

Andrzej GWÓŹDŹ

Uniwersytet Śląski w Katowicach, Wydział Humanistyczny

MYŚLAĆ BAUHAUS... DZIEDZICTWO SZTUKI ŚWIATŁA WE WSPÓŁCZESNYCH SPEKTAKLACH PROJEKCYJNYCH MALARSTWA

*Światło, totalne światło, tworzy pełnego
człowieka*

László Moholy-Nagy, fragment wiersza
z 1917 roku

1.

Jeżeli istnieje tradycja, z której należałoby wywodzić popularność współczesnych praktyk świetlnych, to pozostaje nią niewątpliwie dziedzictwo Bauhausu. I choć światło nie stanowiło głównego nurtu zainteresowań tej szkoły,¹ to przecież tworzyło naturalną otulinę jej działalności pedagogicznej i przedsięwzięć artystycznych. Wymownym świadectwem owego świetlnego impulsu Bauhausu są pisma i prace węgierskiego artysty Lászla Moholya-Nagya, w Bauhausie od marca 1923 do stycznia 1928 roku, gdzie od początku prowadził kurs wstępny (przejęty po Johannesie Ittenie), w kolejnym semestrze 1923 roku objął nadto stanowisko mistrza warsztatu metalowego (po Paulu Klee). Bolejący nieustannie nad tym, że nie istnieje stosowny Instytut Światła (niem. Institut für Licht)² – sam określający siebie mianem

„malarza światła” (niem. *Lichtbildner*)³ – Moholy-Nagy zasługuje w pełni na miano pioniera nowej kultury światła i patrona spektakli świetlnych dwudziestego pierwszego wieku.

Plany Węgry były dalekosiężne, marzył bowiem o „aparatach świetlnych, za pomocą których w sposób rzemieślniczy lub automatyczno-mechaniczny można byłoby rzucać wizje świetlne w powietrze, do dużych pomieszczeń i na parasole o niezwyklej konstrukcji, na mgłę, gaz i chmury.”⁴ A nawet więcej jeszcze – fantazjował (bo ówczesna technologia jeszcze na to nie pozwalała) na temat kształtowania gier świetlnych na odległość: „Można przewidywać, że tym podobne gry świetlne będą przekazywane przez radio. Częściowo jako prospekty telewizyjne, częściowo jako rzeczywiste gry świetlne, kiedy odbiorcy staną się posiadaczami oświetleniowych aparatów, sterowanych zdalnie z centrali radiowej za pomocą regulowanych elektrycznie filtrów barwnych. Na przykład da się wyobrazić także gry szablonów. Wycięte kartony zostaną umieszczone w aparatach i – jak dzisiaj dodatki poświęcone sztuce – dołączone do czasopism radiowych.”⁵

Ale w praktyce Moholy-Nagy zrealizował, przynajmniej częściowo, swoje plany dopiero po opuszczeniu Bauhausu w roku 1928, jako autor

„rekwizytu świetlnego elektrycznej sceny,”⁶ za-demonstrowanego w czasie wystawy Werkbundu w Paryżu w 1930 roku (choć prace nad urządzeniem trwały już od początku lat dwudziestych). W istocie chodziło o modulator światła, będący – z jednej strony – rzeźbą kinetyczną, z drugiej – urządzeniem do wytwarzania efektów świetlnych. Dzięki generującej obraz świetlne akcji światła, tworzącej continuum obrazowe, mogło się ziszczyć „widzenie w ruchu,”⁷ które zyskało tak ogromną rangę w teorii i praktyce artysty.

W jednym i drugim wypadku istota tkwiła w designowaniu (projektowaniu) przestrzeni za pomocą świetlnej immaterii,⁸ przeciwstawionej malarstwu pigmentowemu. Słowem: w zastąpieniu malarstwa pigmentowego, które światło potrafi jedynie symulować, malowaniem za pomocą bezpośredniego światła, zamiast kluczenia drogą na przełaj przekierowanie malarstwa na „prostą drogę ducha.”⁹ „Czy słuszne jest dziś, w dobie ruchomych refleksowych zjawisk świetlnych i filmu, dalsze kultywowanie statycznego, pojedynczego obrazu jako formy kształtowania kolorystycznego?”¹⁰ – pytał artysta i udzielał jednoznacznej odpowiedzi: słuszne nie jest. Swego rodzaju dowodem na słuszność idei Moholya-Nagya był ukończony w 1932 roku film, zatytułowany *Gra świetlna czarne, białe, szare* (oryg. *Lichtspiel schwarz, weiss, grau*), będący dokumentacją rekwizytu w akcji (także jego reklamą), zdecydowanie popularniejszy – jak się miało okazać – od samego przyrządu.¹¹

W sukurs węgierskiemu artyście przychodzili profesorowie i uczniowie Bauhausu, od początku lat dwudziestych dwudziestego wieku z wielkim upodobaniem eksperymentujący z tzw. refleksowymi grami świetlnymi. I choć ograniczone zwykle do niszowych pokazów (na przykład w mieszkaniu Wasyla Kandinskiego lub podczas festynu lampionów w Bauhausie w 1922 roku), wypływały jednak czasami na szersze, także międzynarodowe wody, jak choćby podczas festynu muzyczno-teatralnego w Wiedniu (Musik-u Theaterfest der Stadt Wien). Chodziło o gry szablonów prześwietlanych barwnymi żarówkami i na zasadzie tylnej projekcji wyświetlanych na transparentnym ekranie, na ogół z towarzyszeniem muzyki – dyspozytyw nawiązujący, z jednej



Projekcja *Gry świetlnej czarne, białe, szare* László Moholya-Nagya (1932) jako element wystawy zatytułowanej *Komponowanie przestrzeni. Rzeźby awangardy* w łódzkim Muzeum Sztuki (2019/2020); fot. Andrzej Gwóźdź

strony, do pokazów latarni magicznej, z drugiej – do filmu absolutnego (Hans Richter, Walter Ruttmann, Viking Eggeling), którego erupcja przypadła właśnie na ten okres. Pozbawione istoty aparatu kina (projektora i taśmy filmowej) gry świetlne sytuowały się mimo to w bezpośrednim sąsiedztwie praktyk kinematograficznych, a to ze względu na fundamentalną rolę projekcyjnego światła, choć – jak w wypadku „refleksowych gier świetlnych” Kurta Schwerdtfegera – miały także swój galeryjny epizod (w 1924 roku pokazane zostały w berlińskiej galerii Der Sturm). Tak też musiały być postrzegane, skoro *Trzyzęściowa sonatina barwna* (1923) Ludwiga Hirschfelda-Macka otwierała w maju 1925 roku poranek filmowy pod hasłem „Film absolutny” w berlińskim Ufa-Theater am Kurfürstendamm,¹² a w rok później jego *Refleksowe gry świetlne* (oryg. *Reflektorische Lichtspiele*, 1923) zamykały program filmowy przygotowany na inaugurację Bauhausu w Dessau. Hirschfeld-Mack wyrokował na temat „niezmierzonego bogactwa wariacji,” jakie można osiągnąć dzięki kombinacji światła, barw, szablo-



Dyspozytyw *Refleksowych barwnych gier świetlnych* Kurta Schwerdtfegera (rekonstrukcja Microscope Gallery w Nowym Jorku z 1916 roku podczas wystawy *bauhaus imaginista*, Berlin, marzec – czerwiec 2019); fot. Andrzej Gwóźdź

nów i dźwięków, co prowadzi do „fugopodobnej, rygorystycznie rozczłonkowanej gry barw, za każdym razem uwzględniającej określony temat formalno-barwny.”¹³

I choć nie sposób jednoznacznie stwierdzić, czy współcześni artyści (w istocie designerzy światła) rozmaitych spektakli świetlnych – od multimedialnych projekcji filmowych w przestrzeniach publicznych do wideomapowania przestrzeni miejskich (festiwale światła) – są świadomymi kontynuatorami myśli Bauhausu, to trudno nie zauważyć daleko idącego powinowactwa idei oraz samych praktyk. Tym, co różni wspomniane projekty, jest fakt, że w przeciwieństwie do przedsięwzięć bauhausowskich stały się one nieodrodnym elementem kultury popularnej, czasami jawnie konsumpcyjnej (przykładem mogą być barwne plafony wideo w berlińskim domu handlowym Das Schloss).

2.

W tym kontekście przyjrzyć się cyklowi świetlnych spektakli klasycznego malarstwa, prezentowanemu między innymi w paryskim Centrum Sztuki Cyfrowej Atelier des Lumières z wykorzystaniem, zastrzeżonej w 2012 roku znakiem towarowym, technologii AMIEX® (Art & Music Immersive Experience), będącemu zaawansowaną formą cyklu *Alive*, znanego z wielu miast europejskich (w tym także z Krakowa i Warszawy) i obejmującego między innymi twórczość Vincenta van Gogha, Hieronima Boscha, modernistów oraz Gustava Klimta i Friedensreicha Hundertwassera (od 2017).¹⁴ Chodzi o spektakle *Van Gogh. Gwiazdista noc* (oryg. *Van Gogh, la nuit étoilée*) oraz *Gustav Klimt. Immersja przez sztukę i muzykę* (oryg. *Gustav Klimt. Une immersion dans l'art et la musique*), których autorami byli trzej włoscy artyści multimedialni: Gianfranco Iannuzzi, Renato Gatto, Massimiliano Siccardi oraz Luca Longobardi (dźwięk), jak również o dopełniający *Van Gogha...* spektakl *Wyśniona Japonia. Obrazy płynnego*

świata (oryg. Japon rêvé. *Les images du monde flottant*), zrealizowany przez paryskie studio Danny Rose (wyspecjalizowane w tworzeniu projektów immersyjnych), jak i dodatek do *Gustava Klimta...* – widowisko *Hundertwasser, śladami wiedeńskiej secesji* (oryg. *Hundertwasser, sur les pas de la Sécession viennoise*).

Przestrzenie projekcyjne wspomnianych spektakli zawłaszczają miejsca „gotowe,” najczęściej obiekty pofabryczne, z całym dobrodziejstwem postindustrialnego inwentarza, jaki w nich zastają. W wypadku Paryża jest to dawna odlewnia żeliwa, w której zachowały się liczne elementy konstrukcyjne, pozostawione w aranżacji paryskiego Atelier Światła. Dzięki temu spektakl toczy się nie tylko na ekranach ścian, podłóg i sufitów, ale snopy światła projekcyjnego obejmują wszelkie elementy przestrzeni, akcentując jej nieciągłość, załamania, krzywizny, wypukłości. Słowem: to rzeczywiste, fizyczne miejsce przedstawienia jako rodzaj „powiększonej przestrzeni”¹⁵ awansuje do rangi miejsca przedstawionego, stanowiąc efekt pracy niewidzialnych modulatorów świetlnych (czym w istocie jest bateria laserowych projektorów, będąca źródłem światła).

Podczas spektaklu świetlnego w pierwszej kolejności zwraca uwagę fakt, że mamy do czynienia z rodzajem adaptacji malarstwa sztalugowego (van Gogh, Klimt, Hundertwasser) na udźwiękowane, cyfrowe wizualizacje ekranowe – z przeniesieniem płócien na ekrany zatem – znoszące prymat malarstwa na rzecz ciągłości projekcji świetlnej. W ten sposób – można by powtórzyć za Moholyem-Nagyem – dokonuje się „kombinacja pigmentu i bezpośredniego oddziaływania światła,”¹⁶ choć w zaawansowanej technologicznie postaci immersyjnego spektaklu projekcyjnego. Malarstwo pigmentowe zostaje bowiem wyświetlone w postaci skinyzowanego szeregu obrazów, dane do „użytkowania” (nie tylko oglądania) jako rodzaj „widzenia w ruchu.” We wszystkich tych wypadkach podstawowym elementem strategii artystycznych pozostaje reżyseria upostaciowanego malarstwem, projektowanego na duże wnętrza światła, powołującego do życia „świetne freski”¹⁷ albo – jak dziś powiedzielibyśmy – „wideofreski.” Podstawę kompozycyjną stanowią zatem szeregi obrazowe (w nich to Moholy-Nagy upatrywał kulminacji fotografii), unice-



Hundertwasser, śladami wiedeńskiej secesji (oryg. *Hundertwasser, sur les pas de la Sécession viennoise*), realizacja: Gianfranco Iannuzzi, Renato Gatto, Massimiliano Siccardi i Luca Longobardi (dźwięk); Atelier des Lumières, Paryż (jesień 2019); fot. Andrzej Gwóźdź

stwiający poszczególny obraz na rzecz całości montażowej, liczy się bowiem seria obrazowa.¹⁸

W ten sposób obrazy malarskie zostają przystosowane do nowego, cyfrowego środowiska, obejmującego pofabryczne atelier, i tworzą wraz z nim rodzaj świetlnej instalacji high definition. A więc sztuka nieaparatowa (malarstwo pigmentowe) staje się przedmiotem aparaturowego widzenia (projekcji) w przestrzeni, która nie jest już przestrzenią wystawienniczą (jak muzea czy galerie), ale przestrzenią spektaklu świetlnego. Inaczej niż pojedynczy obraz wystawiony do oglądania, w spektaklach tych obrazy tworzą filmopodobne ciągi na kształt „dynamicznej architektury świetlnej,”¹⁹ dostrzeganej w filmach absolutnych Richtera czy Ruttmanna, wymazując granice pomiędzy nimi na rzecz animacji sekwencji obrazowych. Ponadto sąsiedztwo obrazów sprawia, że zostają one znarratywizowane i na sposób filmowy przystosowane, zwłaszcza wskutek montażu (ale także dzięki zastosowaniu planów filmowych, najazdów i odjazdów, przenikań, a nawet dyskretnej animacji fragmentów obrazów), przez co nawiązują wyraźnie do dramaturgii filmowej.



Van Gogh. *Gwiaździsta noc* (oryg. Van Gogh, *la nuit étoilée*), realizacja: Gianfranco Iannuzzi, Renato Gatto, Massimiliano Siccardi i Luca Longobardi (dźwięk); Atelier des Lumières, Paryż (jesień 2019); fot. Andrzej Gwóźdź

Co jednak równie istotne – są to obrazy wszędobylskie, bo projekcje obejmują kompletną przestrzeń spektaklu 360 stopni, wraz z sufitem i podłogą, nie wykluczając wystroju miejsca, zwykle naznaczonego patyną czasu. Uczestnik spektaklu nie jest więc skazany na oglądanie z jednego punktu widzenia, ale staje się wędrowcem pośród świetlnych smug, zmieniającym swoją lokalizację w zależności od chęci. Słowem: uczestniczy w immersyjnym spacerze, którego scenariusz sam poniekąd aranżuje, zewsząd „zwozony”²⁰ (jak w każdej technice symulacyjnej) przez obrazy świetlne. Ale sam także przyjmuje na siebie świetlne refleksy, pełniąc w przestrzeni spektaklu rolę żywego ekranu-modulatora światła. Tego rodzaju kompleksowe „widzenie w ruchu”²¹ zdecydowanie odróżnia owe spektakle od seansów kinowych, podczas których widz biernie spogląda na ekran z jednego miejsca na sali, nawiązując raczej do sposobów uczestnictwa w festiwalach światła (opartych na wideomappowaniu),²² wymuszających aktywność motoryczną w zurbanizowanej przestrzeni. Sprawia także, że wymazana zostaje auratyczność typu muzealnego, oparta na

obcowaniu z oryginałami. Ale w miejsce tradycyjnego rodzi się przecież inny typ auratyczności (albo co najmniej auratycznej dyspozycyjności), związanej z kinetyczno-haptycznym (dotykowym) przeżywaniem świetlnego designu obrazów malarskich (tak istotny w pracy pedagogicznej Moholy-Nagya²³). Jest to widoczne zwłaszcza w sposobach zachowania dzieci w środowiskach projekcyjnych, szczególnie zafascynowanych „dotykem światła.”²⁴ Powody takiego stanu rzeczy trafnie wskazywał w kontekście sztuki modernistycznej Moholy-Nagy: „Kształtowanie kinetyczne ułatwia popędowi aktywności natychmiastowe uchwycenie nowego, momentalnego widzenia życia, podczas gdy obraz statyczny każe mu się rodzić powoli.”²⁵

Ów „popęd aktywności” realizuje się wprawdzie w obrębie estetyki powierzchni, ale jego energia symulacyjna jest na tyle silna, że na styku malarstwa i projekcyjnego światła obrazów powstaje obwód nie tylko optofonetyczny (obejmujący jednoczesne widzenie muzyki i słyszenie obrazów), lecz także psychomotoryczny. W przestrzeni spektaklu spacerowicz musi bowiem po-

konać rozliczne przeszkody, którymi najeżona jest trasa wędrówki w postindustrialnej przestrzeni (schody, podesty, szyny, filary, woda), z siedzącymi bądź leżącymi tu i ówdzie współuczestnikami na czele (niczym w sferycznym „kinodromie” – *movie-drome* – Stana VanDerBeeka z pierwszej połowy lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia).

Ale francuskie atelier to także przykład współczesnego „kina symultanicznego albo polikina,”²⁶ na temat którego w latach dwudziestych ubiegłego stulecia często dywagował Moholy-Nagy. Wówczas chodziło o to, aby projekcje filmowe pozbawić rutyny przedniej (albo tylnej) projekcji na ekran, będący wedle autora jedynie „technicyzowanym obrazem sztalugowym,”²⁷ a widza wyzwolić z ograniczeń restrykcyjnej pod względem psychomotorycznym sali kinowej, zastępując parasole projekcyjne tradycyjnych kin projekcją totalną, obejmującą pełną przestrzeń projekcji.

„Można sobie wyobrazić – pisał Moholy-Nagy – iż światło z aparatu projekcyjnego trafia na ułożone przestrzennie, włączane jedno po drugim, częściowo przezroczyste ściany projekcyjne, kraty, siatki itp. (...) Dalej doskonale można sobie wyobrazić, jak na miejscu płaskiej ściany projekcyjnej występuje jedna (lub więcej) zakrzywionych; kulistoforemne, podzielne i w swych częściach pozostające względem siebie w ruchu, z wycięciami lub bez. (Można by np. (...) wszystkie ściany filmowego atelier poddawać ogniu krzyżowemu filmów: »kino symultaniczne«).”²⁸

Moholy-Nagy nie był odosobniony w swoich pomysłach odnowy kinowego dyspozytywu. W tym samym mniej więcej czasie wtórował mu inny bauhausowiec, Herbert Bayer (kierownik pracowni druku i reklamy w Bauhausie), proponujący w latach 1924–1925 kubus kinowy w formie multifunkcyjnego pawilonu wystawowego.²⁹ A holenderski neoplastycysta Theo van Doesburg, związany z Bauhausem serią wykładów na temat grupy De Stijl w 1924 roku, kilka lat później podejmował „próbę zbudowania nowego »krystalicznego« kontinuum filmowego” w postaci „roznieconej jednocześnie we wszystkich kierunkach trójwymiarowej przestrzeni.”³⁰

W owym współczesnym laboratorium scyfrizowanych obrazów malarskich dokonuje się to, o czym marzył Moholy-Nagy: malowanie świ-

atłem w polikinie. Czyż można sobie wyobrazić bardziej spełniony program bauhausowskiej szkoły widzenia? I czy Moholy-Nagy mógł o tym pomarzyć?

W artykule, zgodnie z aktualną ortografią, ujednolicono pisownię (stosowanie dużych i małych liter) w tytułach oraz cytatach źródeł bauhausowskich oraz pisownię imienia Moholya-Nagya.

Przypisy

- ¹ Zob. Jeannine Fiedler, „Licht am Bauhaus? Versuch eines Nachweises bei 800 Lux,” w *Kunst„Licht”Spiele. Lichtästhetik der klassischen Avantgarde*, red. Ulrike Gärtner, Kai-Uwe Hemken, Kai Uwe Schierz für die Kunsthalle Erfurt (Bielefeld–Leipzig: Kerber Verlag, 2009), 108–115.
- ² Artysta wspominał o tym jeszcze w okresie amerykańskim – zob. [L. Jászól Moholy-Nagy, *Sehen in Bewegung* (Leipzig: Spector Books, 2014), 284. Reprint pierwszego wydania: László Moholy-Nagy, *Vision in Motion* (Chicago: Paul Theobald, 1947).
- ³ Zob. m.in. L. Jászól Moholy-Nagy, „Fotografie ist Lichtgestaltung,” *Bauhaus*, nr 1 (1928): 2. Przedruk w: Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy* (Weingarten: Kunstverlag Weingarten, 1986), 319–322.
- ⁴ László Moholy-Nagy, „Brief an František Kalivoda [Juni 1934],” *Telehor*, nr 1–2 (1936): 11. Cyt. za: Passuth, *Moholy-Nagy*, 337.
- ⁵ László Moholy-Nagy, „Lichtrequisit einer elektrischen Bühne,” *Die Form*, nr 11/12 (1930): 297–298. Przedruk w: Passuth, *Moholy-Nagy*, 328. W pewnym stopniu marzenia Węgra spełnia design telewizorów marki Samsung z „bezpośrednim strefowym podświetleniem”, które pojawiły się na rynku w 2019 roku.
- ⁶ Ibidem.
- ⁷ Zob. Moholy-Nagy, *Sehen in Bewegung*, 153.
- ⁸ Szerzej na temat problematyki designowania zob. Andrzej Gwóźdź, „Malarstwo jako design w przestrzeniach projekcyjnych (próba teorii),” *Przegląd Kulturoznawczy*, nr 1 (2020): 70–91.
- ⁹ László Moholy-Nagy, „Geradlinigkeit des Geistes – Umwege der Technik,” *Bauhaus*, nr 1 (1926): 5.
- ¹⁰ László Moholy-Nagy, „Die statische und kinetische optische Gestaltung,” w Idem, *Malerei, Fotografie, Film* (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1986), 20. Reprint drugiego wydania: László Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film* (München: Albert Langen Verlag, 1927).
- ¹¹ Zob. Moholy-Nagy, „Lichtrequisit einer elektrischen Bühne.”
- ¹² Zob. Holger Wilmesmeier, *Deutsche Avantgarde und Film. Die Filmmatinee „Der absolute Film” (3. und 10. Mai 1925)* (Münster–Hamburg: Lit, 1994).
- ¹³ Ludwig Hirschfeld-Mack, *Farben Licht-Spiele. Wesen Ziele Kritiken* (Weimar: Privatdruck, 1925). Cyt. za: *Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936)*, red. Christian Kiening, Adolf Heinrich (Zürich: Chronos, 2012), 130. Druga część cytatu w oryginale wyróżniona.
- ¹⁴ Ta ostatnia, określana mianem „multimedialnej wystawy immersyjnej”, wiązała się z włączeniem do uczestnictwa w seansie okularów Google (co stanowiło atrakcję pokazów na przykład w Neapolu na przełomie 2018 i 2019 roku).
- ¹⁵ Lev Manovich, „Poetyka powiększonej przestrzeni,” tłum. Anna Nacher, w *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. Ewa Rewers (Kraków: Universitas, 2010), 597.
- ¹⁶ Moholy-Nagy, *Sehen in Bewegung*, 168.
- ¹⁷ Zob. zwłaszcza: Moholy-Nagy, „Brief an František Kalivoda,” 337.
- ¹⁸ Zob. László Moholy-Nagy, „Fotografia jako współczesna obiektywna forma widzenia,” tłum. T. Szulc, *F.a. – film artystyczny*, nr 1 (1937): 18–22. Przedruk w: *Obscura*, nr 1–2 (1985): 51–56. Oryginał: „Fotografie: die objektive Sehform unserer Zeit,” *Telehor*, nr 1–2 (1936).
- ¹⁹ Theo van Doesburg, „Film als reine Gestaltung,” *Die Form* 10 (1929): 246. W przypisie van Doesburg wyraża nadzieję na wsparcie w przyszłości filmowego kształtowania także za pomocą barw.
- ²⁰ Zob. Vilem Flusser, *Vom Stand der Dinge. Eine kleine Philosophie des Design* (Göttingen: Steidl Verlag, 1997), 9.
- ²¹ Zob. Moholy-Nagy, *Sehen in Bewegung*, 12 i 153.
- ²² Zob. Andrzej Gwóźdź, „Designowanie kina w przestrzeniach miasta: wideomapping architektury,” w *Widzialność wyzwolona*, red. Andrzej Gwóźdź przy współpracy Natalii Gruenepeter (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2018). e-book: <http://www.ispan.pl/widzialnosc-wyzwolonanewpdf.pdf>, dostępny 10.02.2020.
- ²³ Zob. Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur* (Berlin: Gebr. Mann, 2019). Reprint pierwszego wydania: László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur* (München: Albert Langen Verlag, 1928).
- ²⁴ Zob. Joanna Budzik, *Dotyk światła. O zmysłowym doznawaniu kina* (Katowice: Wydawnictwo FA-art, 2012).
- ²⁵ Moholy-Nagy, „Die statische und kinetische,” 22.
- ²⁶ Moholy-Nagy, „Kino simultaniczne albo polikino,” tłum. Andrzej Gwóźdź, *Iluzjon*, nr 1 (1986): 44.
- ²⁷ Ibidem.
- ²⁸ Ibidem.
- ²⁹ Projekt Herberta Bayera zob. w: Norbert M. Schmitz, „Moholys Filmkunst oder Warum das Bauhaus dem Kino fernblieb,” w *Bauhaus*, red. Jeannine Fiedler, Peter Feierabend (Köln: Könemann, 2000), 307.
- ³⁰ van Doesburg, „Film als reine Gestaltung,” 242. Zob. też: Moholy-Nagy, *Sehen in Bewegung*, 279.

Bibliografia

- Budzik, Justyna. *Dotyk światła. O zmysłowym doznawaniu kina*. Katowice: Wydawnictwo FA-art, 2012.
- Doesburg, Theo van. „Film als reine Gestaltung.” *Die Form* 10 (1929): 241–248 (il. 249).
- Fiedler, Jeannine. „Licht am Bauhaus? Versuch eines Nachweises bei 800 Lux.” W *Kunst- „Licht”-Spiele. Lichtästhetik der klassischen Avantgarde*, red. Ulrike Gärtner, Kai-Uwe Hemken, Kai Uwe Schierz für die Kunsthalle Erfurt, 108–115. Bielefeld–Leipzig: Kerber Verlag, 2009.
- Flusser, Vilém. *Vom Stand der Dinge. Eine kleine Philosophie des Design*. Göttingen: Steidl Verlag, 1997.
- Gwóźdź, Andrzej. „Designowanie kina w przestrzeniach miasta: wideomapping architektury.” W *Widzialność wyzwolona*, red. Andrzej Gwóźdź przy współpracy Natalii Gruenpeter. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2018. e-book: <http://www.ispan.pl/widzialnosc-wyzwolonanewpdf.pdf>; data dostępu: 10.02.2020.
- Gwóźdź, Andrzej. „Malarstwo jako design w przestrzeniach projekcyjnych (próba teorii).” *Przegląd Kulturoznawczy*, nr 1 (2020): 70–91.
- Hirschfeld-Mack, Ludwig. *Farben Licht-Spiele. Wesen Ziele Kritiken*. Weimar: Privatdruck, 1925.
- Kiening, Christian, Adolf Heinrich, red. *Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936)*. Zürich: Chronos, 2012.
- Manovich, Lev. „Poetyka powiększonej przestrzeni.” Tłum. Anna Nacher. W *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. Ewa Rwers, 596–627. Kraków: Universitas, 2010.
- Moholy-Nagy, László. „Brief an František Kalivoda [Juni 1934].” *Telehor*, nr 1–2 (1936): 115–117. Przedruk w: Passuth, Krisztina. *Moholy-Nagy*, 337–339. Weingarten: Kunstverlag Weingarten, 1986.
- Moholy-Nagy, László. „Fotografia jako współczesna obiektywna forma widzenia.” Tłum. T. Szulc. *F.a. – film artystyczny*, nr 1 (1937): 18–22. Przedruk w: *Obscura*, nr 1–2 (1985): 51–56. Oryginał: Moholy-Nagy, László. „Fotografie: die objektive Sehform unserer Zeit.” *Telehor*, nr 1–2 (1936).
- Moholy-Nagy, L.[ászló]. „Fotografie ist Lichtgestaltung.” *Bauhaus*, nr 1 (1928): 2–9.
- Moholy-Nagy, L.[ászló]. „Geradlinigkeit des Geistes – Umwege der Technik.” *Bauhaus*, nr 1 (1926): 5.
- Moholy-Nagy, László. „Kino symultaniczne albo polikino.” Tłum. Andrzej Gwóźdź. *Iluzjon*, nr 1 (1986): 46–47.
- Moholy-Nagy, László. „Lichtrequisit einer elektrischen Bühne.” *Die Form*, nr 11/12 (1930): 297–299.
- Moholy-Nagy, László. *Malerei, Fotografie, Film*. Berlin. Gebr. Mann Verlag, 1986. Reprint drugiego wydania: Moholy-Nagy, László. *Malerei, Fotografie, Film*. München: Albert Langen Verlag, 1927.
- Moholy-Nagy, [L.]ászló. *Sehen in Bewegung*. Leipzig: Spector Books, 2014. Reprint pierwszego wydania: Moholy-Nagy, László. *Vision in Motion*. Chicago. Paul Theobald, 1947.
- Moholy-Nagy, László. „Die statische und kinetische optische Gestaltung.” W Idem. *Malerei, Fotografie, Film*, 20. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1986.
- Moholy-Nagy, László. *Von Material zu Architektur*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2019. Reprint pierwszego wydania: Moholy-Nagy, László. *Von Material zu Architektur*. München: Albert Langen Verlag, 1929.
- Passuth, Krisztina. *Moholy-Nagy*. Weingarten: Kunstverlag Weingarten, 1986.
- Schmitz, Norbert M. „Moholys Filmkunst oder Warum das Bauhaus dem Kino fernblieb.” W *Bauhaus*, red. Jeannine Fiedler, Peter Feierabend, 304–309. Köln: Könemann, 2000.
- Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923*. Zürich: Lars Müller Publishers, 2019. Reprint pierwszego wydania: Weimar–München: Bauhausverlag, b.r.w.
- Wilmesmeier, Holger. *Deutsche Avantgarde und Film. Die Filmmatinee „Der absolute Film” (3. und 10. Mai 1925)*. Münster–Hamburg: Lit, 1994.