

Att kontextualisera arkitektur: Bauhausskolans gestaltade miljö

Anna Ingemark

Inledning

Det finns knappast en översiktspolitik som rör 1900-talets arkitektur eller design som inte nämner Bauhausskolan – vilken betraktas som en viktig förnyare inom designpedagogiken och hela det estetiska fältet. Skolan grundades 1919 i tyska Weimar av arkitekten Walter Gropius (1883–1969) med syftet att förena konst, konsthantverk, design och arkitektur utifrån den nya tidens förutsättningar. Namnet *Staatliches Bauhaus* kommer från grundarens vision om att ha verkstäder i olika hantverk som tillsammans skapade en helhet, med inspiration från medeltiden och *Arts & Crafts*-rörelsen som uppstod i England i mitten av 1800-talet.¹ Gropius knöt till sig flera av tidens avantgardekonstnärer, som Paul Klee och Wassily Kandinsky, för att undervisa eleverna i färg, form och skissteknik. Därefter fördjupade sig eleverna i ett material eller hantverk med hjälp av mästarna (huvudlärarna) i en av verkstäderna – man kunde exempelvis ägna sig åt möbeldesign, vävning, keramik, metallarbeten och bokbinderi. Trots att Gropius betonade byggnadskonstens betydelse redan i sin programförklaring år

Hur du refererar till det här kapitlet:

Ingemark, A. 2019. Att kontextualisera arkitektur: Bauhausskolans gestaltade miljö. I Hayden, H. (ed.) *Kontextualisering. Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap*: 2. Pp. 121–141. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/baw.e>. License: CC-BY 4.0

1919 dröjde det ända till 1927 innan arkitektur fick en mer framträdande position vid skolan.²

De estetiska uttryckssätten visade på en mångfald och utöver de mer traditionella hantverken sysslade man med typografi, reklam, fotografi och scenkonst på en skola som förefaller ha sjudit av kreativitet. Efter en mer hantverksbetonad fas blev anpassningen till den moderna maskintillverkningens krav så småningom mera påtaglig, även om förhållningssättet genomgående präglades av en progressiv, experimenterande anda. Trots att skolan bara var verksam i 14 år hann den både förändras en hel del och göra stora avtryck på utvecklingen. Bauhaus flyttades även rent geografiskt; först låg den som sagt i Weimar, därefter i Dessau (1925–1932) och till sist en kort period i Berlin innan nazisterna 1933 satte stopp för skolan som ansågs radikal och vänsterorienterad.³

Verksamheten, människorna, byggnaderna och föremålen turas om att stå i fokus i den omfattande litteraturen om skolan – men det är ändå ett begränsat urval berättelser och bilder som återkommande får representera något som i själva verket är oerhört mångfacetterat. En av de bilder som ofta får illustrera Bauhaus är huvudbyggnaden i Dessau med namnet Bauhaus i Herman Bayers karakteristiska typsnitt lodrätt längs den gråputsade väggen. Inte sällan är det ett svartvitt fotografi, utan människor och utan någon antydning om närliggande bebyggelse.⁴ Det inger en känsla av vakuum. Som om det inte fanns någon kontext – vare sig materiell eller immateriell. Så är det naturligtvis inte. Men utan någon förkunskap (eller tillgång till en kontext) är det inte självklart varför denna nedtonade, fabriksliknande



Bild 1. Bauhausskolans huvudbyggnad i Dessau från 1925. Fotograf: Dr. Volkmar Rudolf/Tilman2007. Wikimedia Commons. Licens: GNU Free Documentation License eller CC BY-SA 3.0

struktur betraktas som en milstolpe inom såväl arkitektur- som designhistoria.⁵

Fotohistorikern Robert Elwall menar att det finns ett nära samband mellan modernismens arkitektur och det moderna fotografiet, där det sistnämnda var oerhört viktigt för att föra fram det nya arkitekturidealet med sitt enkla, geometriska formspråk.⁶ Denna estetik och framställning kan emellertid medföra att byggnaden reduceras till en visuell artefakt utan sin egentliga funktion eller betydelse.

Ett byggnadsverk kommunicerar omedelbart något till betraktaren eller brukaren – genom sitt uttryck, sin funktion och placering – men är även en del av ett större sammanhang. Det är inte sällan just i relation till omgivningen som ett objekts betydelse framträder. På samma sätt som en byggnad är infogad i landskapet eller i gaturummet, kan den också vara införlivad i en verbal och visuell diskurs.

Byggnadens kontext kan enligt det synsättet bestå av såväl stadsbilden som en historisk epok eller en arkitekturteoretisk ram. Man skulle kunna tala om en *platsbunden* respektive en *diskursiv kontext*. Den förstnämnda utgår från den fysiska miljön – platsen – medan den sistnämnda snarare kan kopplas till tankar, föreställningar eller ideal.

För att förstå vår gestaltade miljö, alltifrån stadsplanering och arkitektur till inredning och design, behöver vi sätta in den i ett sammanhang – en kontext. I föreliggande kapitel vill jag se närmare på hur kontexten kan påverka tolkningen, men även tydliggöra hur man kan utföra en arkitekturanalys, med utgångspunkt i Bauhausskolan i Dessau från omkring 1925.

Modernismens kontexter

Verksamheten vid Bauhaus, men även dess arkitektur, har i historieskrivningen framhållits som en avgörande faktor i framväxandet av den riktning vi kallar för modernismen.⁷ Det är därför en given utgångspunkt att tolka Bauhaus mot bakgrund av modernismens förutsättningar och särdrag.

Grundläggande för att förstå modernismen och dess uttryck är naturligtvis industrialismens intåg under senare delen av 1700-talet som så genomgripande kom att förändra många människors liv avseende arbete, boende, förflyttning och konsumtion. Bruksföremål började i allt högre grad maskintillverkas, vilket möjliggjordes av en lång rad innovationer inom teknik och material. 1800-talets byggnader och föremål, inte sällan med helt nya funktioner, kläddes gärna i tillbakablickande stilar

såsom nyrenässans eller nybarock. Så småningom kom reaktionen mot denna historicism (eller stil-kavalkad) som uppfattades som otidsenlig, slentrianmässig och rent av falsk. Man sökte efter ett formspråk, frikopplat från alla historiska förebilder, som var bättre lämpat för den nya tiden och dess massproduktion. Kring sekelskiftet 1900 ökade även urbaniseringen explosionsartat som en följd av den alltmer utbredda industrialiseringen. Detta ledde till bostadsbrist och trångboddhet med stor smittspridning och snart uppstod ett skriande behov av att förse människor med moderna, hygieniska bostäder.

I början av 1900-talet medverkar så olika företeelser och föregångsgestalter till en estetik präglad av rationell enkelhet och standardisering. Arkitekten Louis Sullivans (1856–1924) bevingade ord *form follows function* blev viktiga ledord i en strävan efter att framhäva funktionen och förenkla det visuella uttrycket (även om uttrycket myntades i en annan kontext).⁸ Målet var att omsätta de tekniska framstegen i funktionella, tilltalande föremål och byggnader för den stora allmänheten och deras liv.

Man skulle kunna säga att modernismens arkitekter strävade efter en frihet från kontext – platsen, historien och det traditionella formförrådet spelade enligt företrädarna mindre roll. Det aktiva avståndstagandet från äldre traditioner avspeglades såväl tekniskt, estetiskt som språkligt eller retoriskt. Frigörelsen förutsatte ett slags *tabula rasa* (ett oskrivet blad) vilket möjliggjordes genom städernas expansion och sanering. Strategin att göra sig av med det förlegade, icke-funktionella för att ge plats åt det nya ändamålsenliga, visar inte minst

på uppfattningen om den moderna människans behov. Men denna avskalade, detaljfattiga arkitektur är kanske paradoxalt nog mer beroende av att man förstår idéerna bakom än de historicerande, rikt dekorerade byggnader som dominerat stadsrummet i flera sekler.

Modernismen är samtidigt mer komplex än man vid första anblicken kanske förstår och kan ses ur flera perspektiv. Ett sätt att öka förståelsen för modernismen kan vara att titta närmare på arkitekternas och formgivarnas inspirationskällor, visioner eller ledbilder. Den banbrytande arkitekten Le Corbusier (1887–1965) bejakade teknologins framsteg och var likt futuristerna fascinerad av fordon och maskiner. I flera sammanhang lyfte Le Corbusier fram fartyget, inte minst *atlantångaren* – stora fartyg som gick mellan Europa och Amerika – som en förebild. Här återfinns detaljer och ett formspråk som avspeglas i funktionalismens byggnader, så som fönsterband, rena vita ytor, relingen och det vidsträckta soldäcket (omtolkat i bostadshusens terrasser och balkonger med sina metallräcken). Men Le Corbusier menade även att fartygets rader av likadana ytsnåla, effektivt inredda och hygieniska förstaklasshytter var en utmärkt modell för framtidens boende – med små, välplanerade lägenheter staplade på varandra i höga hus omgivna av ljus och grönska. Detta nya bostadsideal speglas av hans föreställning om bostaden som en maskin att bo i.⁹

Arkitekturen vid Bauhausskolan i Dessau

När Bauhausskolan av politiska skäl flyttade från Weimar till Dessau år 1925 innebar det en nystart –

inte bara för själva verksamheten utan även för möjligheten att uppföra byggnader specifikt utformade för sitt ändamål. Jämte en strid ström av utställningar och andra programförklaringar kunde man här manifesteras Bauhaus idéer i byggd form. Bärande var den modernistiska tanken om en rationell, standardiserad bebyggelse som Walter Gropius hade anammat.¹⁰ Det var också han som ritade den nya huvudbyggnaden, vilken skulle visa på skolans visioner och strävan efter att ligga i framkant. Den strama byggnaden, bestående av lätt förskjutna ljusputsade volymer och en rasterliknande, fritt hängande glasfasad (en s.k. *curtain wall*) som exponerade skolans febrila skapande i verkstäder avsedda för alltifrån möbelsnickeri till silversmide och vävning.¹¹ Inspirationen kom inte minst från Gropius arbete med den innovativt konstruerade skolästfabriken Fagus som han utformat i samarbete med Adolf Meyer år 1911. Här hade man brutit upp det tidigare massiva murverket med stora glasytor, vilket ansågs revolutionerande och kom att inspirera många efterföljare.

Till skillnad från äldre offentliga byggnader i den här skalan saknade den nya Bauhausbyggnaden såväl en uppenbar huvudfasad som en tydligt markerad entré. Den asymmetriska, delvis transparenta huskroppen skulle signalera något nytt, mindre hierarkiskt och mera demokratiskt.¹² Gropius själv betonade gärna skolans logiska uppbyggnad – bestående av flera funktionsseparerade delar – och lät bland annat ta flygfotografier för att tydliggöra planens utformning. Den iögonenfallande glasfasaden, som vette ut mot gatan, var ytterligare en aspekt av arkitekturen som lyftes fram i representationen –

vars uttalade syfte var att lansera den nya eran i Bauhaus verksamhet.¹³ I samband med invigningen beskrevs byggnaden så här; ”/.../a cube of light which was delineated in all its transparency by the iron grid of its exterior structure.”¹⁴ Det är inte svårt att tänka sig hur man i den lilla staden Dessau med sin traditionella bebyggelse måste ha uppfattat detta nyttillskott i stadsbilden.

Interiören präglades också av det ljusa, luftiga idealet med flexibilitet som ledord. Färgsättningen var inte så monokrom som man kanske föreställer sig, utan färger som blått, gult och rött präglar de annars odekorerade ytorna.

Marcel Breuer (1902–1981), mästare för möbelverkstaden, fick uppdraget att formge inredningen till de nya lokalerna. Han hade samma år som flykten börjat experimentera med stålrörsmöbler – troligen inspirerad av den lätta, starka stålrörssramen på sin nya cykel – och en av de första modellerna var fåtöljen B3. Hela konstruktionen med den avskalade sittdelen upphängd i en stålrörssram bröt tydligt mot de tygklädda, stoppade fåtöljer de flesta var vana vid. Den strama designen signalerade en slags sittmaskin som stämde väl överens med fascinationen för maskiner och maskinproduktion. Dessutom passade stålrörsmöblerna perfekt in i den nya arkitekturen med dess betoning på rymd, lätthet och struktur.¹⁵

I anslutning till verkstäderna, matsalen och andra mer publika utrymmen inrättades även 28 små korridorsrum i en egen huskropp avsedda för studenter och anställda.¹⁶ Dessa bostadsrum räckte inte till alla som var knutna till skolan och var förmodligen tämligen eftertraktade i all sin enkelhet. En säng, ett



Bild 2. Matsalen intill aulan i Bauhausskolan som inreddes med Marcel Breuers möbler och färgsattes av Hinnerk Scheper. (Bauhaus-Dessau.de). Wikimedia Commons. Licens: fri domän

skrivbord och ett tvättställ var i stort sett det som rymdes – men rummen var även försedda med en liten balkong. De utgjorde med andra ord essensen av en funktionell, ytsnål och hälsosam bostad – helt i enlighet med det boendeideal som hade tagit form under den tidiga modernismen.

För ett litet antal lärare vid Bauhaus fanns möjligheten att få bo lite rymligare i avskildhet, men ändå i närheten av skolan. I en skogsdunge, en kort promenad från huvudbyggnaden, uppfördes en fristående villa avsedd för direktören Gropius själv samt tre parhus med plats för sex mästare och deras familjer. De vita, kubformade volymerna utan dekor, som varierar något inom samma tema, ritades också av Gropius och stod klara 1925–1926. Kontrasten



Bild 3. Kandinsky och Klees parhus från 1926. Fotograf: "Harald". Wikimedia Commons. Licens: GNU Free Documentation License eller CC BY-SA 3.0

mellan den moderna arkitekturens räta linjer och omgivningen med sina högresta tallar och traditionella hus med sadeltak var (och är) påfallande.

En samtida besökare beskrev mästarbostäderna så här;

Everywhere the same purposeful horizontals, the same flat roofs and incisive straight lines of the frameless doors and windows, repeatedly surpassed by the glass wall of a studio. A living-machine objectivity whose coldly uniform essence nevertheless incorporates, as an artistic component, the attractive play of light and shadow set in motion by the not yet grubbed trees.”¹⁷

Husen hade flera bostadsrum, modernt utrustade kök och badrum samt plats för det egna skapandet i rymliga ateljéer. Alla hade dessutom generöst tilltagna terrasser och altaner som komplement till de gemensamma grönyrtorna. De luftiga, men djärvt

färgsatta, interiörerna skilde sig också radikalt från de flesta rikt dekorerade, borgerliga hem under 1920-talet. De första hyresgästerna var László Moholy-Nagy, Lyonel Feininger, Georg Muche, Oskar Schlemmer, Wassily Kandinsky och Paul Klee med hustrur och barn.¹⁸ Alla var ansvariga för olika delar av skolans undervisning, men var också tongivande konstnärer inom det europeiska avantgardet. Precis som deras konstnärliga uttryck varierade sinsemellan syntes individualiteten i de enskilda hemmens inredning och färgsättning.¹⁹ Flera av mästarnas hustrur hade egna kreativa yrken, så som fotografen Lucia Moholy, konstnären Julia Feininger och konsertpianisten Lily Klee, något som naturligtvis avspeglades i det gemensamma boendet.²⁰

Mästarbostäderna framstår ibland som ett lite undanskymt bihang till den ikoniska Bauhausbyggnaden, men är i själva verket också intressanta ur flera perspektiv. Det handlade inte bara om att kunna erbjuda lärarna ett boende, utan var också ett sätt för Gropius att i full skala få omsätta sina idéer och lansera de moderna boendeidealen. Mästarbostäderna blev en uppvisning av det modernistiska formspråket där helheten iscensatte den livsstil som Bauhausföreträdarna ville förknippas med. Det var ingen tillfällighet att Gropius, som noggrant regisserade vilken bild av Bauhaus som skulle förmedlas, i sin bok *Bauhausbauten Dessau* (från 1930) valde bort bilder från paret Kandinskys vardagsrum med sitt gammalmodiga möblemang i mörkt träslag till förmån för Moholy-Nagys som konsekvent inrett med Marcel Breuers stålörsmöbler och Marianne Brandts armaturer.²¹

Att beskriva, tolka och kontextualisera arkitektur

Om man väljer att stanna här har man åstadkommit en skissartad skildring av ett stycke arkitekturhistoria tätt länkad till den berömda arkitekten Walter Gropius och den inflytelserika verksamheten vid Bauhaus. Dessa rader ger läsaren en bild (om än mycket översiktlig) av arkitekturen vid Bauhaus i Dessau kring uppförandetiden. Inbäddade i den kortfattade texten finns en *beskrivning*, en *tolkning* och en *kontextualisering* – tre element som är mer eller mindre sammanlänkade i en arkitekturanalys.

Men hur kan man som konstvetare och arkitekturhistoriker konkret gå till väga för att studera Bauhaus huvudbyggnad och mästarbostäder (eller motsvarande studieobjekt)? En insikt om byggnadens *tillkomsthistoria*, *placering*, *form* och *funktion* utgör oftast grunden i en arkitekturanalys.

Det innebär i praktiken att man tar reda på grundläggande fakta kring uppförandeår, tidsepok, arkitekt, beställare, uppförandeprocess, kritiskt mottagande och så vidare för att få en inblick i byggnadens historia. För att kunna beskriva byggnaden och dess tillkomst behöver man även tillgång till en terminologi och en gemensam referensram. Enkelt uttryckt är det så man gör när man studerar ett nytt ämne – man tillägnar sig gradvis fältets språkbruk, förhållningssätt och historiska kanon.²²

När man kommer till platsen ser man hur huset är placerat i landskapet eller infogat i stadsbilden. Den fysiska miljön, så som topografi, annan bebyggelse och grönområdets gestaltning har onekligen stor betydelse för att förstå ett byggnadsverk. Man uppfattar även byggnadens skala och volym i

relation till intilliggande ting – det vill säga det jag kallar en *platsbunden kontext*. Det är också här det tydligast framgår om byggnaden var banbrytande eller uppseendeväckande för sin tid eller plats. Detta går inte sällan förlorat i översiktslitteraturens representationer som i regel enbart fokuserar på byggnadens exteriör utan vare sig omgivning eller brukare.

Därmed inte sagt att inte fasaden, husets ansikte, är oerhört viktig för vår förståelse. Här kan man se aspekter som material, konstruktion, funktion, eventuella utsmyckningar och visuellt uttryck eller stil. När man flanerar i en stad är det ett collage av dessa olikartade fasader som vi framförallt uppfattar och läser av i den mån vi kan.

Har man möjlighet är det naturligtvis också önskvärt att se byggnadens inre. En planlösning visar på rummets placering och deras funktion, men ger även en fingervisning om beställarens behov, status och ideal. Interiören kan genom sin rumslighet ge en upplevelse av den ursprungliga funktionen och intentionen. Ett centralt placerat, symmetriskt utformat rum med ansenlig takhöjd och stort ljusinsläpp ger inte samma intryck som ett mindre, spartanskt inrett utrymme intill köksregionerna och har sannolikt tjänat helt olika syften. Vilket ytterligare understryks av inredningsdetaljer, dekor (eller avsaknad av dekor) och färgsättning. I vissa fall finns byggnadselement som originaldörrar kvar, mer sällsynt är det att den föränderliga inredningen i form av möbler och liknande är bevarad – inte minst beroende på byggnadstyp. Då får man utgå från eventuella bilder eller andra beskrivningar för att kunna återskapa en känsla av hur interiören kan ha sett ut vid uppförandetiden. I rekonstruerandet

av Bauhaus huvudbyggnad och mästarbostäder har man fått lägga ett sådant pussel efter att det under flera decennier hade förfallit.²³

När man beskriver ovanstående aspekter har man redan kommit en bra bit på vägen i sin arkitekturanalys. Det kan emellertid vara värt att notera att det är svårt, för att inte säga omöjligt, att i en beskrivning vara helt saklig och inte tangera någon form av tolkning.

Välkända byggnadsverk finns emellertid inte bara som fysiska objekt, utan även som *representationer* i exempelvis litteratur och tidskrifter. Ett faktum som inte minst gäller Bauhaus där Walter Gropius var högst medveten om genomslagskraften i utställningar och annan typ av media och styrde såväl den grafiska formen som vilket urval fotografier som fick spridas.²⁴ Representationen i text eller bild har ofta en längre räckvidd än den faktiska miljön och befäster inte sällan en föreställning om arkitekturhistoriens objekt.²⁵ Där placeras husen in i ett sammanhang som influerar vår förståelse och införlivas i en *kanon*. Kanon har sitt ursprung i senantiken, då man ställde samman listor över författare eller verk som ansågs omistliga. Även inom arkitekturens område har vissa byggnadsverk upphöjts som ovärderliga eller förebildliga för den samtida praktiken, inte minst genom den arkitekturhistoriska litteraturen. Kanon kan självklart ifrågasättas (och ibland revideras), men bildar en gemensam referensram för arkitekturfältet.²⁶ Det är också vanligt att man i en arkitekturanalys sätter studieobjektet i relation till arkitekturhistorien för att få en uppfattning om tidsanda, ideal och stil.

Arkitekturens visuella och materiella egenskaper har ibland överskuggat det faktum att det talade

och skrivna ordet föregår byggnadsprocessen och i efterhand förklarar och värderar den fullbordade byggnaden.²⁷ Det offentliga samtalet om arkitektur, i form av exempelvis arkitekturkritik i media, är också en kontext som har stort inflytande på vår uppfattning om en gestaltad miljö.²⁸ Likaså är arkitekturteoretiska skrifter – oavsett om de är formulerade under samma tid eller ej – ett exempel på det jag har valt att kalla *diskursiv kontext*. Beatriz Colomina, professor i arkitekturhistoria, menar i essän "Architectureproduction" att arkitektur främst skapas av uttolkaren.²⁹ En byggnad blir arkitektur först efter det att den har analyserats mot bakgrund av den rådande diskursen, som kan bestå av teori, kritik, historia och manifest.³⁰ För att åter knyta an till det här kapitlets exempel finns det en mängd texter där Gropius och de andra lärarna deklarerar sitt budskap. Uttalanden som "Art and technology: a new unity" har gett nycklar till tolkningen av verksamheten som kanske annars hade uttolkats annorlunda.³¹

De aspekter man väljer ut och vilka man av olika skäl utelämnar påverkar förståelsen, precis som det i varje ord finns en valör som styr läsaren i någon riktning. Ett visst värderande inslag är ibland oundvikligt då valet av objekt eller i vilka ordalag man beskriver något kan innebära en värdering i sig. I andra fall är en värdering snarare önskvärd – exempelvis i en arkitekturkritisk artikel eller i en bevarandediskussion där man argumenterar för sin ståndpunkt. Det är också nästintill omöjligt att beskriva arkitektur utan att infoga byggnaden i ett sammanhang.

Man kan sammanfattningsvis säga att en arkitekturanalys innefattar elementen beskrivning,

tolkning och kontextualisering, men att detaljeringsgraden (avseende beskrivning av konkreta arkitekturelement eller liknande) och tonvikten varierar. Analysen kan dessutom påverkas och tyngdpunkten i en studie förskjutas, beroende på i vilken eller vilka kontexter vi väljer att placera in objekten.

En arkitekturanalys är således vare sig heltäckande, fullkomlig eller statisk. Detta innebär att tre olika forskare eller skribenter utifrån en och samma byggnad skulle kunna skriva tre sinsemellan tämligen skilda texter beroende på vilken kontext som utgör ramen. Men det handlar också om ur vilket teoretiskt perspektiv man väljer att betrakta och avbilda objektet, vilka frågor man ställer och hur man väljer att strukturera upp texten.³² Det är kanske värt att ha i åtanke nästa gång vi öppnar en översiktssbok om 1900-talets arkitektur och formgivning och möts av ett monokromt fotografi präglad av geometriska former och räta linjer med Bauhaus välkända namn längs fasaden.

Noter

1. *Arts & Crafts*-rörelsen uppstod i England under mitten av 1800-talet som en reaktion mot industrins massproduktion. En viktig föregrundsgestalt var konstkritikern John Ruskin som pläderade för mera hantverksmässiga ideal, vilket skulle ge mer arbetsglädje, högre kvalitet och vackrare föremål. Idealet var de medeltida byggnadshyttorna och man strävade efter en ärlighet i material och form. Formgivaren William Morris omsatte idéerna i praktiken och medverkade också till att dessa socialeстетiska tankegångar fick en spridning. Se t.ex. Susann Vihma, *Designhistoria – en introduktion*, Raster, Stockholm 2003, s. 47-55.

2. Wallis Miller, "Architecture, building and the Bauhaus", *Bauhaus Culture – from Weimar to the Cold*

War, Kathleen James-Chakraborty (ed.), University of Minnesota Press, Minneapolis 2006, s. 63 ff.

3. Se t. ex. Magdalena Droste, *Bauhaus 1919-1933*, Taschen, Köln 1998.

4. Se t. ex. Marilyn Stokstad & Michael W. Cothren, *Art History* (5:e utgåvan), Pearson, New Jersey 2014, s. 1054 och Droste 1998, s. 122.

5. Se även Michael Benedikt, "Introduction", *Judging Architectural Value*, William S Saunders (ed.), University of Minnesota Press, Minneapolis 2007, s. xxi.

6. Robert Elwall, *Building with light – The International History of Architectural Photography*, RIBA, Merrel, London 2004, s. 120 ff.

7. Miller 2006, s. 63.

8. Se t.ex. Hanno-Walter Kruft, *A History of Architectural Theory – from Vitruvius to the Present*, Princeton Architectural Press, New York 1994, s. 357, där han understryker att uttrycket inte tillkom i en funktionalistisk kontext. Men faktum kvarstår att designen har använts under den epoken för att förklara den bärande principen.

9. Johan Rådberg, *Drömmen om atlantångaren – Utopier & myter i 1900-talets stadsbyggande*, Atlantis, Stockholm 1997, s. 7ff och Le Corbusier, *Towards a New Architecture (Vers une Architecture 1923)*, Architectural Press, Oxford 1989, s. 240.

10. Se vidare i ex. Miller 2006, s. 80.

11. Detta var en av de första byggnaderna som hade den högteknologiska lösningen med en *curtain wall* som snart kom att spridas till fler.

12. Se t.ex. Éva Forgács, *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*, Central European University Press, Budapest 1995, s. 132-134.

13. Se ex. Droste 1998, s. 121 ff.

14. Droste 1998, s. 122.

15. Droste 1998, s. 123 och Penny Sparke, *The Modern Interior*, Reaktion Books, London 2008, s.154 ff.

16. Forgács 1995, s. 133.

17. Droste 1998, s. 127.

18. Wolfgang Thöner, *The Bauhaus Life – life and work in the master's houses estate in Dessau*, 2006, s. 5, 20.

19. Christian Wolsdorff, "Bauhaus buildings in Dessau", *The Bauhaus Collection*, Bauhaus Archive Berlin, Berlin 2010, s.156.

20. Se även Ulrike Müller, *Bauhaus Women – Art, Handicraft, Design*, Flammarion, Paris 2009.

21. Walter Gropius, *Bauhausbauten Dessau* (1930), Florian Kupferberg Verlag, Mainz 1974, s. 85-151, Wolsdorff 2010, s. 156 samt Thöner 2006, s. 32.

22. Hazel Conway & Rowan Roenisch, *Understanding Architecture – An introduction to architecture and architectural history*, Routledge, London 2005.

23. Huvudbyggnaden och mästarbostäderna förföll, men under tidigt 1990-tal påbörjades restaureringen av byggnaderna. År 1996 utsågs Bauhaus i Dessau till världsarv av Unesco.

24. Wolsdorff 2010, s. 156. På så sätt föregick han historieskrivningen och tog kontroll över tolkningen av verksamheten vid Bauhaus.

25. Ann Sobiech Munson, "Lewis Mumford's Lever House: Writing a 'House of Glass'", *Writing Design – Words and Objects*, Grace Lees-Maffei (ed.), Berg, London & New York 2012.

26. Se t. ex. Hélène Lipstadt, "Learning from St. Louis: The Arch, the Canon and Bourdieu", *Judging Architectural Value*, William S Saunders (ed.), University of Minnesota Press, Minneapolis 2007, s. 8-9.

27. Se Adrian Forty, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*, 2000 samt Cameron & Markus 2002.

28. Anna Ingemark Milos, *Stockholms stadsbibliotek och Moderna museet – en analys av arkitekturkritik i svensk press*, (Diss. Lunds universitet), Sekel, Lund 2010.

29. Beatrice Colomina, "Architectureproduction", *This is Not Architecture*, Kester Rattenbury (ed.), Routledge, London 2002.

30. Ibid.

31. Detta flitigt upprepade citat var rubriken på ett föredrag som Gropius höll 1923 – se Howard Dearstyne, *Inside the Bauhaus*, Rizzoli, New York 1986, s. 69.

32. Se Alexandra Lange, *Writing about Architecture – Mastering the Language of Buildings and Cities*, Princeton Architectural Press, New York 2012, s. 9ff.

Referenser

Benedikt, Michael, "Introduction", *Judging Architectural Value*, William S Saunders (ed.), University of Minnesota Press, Minneapolis 2007

Colomina, Beatriz, "Architectureproduction" i *This is Not Architecture – Media Constructions*, Kester Rattenbury (ed.), Routledge, London 2002

Conway, Hazel & Rowan Roenisch, *Understanding Architecture – An introduction to architecture and architectural history*, Routledge, London 2005

Dearstyne, Howard, *Inside the Bauhaus*, Rizzoli, New York 1986

Droste, Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*, Taschen, Köln 1998

- Elwall, Robert, *Building with light – The International History of Architectural Photography*, RIBA, Merrel, London 2004
- Forgács, Éva, *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*, Central European University Press, Budapest 1995
- Forty, Adrian, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*, Thames & Hudson, London 2000
- Gropius, Walter, *Bauhausbauten Dessau* (1930), Florian Kupferberg Verlag, Mainz 1974
- Ingemark Milos, Anna, *Stockholms stadsbibliotek och Moderna museet – en analys av arkitekturkritik i svensk press*, (Diss. Stockholms Lunds universitet), Sekel, Lund 2010
- Kruft, Hanno-Walter, *A History of Architectural Theory – from Vitruvius to the Present*, Princeton Architectural Press, New York 1994
- Lange, Alexandra, *Writing about Architecture – Mastering the Language of Buildings and Cities*, Princeton Architectural Press, New York 2012
- Le Corbusier, *Towards a New Architecture (Vers une Architecture 1923)*, Architectural Press, Oxford 1989
- Lipstadt, Hélène, “Learning from St. Louis: The Arch, the Canon and Bourdieu”, *Judging Architectural Value*, William S Saunders (ed.), University of Minnesota Press, Minneapolis 2007
- Miller, Wallis, “Architecture, building and the Bauhaus”, *Bauhaus Culture – from Weimar to the Cold War*, Kathleen James-Chakraborty (ed.), University of Minnesota Press, Minneapolis 2006
- Ulrike Müller, *Bauhaus Women – Art, Handicraft, Design*, Flammarion, Paris 2009
- Rådberg, Johan, *Drömmen om atlantångaren – Utopier & myter i 1900-talets stadsbyggande*, Atlantis, Stockholm 1997

Sobiech Munson, Ann, "Lewis Mumford's Lever House: Writing a 'House of Glass'", *Writing Design – Words and Objects*, Grace Lees-Maffei (ed.), Berg, London & New York 2012

Sparke, Penny, *The Modern Interior*, Reaktion Books, London 2008

Thöner, Wolfgang, *The Bauhaus Life – life and work in the master's houses estate in Dessau*, 2006

Vihma, Susann, *Designhistoria – en introduktion*, Raster, Stockholm 2003

Wolsdorff, Christian, "Bauhaus buildings in Dessau", *The Bauhaus Collection*, Bauhaus Archive Berlin, Berlin 2010

