Przywołajmy tu krytyczne głosy Jeana Baudrillarda, Jeana-François Lyotarda, Michela Foucaulta czy Fredrica Jamesona. Ten ostatni kojarzył architekturę modernistyczną z nudą, powtarzalnością, a także z atrofią tradycyjnego miasta i zniszczeniem typowej dla niego kultury sąsiadów. Krytykował modernizm za radykalne odcinanie się od otoczenia i za jego obcość wobec lokalnej tradycji architektonicznej [F. Jameson 1993, s. 2]. Inni wytykali modernistycznej architekturze globalny uniwersalizm równoznaczny z estetycznym kolonializmem, jak również i to, iż unieważniła ona miejsca, z którymi ludzie mogą się utożsamiać i które mogą kultywować. Niewątpliwie jednym z najbardziej wyrazistych przykładów takiego unieważnienia stały się osiedla bloków mieszkalnych, które wznoszono z modułarnych betonowych płyt w Europie Wschodniej. Miały one stanowić sugestywny komunikat o industrialnym rozwoju i tym samym o uniwersalnej nowoczesności. Przykładem podobnego uniwersalizmu może być również niesławne osiedle Pruitt-Igoe w St. Louis zaprojektowane przez Minoru Yamasakiego, które – jak pisał ze swadą historyk i krytyk architektury Charles Jencks – zostało wysadzone w powietrze za pomocą dynamitu 15 lipca 1972 roku o godzinie 15:32, mniej więcej, co miało oznaczać symboliczny koniec architektury modernistycznej [Ch. Jencks 1984, s. 9].

### 3. SIATKA W PÓŻNEJ NOWOCZESNOŚCI

Od lat 70. XX wieku siatkę coraz częściej traktowano nie tylko jako model, na podstawie którego można kształtować rzeczywistość. Wykorzystywano ją jako ozdobną formę – jako rozpoznawalny i oczywisty motyw, z założenia kojarzony z modernizmem, podobnie jak na przykład *rocaille* jest kojarzony z francuskim rokokiem czy kolumna jońska z greckim antykiem. Siatkę prezentowano we fragmentach i pod różnymi kątami – taki sposób jej użycia stawał się manifestacją postmodernizmu rozumianego jako rodzaj estetycznej konwencji, która charakteryzowała się między innymi cytowaniem różnych znaków pozbawionych jednak swojego pierwotnego odniesienia. Można w takim cytowaniu widzieć prefigurację strategii znanej pod określeniem „kopiuj-wklej”, wszechobecnej we współczesnej kulturze cyfrowej.



**Ryc. 8.** Wolfgang Weingart, *plakat do wystawy*, 1978; źródło: J.H. Williamson (1989), *The Grid: History, Use, and Meaning*, w: *Design Discourse. History. Theory. Criticism*, ed. by Victor Margolin, The University of Chicago Press, Chicago and London, s. 181

Postmodernizm można jednak traktować nie tylko jako rodzaj estetyki, lecz również jako stan kultury, podobnie jak ma to miejsce w przypadku modernizmu [F. Jameson 1993, s. 4]. W takim ujęciu postmoder-

nistyczna strategia cytowania różnych historycznych form i znaków, również tych kojarzonych jako modernistyczne, może być rozpatrywana jako wizualna reprezentacja stanu kultury. Modernistyczna siatka, trakto-





**Ryc. 9.** Cypr, hotel przy plaży, początek XXI wieku; fot. autor



**Ryc. 10.** Cypr, późnomodernistyczny hotel z zewnątrz, początek XXI wieku; fot. autor



**Ryc. 11.** Cypr, późnomodernistyczny hotel wewnątrz, początek XXI wieku; fot. autor

wana jako cytat wraz z innymi formami historycznymi, nabierała znaczeń odwrotnych od tych pierwotnie z nią kojarzonych. Stawała się wyrazem antyracjonalizmu, irracjonalizmu i przypadkowości. Stanowiła zaprzeczenie porządku i przewidywalności. Przykładem wykorzystywania siatki jako formuły o charakterze bardziej ozdobnym niż *stricte* symbolicznym może być znana fasada wiedeńskiego sklepu jubilerskiego Schulima zaprojektowanego przez Hansa Holleina w 1975 roku. Zważmy jednak, iż podstawą w pracy Holleina była struktura kratki – to przy jej użyciu architekt rozplanował zarówno układ fasady sklepu, jak i jego wnętrza. Inną ilustracją dekoracyjnego zastosowania siatki jest budynek londyńskiej Clore Gallery projektu Jamesa Stirlinga, budowany latach 1982-1985, uchodzący za jeden z podręcznikowych przykładów architektury postmodernistycznej. Siatka pełni w nim funkcję jedynie ozdobnej artykulacji ścian, jako rodzaj nałożonego na nie ornamentu. W wielu współczesnych budowlach można także napotkać siatkę traktowaną jako niewinny, nienarzucający się dekoracyjny ornament, tworzony na przykład przez zestawiane ze sobą płyty podwieszanego sufitu czy ozdobne marmurowe płyty na ścianach.

Siatkę nadal jednak wykorzystuje się jako strukturę, którą można kojarzyć z dziedzictwem Bauhausu.

W charakterze przykładu można tu przywołać nadmorskie hotele wznoszone na południu Europy, zazwyczaj projektowane przy użyciu modernistycznego języka wizualnego, którego zasadniczym elementem jest modułarna struktura siatki lub kratki. Jej ekonomiczna efektywność i praktycyzm lub – jeśli użyjemy znanej modernistycznej kategorii – jej funkcjonalizm wyraża się w tym, iż staje się ona strukturą pozwalającą na wpisanie weń każdej treści. Mogą to być na przykład wyobrażenia masowego turysty o pałacowym luksusie. Taki przykładowy hotel, z zewnątrz modernistyczny, w swoim wnętrzu zazwyczaj kryje estetyczne przeciwieństwo elewacji. To przeciwieństwo tworzyć mogą na przykład iście pałacowe dekoracje i wyposażenie, takie jak antykizujące kolumny, barokowe plafony na sufitach wraz z takąż artykulacją ścian i fontannami, a także ozdobnymi marmurowymi posadzkami, meblami itd.

## PODSUMOWANIE

Na zakończenie przywołajmy jeszcze jeden rodzaj siatki, który można traktować jako jedno z kolejnych ogniw w długim łańcuchu wydarzeń i zjawisk dotyczących zagadnienia siatki (lub kratki) traktowanej jako

struktura wizualna. W jakimś stopniu jest ona echem siatki modernistycznej, kojarzonej z Bauhausem. Jest to siatka stanowiąca egzemplifikację cyfrowej kultury wizualnej. Przykładem jej zastosowania może być konstrukcja „okien Microsoftu”, która bez wątpienia nie powstałaby bez idei obrazu opisanego przez Leona Battistę Albertiego jako „okno w ścianie”, jak również – tym samym – bez siatki stanowiącej podstawę renesansowej perspektywy zbieżnej [A. Friedberg 2012]. Nowa siatka stanowi podstawę grafiki wektorowej i jest wykorzystywana w procesie projektowania brył stereo-metrycznych w celu określania ich powierzchni. Innym ważnym elementem cyfrowej kultury wizualnej jest również piksel. Można w nim widzieć znaną iście modernistycznego modularyzmu i wymienności. Cyfrowe obrazy składają się bowiem, na co zwrócił uwagę badacz kultury cyfrowej Lev Manovich, z niezależnych od siebie modularnych części, z których każda składa się z jeszcze mniejszych, również niezależnych części. Najmniejszymi modułami są właśnie piksele. Dzięki modularnej strukturze w obrazach cyfrowych wszystko do siebie pasuje i pozwala na wymianę wszystkiego ze wszystkim. Jak zauważył Manovich, wszystkie obiekty nowych mediów zachowują swoją modularną budowę, ponieważ modularyzm jest ich zasadą [Manovich 2006, s. 95]. Każdy obiekt można wstawić do dokumentu – na przykład plik wideo, rysunek wektorowy czy fotografię – przy czym on zawsze zachowuje swoją niezależność. W świecie obrazów cyfrowych, podobnie jak niegdyś w sztuce modernistycznej i awangardowej, obowiązuje strategia montażu, co zapewne najbardziej znajduje ujście w działaniach typu „wycinaj i wklej”. Według Manovicha jest to podstawowa operacja, jaką można wykonać wykorzystując dane cyfrowe [Manovich 2006, s. 45]. Różnica między „analogową” modularną strukturą modernistyczną a cyfrową jest taka, iż tę pierwszą można wypełnić dowolnym znaczeniem, natomiast ta druga – dzięki użyciu modułów, jakimi są piksele – pozwala na zbudowanie każdego znaczenia. Tym, co łączy obie struktury jest modularyzm. Na końcu można zauważyć, iż nowa cyfrowa struktura zapewne nie zostałaby wymyślona bez ogniw, jakim w długim łańcuchu wydarzeń składających się na dzieje siatki okazał się Bauhaus.

Kończąc rozważania o funkcjach i znaczeniach siatki, skupmy się na siatce modernistycznej. Podkreślić raz jeszcze wypada, iż stanowiąc podłoże w pracy profesorów i studentów Bauhausu i później ich naśladowców, siatka stała się niezwykle użytecznym narzędziem w projektowaniu architektonicznym, wzornictwie przemysłowym i grafice użytkowej. Dodajmy przy okazji, iż jej użyteczność docenili także fizycy, matematycy, a nawet specjaliści od marketingu. Zauważmy, iż

zbudowana z linii prostych siatka jest abstrakcją, która nie ma nic wspólnego z naturą. Jest ona znamiem techniki - jednocześnie spełnia wszelkie cechy idealnego *simulacrum*, jakby chciał Jean Baudrillard. Siatka stała się technologią obrazowania, pozwalając na kontrolę organizacji przestrzennej. Ponadto, o czym była już mowa, jako funkcjonalna struktura pozwala na wypełnienie jej każdym znaczeniem. Sama jest jednak również nasycona znaczeniami, które dzisiaj uchodzą za znamienne dla modernizmu pojmowanego jako stan kultury. Stała się synonimem utopijnego idealizmu, jak również standaryzacji, ekspansji i globalizacji. Jako znak porządku i kontroli jest ona bez wątpienia użytecznym narzędziem pomocnym w mapowaniu rzeczywistości i następnie jej kolonizowaniu. Stała się zaprzeczeniem podziału między architekturą a społeczeństwem, które nie tylko symbolicznie, lecz także praktycznie zostało wpisane w strukturę siatki, stając się *de facto* obiektem kontroli – w charakterze przykładu raz jeszcze przywołać tu można osiedla z betonowymi blokami mieszkalnymi z Europy Środkowo-Wschodniej. Siatka stała się zaprzeczeniem wcześniejszego podziału między kulturą wysoką a kulturą nazywaną niską. Zaprzeczając dawnym podziałom na „wysoko” i „nisko”, okazała się również odpowiedzią na wyłonienie się masowego imaginariusium społecznego, w którym kultura wysoka i niska zostały połączone. Stała się podwaliną postfordowskiej kultury konsumeryzmu, której istotę tworzą starannie badane i projektowane modułowe marketingowe „grupy docelowe”. W obrazach służących komunikacji marketingowej, budowanych zwykle przy użyciu siatki, tą kolonizowaną rzeczywistością jest tak naprawdę podświadomość adresata, a jej kolonizacja, zdaniem amerykańskiego literaturoznawcy Fredrica Jamesona, stanowi istotę współczesnego kapitalizmu. Bauhaus odegrał wielką rolę w propagowaniu idei takiej siatki i tym samym – chcąc nie chcąc – skutków jej stosowania.

## LITERATURA

1. **Breuer M. (1928)**, *Metallmöbel und moderne Räumlichkeit*, „Das Neue Frankfurt” nr 1, s. 11.
2. **Elam K. (2011)**, *Geometry of Design: Studies in Proportion and Composition*, Princenton Architectural Press, New York.
3. **Fox St. (1990)**, *The Mirror Makers. A History of American Advertising*, Heinemann, London.
4. **Heidegger M. (1997)**, *Czas światłobrazu*, w: tegoż, *Drogi lasu*, Fundacja ALETHEIA, Warszawa.
5. **Hiscock N. (2007)**, *The Symbol at Your Door, Number and Geometry in Religious Architecture of the Greek and Latin Middle Ages*, ASHGATE, Hampshire.
6. **Friedberg A. (2012)**, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, Oficyna Naukowa, Warszawa.

7. **Jameson F. (1993)**, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London-New York.
8. **Jencks Ch. (1984)**, *Architektura modernistyczna*, Wyd. Arkady, Warszawa.
9. **Krauss R.E. (1999)**, *Grids*, w: tejże, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, s. 9-22.
10. **Lupton E. (2000)**, *Visual Dictionary*, w: *ABC of Bauhaus: The Bauhaus and Design Theory*, ed. by Ellen Lupton, J. Abbot Miller, Princeton Architectural Press, Princeton, s. 22-33.
11. **Manovich L. (2006)**, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
12. **Máčel O. (1989)**, *Pomiędzy wojnami światowymi: meble z rur stalowych*, w: *Idea Thoneta. Meble z drewna giętego i rur stalowych*, oprac. C. Pese, U. Peters, katalog wystawy, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg, s. 95-109.
13. **Meggs Ph. B. (1992)**, *A History of Graphic Design*, Van Nostrand Reinhold, New York.
14. **Ogilvy D. (1988)**, *Confessions of Advertising Man*, Atheneum, New York.
15. **Panofsky E. (2008)**, *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
16. **Robbins D. (1990)**, *The Independent Group: Fore-runners of Postmodernism*, w: *The Independent Group: Postwar, Britain and the Aesthetics of Plenty*, ed. by D. Robbins, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, s. 237-248.
17. **Venturi R., Scott Brown D., Izenour S. (1994)**, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England.
18. **Whitford F. (1991)**, *Bauhaus*, Thames and Hudson, London.
19. **Williamson J.H. (1989)**, *The Grid: History, Use, and Meaning*, w: *Design Discourse. History. Theory. Criticism*, ed. by Victor Margolin, The University of Chicago Press, Chicago and London, s. 171-186.
20. **Wolsdorff Ch. (2002)**, *Chairs, Tables, Cupboards. Bauhaus and Furniture*, in: *Bauhaus-Möbel. Eine Legende wird besichtigt / Bauhaus Furniture. A Legend Reviewed*, Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung, Berlin.