

# NEW BAUHAUS CHICAGO EXPERIMENT FOTOGRAFIE UND FILM

Als Auftakt zu 100 Jahre Bauhaus begeht das Bauhaus Archiv/Museum für Gestaltung das 80-jährige Jubiläum des New Bauhaus in Chicago. Die Ausstellung fasst das transatlantische Bauhaus-Erbe mit einer Nachfolgeinstitution in den Blick, die nur im ersten Jahr nach ihrer Gründung 1937 New Bauhaus hieß. Sie wurde dann zunächst in School of Design und schließlich in Institute of Design – besser bekannt als „ID“ – umbenannt. Das ID besteht bis heute als Teil des Illinois Institute of Technology (IIT).

Die Ausstellung zeigt, wie Fotografie am New Bauhaus und späteren ID erlernt wurde. Das Experiment prägte den Umgang mit Fotografie und Film. Neben bekannten Fotografen – wie dem ersten Direktor, László Moholy-Nagy, und den langjährigen Dozenten, Aaron Siskind und Harry Callahan, – wird eine Vielzahl weiterer Lehrer und Studierender vorgestellt. Die Schau vereint Fotografien, Filme, Dokumente und Publikationen von den Anfängen bis in die frühen 1980er-Jahre. Darüber hinaus fragt sie anhand unabhängiger zeitgenössischer Positionen, welche Bedeutung die an dieser Schule vermittelte Auffassung von Fotografie für die heutige Zeit haben könnte.

Es ist die erste Schau, die sich außerhalb der USA speziell dem Thema Fotografie und Film am New Bauhaus/ID widmet. Im Mittelpunkt steht die einmalige New Bauhaus-Sammlung des Bauhaus-Archivs. Bereits bei seiner Gründung wurde das Sammeln, Bewahren und Erforschen dieses Bereichs als Ziel festgeschrieben, Erwerbungen zu diesem Thema systematisch getätigt und zu einem einzigartigen Bestand zusammengetragen.

# NEW BAUHAUS CHICAGO EXPERIMENT PHOTOGRAPHY AND FILM

To kick off “100 Years of Bauhaus,” the Bauhaus Archiv/Museum für Gestaltung is commemorating the 80<sup>th</sup> anniversary of the New Bauhaus in Chicago. The exhibition takes a look at the transatlantic legacy of the Bauhaus by means of a successor institution that was called the New Bauhaus only in 1937, the first year after its founding. Subsequently, it was first renamed the School of Design and finally the Institute of Design, better known as the “ID.” The ID still exists today as a part of the Illinois Institute of Technology (IIT).

The exhibition shows how photography was learned at the New Bauhaus and the ID. Experimentation defined students’ approach to photography and film. Along with well-known photographers—like the first director, László Moholy-Nagy, and the long-standing instructors Aaron Siskind and Harry Callahan—numerous other teachers and students are also represented. The show unites photographs, films, documents and publications from the school’s beginnings to the early 1980s. It also uses the work of independent contemporary artists to investigate what significance the concept of photography conveyed at the school might have for photography today.

It is the first show outside the US to be devoted specifically to the topic of photography and film at the New Bauhaus/ID. The exhibition focuses on the Bauhaus-Archiv’s unique New Bauhaus holdings. Collecting, preserving and researching this area was already established as one of the archive’s goals at the time it was founded. Acquisitions related to this topic have been systematically sought and gathered together into an exceptional group of works.

# EIN GRÜNDER MIT GEPÄCK: LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY

Der künstlerisch sehr vielseitige László Moholy-Nagy unterrichtete von 1923 bis 1928 am Bauhaus in Deutschland und arbeitete dann zehn Jahre lang freiberuflich. Durch die Vermittlung des Initiators und ehemaligen Direktors des Bauhauses, Walter Gropius, wird er 1937 Gründungsdirektor des New Bauhaus Chicago. Voller Energie nimmt er die Aufgabe an und vertritt effektiv, ideenreich und charismatisch „das“ historische Bauhaus. Dabei knüpft er an frühere Werke und Konzepte an. Eine 1937 aus Chicago gesendete Grußkarte mit einem früheren Fotogramm seines Gesichts veranschaulicht, dass hier ein Einwanderer mit (Kunst im) Gepäck angekommen ist.

Die Lichtwerkstatt, in der Fotografie angesiedelt wird, übernimmt György Kepes. Beide schaffen parallel weiter eigene Werke, die sie in Ausstellungen und Publikationen zeigen. Sie verwenden Licht in Fotogrammen, Fotografien und Filmen für die grafische Gestaltung. *More Business* ist der Titel einer Zeitschrift, die in einer Sonderausgabe zum New Bauhaus die wirtschaftlichen Vorteile der dort erlernbaren Fähigkeiten betont. Die Presse gibt regelmäßig ein Echo auf die Aktivitäten der Schule. Sie bilanziert 1955 jedoch auch den steinigen Weg, den die Institution in ihrer knapp 15-jährigen Existenz zurückgelegt hat. Die Fotocollage zum Artikel zeigt: Der bereits im November 1946 verstorbene Moholy-Nagy verfolgt das Geschehen inzwischen leicht amüsiert von einer Wolke aus.

# A FOUNDER WITH A FULL SUITCASE: LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY

The artistically very versatile László Moholy-Nagy taught at the Bauhaus in Germany from 1923 to 1928 and then worked as a freelancer for ten years. Through the mediation of Walter Gropius—the founder and former director of the Bauhaus—he became the founding director of the New Bauhaus in Chicago in 1937. Full of energy, he accepted this task and impressively, ingeniously and charismatically represented “the” historical Bauhaus. In doing so, he built on earlier works and concepts. A greeting card sent from Chicago in 1937 and featuring an earlier photogram of his face illustrates that here an immigrant had come with a full suitcase (of art).

György Kepes became responsible for the Light Workshop, where photography was practiced. Both of them continued to create their own art parallel to their work at the school, and they presented it in exhibitions and publications. They utilized light in photograms, photographs and films for their graphic design. In a special issue on the New Bauhaus, the journal *More Business* emphasized the commercial advantages of the skills that could be learned there. The press regularly reported on the school’s activities. However, in 1955 they also summed up the rocky road the institution had traveled in its almost 15 years of its existence up to that time. A photocollage accompanies the article: A slightly amused Moholy-Nagy, who had already passed away in 1946, watches the events from a cloud.

# SCHULE UND ÖFFENTLICHKEIT

Für die privatwirtschaftlich getragene, erst von der Association of Arts and Industries, dann von der Container Corporation of America geförderte Schule sind Werbung und Vernetzung unverzichtbar. In den ersten Jahren entstehen aufwendige Schulbroschüren und 1944 ein Werbefilm, der die Arbeit aller Werkstätten und die Innovationen der Institution ins Rampenlicht rückt.

Das ID tritt 1946 mit der sechswöchigen Veranstaltung *New Vision in Photography* als zentraler Akteur des fotografischen Felds in Erscheinung. Das „Neue Sehen“ wird offiziell zum Prinzip der Chicagoer Schule. Als Redner treten so namhafte Persönlichkeiten auf wie die Fotografin Berenice Abbott, ihre Kollegen Paul Strand, Weegee (Arthur Fellig) und Erwin Blumenfeld sowie Roy Stryker, Leiter der öffentlichen Fotokampagnen der Farm Security Administration, und Beaumont Newhall, Fotohistoriker und erster Kurator für Fotografie am Museum of Modern Art in New York.

---

## THE SCHOOL AND THE PUBLIC

Advertising and networking were indispensable for the privately financed school, which was first supported by the Association of Arts and Industries and then by the Container Corporation of America. Elaborate school brochures were created during its initial years and, in 1944, an advertising film that places a spotlight on the activity of all the workshops and the institution's innovations.

In 1946 the ID made its appearance as a central player in the field of photography with its six-week seminar *New Vision in Photography*. The “New Vision” became the official principle of the Chicago school. The speakers included figures as prominent as the photographer Berenice Abbott and her colleagues Paul Strand, Weegee (Arthur Fellig) and Erwin Blumenfeld as well as Roy Stryker, head of the Farm Security Administration's public photo campaigns, and Beaumont Newhall, photo historian and the first curator of photography at New York's Museum of Modern Art.

# EINE SCHULE? EINE HALTUNG.

Bis 1946 entwickelt sich aus der Lichtwerkstatt von 1937 ein eigenständiges Fotoprogramm. Einige der ersten Schüler werden nun selbst Lehrer. Neben Nathan Lerner ist es vor allem Arthur Siegel, der als Leiter der neu gegründeten Fotografie-Abteilung das Lehrprogramm entwickelt. Die Fotografie wird zum Aushängeschild der Schule.

Zu den charismatischen Lehrern zählen in der Folge der eher reservierte Harry Callahan (bis 1961) und der kommunikationsfreudige Aaron Siskind (bis 1971). Die beiden bauen als kompatibles Duo das Programm auf Grundlage der Prinzipien ihrer Vorgänger aus und geben ihre Leidenschaft für die Fotografie weiter. Zeitzeugen berichten von der eingeschworenen Gemeinschaft des Fachbereichs. Für die besondere Atmosphäre sorgen neben dem anregenden Unterricht zahlreiche Exkursionen und gelegentliche Abendveranstaltungen.

Der Grundkurs (Foundation) ist für alle Studierenden am New Bauhaus und auch am späteren Institute of Design (ID) verbindlich. Er regt ausdrücklich zum freien Experimentieren an und gibt dabei die Geheimnisse des Mediums auf äußerst strukturierte Art und Weise preis. Die eigene Idee ist wichtiger als die reine Technik – und man lernt die Zusammenarbeit mit anderen Gewerken. In den folgenden Jahren wird das Gelernte vertieft. Desweiteren gibt es Vorlesungen zur Geschichte von Fotografie und Film. Das Basisprogramm der Ausbildung ist von den 1940ern bis in die 1970er-Jahre in einer Beispielsammlung des ID dokumentiert. Im Wesentlichen folgt es Moholy-Nagys Buch *Vision in Motion* von 1947. Zu einfach oder schlicht genial? In jedem Fall ein niedrigschwelliges Prinzip, das Studierende mit höchst unterschiedlichen Vorkenntnissen anspricht.

# A SCHOOL? AN ATTITUDE.

By 1946 the Light Workshop of 1937 had developed into an independent photography program. Some of its first students now became teachers themselves. Along with Nathan Lerner, it was particularly Arthur Siegel who developed the curriculum as head of the newly founded photography department. Photography became the school's flagship program.

Its charismatic teachers during the following period included the more reserved Harry Callahan (until 1961) and the highly communicative Aaron Siskind (until 1971). As a compatible duo, the two of them expanded the program on the basis of their predecessors' principles and passed on their passion for photography. Contemporaries talk about the department's tight-knit community. Along with the stimulating instruction, numerous excursions and occasional evening events provided for the special atmosphere.

The foundation course was required for all students at the New Bauhaus as well as the later Institute of Design (ID). It explicitly encouraged students to experiment freely, while also revealing the secrets of the medium in an extremely structured manner. Ideas of one's own were more important than purely technical aspects—and students learned to collaborate with other trades. In subsequent years they explored what they had learned in greater depth. In addition there were lectures on the history of photography and film. The basic educational program from the 1940s to the 1970s is documented in the ID's collection of sample works. It essentially followed Moholy-Nagy's 1947 book *Vision in Motion*. Too simple or simply ingenious? In any case it was an accessible principle that appealed to students who arrived with very different levels of knowledge.

# STANDARDS

Am Anfang stehen das Fotogramm, die Modulation des Lichts und das sogenannte Virtuelle Volumen. Spiegelungen, Blickpunktvariationen, Mehrfachbelichtungen, das Studium von Formen und ihren Entsprechungen (etwa Buchstaben des Alphabets), Texturen und Details runden die einführenden Standardübungen ab. Die Studierenden eignen sich ein formales Sehen an, sie fokussieren, extrahieren, komponieren: Gestalt und Sinn der visuellen Umwelt werden als Einheit wahrgenommen. Bemerkenswert sind Aufgabenstellungen wie „Menschen ohne Menschen“ oder „Es ist nicht alles Gold, was glänzt“. Sie sind typisch und geben absichtlich viel persönlichen Spielraum.

Die Studierenden werden ermuntert und ermächtigt, das gesamte Bild, vom Objekt bis zum fertigen Abzug, autonom herzustellen. Die Grundüberzeugung lautet, dass Fotografie erlernbar ist. Die umfassendste, persönlichste Aufgabe bildet die Abschlussarbeit (Thesis): ab 1952 Fotografien, ab 1967 auch Filme zu einem individuell gewählten Thema.

---

# STANDARDS

The photogram, the modulation of light and the so-called virtual volume stood at the beginning. Reflections, variations of viewpoint, multiple exposures, the study of forms and their equivalents (such as the letters of the alphabet), textures and details rounded off the standard introductory exercises. The students internalized a formal vision. They focused, extracted, composed: The form and meaning of their visual environment were perceived as a unity. Assignments like “people without people” or “all that glitters is not gold” are notable. They are characteristic and intentionally provide lots of room for individual flexibility.

Students were encouraged and empowered to autonomously produce the entire image, from the object to the finished print. The fundamental conviction was that photography can be learned. The thesis formed the most extensive and personal assignment: beginning in 1952, photographs or also—beginning in 1967—films on an individually selected theme.

# SPIELBREITE DER PRAXIS

Fotografie wird am New Bauhaus/ID sehr weit gefasst. Offenheit und Versuchsfreude gelten nicht nur gegenüber Material und Nutzungsformen, sondern auch hinsichtlich der Zielgruppen: Neben regulären Studierenden, die meist zwischen 18 und 30 Jahre alt sind, werden bereits im Berufsleben stehende Gestalter und Fotografen, aus dem Krieg zurückkehrende Soldaten, angehende oder bereits ausgebildete Kunstlehrer, Kinder und psychisch leidende Menschen bewusst angesprochen. Kurse werden tagsüber, abends, samstags oder während des Sommers angeboten. Dokumentiert sind futuristisch anmutende Lichtexperimente, progressive Kinderkurse, Exkursionen verschiedener Generationen von Studierenden mit Film- und Fotoausrüstung, aber auch, wie z.B. Animationsfilm unterrichtet wurde und in den 1980er-Jahren das Experimentieren mit Film Anwendung im Therapiezusammenhang fand.

---

## THE RANGE OF PHOTOGRAPHIC PRACTICE

Photography was understood in a very broad sense at the New Bauhaus/ID. Openness and a taste for experimentation applied not just in relation to materials and how things were used, but also with regard to target groups: In addition to typical students, most of whom were between 18 and 30, the school deliberately addressed designers and photographers who already had jobs, soldiers returning from the war, students or graduates of art-education programs, people suffering from mental illness and children. Courses were offered during the day, in the evening, on Saturdays and in the summer. There are records of futuristic-looking light experiments, progressive children's courses, excursions involving different generations of students with film and photo equipment, but also, for example, of how film animation was taught and, in the 1980s, of experimentation with film in a therapeutic context.

# FOTOGRAMME

Das Fotogramm bildet Formen auf lichtempfindlichem Trägermaterial ab. Als wesentlicher Schritt zur Fotografie wird es seit deren Frühzeit praktiziert. Dem Prinzip nach sind Fotogramme Unikate, die man jedoch abfotografieren oder direkt als Negativ anlegen und vervielfältigen kann. Seit den 1920er-Jahren arbeiten unter anderem Christian Schad, Man Ray und László Moholy-Nagy künstlerisch mit diesem kameralosen Verfahren. In den 1940er-Jahren propagiert die Schule die Übung als pädagogisches Mittel. Die Wanderausstellung *How to make a photogram* dient als Anregung für kreatives Arbeiten an anderen (Hoch-)Schulen, aber auch als Aushängeschild für die eigene Methode. Neben den komplexen Kompositionen von György Kepes und Arthur Siegel entstehen auch bewegte Fotogramme, wie *Zippatatta*, ein 1973 ganz ohne Kamera (dafür mit Grafikschablonen) hergestellter Abschlussfilm.

---

# PHOTOGRAMS

The photogram records forms on a light-sensitive support material. As a key step on the path to photography, it has been practiced since its early period. In principle photograms are unique works, however, they can be reproduced by rephotographing them or by creating them directly as negatives. Since the 1920s artists including Christian Schad, Man Ray and László Moholy-Nagy have created art using this cameraless process. In the 1940s the school promoted this exercise as an educational technique. The travelling exhibition *How to make a photogram* served as a stimulus for creative work at other universities and schools, but also to prominently promote the school's own method. In addition to the complex compositions by György Kepes and Arthur Siegel, moving photograms like *Zippatatta* were also created: this thesis film was produced in 1973 entirely without a camera (but with graphic artists' stencils).

# FIGURATION

Porträt und Körperbild werden als Standardaufgaben besonders behandelt. Eingübt wird nicht das handelsübliche Porträt, sondern das sprechende Bild des Menschen. Faszination übt auch die menschliche Form aus, die seit den 1950er-Jahren Gegenstand verschiedener Abschlussarbeiten ist. Wie jedes andere dreidimensionale Objekt kommt auch gegenüber dem Körper das im Grundkurs Gelernte zur Anwendung. Abermals steht das Fotogramm am Anfang: Charles Swedlund setzt 1957 die Fotografie symbolisch auf Null zurück – ohne Kamera, ohne Beiwerk begegnen sich der neugeborene Mensch und die Fotografie praktisch im Urzustand.

Besonderen Gehalt entwickeln jene Bilder, die den Körper in verschiedenen Umgebungen und Zuständen zeigen – im Wasser, in der Luft, als Menge oder Individuum, als Detail oder Symbol.

Harry Callahan widmet sich mit ausgesprochener Intensität seiner Frau Eleanor, die ihm immer wieder Hauptmotiv seiner Fotografien ist. Aaron Siskind zeigt einzelne Körperteile – und in einer berühmten Serie von einem Fels ins Wasser springende junge Männer – so vor hellem Hintergrund, dass sie nahezu pure Formen werden.

# THE FIGURE

Portraits and images of the figure received special treatment as standard exercises. Students were trained to produce not run-of-the-mill portraits but telling images of individuals. The human form also exercised a fascination and was the subject of various thesis projects from the 1950s on. Like every other three-dimensional object, the lessons learned in the foundation course were also applied to the figure. Once again the photogram stood at the beginning of things: In 1957 Charles Swedlund symbolically reset photography back to zero—without a camera and without any accompanying details, the newborn infant and photography meet in what is practically their most primitive form.

Particular substance is developed by those images that show the figure in different surroundings and states: in the water, in the air, as a crowd or individual, as a detail or symbol.

Harry Callahan focused on his wife Eleanor with remarkable intensity, and she repeatedly provides the primary motif of his photographs. Aaron Siskind depicts individual parts of the body—and, in a famous series, young men jumping off a cliff into the water—in front of a light background in such a way that they become almost pure form.

# ABSTRAKTION

Fotografie stellt die Grenzen zwischen Abstraktion und gegenständlichen Ansichten in besonderem Maße auf die Probe: Ist nicht alles, was die Kamera abbildet, zwangsläufig ein Gegenstand?

Mit der Zeit verlagert sich das grafisch nutzbare, früher nicht anders als fotografisch herzustellende Bild hin zu einer Abstraktion, die den Bildgegenstand offensiv in Zweifel zieht und verunklärt. Mit Plakatresten, Malspuren, Wänden und Mauern, aber auch Nahaufnahmen verschiedener Dinge tastet man sich an Oberflächen und Formstrukturen heran. Zugleich erweitern diese Bilder die Wahrnehmung und lösen neue, wiederum inhaltlich-gegenständliche Assoziationen und hier und da poetische Deutungen aus. Gestisch erzeugte Ansichten wie Lichtmalereien stammen direkt von der Hand des Fotografen, sie bilden tatsächlich keinen wirklich existierenden Gegenstand ab. György Kepes fand noch dreißig Jahre später an seinen abstrakten Arbeiten aus den 1940er-Jahren Gefallen und legte sie als Spiegelfoliendrucke neu auf, von denen eine ganz eigenartige Schönheit ausgeht.

Die formale Radikalität dieser Bilder wirft den Betrachter sehr unmittelbar auf die materiellen Qualitäten und ästhetischen Funktionsprinzipien des Mediums zurück.

# ABSTRACTION

Photography tests the boundaries between abstraction and representational views to an unusual degree: Isn't everything that a camera reproduces necessarily an object?

As time went on, the graphically functional image, which it had previously only been possible to produce photographically, shifted toward an abstraction that confidently calls into question and obscures its motif. Using the remnants of posters, traces of paint, interior and exterior walls, but also close-ups of various things, photographers gradually felt their way toward surfaces and formal structures. These images simultaneously expand our perception and stimulate not only new associations once again related to content and representation but also, here and there, poetic interpretations. Gesturally produced views, such as light paintings, derive directly from the hand of the photographer: they really do not reproduce any actually existent object. Even 30 years later, György Kepes still admired his abstract works from the 1940s, and he republished them as prints on mirror foil, which radiate a very unique beauty.

These pictures' formal radicalism very directly compels viewers to go back to the medium's material qualities and to the principles of how it functions aesthetically.

# AN DIE ÖFFENTLICHKEIT

Das Präsentieren von Fotografie ist zentral am New Bauhaus/ID. Sinnbildlich für dieses rege Publikmachen steht der Film *The Press*, der ganz der Ästhetik des Vervielfältigens und Zirkulierens verschrieben ist. Schon der Schulwerbefilm *Design Workshops* und frühe Schulbroschüren räumen dem Medium einen besonderen Platz ein. Ausstellungen, bei denen mehrere Dozenten gleichzeitig vertreten sind, schärfen das Profil der Schule als einem wichtigen Ort für Fotografie. 1961 stellt das Sonderheft der Fotografiezeitschrift *Aperture* exklusiv fünf Absolventen des ID vor.

Die Kritik fotografischer Arbeiten im Kurs, die Präsentation zum Semesterende, die Abbildung in Publikationen sind Studierenden und Lehrenden Anlass zum Experiment. Sie organisieren Ausstellungen an unterschiedlichsten Orten und spielen mit Druckformen von Fotografie. In den kollektiven Portfolios mit dem Titel *Student Independent* stellen Studierende gemeinsam mit Lehrenden neuere Arbeiten vor.

---

## PUBLIC PRESENCE

The presentation of photography was central to the New Bauhaus/ID. The film *The Press* is symbolic of this very active publicity and is entirely reliant on the aesthetic of reproduction and circulation. The school's advertising film *Design Workshops* and early school brochures already feature the medium prominently. Exhibitions simultaneously presenting the work of multiple instructors sharpened the school's profile as an important location for photography. In 1961 a special issue of the photography journal *Aperture* was devoted exclusively to introducing five ID graduates.

For the students the critiques of photographic works in the courses, the presentations at the end of each semester and the reproductions in publications motivated experiments. They organized exhibitions in extremely diverse places and played with different forms of printing photographs. In the collective portfolios entitled *Student Independent*, students presented recent works together with teachers.

# GEWERBLICHE FOTOGRAFIE

Obwohl die gewerbliche Nutzung der Fotografie eines der bei der Gründung proklamierten Hauptziele des New Bauhaus war, stand sie für viele Studierende schon bald kaum mehr im Vordergrund. Dies bedeutet aber nicht, dass ihnen die gewerbliche Nutzung von Fotografie nicht begegnet wäre. Klar trennen lässt sich künstlerisch und kommerziell verwertbares Werk wohl nur in den seltensten Fällen.

Neben Unterrichtsbeispielen reicht die Bandbreite der gewerblich genutzten Fotografie abermals vom Fotogramm über die Fotografik bis hin zum Film – und von der Verpackung von Kriegsutensilien über Auftragsfotografie für Unternehmen und Institutionen bis hin zum Material für die Herstellung von Fotografie: Morton und Millie Goldsholl realisieren 1968 einen programmatischen Werbefilm für Kodak. In ihm finden sich nicht nur fast alle Übungen aus dem Grundkurs wieder, sondern auch die Lust am Experiment. Der Film ist eine Hymne auf die Fotografie – und eint Ästhetik und Kommerz.

---

# COMMERCIAL PHOTOGRAPHY

Although the commercial use of photography was proclaimed to be one of the main goals of the New Bauhaus when it was founded, it had soon already ceased to occupy a prominent place for many students. However, this does not mean that they did not come into contact with the commercial use of photography. After all, only in very rare cases is it possible to clearly distinguish between artistically and commercially productive work.

Along with examples from the classroom, the range of commercially used photography once again stretches from the photogram to the graphic photo to film—and from packaging for war utensils to commissioned photos for companies and institutions to material for producing photography: In 1968 Morton and Millie Goldsholl realized a programmatic advertising film for Kodak. In it we find not just almost every exercise from the foundation course but also the joy of experimentation. The film is a hymn to photography—and unites aesthetics and commerce.

# CHICAGO, CHICAGO

Der Weg aus der Fotowerkstatt hinaus führt zwangsläufig in die Stadt. Das ist meistens, weil gleich vor der Tür: Chicago. Charakteristisch sind steter Abriss und Neubau, soziale und kulturelle Gegensätze der Stadtviertel sowie, als Wahrzeichen, die ringförmig durch die Innenstadt fahrende Hochbahn (Loop). Die Möglichkeiten, inhaltlich wie formal mit Kontrasten, Überlagerungen, Mikro- und Makrostrukturen, Reflektionen und Lichtern zu experimentieren, also verschiedenste Gegenstände zu beleuchten, sind unendlich. Kurz: Das im Übungsraum Erlernte wird in die reale Welt übertragen. Die im Studio verwendete „Light Box“, in der man Dinge gezielt ins Licht setzen konnte, wird zur „City Light Box“.

Filme und Fotografien zeugen von der Faszination der Stadt, zu jeder Tages- und Nachtzeit. Bei Tage arbeitet man mit Formen, Texturen, Details, Kompositionen aus urbanem Material. In der Dunkelheit erzeugen die Lichter der Großstadt starke Effekte. Daneben verfolgt die Schule Gemeinschaftsprojekte zur Architekturdokumentation. Dass in den 1960er-Jahren die öffentliche Kritik an der Wohnungs- und Baupolitik der Stadt zunimmt, ist sicher auch der Fotografie zu verdanken. Nah an der Betrachtung urbaner und sozialer Themen liegen Poesie und Ästhetik des Abrisses. Andere Ansätze loten eher Ideen aus oder verfolgen einzelne Motive konzeptuell.

# CHICAGO, CHICAGO

The way out of the photo studio automatically led into the city. Usually, that is, because it was right outside the door: Chicago. It was characterized by ceaseless demolition and new construction, the social and cultural contrasts of its neighborhoods and, as its defining landmark: the Loop, the elevated train circling through downtown. The opportunities to experiment with formal and thematic contrasts, superimpositions, micro- and macrostructures, reflections and lights—thus tackling the most diverse subjects on film—were endless. In short, the lessons learned practicing in the school were transferred to the real world. The “Light Box” that could be used in the studio to deliberately control how things were lit had now become the “City Light Box.”

Films and photographs testify to the fascination the city exerted at every time of day and night. In the daytime, work was done with shapes, textures, details and compositions of urban material. In the dark, the big-city lights generated powerful effects. The school was additionally engaged in collective projects documenting architecture. The fact that public criticism of the city’s housing and building policies increased in the 1960s was surely also due to photography. The poetry and aesthetic of demolition dwell near the consideration of urban and social topics. Other approaches were more about exploring ideas or pursuing individual motifs conceptually.

# **KOLLEKTIV: ADLER & SULLIVAN**

1952 nimmt eine Gruppe von Studierenden unter Aaron Siskind die Arbeit an einem Gemeinschaftsprojekt auf. Sie dokumentieren die durch Abriss vom Verschwinden bedrohten Bauten des Architekturbüros Adler & Sullivan aus dem späten 19. Jahrhundert in Chicago. Besonderen Ehrgeiz entwickelt dabei Richard Nickel, der dem Thema seine Abschlussarbeit widmet und weitere zwanzig Jahre an diesem Mammutprojekt arbeitet. Dabei trägt er nicht nur Bilder, sondern auch Fassadenornamente nach Hause. Er stirbt tragischerweise 1972 beim Einsturz der gerade von ihm fotografierten Chicagoer Börse. Fotografien aus dem Projekt werden bald ausgestellt. Das von Richard Nickel vorangetriebene Buch allerdings erscheint erst 2010.

---

# **COLLECTIVE: ADLER & SULLIVAN**

In 1952 a group of students began working on a collective project under Aaron Siskind. They documented the work of the architecture office Adler & Sullivan, who had constructed many buildings in late 19<sup>th</sup>-century Chicago, which were now threatened with destruction. Richard Nickel became especially ambitious in his involvement, devoting his thesis to this topic and working another 20 years on this mammoth project. In the process he brought not just pictures but ornaments from facades home with him. He died tragically in 1972, when the Chicago Stock Exchange he had just photographed collapsed. Photographs from this project were soon exhibited. However, the book to which Nickel contributed so much was not published until 2010.

# SOZIALES

Obwohl die sozial-engagierte Fotografie kein expliziter Schwerpunkt der Ausbildung am New Bauhaus/ID ist, treibt sie so manche Studierenden und Lehrenden um. Arthur Siegel, der Soziologie studiert hat, entwirft zu einer Studie über ein nördliches Stadtviertel von Chicago ein Fotobuch. Else Tholstrup skizziert eine fotografische Kurzgeschichte über kriegspielende Kinder und inszeniert gemeinsam mit James Blair filmisch den Tag eines alten Manns in der Stadt. Viele ihrer Kollegen befassen sich allgemeiner mit den Konditionen der Großstadt: mit einzeln oder im Sog der Menge vorbeiziehenden Passanten, Individuen, Typen und Gesellschaftsgruppen, dem Flüchtigen, dem Konsum – wobei meist erkennbar bleibt, dass hier Fotografie nach verinnerlichten formalen Prinzipien praktiziert wurde.

---

# SOCIAL ISSUES

Although socially activist photography was not an explicit focus of education at the New Bauhaus/ID, it was a driving force for some students and teachers. Arthur Siegel, who had studied sociology, designed a photo book related to a study about a neighborhood on Chicago's North Side. Else Tholstrup sketched out a photographic short story about children playing war and, together with James Blair, she used film to present a day in the life of an old man in the city. Many of her colleagues occupied themselves more generally with conditions in the city: lone passersby or those sucked into the crowd, individuals, types and social groups, the ephemeral, consumerism. At the same time, we can usually still recognize that this photography is being practiced according to internalized formal principles.

# KONZEPT

Die Auseinandersetzung mit dem Medium Fotografie und das Herunterbrechen von kreativen Prozessen auf erlernbare Elemente lässt neue Reihen und Fragestellungen entstehen. In den 1960er- und 1970er-Jahren gibt es verstärkt konzeptuelle Ansätze. Sie verweisen über die Form hinaus auf die Rahmenbedingungen für das Entstehen des Bilds. Es geht um die Rolle der fotografierenden Person und der Fotografie an sich. Kenneth Josephson thematisiert in einer Reihe von Arbeiten die Geste des Fotografen im Bild. Damit tritt er als Autor in Erscheinung und führt uns vor, wie stark das Bild entgegen aller dokumentarischen Theorien von der Idee und der Manipulation abhängt. Barbara Crane beobachtet in ihrer Reihe *People of the North Portal* aus dem Museum kommende Menschen. Ohne formale Strenge, mit jeweils leicht abweichendem Standpunkt, fängt sie mit einer Stativkamera die Herauskommenden und ihre Reaktionen ein.

Wie wohl Fotografien von Besuchern dieser Ausstellung beim Verlassen des Museums aussähen?

---

# CONCEPT

The exploration of the medium of photography and the breaking down of creative processes into learnable elements led to the emergence of new series and inquiries. Conceptual approaches became more prevalent in the 1960s and 1970s. Going beyond form, they take up the theme of the conditions surrounding the image's creation. The focus becomes the role of the photographing person and photography in itself. In a series of works, Kenneth Josephson thematizes the gesture of the photographer in the image. He thus appears as the work's creator and shows us how heavily dependent the image is on the idea and manipulation—contrary to all documentary theories. In her series *People of the North Portal*, Barbara Crane observes visitors coming out of the museum. Without formal rigour and with a slightly different viewpoint each time, she uses a camera mounted on a tripod to capture the people coming out and their reactions.

What photographs of this exhibition's visitors leaving the museum might look like?

# REZEPTION

In den 1970er-Jahren geht das Fotoprogramm in die Geschichte ein: Ehemalige verbreiten als Lehrer die erlernten Prinzipien. Charles Swedlund macht 1974 mit dem Handbuch *Photography* sein gesammeltes Wissen einem breiten Publikum zugänglich. Methode und Haltung der Schule sind landesweit so erfolgreich, dass das ID dadurch seine Einzigartigkeit verliert. Es setzt neue Schwerpunkte und stellt das Fotoprogramm 2001 ein.

Gleichzeitig ändert sich die Wahrnehmung von Fotografie. Als Kunstprodukt wird sie nun von Galeristen gehandelt, von Museumsleuten gesammelt und erforscht. Eine Szene entsteht, die über den künstlerischen und finanziellen Wert von Fotografie bestimmt. Dies spiegelt die ironische Serie der *Baseball Photographer Trading Cards*. Sie zeigt Akteure der Fotografie in den USA, etliche davon vom ID, wie Sportstars auf Sammelkärtchen.

Auch das Bauhaus-Archiv sammelt und zeigt Fotografie des New Bauhaus sowie des frühen ID und stellt das Werk einzelner Künstler wie etwa Nathan Lerner und György Kepes aus. Die Retrospektive *50 Jahre New Bauhaus* würdigt 1987 die Schule mit allen dort vertretenen Werkstätten.

---

# RECEPTION

In the 1970s the photo program became a part of history: As teachers, alumni spread the principles they had learned there. In 1974, with his handbook *Photography*, Charles Swedlund provided a broad audience with access to his collected knowledge. The school's method and attitude were so successful that the ID lost its distinctiveness. It shifted its focus to new areas and discontinued the photo program in 2001.

Perceptions about photography were changing. Gallerists had begun to market it as an art product, and it was being collected and researched by museum professionals. A scene had developed to determine the artistic and economic value of photography. This is reflected by the ironic series of *Baseball Photographer Trading Cards*. They depict leading "players" in American photography—many of them from the ID—on trading cards like sports stars.

The Bauhaus-Archiv was also collecting and presenting the photography of the New Bauhaus/ID, and it exhibited the work of individual artists like Nathan Lerner and György Kepes. In 1987 the retrospective *50 Jahre New Bauhaus* paid homage to the school and all its workshops.

# ZEITGENÖSSISCHE POSITIONEN

Und heute? Wie ist es bestellt um die Freiheit und Selbstverständlichkeit des fotografischen Erzeugens von Bildern? Das Erkennen eigener Fragestellungen und die Lust am Weiterspinnen einer kreativen Idee? Spielen die Phänomenologie des Lichts und Eigenheiten des Mediums Fotografie noch eine Rolle? Das Experiment mit Technik und Material? Welche Beziehungen baut Fotografie zu Formen und Räumen auf?

Der Versuch, Zusammenhänge zwischen historischen Impulsen und einem konkreten zeitgenössischen Werk herzustellen, birgt oft das Risiko der Beliebigkeit. Die Fotografie in der Nachfolge der oft in der Lehre tätigen Absolventen des ID ist zudem vielgestaltig, weit verstreut und nicht länger allein dieser Schule zuzuordnen. Absichtlich wurde daher die hier vorgestellte Auswahl auf Chicago eingegrenzt – den Schauplatz, an dem vor achtzig Jahren das New Bauhaus gegründet wurde. Sechs exemplarische, ästhetisch eigenständige und vom ID vollkommen unabhängige Positionen laden dazu ein, Parallelen, Rückbezüge und Neuformulierungen zu den in dieser Ausstellung vorgestellten fotografischen Ansätzen des New Bauhaus/ID zu entdecken.

# CONTEMPORARY POSITIONS

And today? How do things look now with regard to freedom and naturalness in the photographic production of images? The recognition of one's own individual lines of inquiry and the pleasure found in continuing to elaborate upon a creative idea? Do the phenomenology of light and the distinctive characteristics of the photographic medium still play a role? Technical and material experiments? What relationships does photography develop to forms and spaces?

Attempts to establish connections between historical impulses and a specific contemporary work often harbor the risk of arbitrariness. The photographs created in the lineage of ID graduates, who often worked as instructors, are also diverse, widely dispersed and can no longer be associated solely with this school. The selection presented here has thus deliberately been limited to Chicago, the site of the New Bauhaus's founding 80 years ago. Six exemplary, aesthetically independent positions without any direct connection to the ID invite visitors to discover parallels, references and reformulations linked to the photographic approaches from the New Bauhaus/ID presented in this exhibition.

# DOUG FOGELSON

beschäftigte sich 2014 ganz direkt mit der Geschichte der Fotoschule am ID: Er dokumentierte fotografisch die Dunkelkammer, kurz bevor sie abgerissen wurde. Zudem nutzte er die Gelegenheit, um dort in analoger Technik Fotogramme auf großen Farbdias und auf schwarz-weißem Fotopapier zu schaffen. In diesen Bildern geht es um die Vergänglichkeit von Speichermedien: Die Gegenstände, die er auf die lichtempfindliche Schicht legte, sind am IIT entsorgte Architekturmodelle, Vinylsingles sowie Film- und Tonbandstreifen aus den 1950ern. Mit dem Titel *Forms and Records* verweist er auf die Begriffe des Aufnehmens, Gestaltens und Dokumentierens. *Edits and Cuts* spielt auf die vielfältige Verarbeitung von Bild- und Tonträgern an. So kommt Fogelson, mit einem bewussten zeitlichen Abstand, auf Grundlagen der fotografischen Formfindung zurück.

---

Doug Fogelson occupied himself very directly with the history of the photo school at the ID in 2014: He created documentary photographs of the darkroom shortly before it was destroyed. While there, he additionally took advantage of the opportunity to create analog photograms on large color slides and black-and-white photo paper. These pictures deal with the impermanence of storage media: The objects he laid on the light-sensitive coating consisted of architectural models thrown away at the IIT, record singles as well as film and audio tapes from the 1950s. With the title *Forms and Records*, he points to the concepts of recording, forming and documenting. *Edits and Cuts* plays on diverse modifications made to visual and audio media. Thus Fogelson deliberately takes up a position of temporal distance and goes back to the foundations of creating photographic form.

# RAQUEL LADENSACK VOAKES

nimmt in minimalistischer Manier das Licht selbst in den Blick. In ihrer Arbeit tastet sie sich in einem Prozess an ihre Bilder heran, lichtet selbst geformte Papierkörper so lange immer wieder ab, bis sie die nahezu immaterielle Landschaft erkennt, die ihr vorschwebte. Sie experimentiert mit High-Tech-Material zur Erforschung von Lichtbrechungen (*Aero Glow*), das in vielfacher Vergrößerung zum historisch beziehungsreichen (da in der Tradition der Licht- und Farbforschung stehenden) Bildthema einer Fotografie wird. Ihr Vorgehen beschreibt sie als einen Lernvorgang. Sie greift häufig auf unterschiedlichste Dimensionen und Materialien zurück und schafft für ihre Aufnahmen ein spezielles Umfeld, wie eine Laboranordnung oder eine eigens kreierte „Light Box“ – den kontrolliert beleuchtbaren Raum, der (als Kiste mit Löchern) auch am New Bauhaus genutzt wurde.

---

Raquel Ladensack Voakes fixes her attention on light itself, in a minimalist manner. In her work, she pursues a process in which she inches her way toward her images: She forms and then repeatedly photographs paper volumes until she recognizes the almost immaterial landscape she had been imagining. She experiments with a high-tech material designed for research into the refraction of light (*Aero Glow*). Enlarged many times over and standing in the tradition of research into light and color, it becomes the richly historically allusive subject of a photograph. She describes her approach as a learning process. Often she makes use of extremely diverse dimensions and materials, and she creates a specific environment for her photos, like an experimental apparatus or a specially created “Light Box”—a space whose lighting can be controlled and which (in the form of a box with holes) was also used at the New Bauhaus.

# SONJA THOMSEN

nutzt Fotografie bevorzugt als Überleitung zu weiteren Werkfolgen in anderen Medien. So entstehen etwa Drucke, Bücher, Objekte und Installationen, die sie oft erneut mit der Kamera aufnimmt und so einem Kreislauf einschreibt. In einer Reihe von Arbeiten greift sie im Wortsinne nach dem Licht: Sie geht in naturwissenschaftlich anmutenden Bildern Lichtbrechungen, Schärfen und Unschärfen nach, wobei die wiederholt zu sehende Geste im Wortsinn für das Begreifen-Wollen steht. Spiegel, Schatten und Transparenzen verquicken dabei die Bildebenen. In ihrem Künstlerbuch *You'll Find It Where It Is*, dessen Titel ebenfalls vom Suchen kündigt, eignet sie sich zudem einen Passus aus *Vision in Motion* an – Moholy-Nagys Lehrbuch, auf das sie als Fotografiedozentin heute noch zurückgreift.

---

Sonja Thomsen uses photography primarily as a transitional stage on the way to further series of works in other media. The works created in this way include prints, books, objects and installations, which she then often rephotographs with the camera, thus inscribing them within a cycle. In a series of works, she literally tries to grasp light: In seemingly scientific images, she investigates refracted light, sharp focus and blurriness, while the repeatedly visible gesture stands for a literal desire to grasp. Mirrors, shadows, and transparencies simultaneously merge the layers of the images together. In her artist's book *You'll Find It Where It Is*, whose title also heralds a search, she additionally appropriates a passage from *Vision in Motion*—Moholy-Nagy's textbook, which she still utilizes today in her work as a photography instructor.

# CLARISSA BONET

arbeitet in der Tradition der fotografischen Stadtraumerfahrung – auf entschieden zeitgenössische Weise. Auf ihren Bildern der Serie *City Space* sind Passanten in gebauter Umwelt und sehr speziellen Lichtsituationen zu sehen. Diese Begegnung ist ebenso effektiv wie konstruiert, denn es handelt sich um nachgestellte, durchkomponierte Szenen, die auf den Beobachtungen der Fotografin auf ihren Wanderungen durch die Stadt basieren. Das flimmernde, flammende oder fahle Licht liefert dabei den Schlüssel zum Verständnis der Bilder. Bonets funkelnde nächtliche Fensterlandschaften, die sich bei genauerem Hinsehen als aus mehreren Bauten zusammengesetzt entpuppen, frustrieren jeglichen voyeuristischen Drang. Als Artefakte weisen sie auf die vollständige Kontrolle der Fotografin und die Nebensächlichkeit des Dokumentarischen hin.

---

Clarissa Bonet works in the tradition of the photographic experience of urban space—in a decidedly contemporary manner. In the images of her series *City Space*, we see passersby within a built environment and very special lighting conditions. This encounter is equally spectacular and artificial, because it deals with recreated, minutely composed scenes that are based on what the photographer observes as she wanders through the city. The shimmering, blazing or pale light provides the key to understanding the images. Upon closer inspection, Bonet's sparkling, nocturnal, window-filled landscapes reveal themselves to be composites made up of multiple combined buildings, frustrating any voyeuristic urge. As artifacts, they point to the photographer's complete control and the marginality of the documentary aspect.

# ASSAF EVRON

nimmt mit einer Infrarot-Kamera die Strahlen eines Geräts auf, das bei Computerspielen zur räumlichen Orientierung dient („Xbox Kinect“). Zu seinen Bildgegenständen gehören Spiegel oder Glaskörper – Lieblingsmotive der klassischen Fotografie. Die neue Technik stellt die Bildfähigkeit unsichtbarer Vorgänge auf die Probe. Wer nimmt die Gegenstände auf seinen violett leuchtenden Werken wahr? Die Nullen und Einsen im Hirn des Rechners? Die Hand eines Spielers in der virtuellen Realität? Das Auge des Betrachters, der die Ansichten nicht als Fotografien erkennen mag? Welche Materialität, welche Wirklichkeitsebene gibt sich in ihnen zu erkennen? Die abgebildeten Gegenstände jedenfalls entsprechen keinesfalls mehr dem Abbild herkömmlicher Fotografien.

---

Assaf Evron uses an infrared camera to record the beams emitted by a device that provides spatial orientation while playing computer games (“Xbox Kinect”). The subjects of his images include mirrors and glass volumes—favorite motifs among classic modern photographers. The new technology probes invisible processes’ potential for depiction. Who or what perceives the objects in the purple glow of his works? The zeros and ones in the brain of the computer? The hand of a player within the virtual reality? The eye of the beholder, who is unable to recognize the views as photographs? What materiality, what level of reality allows itself to be recognized in them? At any rate, the depicted objects certainly no longer correspond to the representational images of traditional photographs.

# AMY YOES

bringt Studierenden gern bei, wie man gut miteinander arbeitet. Auch für ihren Animationsfilm *Raft* arbeitete sie im Team und sogar mit der Sonne zusammen. Der Film spielt mit unserer Seherfahrung abstrakter geometrischer Formen: Auf einer Plexiglas- und Holzskulptur, die an eine Theaterbühne erinnert, wurden die bunten Formen über mehrere Tage hinweg unter einer durchsichtigen Folie regelmäßig fotografiert. Der aus diesen Einzelbildern zusammengeschnittene Film wirkt zunächst wie am Rechner erstellt. Doch weil auch die Wirkung von Wind und Wolken am changierenden Licht zu sehen ist, erweist sich diese Annahme als falsch. Dabei erkennen wir unsere eigene Erwartungshaltung gegenüber bestimmten Formen der Gestaltung. Mit einfachen Mitteln und Freude am Unvorhersehbaren macht Amy Yoes unsere Seherfahrung auf ästhetische Weise zum Thema.

---

Amy Yoes likes to teach students how to work well with each other. For her animated film *Raft*, she also worked together with a team—and even with the sun. The film plays with our visual experience of abstract geometrical forms: Colorful forms placed behind transparent foil and resting on a Plexiglas-and-wood sculpture, reminiscent of a theater stage, were photographed at regular intervals over the course of several days. The film pieced together out of these individual images initially looks as though it had been produced on a computer. However, because the effects of the wind and clouds can also be seen in the changing light, this assumption proves to be false. In the process, we recognize our own habitual expectations regarding certain forms of design. Amy Yoes uses simple means and the pleasure of the unpredictable to deal with the theme of our visual experience in an aesthetic manner.