

BAUHAUS

EX-YU RECEPCIJA BAUHAUSA

Priredili:

Ješa Denegri, Darko Šimičić i Miško Šuvaković

ORION_ART, BEOGRAD
2014.

Sadržaj:

1. Pristup ...receptija Bauhausa da li ovako sa tri tačke?
2. Hronologija Bauhausa
3. Valter Gropijus: Manifest Bauhausa (1919)
4. Valter Gropijus: Moja koncepcija ideje Bauhausa (1955)
5. Knjige Bauhaus-a (1926)
6. Hainc Ludecke: Bauhaus u Desau (1929)
7. Zoltan Čuka: Bauhaus (1928)
8. Stanislav Vinaver: Dom gradnje i Desau – novi rad u *kolektivu* (1931)
9. Oto Bihalji Merin: Apstraktno i nadkonkretno (1955)
10. Oto Bihalji Merin: Vajari, graditelji, inženjeri (1962)
11. Nikola Dobrović: Konstruktivizam (1965)
12. Bernardo Bernardi: Definicija i društveni značaj industrijskog oblikovanja (1959)
13. Sena Sekulić-Gvozdanović: Walter Gropius (1969) svuda sam promenila Gvozdenović u Gvozdanović
14. Sena Sekulić-Gvozdanović: Mies van der Rohe (27. III 1886. – 24. VIII 1969), (1969)
15. Petar Krečić: Avgust Černigoj – monografska skica (1979)
16. Ješa Denegri: Bauhaus (povodom 50-te godišnjice osnutka) godina
17. Ješa Denegri: Bauhaus između historije i aktuelnosti godina
18. Želimir Košćević: Jugoslovenski studenti Bauhausa (1985)
19. Dubravka Đurić: Bauhaus pozornica / Oskar Šlemer (1986)
20. Miško Šuvaković: Kontekst i teorija Bauhausa (1996)
21. Miško Šuvaković: Pedagoška teorija Paula Klea (1996)
22. Miško Šuvaković: Digresije o avangardama i Bauhausu (2008)
23. Antonija Mlikota: Otti Berger – hrvatska umjetnica iz Tekstilne radionice Bauhausa (2009)
24. Aida Abadžić Hodžić: Iskustvo pedagogije Bauhausa u opusu, profesorskom radu i životu Selmana Selmanagića: nekoliko karakterističnih primjera (2012)
25. Darko Šimičić: Fotomontaže Ivane Tomljenović (2014)
26. Karin Šerman: Gustav Bohutinsky, zagrebački student arhitekture na Bauhausu (2014)
27. Sanela Nikolić: Muzika u Bauhausu (2014)

Izabrana literatura

Biografije autora tekstova

Indeks

01.1 Valter Gropijus (Walter Gropius), 1922. izvor?

01.2 Hans Majer (Hannes Meyer), oko 1928. izvor?

01.3 Mis van der Roe (Ludwig Mies van der Rohe), 30-tih godina izvor?

CELA STRANA SA 3 FOTKE

Pristup ... recepcija Bauhausa

Izbor tekstova u knjizi *Bauhaus. Ex-Yu recepcija Bauhausa* ukazuje na kritički izbor studija i rasprava o Bauhausu u Srbiji, Hrvatskoj, Sloveniji i Bosni i Hercegovini tokom dugog 20. i ranog 21. veka.

Namera priređivača je da pokaže kako su se direktne ili indirektne recepcije delovanja i uticaja Bauhausa menjale u vremenskim i prostornim uslovima recepcije, izučavanja i interpretiranja moderne arhitekture, dizajna i umetnosti. Reč je o prvim informacijama o Bauhausu kod Ljubomira Micića u *Zenitu*, kod Stanislava Vinavera u novinskom izveštaju o poseti Bauhausu u Desau ili kod Zoltana Čuke u inicijalnoj raspravi o novoj školi. Kasniji pristupi su se kretali od opreznih komentara do fascinacijskih prezentacija od Bihaljija i Dobrovića preko Sene Sekulić-Gvozdanović do Denegrija. Težilo se, zatim, radu na arheologiji modernosti posredstvom Bauhausa i otkrivanju slovenačkih, hrvatskih, bosanskih i vojvođanskih direktnih veza sa Bauhausom kod Košćevića, Krečiča, Šuvakovića do Mlikote, Abadžić Hodžić, Šimičića i Šerman. Konačno, ponuđeni su i uvidi u posebna polja interesovanja u Bauhaus pedagogiju (Bernardi – dizajn, Đurić – ples, Nikolić – muzika i Šuvaković – umetnost i teorija umetnika).

Izbor tekstova obećava izvesne platforme za revizije moderne u polju otvorene transdisciplinarnosti koju je Bauhaus inicirao na početku 20. veka.

Hronologija Bauhausa¹

1915.

Henri van de Velde (Henry van de Velde) je predložio Valtera Gropijusa (Walter Gropius) pored Hermana Obrista (Hermann Obrist) i Augusta Endela (August Endell) za rukovodioca Visoke škole za primenjene umetnosti u Vajmaru.

1918.

Valter Gropijus je postavljen za direktora Visoke škole za likovne umetnosti (Grossherzogliche Sächsische Hochschule für Bildende Kunst) i Visoke škole za primenjene umetnosti (Grossherzogliche Sächsische Kunstgewerbeschule) u Vajmaru.

1919.

Ujedinjenjem Visoke škole za likovne umetnosti i Visoke škole za primenjene umetnosti osnovan je Bauhaus (Staatliches Bauhaus Weimar) – “Državna kuća neimara”. Školu je pohađalo 207 studenata. Valter Gropijus je bio direktor škole. Johan Itt (Johannes Itten) je držao nastavu na primarnom/uvodnom kursu. Drugi nastavnici/majstori su bili Lajonel Feininger (Lyonel Feininger), Gerhard Marks (Gerhard Marcks). Objavljen je program i manifest Bauhausa sa Feiningerovom grafikom *Katedrala* aprila 1919. Prvo zasedanje Veća majstora je održano 1. juna.

1920.

Školu je pohađalo 137 studenata – 78 muškaraca i 59 žena. Nastavu su držali: Lajonel Feininger, Johan Itt, Paul Kle (Paul Klee), Maks Krehan (Max Krehan), Gerhard Marks, Georg Muha (Georg Muche), Oskar Šlemer (Oskar Schlemmer). Otvoren je kurs za studentkinje. Napad narodnjačke partije na Bauhaus u Tiringijskoj skupštini.

1921.

Školu je pohađalo 108 studenata. Novi nastavnik je bio: Lotar Šrejer (Lothar Schreyer). Učesnici nastave su klasifikovani u tri kategorije: majstori, majstorski pomoćnici i učenici.

1922.

Školu je pohađalo 119 studenata. Vasilij Kandinski (Wassily Kandinsky) je započeo sa održavanjem nastave na Bauhausu. Tio van Dusburg (Theo van Doesburg) je držao alternativna predavanja sa pozicija grupe De Stijl u odnosu na Bauhaus u Vajmaru. Pod vođstvom Teo van Dusburga održan je kongres “Konstruktivističke internacionale” u Vajmaru. Osnovana KURI (konstruktivizam, utilitarizam, racionalizam, internacionalizam) grupa u Bauhausu. Napravljen je zvanični pečat škole po nacrtu Oskara Šlemera.

1923.

Školu je pohađao 141 student. Johan Itt je napustio Bauhaus. Laslo Moholi-Nadž (László Moholy-Nagy) započinje rad u Bauhausu. Održana je prva izložba Bauhausa pod nazivom “Umetnost i tehnologija – novo jedinstvo”. Objavljena prva monografija o radu

¹ Hronologija je sastavljena na osnovu knjiga i kataloga: Hans M. Wingler (ed.), *The Bauhaus – Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, The MIT Press, Cambridge Mass. and London, 1978; *Bauhaus*, Institut za veze sa inostranstvom Stuttgart, MSU u Beogradu, 1981; *Bauhaus – A Conceptual Model*, Bauhaus-Archiv Berlin, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2009.

Bauhausa *Državna kuća neimara u Vajmaru 1919–1923* kod izdavačke kuće Albert Langen u Minhenu.

02.1, 02.2, 02.3, 02.4 Oskar Šlemer, *Apstraktna figura*, 1921/1961.

MUMOK, Beč. Fotografije: Miško Šuvaković i Provisional Salta Ensemble

CELA STRANA

1924.

Školu je pohađalo 127 studenata. Marsel Brojer (Marcel Breuer), Georg Muha i Farkaš Molnar (Farkas Molnár) su objavili Memorandum o osnivanju departmana za arhitekturu. Održan Bauhaus festival. Smanjen je budžet Bauhausa. Napadi na Bauhaus u gradskoj vladi. Opušteni svi majstori Bauhausa u septembru. Gropijus je osnovao udruženje “Krug prijatelja Bauhausa”. Proizvodni pogon Bauhausa se preobražava u GMBH preduzeće. Doneta je odluka da se zatvori Bauhaus u Vajmaru, 1. aprila 1925.

1925.

Školu je pohađao 101 student. Svi nastavnici Bauhausa osim Gerharda Marksa su prešli iz Vajmara u Desau. Gradsko veće grada Desaua je preuzelo brigu o Bauhausu. Dato je odobrenje za izgradnju zgrade Bauhausa 22. juna. Novi majstori su bili: Jozef Albers (Josef Albers), Herbert Bajer (Herbert Bayer), Marsel Brojer (Marcel Breuer), Hinnerk Šeper (Hinnerk Scheper), Jost Šmit (Joost Schmidt), Gunta Štolc (Gunta Stölzl). Uvedeno je pravilo da se u Bauhausu piše malim slovima. Osnovano je udruženje građana za borbu protiv Bauhausa.

1926.

Školu je pohađao 101 student. Pokrenut je Bauhaus žurnal. Nastavnici tj. majstori Bauhausa su postavljeni u zvanje profesora. Bauhaus je zvanično dobio status Visoke škole za dizajn (Hochschule für Gestaltung). Završene su stambene zgrade za profesore. Održan je “Beli festival”. Grupa građana iz Desaua je organizovala demonstracije protiv ne-nemačkog Bauhausa. Gradska uprava je dala finansijsku pomoć Bauhausu od 100.00 maraka.

1927.

Školu je pohađalo 166 studenata. Arhitekta Hans Majer (Hannes Meyer) je osnovao department za arhitekturu. Georg Muha je napustio Bauhaus. Osnovana je slobodna slikarska klasa koju su vodili profesori Vasilij Kandinski, Paul Kle i Lajonel Feininger. U desničarskim publikacijama su pisani tekstovi protiv profesora Bauhausa.

1928.

Školu je pohađalo 176 studenata. Javljaju se zahtevi učenika za obrazovnim usmerenjima. Valter Gropijus je napustio mesto direktora Bauhausa. Na mestu direktora ga je zamenio Hans Majer od 1. aprila. Laslo Moholi-Nadž, Herbert Bajer i Marsel Brojer su napustili Bauhaus. Mariana Brand (Marianne Brandt) je postala rukovodilac radionice za metal koju je do tada vodio Moholi-Nadž. Ludvig Hilberseimer (Ludwig Hilberseimer) je započeo rad u Bauhausu. Osnivanje novih radionica za fotografiju, plastiku, psihologiju itd.

02.5 Franc Erlih (Franz Ehrlich), *Polukruti okovratnik*, fotokolaž i tuš, oko 1929.
iz: *bauhaus 6*, Staatlicher Kunsthandel der DDR, 1983, str. 53.

02.6 Franc Erlih, *Reklamni dizajn*, kolaž, gvaš, oko 1929.
iz: *bauhaus 6*, Staatlicher Kunsthandel der DDR, 1983, str. 55.

1929.

Školu je pohađao 201 student. Valter Peterhans (Walter Peterhans) je postao rukovodilac fotografske radionice. Održan je "Metalik festival" 9. februara. Ludvig Hilberseimer je postao predavač za gradsko planiranje. Alfred Arnt (Alfred Arndt) je počeo da predaje. Oskar Šlemer je napustio Bauhaus. Organizovana je putujuća izložba *Mladi slikari Bauhausa*. Gostovanje Bauhaus teatra po Evropi. Bauhaus je reprezentovan na Prolećnom sajmu u Lajpcigu. Gradonačelnik Desaua naložio je da opštinsko veće produži ugovore profesorima za pet godina.

1930.

Školu je pohađalo 166 studenata. Grupa komunistički orijentisanih studenata javno nastupa u Bauhausu sa svojim političkim idejama. Gradonačelnik zahteva od Hansa Majera da dâ ostavku na mesto direktora. Mejer je sa grupom od 12 studenata napustio Bauhaus i otputovao za Moskvu u SSSR. Na predlog Valtera Gropijusa, arhitekta Ludvig Mis van der Roe (Ludwig Mies van der Rohe) je postavljen za direktora Bauhausa. Bauhaus prodaje licence za svoje projekte.

1931.

Školu su pohađala 194 studenta. Paul Kle je postao profesor na Dizeldorfskoj akademiji. Gunta Štolc je napustila Bauhaus. Ani Albers (Anni Albers) je preuzela tkačku radionicu. Preobražaj radionica i arhitektonskog departmana u "Departman za izgradnju i dekoraciju". Nacionalsocijalistička partija je postala najjača partija u Desau. To je imalo za posledicu ukidanje budžeta za Bauhaus i demoliranje Bauhaus zgrade.

1932.

Školu je pohađalo 115 studenata. Lili Rajh (Lilly Reich) je postala rukovodilac departmana za dizajn enterijera. Gradsko veće Desaua je donelo odluku o ukidanju Bauhausa. Bauhaus je premešten u Berlin oktobra 1932. godine. Bauhaus je redefinisao u nezavisni Institut za učenje i istraživanje.

1933.

Održan je Bauhaus festival u Berlinu sa 700 učesnika. Po nalogu državnog tužilaštva iz Desaua pretresena je zgrada Bauhausa u Berlinu. Uhapšeno je 32 studenta. Škola je privremeno zatvorena. Školu je pohađalo 19 studenata. Mies van der Roe i profesori Bauhausa donose odluku o zatvaranju Bauhausa 20. jula 1933. godine. Upućeno je pismo svim učenicima o zatvaranju Bauhausa 10. avgusta.

1933.

Osnovana je škola Black Mountain College u Severnoj Karolini 1933. Škola je zatvorena 1957. Na školi su predavali Jozef i Ani Albers, od 1933. do 1949. godine.

1937.

Osnovana je škola Novi Bauhaus Čikago (The New Bauhaus Chicago) koja je delovala tokom 1937. i 1938. godine. Osnivač škole je bio Laslo Moholi-Nadž. Škola je preimenovana u Institut za dizajn (Insitut of Design).

02.7 *Metalik festival*, Bauhaus, Desau, 1929.

iz: *bauhaus 6*, Staatlicher Kunsthandel der DDR, 1983, str. 85.

02.8

Rudolf Luc (Rudolf Lutz) u kostimu na Bauhaus festivalu u Veimaru, 1923.

iz: *bauhaus 6*, Staatlicher Kunsthandel der DDR, 1983, str. 85.

1939.

Osnovana je Škola za dizajn Čikago (School of Design, Chicago) 1939. Škola je nastavila praksu Novog Bauhauasa. Škola je preimenovana u Institut za Dizajn (Institute of Design) 1944. Institut za dizajn je postao deo Ilionis instituta za tehnologiju (Illionos Institute of Technology) 1949.

1953.

Osnovana je Škola za dizajn u Ulmu (Hochschule für Gestaltung Ulm). Osnivači škole su bili: Inde Aicher-Šol ([Inge Aicher-Scholl](#)), Otl Aicher ([Otl Aicher](#)) i Maks Bil ([Max Bill](#)).

02.9 Hans Majer i Hans Vitver (Hans Wittwer), nacrt staklenog skeleta i staklene obloge za zgradu Lige naroda u Ženevi, 1927. **izvor?**

CELA STRANA

Valter Gropijus: **Manifest Bauhausa (1919)**

Vajmar, april 1919.

Krajnji cilj svih oblikovnih delatnosti je zgrada! Ukrasiti zgradu – to je nekada bio najplemenitiji zadatak likovnih umetnosti koje su predstavljale nerazlučivi sastavni deo velike neimarske umetnosti. Danas one stoje u samodovoljnoj osobenosti iz koje se mogu osloboditi tek svesnom saradnjom i uzajamnim uticajem svih ljudi od zanata. Arhitekti, slikari i vajari moraju ponovo upoznati i pojmiti mnogostrani oblik zgrade u njenoj celokupnosti i u njenim delovima, i tada će se njihova dela ponovo ispuniti arhitektonskim duhom koji se izgubio u salonskoj umetnosti.

Stare umetničke škole nisu bile kadre da stvore ovo jedinstvo, a i kako bi – umetnost se ne može naučiti. One se opet moraju pretvoriti u radionice. Taj isključivo crtački i slikarski svet dizajnera i umetničkih zanatlija mora najzad postati neimarski! Ako mlad čovek koji u sebi oseća ljubav prema oblikovnoj delatnosti ponovo, kao nekada, počne svoj put time što izuči neki zanat, onda neproizvodni »umetnik« ubuduće neće biti osuđen da se bavi nepotpunim umetništvom, jer će posedovati veštinu u obavljanju jednog zanata u kome je kadar da stvori vrhunska dela.

Arhitekta, slikari, vajari, svi mi moramo da se vratimo zanatu! Jer »umetnost kao poziv« ne postoji. Nema nikakve suštinske razlike između umetnika i zanatlije. Umetnik je zanatlija višeg stepena. U retkim blistavim trenucima, koji nisu u vlasti njegove volje, iz njegovih ruku zahvaljujući nebeskoj milosti nesvesno procveta umetnost; ali svakome umetniku zanatstvo je neophodno kao osnov. U njemu je prouzrok stvaračkog oblikovanja.

Stvorimo zato novi esnaf zanatlija u kome neće biti hijerarhijske oholosti koja bi htela da podigne zid između zanatlija i umetnika! Hajde da zajednički poželim, izmislimo i stvorimo novu zgradu budućnosti, koja će u jednom obliku sadržavati sve: arhitekturu i plastiku i slikarstvo, i koja će se, podignuta milionima zanatlijskih ruku, jednom uzdići put neba kao kristalni simbol jedne nove vere.

03.1 Lionel Feininger, *Katedrala*, drvorez, 1919. **izvor?**

Walter Gropius: **Bauhaus-Manifest**

Weimar, April 1919.

Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau? Ihn zu schmücken war einst die vornehmste Aufgabe der bildenden Künste, sie waren unablässige Bestandteile der großen Baukunst. Heute stehen sie in selbstgenügsamer Eigenheit, aus der sie erst wieder erlöst werden können durch bewußtes Mit- und Ineinanderwirken aller Werkleute untereinander. Architekten, Maler und Bildhauer müssen die viel- gliedrige Gestalt des Baues in seiner Gesamtheit und in seinen Teilen wieder kennen und begreifen lernen, dann werden sich von selbst ihre Werke wieder mit architektonischem Geiste füllen, den sie in der Salon- kunst verloren.

Die alten Kunstschulen vermochten diese Einheit nicht zu erzeugen, wie sollten sie auch, da Kunst nicht lehrbar ist. Sie müssen wieder in der Werkstatt aufgehen. Diese nur zeichnende und malende Welt der Musterzeichner und Kunstgewerbler muß endlich wieder eine bauende werden. Wenn der junge Mensch, der Liebe zur bildnerischen Tätigkeit in sich verspürt, wieder wie einst seine Bahn damit beginnt, ein Handwerk zu erlernen, so bleibt der unproduktive »Künstler« künftig nicht mehr zu unvollkommener Kunstübung verdammt, denn seine Fertigkeit bleibt nun dem Handwerk erhalten, wo er Vortreffliches zu leisten vermag.

Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! Denn es gibt keine »Kunst von Beruf«. Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers. Gnade des Himmels läßt in seltenen Lichtmomenten, die jenseits seines Wollens stehen, unbewußt Kunst aus dem Werk seiner Hand erblühen, die Grundlage des Werkmäßigen aber ist unerläßlich für jeden Künstler. Dort ist der Urquell des schöpferischen Gestaltens.

Bilden wir also eine neue Zunft der Handwerker ohne die klassentrennende Anmaßung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte! Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.

Valter Gropijus: **Moja koncepcija ideje Bauhausa²** (1955)

Cilj. Nakon što sam već otkrio vlastiti stav prema arhitekturi prije prvog svjetskog rata, kako je to evidentno u objektu Fagus 1911. i na izložbi Werkibunda 1914. (Koln, Njemačka), nakon posljedica prvog svjetskog rata, za kojega su prvi put moje teoretske premise poprimile svoj oblik, razmišljanjem sam postao potpuno svjestan moje odgovornosti kao arhitekt.

Nakon te nasilne erupcije svaki je misaoni čovjek osjetio potrebu za intelektualnom promjenom fronta. Svatko je težio u vlastitoj posebnoj sferi aktivnosti da pomogne premostiti katastrofalnu provaliju između realnosti i idealizma. Tada sam prvi put sagledao veličinu misije arhitekta moje generacije. Uvidio sam, prije svega se mora ocrtati novi cilj arhitekture, a nisam se mogao nadati da ću ga realizirati samo vlastitim arhitektonskim sudjelovanjem, već odgojem i pripremom nove generacije arhitekata, u uskom kontaktu s modernim sredstvima proizvodnje, a u vodećoj školi koja mora steći autoritet.

Uvidio sam također da je za tu svrhu potreban čitav štab suradnika i asistenata, ljudi koji ne žele raditi poput orkestra što pazi na dirigentsku palicu, već nezavisne, ali ipak u tijesnoj suradnji zbog istoga cilja. Pokušao sam dakle istaknuti rad na integraciji i koordinaciji, obuhvaćanju, a ne ekskluzivnosti, jer sam osjećao da je umjetnost građenja ekipan rad skupine aktivnih suradnika, čiju suradnju predstavlja organizator prozvan društvom.

Tako je osnovana škola »Bauhaus« 1919. godine sa specifičnom svrhom realizacije moderne arhitektonske umjetnosti koja bi bila poput ljudske naravi sveobuhvatna u svom djelokrugu. Isprva se škola namjerno koncentrirala na rad, neophodno potreban za odvrćanje čovječanstva od robovanja stroju, spasavajući masovni proizvod i dom od mehaničke anarhije i vraćajući im smisao, sadržaj i život. To je značilo razviti robu i građevine, specijalno projektirane za industriju. Naš je cilj bio isključiti loše strane stroja bez gubitka njegovih prednosti. Težili smo k ostvarivanju savršenih standarda, a ne kreiranju prolaznih novotarija. Centar eksperimenta postala je još jednom arhitektura, a to je tražilo široku, usklađenu misao, a ne uskog specijalistu.

Bauhaus je u praksi naučavao zajedničko građansko pravo svih oblika kreativnog rada, te njihovu logičnu međusobnu ovisnost u modernom svijetu. Naš vodeći princip bio je: osnivanje nije stvar ni intelekta ni materijala, već je naprosto integralni dio života, svakome potreban u civiliziranom društvu. Naša ambicija bila je pokrenuti kreativnog umjetnika iz njegova svijeta i povezati ga sa svakidašnjicom, a istovremeno proširiti i humanizirati krutu, gotovo isključivo materijalnu misao poslovnog čovjeka. Naša koncepcija osnovne jedinstvenosti svih projekata; u odnosu na život bila je dijametralno oprečna koncepciji »larpurlartizma« i još opasnijoj filozofiji koja je potekla iz »larpurlartizma«: koncepciji poslovnog života koji postaje sam sebi svrhom.

² Vidi: W. Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus* (Nova arhitektura i Bauhaus), Faber & Faber, London, 1935. W. Gropius, "Education towards Creative Design" (Nastava kreativnog projektiranja), *American Architect and Architecture*, New York, maj 1937. "Gropius Symposium" Američke akademije umjetnosti i znanosti, Arts and Architecture, Kalifornija, maj 1952.

04.1 Valter Gropijus, Kolonija Torten, Desau, 1926–1928. izvor?

Ovo objašnjava našu koncentraciju na oblikovanje tehničkih proizvoda i polaganje važnosti na organsku posljedicu njihovih procesa tvorničke proizvodnje, što je dakle povod pogrešnoj ideji da se Bauhaus prihvatio apoteoize racionalizma. A zapravo smo bili daleko više obuzeti istraživanjem područja zajedničkog likovnoj i tehničkoj sferi, te definiranjem granice gdje se one prestaju podudarati. Standartizacija praktičnog životnog mehanizma ne uključuje robotizaciju individue, već naprotiv oterećivanje njegove egzistencije od posve nepotrebne mrtve težine zbog slobodnijeg razvitka na višem stupnju.

Suviše često su bile krivo shvaćene naše prave namjere, i još uvijek se krivo shvaćaju. U pokretu se **gledalo težnju kreiranju stamovitog »stila«**, a svaku građevinu ili objekt – bez ornamenta ili periodskog stila – smatralo se primjerom imaginarnog »Bauhausstila«, upravo suprotno onome, za čim smo težili. **Cilj Bauhauusa nije bilo propagiranje nekog »stila«, sistema ili dogme, već smo naprosto htjeli potaknuti i oživjeti arhitektonsko osnivanje.** »Bauhaus-stil« bio bi priznanje pogreške i povratak mrtvoj inerciji, baš onom ustajalom akademizmu protiv kojeg sam se borio. Nastojali smo pronaći nov pristup, oživjeti duhovnu kreativnost, i napokon dovesti do novog stava prema životu. Koliko mi je poznato Bauhaus je bila prva institucija na svijetu koja se usudila uključiti ovaj princip u određeni nastavni plan. Konceptiji tog nastavnog plana prethodila je analiza prilika našeg industrijskog razdoblja i njegovih prisilnih tendencija.

Škole umjetnog obrta. Postepeno je nastupila prirodna reakcija protiv napuštanja forme i opadanja kvaliteta, kad su u prošlom stoljeću produkti strojeva prividno poplavili svijet i stavili obrtnike i umjetnike u nezavidan položaji. Ruskin i Morris prvi su se usprotivili toj plimi, ali njihovo protivljenje stroju nije moglo zaustaviti bujicu. Tek mnogo kasnije shvatila je zbunjena misao onih, koji se bave razvojem forme, da se umjetnost i proizvodnja mogu ujediniti samo prihvaćanjem stroja i podvrgavanjem stroja ljudskoj misli. »Škole za umjetni obrt«, škole »primijenjene umjetnosti« izniknule su uglavnom u Njemačkoj, ali je većina njih samo upola odgovarala zahtjevima, jer je njihova nastava bila i suviše površna i tehnički amaterska za realan napredak. Tvornice nisu prestale izbacivati mase loše oblikovane robe, dok se umjetnik borio u prazno, da ih opskrbi platonskim osnovama. Poteškoća se sastojala u tome što nitko od njih nije uspio prodrijeti dovoljno daleko u sferu drugog i tako izvršiti korisnu fuziju zajedničkog nastojanja.

Obrtnik se, naprotiv, tokom vremena preobrazio u blijedu sliku nekadašnjeg snažnog i nezavisnog predstavnika srednjovjekovne kulture, koji je potpuno upravljao čitavom proizvodnjom svojeg vremena, te predstavljao i tehničara i umjetnika i trgovca ujedno. Radionice su se pretvorile u dućane, radni je proces izmakao iz obrtnikovih ruku; obrtnik je postao trgovac. Potpun individualist, lišen kreativnog udjela u svom radu, degenerirao se na taj način u nepotpuno biće. Počela se gubiti njegova sposobnost odgajanja i školovanja učenika, a mladi naučnici postepeno su odlazili u tvornice. Tamo ih je okružila beznačajna mehanizacija koja je zatupila njihove kreativne instinkte i veselje za vlastiti rad. Brzo je nestalo sklonosti učenju.

Razlika između obrta i izrade strojem. Zbog čega je ovaj proces izgubio životnu snagu? Koja je razlika između obrtničke izrade i izrade strojem? Mnogo je

manja razlika između industrije i obrta zbog drukčijeg karaktera alata, od razlike zbog podjele rada u industriji i individualnog nadzora jednog jedinog majstora u obrtu.

Prisilno ograničavanje osobne inicijative u kulturnom je pogledu prijeteća opasnost sadašnjeg industrijskog stanja. Jedini je lijek potpuno izmijenjen stav prema radu. Ne bi se smjela oduzeti snaga i važnost osobnog nastojanja, premda se rad temelji na znatnom ostvarenju kolektivnog nastojanja. Razvoj tehnike pokazao je da kolektivni oblik rada može povesti čovječanstvo većem ukupnom napretku od autokratskog rada izohranog pojedinca. Naprotiv, pruži li se pojedincu mogućnost vlastitog sudjelovanja u radu cjeline povisit će se i njegov praktični uspjeh. Ovakav stav ne smatra više strojeve pukim ekonomskim sredstvom za zaposlenje što većeg broja manualnih radnika i lišavanje brige o njihovom izdržavanju, niti sredstvom imitiranja obrta, već upravo instrumentom koji će osloboditi čovjeka najtežeg fizičkog rada i poslužiti poticanju oblikovanja njegovih kreativnih impulsa. Činjenica da još nismo zavladaali novim sredstvima proizvodnje i da zbog toga još trpimo nije još opravdan argument protiv potrebe tih sredstava. Glavni će problem biti pronalaženje najkorisnijeg puta razdele kreativnih energija u organizaciji čitavog posla. Iskusi obrtnik prošlosti ubuduće će biti odgovoran za teoretski preliminarni rad u proizvodnji industrijske robe. Umjesto da ga se primorava na mehanički rad strojem, njegove bi sposobnosti trebalo upotrebiti u laboratorijskom radu i radu s alatom, te udružiti s industrijom u novu radnu jedinicu. Zasad je mladi zanatlija iz ekonomskih razloga prisiljen ili da se spusti na stepen tvorničkog rada u industriji ili da postane organ za izvođenje tuđih platonskih ideja, tj. ideja likovnih umjetnika. Ni u kojem slučaju on ne rješava više vlastiti problem. Umjetnikovom pomoću proizvodi on robu s pukim dekorativnim nijansama novog ukusa, pa ako i posjeduje osjećaj za kvalitetu, gubi smisao za konstruktivni napredak koji se rađa iz poznavanja novih proizvodnih sredstava.

04.2, 04.3, 04.4 Valter Gropijus, zgrada Bauhausa, Desau, 1926–1928. Izvor?
CELA STRANA

Što nam je dakle činiti da budućim generacijama pružimo nadobudniji pristup staležu projektanata, obrtnika i arhitekata? Kakve odgojne institucije moramo stvoriti da one budu kadre pronaći umjetnički nadarene osobe i osposobiti ih širokim manualnim i mentalnim školovanjem za nezavisno kreativno djelovanje u granicama industrijske proizvodnje? Samo u posve izuzetnim slučajevima odgojne su škole postavile sebi za cilj izobražavanje novog tipa radnika, tehničara i poslovnog čovjeka. Bauhaus je bila jedna od takvih škola, a nastojala je da ponovno uspostavi kontakt s proizvodnjom i da školuje mlade studente za ručni rad i rad strojem, a da istovremeno učini od njih likovne stvaraoce.

Nastava Bauhausa: pripremni tečaj. Bauhaus je nastojao da umjetnički nadarene ljude školuje za osnivače u industriji i obrtu, a isto tako i kipare, slikare i arhitekate. Temelj je takvom školovanju potpuno koordinirano izučavanje svih obrta, tehnički i formalno, te ekipni rad u graditeljstvu. Stavljajući u sam početak nastave »ljudsko biće« s prirodnom sklonošću za cjelovito shvaćanje života, a ne »zanimanje« – Bauhaus se suprotstavio činjenici današnjeg suviše specijaliziranog tradicionalnog školovanja koje pruža jedino specijalno znanje, ali ne objašnjava smisao i sadržaj rada, niti odnos ljudskog bića općenito prema svijetu. Pripremni tečaj bio je osnov nastavi. Upoznao je studente s doživljajem proporcije i mjerila, ritma, svjetla, sjene i boje, a istovremeno je

dopuštao da studenti prođu kroz sve faze primitivnih eksperimenata s materijalima i alatom svake vrste, te nađu pravo mjesto gdje bi mogli postići – u granicama svoje nadarenosti – sigurno tlo pod nogama. Takvoj šestomjesečnoj nastavi bila je namjera da razvije inteligenciju do zrelosti, a isto tako osjećaj i ideje, s glavnim ciljem stvaranja »potpunog bića« koje će se moći iz svog biološkog centra približiti svim životnim stanjima s instinktivnom sigurnošću i koje neće više biti zatečeno trkom i konvulzijom našeg »mehaničkog doba«. Po mom se mišljenju i iskustvu ne može održati prigovor da u svijetu industrijske ekonomije takvo školovanje znači ekstravaganciju ili gubitak vremena. Naprotiv sam utvrdio da ono ne samo što pruža učenicima veće pouzdanje, već znatno povisuje produktivnost i brzinu kasnijeg specijalnog školovanja. Samo ako se u početku usadi u njih razumijevanje za odnos fenomena okolnog svijeta, moći će oni uklopiti vlastiti, lični udio u stvaralački rad svojeg vremena.

Kako je u Bauhausu bila ista osnovna nastava i za budućeg obrtnika i budućeg umjetnika, bila je kao takva dovoljno široka da pruži svakoj nadarenoj ličnosti mogućnost traženja vlastitog puta. Koncentrična struktura čitave nastave od samog je početka obuhvaćala sve bitne komponente projektiranja i tehnike u namjeri da učeniku pruži neposredan uvid u čitavo područje njegovih budućih aktivnosti. Daljnja je nastava davala tek širinu i dubinu, razlikovala se od elementarne »pripremnice« samo po stepenu i potpunosti, a ne u biti. Nastava projektiranja započela je istovremeno sa prvim vježbama materijalom i alatom.

Govor vizije. Za dopunu tehničkom školovanju i učenju obrta projektant mora naučiti i poseban jezik oblika da uzmogne dati vidljiv izraz svojim idejama. Mora apsorbirati naučno znanje o objektivnim neospornim optičkim činjenicama, teoriju koja mu vodi ruku pri oblikovanju i propisuje opću bazu, na kojoj onda može harmonično raditi mnogo i pojedinaca zajedno. Ova teorija nije dakako recept za umjetničko djelo, ali je najvažnije objektivno sredstvo kolektivnog rada projektiranja. To bi se moglo bolje objasniti primjerom iz muzičkog svijeta: teorija kontrapunkta premda je tokom vremena bila podvrgnuta stanovitim promjenama, ona je još uvijek, usprkos tomu, najindividualniji sistem reguliranja svijeta; tonova. Da se muzička ideja ne izgubi u kaosu potrebno je svladavanje kontrapunkta, jer kreativna sloboda ne prebiva u beskrajnosti ekspresivnih i oblikovnih sredstava, već u slobodnom kretanju tačno unutar zakonskih granica. Od samog početka Akademije, dok je ona još predstavljala vitalnu snagu, bio je njen zadatak da razvija teoriju optičkih umjetnosti i bdije nad njom, ali je Akademija zatajila jer je izgubila dodir s realnošću. Zbog toga je Bauhaus-škola intenzivno studirala i ponovo otkrivala projektantsku gramatiku, da pruži studentima objektivno znanje s optičkim činjenicama kao što su proporcija, optičke iluzije i boje. Temeljito njegovanje i dalje otkrivanje tih prirodnih zakona više će učiniti za napredak prave tradicije od bilo koje upute o imitiranju starih oblika i stilova.

Nastava u radionici. Nakon što je završio pripremnici tečaj, svaki je student Bauhausa morao stupiti u radionicu prema vlastitom izboru. Tamo je učio istodobno kod dva majstora – obrtničkog majstora i projektanta. Ideja početka s dvije različite grupe učitelja bila je potrebna jer se nisu našli ni umjetnici s dovoljno tehničkog znanja ni obrtnici obdareni s dovoljno mašte za umjetničke probleme, da bi se mogli postaviti za rukovodioce pojedinih odjeljenja radionice. Trebalo je istom odgojiti novu generaciju sposobnu da spoji ta dva atributa. Kasnije je Bauhausu uspjelo da bivše studente postavi za majstore radionice. Oni su bili opremljeni nužnim ekvivalentom tehničkog i umjetničkog iskustva, pa je postala suvišna separacija nastavnika u majstore forme i

majstore tehnike.

U radionicama Bauhausa nije nastava ručnog rada bila sama sebi svrhom, već nenadoknadivo sredstvo edukacije. Cilj joj je bio da projektanti temeljito upoznaju materijal i radne procese da mogu utjecati na industrijsku proizvodnju našeg vremena. Izrađivali su industrijske modele koji nisu ostali samo projekti, već su u radionicama Bauhausa stvoreni zaista standardni tipovi predmeta dnevne upotrebe. Bio je to glavni posao Bauhausa. Radionice su bile zapravo laboratoriji u kojima su se pomno izvaljali modeli industrijskih proizvoda i stalno se dotjerivali. Premda su stvarali rukom, osnivatelj modela bili su potpuno upoznati s metodom industrijske proizvodne skale, jer Bauhaus je za vrijeme školovanja slao najbolje studente neko vrijeme na praktični rad u tvornice. I obratno, vješti obrtnici dolazili su iz tvornica u radionice Bauhausa da s majstorima i studentima diskutiraju o potrebama industrije. Na taj je način nastao uzajamni utjecaj izražen vrijednim produktima, čiju su tehničku i umjetničku kvalitetu cijenili i tvorničari i kupci.

Razvoj standardnog tipa. Stvaranje standardnih tipova robe široke potrošnje društvena je potreba. Standardni proizvodi nisu pronalazak našeg vremena, promijenile su se samo metode njihove proizvodnje. Standard znači najviši stepen civilizacije, traženje najboljega, izdvajanje bitnoga i nadličnoga iz ličnog i slučajnog. Danas je potrebnije nego ikada shvatiti pozadinu značenja pojma »standard« (što je kulturni počasni naslov) i čvrsto se boriti protiv plitke krilatice propagande koja svaki industrijski masovni proizvod podiže na taj visoki stepen.

U suradnji s industrijom Bauhaus je polagao, posebnu važnost i na to da navede studente na uži dodir s ekonomskim problemima. Umjetničkim sposobnostima studenata neće biti na štetu pojačani smisao za ekonomičnost, vrijeme, novac i potrošnju materijala. Bitna je razlika između neograničenog laboratorijskog rada, kojem se jedva mogu postaviti vremenski tačno određene granice, i rada čije je izvršenje određeno stanovitim rokom. To znači, bitna je razlika između stvaralačkog procesa izmišljanja modela i tehničkog procesa kad se model ubaci u masovnu proizvodnju. Kreativne ideje ne mogu se radati po nalogu, ali izumitelj modela mora ipak dokazati da poznaje vrijednost ekonomske metode zbog kasnije izrade tog modela po planu masovne proizvodnje, premda vrijeme i potrošnja materijala igraju podređenu ulogu pri projektiranju i izvedbi samoga modela.

Cjelokupna nastava Bauhausa, očituje edukativne vrednote povezane s praktičnim problemima koji primoravaju studente da svladaju sve unutarnje i vanjske sukobe. Sudjelovanje u aktuelnim majstorovim problemima bila je jedna od izvanrednih prednosti naukovanja zanatstva u srednjem vijeku. Zbog tih sam se razloga pobrinuo za praktične narudžbe, pri čemu su mogli ispitati svoj rad i učitelji i učenici. Napose je idealan zadatak predstavljala izgradnja našeg instituta, u kojoj su surađivale sve radionice Bauhausa. Demonstracija svih vrsti novih modela naših radionica, praktički upotrebljivih u građevinarstvu, potpuno je uvjerila tvorničare u ispravnost te zamisli, pa su sklopili s Bauhausom autorske ugovore, a kad je porastao promet, modeli su postali vrijedan izvor prihoda. Institucija obilgarnog praktičkog rada ujedno je osiguravala studentima za vrijeme školovanja od tri godine plaćanje prodajnih artikala i izrađenih modela. To je mnogim sposobnim studentima osiguralo sredstva egzistencije.

Da postigne svjedodžbu kalfe nakon trogodišnjeg učenja ručnog obrta i projektiranja student se podvrgao ispitu nastavnika Bauhausa i »Obrtničke komore«. Nakon toga je

počela, nastava građevinarstva, što je bio treći stepen za one koji su željeli nastaviti školovanjem. Do svjedodžbe stručnjaka Bauhausa dovodila je zatim praktična suradnja na gradilištima, eksperimenti s novim građevnim materijalima, te studij sastavljanja nacрта i inženjerskih konstrukcija, poired projektiranja. Već prema vlastitoj nadarenosti, studenti bi tada postajali ili arhitekti prakse ili suradnici industrije ili nastavnici. Manuelno školovanje u radionicama postalo je vrijedna oprema studentima koji su bili kadri da se zadube u opsežniji i kompleksniji zadatak profesije arhitekta. Postepena i mnogostruka obuka Bauhausa osposobila je takvog studenta da se posveti vrsti rada koja je najbolje odgovarala njegovim sposobnostima.

I tako se dogodilo, a to je bio i najvažniji faktor rada škole Bauhausa, da se vremenom razvila stanovita homogenost svih produkata: bila je to posljedica svjesno razvijenog duha suradnje uzajamnim djelovanjem najraznovrsnijih ličnosti i individualnosti. Ta se homogenost nije osnivala na vanjskim stilističkim karakteristikama, već zapravo na nastojanju projektiranja jednostavnih i ispravnih objekata u skladu s njihovim unutarnjim zakonima. Oblici, koje su poprimila njihova djela, nisu bili nova metoda već posljedica jasne refleksije i bezbrojnih procesa misli i rada u tehničkom, ekonomskom i likovnom smjeru. Taj cilj ne bi mogao postići pojedinac. Samo suradnjom mnogih ljudi uspijevaju rješenja koja premašuju individualni aspekt i koja će mnogo godina zadržati svoju vrijednost.

04.5 Herbert Bajer, *Simbol za Bauhaus sintezu*, MOMA, Njujork, 1939.
iz: Siegfried Gideon, *Walter Gropius. Mensch und Werk*, Verlag Gerd Hatje Stuttgart, 1954, str. 107.

Kreativni nastavnik. Uspjeh neke ideje ovisi o ličnim atributima onih koji su odgovorni za njeno ostvarenje. Izbor pravog nastavnika odlučan je faktor za rezultate koje positiže odgojni zavod. Njihova lična i ljudska svojstva igraju odlučniju ulogu od njihovog tehničkog znanja i sposobnosti, jer uspjeh plodonosne suradnje s mladim ljudima u prvom redu ovisi o ličnim karakteristikama nastavnika. **Ako se želi predobiti izvanredno umjetnički sposobne ljude za neki zavod, mora im se otpočetak pružiti široka mogućnost daljeg razvoja i dati im vremena i prostora za njihov privatni rad.** Jedino uz nastavak vlastitog rada ti će ljudi stvoriti u zavodu onu toliko bitnu kreativnu atmosferu za projektantsku školu u kojoj se razvijaju mladi talenti. Ovoj najvažnijoj pretpostavci moraju biti podređena sva organizaciona pitanja. Ništa nije ubitačnije za vitalitet projektantske škole od primoravanja njenih nastavnika da iz godine u godinu posvete čitavo svoje vrijeme razredima. I najbolji među njima umara se od takvog beskrajnog kruga i, vremenom mora otvrdnuti. **Umjetnost nije grana znanosti koja se može redak po redak naučiti iz knjiga.** Utjecaj čitave ličnosti, primjer projektanta nastavnika i njegova rada, može samo pojačati umjetničku urođenu sklonost studenta. Dok se tehnički i znanstveni predmeti mogu naučiti naprednim tečajevima i predavanjima, dotle što slobodniju nastavu projektiranja — da bi bila uspješna — mora voditi lična sloboda odluke umjetnika. Ne smije biti prečestih lekcija koje daju smjer i umjetničku pobudu radu pojedinca i grupe, ali lekcije moraju sadržavati prijeko potrebne elemente za poticanje studenata u njihovu radu. Prečesto se krivo smatra da sposobnost crtanja predstavlja sposobnost likovnog kreiranja nacрта. Kao i okretnost kod ručnog rada, crtanje nije drugo do vještina, vrijedno sredstvo za izražavanje prostornih ideja, virtuoznost crtanja i zanata nije još umjetnost. Umjetnički odgoj mora pružiti hranu mašti i kreativnim snagama. Živahna »atmosfera« je ono najvrednije što prima student. Takav »fluid« može nastati samo ako stanoviti broj

ličnosti rađe zajedno za zajednički cilj. Ne može ga stvoriti ni organizacija niti ga mogu definirati vremenski uvjeti.

Kad sam pokušao zbog samoga sebe pronaći zašto nije brže niklo sjeme nastojanja Bauhausa, uvidio sam da su tome bili krivi pretjerani zahtjevi stavljeni na elastičnost ljudske naravi u prošloj generaciji. Prirodna ljudska inercija nije mogla ići ukorak s rapidnom bujicom stalnih promjena na svim područjima ljudskih aktivnosti – materijalnih i duhovnih.

Ideje i kulturni utjecaj ne mogu se proširiti i razviti brže od novog društva kojemu nastoje služiti. Smatram međutim, nije pretjerana tvrdnja da je zajednica Bauhausa – pomoću sadržajnosti svog stava – pomogla obnovi današnje arhitekture i projektiranja u smislu socijalne umjetnosti.

Walter Gropius, “Moja koncepcija ideje Bauhausa”, iz: *Sinteza u arhitekturi*, Tehnička knjiga, Zagreb, 1961, str. 25–35.

Knjige Bauhaus-a.

Urednici Valter Gropius i L. Moholi Nađ, Desau, izdavač Albert Langen, Minhen.

05.1

naslovna strana časopisa *Zenit* br. 40, Beograd, april 1926. **izvor?**

Polazeći od spoznaje da su sve tvoračke oblasti života međusobno usko vezane, Valter Gropius čuveni moderni arhitekt i naš stari prijatelj Moholi Nađ, izdali su do sada osam knjiga, koje se uspešno bave gotovo svim problemima današnjeg života. Sa celim nizom potrebnih objašnjenja, urednici se trude da učine pristupačnim sve savremene probleme: viđenje samog rada i o rezultatima svih rodbinskih oblasti stvaranja. Tim putem nastaje i jedno novo merilo sopstvenog znanja i saznanja, koje će morati uticati na sve savremene stvaraoce, što su se ukotvili u svom »specijalnom« radu.

05.2

Walter Gropius, *Neue Arbeiten Der Bauhauswerkstätten*, Bauhausbücher, Albert Langen Verlag, München, 1925.

05.3

Laszlo Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, Bauhausbücher, Albert Langen Verlag, München, 1925.

Prvih osam sjajnih knjiga, u retkoj tehničkoj opremi, čija tipografska strana nije lišena i zenitističkih tragova, objavljeno je ovim redom: – 1) Valter Gropius: Internacionalna arhitektura. Izbor najboljih građevina i nacrti savremene arhitekture, iako ne sasvim potpuna. Ujedinjenje formalnog i konstruktivnog očigledno je i uspešno rešavano na mnogim građevinama. – 2) Paul Kle: Knjiga pedagoških skica. Obuhvata metod ovog interesantnog slikara, donosi primere njegove nastave, sa mnogobrojnim ilustracijama, pored njegovog izvornog teksta. – 3) Opitna kuća Bauhaus-a. Pokazuje novu kulturu stanova i mogućnosti nove tehnike. Sem toga, ova knjiga je praktični trebnik o građenju, o konstrukcijama, o materijalu. – 4) Pozornica u Bauhaus-u. Iznosi teorijsko i praktično iz jedne moderne pozorišne radionice: pozorište, scena, variete, cirkus, film. – 5) Piet Mondrian: Novo stvaranje. Osnivač neoplasticizma, razvio je boju do njene slikarske vrednosti i do najjače intenzivnosti. Saopštava svoja mišljenja o svim formama stvaranja (likovna umetnost, muzika, pozorište). – 6) Teo van Deburg: Osnovni pojmovi nove tvoračke umetnosti. Pokušaj jedne nove estetike. Vođ holandske grupe arhitekata što se kupi oko časopisa *De Stejl* i naš veliki prijatelj daje zamaha plastičnim prikazom svoga razvića. – 7) **Hovu padovu** Bauhaus-a. Pružaju praktične rezultate jedine opitne škole u Evropi, koja sistematski radi na savremenom uređenju kuće. Knjiga je podesna za stručnjaka i za laika. – 8) L. Moholi Nađ: Slikarstvo, fotografija i film. Naš stari prijatelj i saradnik *Zenita* opremio je dragocenu knjigu dokumenata o novim težnjama slikarstva. Odnos u prošlosti i sadašnjosti, njegove mogućnosti i zadaće u savremenosti. Dokumenta o apstraktnom i predmetnom slikarstvu. U ovoj knjizi nalaze se najbelodanija dokumenta, kako je fotografski aparat uništio i učinio depasiranim svako impresionističko slikarstvo.

05.4

Reklama za prvih osam knjiga Bauhausa

iz: Paul von Stefan (Hg.), *Tanz in dieser Zeit*, Universal Edition A.G., Wien, New York, 1926.

“Knjige Bauhaus-a”, *Zenit* br. 40, Beograd, april 1926, str. 28–29.

»Bauhaus« je osnovao god. 1919. Walter Gropius kao državnu visoku školu za umetničko stvaranje. Od tada su oči naprednih ljudi celog sveta upravljene na njegovo delovanje. Za nove ideje zadobijene su mnoge hiljade mladih srdaca, zbog kojih je »Bauhaus« i stvaran. Ma da je sam neprijateljski raspoložen prema svakom romantičarskom igranju sa osećajima, ipak je »Bauhaus« mogao svagde da probudi takve »romantične« osećaje kao što su ljubav i oduševljenje. Njegovo je ime postalo simbol za omladinu koja hoće da izađe iz haosa, u koji je zašla krivicom »mudrih« otaca, koja se bori za jasnoću i jednostavnost životnih formi i za nove etičke vrednosti. Bi li moglo biti drukče nego da su zastupnici nemačkog bića i časti, čuvari posvećene tradicije i još svetijeg »Stammtisch-a« otvorili divlju i sramotnu borbu protiv ideje »Bauhaus-a«, koja je postala delo? Malograđani svake vrste osećaju neutišivu želju da se na uzor i prethodnika mladog stvaranja i vere, na dom modernog kvalitativnog rada nabace svojim blatom. Njih podupire reakcionarna štampa, kojoj je profesija da guši svaki napredak, i preduzimači željni dobitka koji žive od trovanja ukusa u narodu. Umetnički kvalitativni rad? – A ko će onda kupiti još naš kič bez vrednosti? Duhovna jasnoća? – Sačuvaj Bože! Ko će onda još čitati naše novine pune laži? Dakle: Dole s time!

06.1

Majstori/profesori Bauhausa; Jozef Albers, Hinek Šeper, Georg Muha, Laslo Moholi-Nadž, Herbert Bajer, Jost Šmit, Valter Gropius, Marsel Brauer, Vasilij Kandinski, Paul Kle, Lionel Feininger, Gunta Štolc, Oskar Šlemer, 1925. iz: Siegfried Gideon, *Walter Gropius. Mensch und Werk*, Verlag Gerd Hatje Stuttgart, 1954, str. ??????

Kako je poznato, Weimar je zvanično koncesionirana centrala klasičnog nemačkog duha. »Bauhaus«, čije nastojanje za čistoćom, istinom i kristalno čistom formom nama izgleda najpozvanije da predstavlja stvarne vrednosti nemačke klasike, bio je na zahtev nemačke nacionalne pučke stranke g. 1925. proteran iz Weimara. Osposobljeni za takvu spoznaju najtačnijim ispitivanjem ljubavnog života njihovog poluboga Goethe-a, znadu bolje šta je »klasično«. Oni su odlučili: »Bauhaus« – to je anacionalna i futuristička đavolska utvara. Dakle: Dole s time!

Kad je »Bauhaus« tako ostao bez stana, preselio se g. 1926. u Dessau (Anhalt), pozvan onamo po savetu dalekovidoga i socijalno raspoloženog načelnika Hesse-a. Walter Gropius je tu stvorio dostojan okvir svojoj ideji. Kompleks zgrada koji obuhvata radionice, stanove za đake i učitelje, nastao je tu, pozdravljen od duhovne omladine celog sveta kao najistaknutiji primer novih graditeljskih ideja. Ljudi su bili puni nade i već su verovali da bi mala pokrajina Anhalt, ne baš jako blagoslovena naprednim ustanovama i prirodnim lepotama, mogla biti ponosna da jednom institutu od međunarodnog glasa dade mogućnosti da živi i da radi. Daleko od toga! Borba se nastavlja i Gropius i još nekoliko učitelja, već umorni od te hajke, već su napustili Dessau. Neka jedan citat (iz »Anhalter Woche, Zeitschrift fiir Heimatpolitik«), mesto mnogih,

pokaže, kako prema »Bauhausu« stoje »obrazovano građanstvo« Anhalta i njegova štampa: »Mi ne bismo o Bauhausu verovatno uopšte vodili računa da je u njega utratio novac neki privatni čovek. Za nas je stvar od diskusije to da su se sa novcem poreskih obveznika Dessau-a izvodile neke fantasterije, dok su mnoge i mnoge potrebe ostajale nezadovoljene. Ali kad su se još nekim stranim ljudima podigle vile među omorikama, koje su do sada bile posvećeno tlo, onda nam je voda došla do grla«. Tim klasičnim stilom ide stvar dalje. Glupost i lažni nacionalni osećaj opet su se udružili u jednom frontu protiv duha i napretka. »Bauhaus« je opet u opasnosti. I mi smo dali gornjim gledištima ovde mesta ne samo zato što ona tako jarko osvetljavaju duhovni srednji vek nemačke republike, nego i zato što hoćemo da omladinu pozovemo u odbranu »Bauhaus-a«. – Imamo sad još da prikažemo oko čega se vodi borba, jer pozivu za pomaganje ideje »Bauhaus-a« je potrebno još stvarno opravdanje.

Sadašnji upravnik »Bauhaus-a« i naslednik Gropiusa, Hannes Meyer, je ove godine, u januaru, objavio u časopisu »Bauhaus-a« vanredno jasno formulisan program. Nekoliko rečenica iz tog članka će nam pomoći da objasnimo smisao i cilj rada oko »Bauhaus-a«: »Graditi i oblikovati je jedno te isto, i oni su društveno jedno zbivanje. Kao Visoka škola oblikovanja nije Bauhaus u Dessau nikakav umetnički, ali zato socijalni fenomen. – Raditi znači naše traženje harmonične forme života. – Mi preziremo svaku formu koja se prostituisala do formule. Tako je krajnji cilj svakog rada u Bauhaus-u skupljanje svih snaga, koje tvore život za harmonično formiranje našeg društva. Kao ljudi Bauhaus-a mi tražimo: mi tražimo harmonično delo, rezultat svesne organizacije duhovnih i duševnih sila.«

U svima istinski stvaralačkim periodima čovečanstva je umetnički rad imao određen cilj i određenu svrhu. Bilo je rezervisano tek građanskoj degeneraciji da umetnost ponizi do predmeta individualnog dopadanja. »Građenje« kao nadređeni pojam čovečje volje za oblikovanjem, ta misao čini nam se da je već u vreme gotike, sa njenom strogom organizacijom rada, bila izrađena, ali još primitivno. U gotskoj gradionici (»Bauhtitte«) su zanatlije, arhitekti, slikari i kipari bili udruženi idejom zajedničkog dela. Cilj njihovog delanja nije bilo unapređenje pojedinih vrsta umetnosti, nego »Dom« kao sinteza celokupnog duhovnog i duševnog htenja onoga vremena. Mi, današnji, ne gradimo više nikakve katedrale, nama se postavljaju drugi zadaci. Ali ipak je stvaranje »Bauhaus-a« probudilo na novi život mnogo što šta od duha onih gradionica »Dom-a«. »Gradnja«, kakva je danas potrebna, je skup novih čovečanskih životnih formi. Stanovanje je postalo jedan od najvažnijih problema vremena, i to ne samo iz materijalnih razloga. Stanovanje je u najširem smislu kultura života. Gradnja nove kuće postaje simbol celokupne borbe oko obnove sveta. Tako jasno, tako odmereno, tako organsko, tako zdravo, tako svetlo i prijazno kao što su najlepše tvorevine nove arhitekture neka bi nekad bilo formirano i čovečje društvo!

Nastao ujedinjenjem jedne umetničke akademije i jedne škole za umetni zanat, »Bauhaus« je posle mnogih unutarnjih promena postao institutom koji, na osnovu tačnog poznavanja životnih potreba i savremenih produkcionih sredstava, hoće da stvori tipove i norme za industriju, arhitekturu i zanat. »Bauhaus« ne želi stvoriti nikakav novi stil i nikakvu novu modu. On želi da

gradi građevine i predmete čiji oblik logično i organski izlazi iz karaktera upotrebljenog materijala i iz svrhe te celine. Odbacuje se svaka dekoracija, bila tradicionalna ili »konstruktivistička«. Lepota je samo rezultat potpunog savladavanja i unapred smišljenog ređanja delova i postupaka koji služe izgradnji jedne stvari (celishodnost). Proizvodi radionica »Bauhaus-a« nisu nikakvi objekti umetnog zanata kakve skupljaju bogati ljubitelji. Oni pripadaju svima i određeni su zato da ih industrija umnaža. Da se već pri zanatskom izrađivanju modela vodi računa o potrebi industrijske proizvodnje u serijama, samo se po sebi razume.

Umetnost »Bauhaus-a« je dakle celishodno sastavljanje materijalnih delova u jednu celinu, pa bilo da je ta celina jedna naseobina, kuća, komad nameštaja, lampa ili obična posuda. Ide se za tim da se za svaku stvar i za svaki rad nađe potpuno nedvosmislena, jasno određena i konačna forma. U pitanju je dakle ni manje ni više nego traženje istine, čistoće i reda, nego borba protiv svake romantičarske zamagljenosti i laži. Čovek je identičan sa svojim tvorevinama. Društvo koje bednim kućerinama za iznajmijivanje pokušava da dade izgled palata pomoću »monumentalnih« fasada od gipsa i koje pljuvaonice »krasi« grčkim ornamentima, to društvo je gnjilo i pokvareno u svojoj nutrinji. »Bauhaus« ili dobri građanski kič – to nije više pitanje ukusa, to je pitanje idejnog raspoloženja. Kad dobri građanin vodi borbu protiv »Bauhaus-a« onda on, sa svog stanovišta, ima potpuno pravo i razloga za to. One »fantasterije«, kojima se bavi hrabra četa mladih ljudi u Dessau, odista ugrožavaju njegovu lažnu kulturu gipsa.

Nije ovde mesto da se ulazi u pojedinosti rada oko »Bauhaus-a« ili čak da se raspravlja o tehničkim pitanjima. Mora biti dostatno nekoliko reči o organizaciji »Bauhaus-a« i njegovoj pedagoškoj delatnosti. – Pedagoška delatnost »Bauhaus-a« obuhvata sledeće tečajeve: nauka o oblikovanju, praktičan rad, arhitektura, reklama i štamparija, pozornica, stolarstvo, tkanje, soboslikarstvo, metalska radionica, slobodno slikarstvo i plastičko oblikovanje. Stalni učitelji su: J. Albers, L. Feininger, W. Kandinski, P. Klee, Hannes Meyer, H. Schepers, O. Schlemmer,³ J. Schmidt, Gunta Stölzl i H. Witwer. Arhitekti su Hillersheimer, Brenner i Rudelt, a docent za modernu fotografiju je Peterhans. Oni su pre kratkog vremena pozvani u Bauhaus kao nastavnici, a počele su svoja predavanja prilikom zimskog semestra. Živo se unapređuje savremena fotografija bliska predmetu. Gaje se gimnastika i sport. – Pozorište »Bauhaus-a«, pod vodstvom Schlemmera, pokušava da razvije sasvim novu vrstu scenskog oblikovanja iz pra-elemenata pozorišta. – Da bi se siromašnima omogućio studij u »Bauhaus-u«, stvorene su vanredne socijalne ustanove, naseobina »Bauhaus-a« knjige »Bauhaus-a«. – Nije potrebno naročito pominjati da su radionice i laboratorije snabdevene najboljim i najmodernijim tehničkim pomoćnim sredstvima. – Ko želi bliže informacije treba da čita dela vodećih ljudi oko »Bauhaus-a«, koja izlaze kod Alberta Langena u Munchenu u zbirci »Bauhausbücher«, i interesantan časopis »Bauhaus« koji svake četvrte godine izveštava o postignutim rezultatima.

³ Schlemmer je pozvat pre kratkog vremena za profesora za Umetničku Akademiju u Breslau. Ime njegovog naslednika još nije poznato.

Heinz Luedecke, “Bauhaus u Dessau”, *Nova Literatura* br. 10, Beograd, septembar 1929, str. 279–281.

06.2, 06.3, 06.4, 06.5, 06.6, 06.7, 06.8

Zgrada Bauhausa u Desau, ateljei za studente, studentska soba 1926–1928.

iz: Siegfried Gideon, *Walter Gropius. Mensch und Werk*, Verlag Gerd Hatje Stuttgart, 1954, str. 121, 124, 125, 126, 127, 129.

CELA STRANA

U Nemačkoj, ili u državama Zapadne Evrope, teško je naći kulturnog čoveka a da ne poznaje ovu reč, koju je vrlo teško prevesti na koji drugi jezik. Bauhauz ne sprema arhitekta, nego ljude koji, na svima poljima umetnosti i zanatskih veština, dalje izgrađuju dosadašnje rezultate, stvaraju, traže nove putove, a na polju zanatske umetnosti nije im cilj da već načinjene predmete ukrase i da tako, igrajući se, vrše posao koji zabavlja i stvara prijatna osećanja, nego im je prvi i glavni cilj da već načinjene predmete u stanu novog čoveka načine u novoj formi, držeći uvek strogo pred očima »normu«, ali pazeći strogo i na to da načinjeni predmet bude bezuslovno jedan umetnički komad.

Arhitekt Valter Gropius, šef Bauhauza u Desauu, čovek pedesetih godina, umetnik je u građenju, koji je umeo da grupiše oko sebe sve one umetnike koji su se najviše proćuli u Evropi na polju posleratnih novih umetnosti. Na taj način, Bauhauz je dospao na čelo svih evropskih umetničko-zanatskih škola, pa, zato, nije ni čudo što među njegovim učenicima nalazimo Nemce, Francuze, Italijane, Ruse, Japance i Šveđane. Kraljevinu Srba, Hrvata i Slovenaca reprezentuje jedan jedini učenik, jedna devojka, Oti Berger iz Zmajevca, koja u Bauhauzu uči umetnički vez. U poslednje vreme, međutim, i u krugovima jugoslovenskih umetnika interesovanje za Bauhauz raste sve više, i sasvim je sigurno da će narednih godina već čitava vojska đaka Srba i Hrvata učiti tu veliku školu stvaranja.

Staklo i armirani beton. Od toga su sagradili monumentalnu četvorospratnu zgradu Bauhauza u najnovijem umetničkom stilu. U četiri sprata smeštene su radionice, i ta četiri sprata, od vrha do dna, samo su železo i staklo. Ako neko stane uveče pred radionice Bauhauza, on spolja može da vidi ceo vanredni tempo rada koji se obavlja u tim radionicama. Rade ovde učenici od ranog jutra do kasno u noć, i ne sede samo u skamiji slušajući predavanja, nego faktično uzimaju u ruke čekić, delju i tešu, stvaraju i proizvode.

U auli, na čijem vrhu svetle trougla cevi, jedanput nedeljno sastaju se svi đaci sa profesorskim zborom i dogovaraju se o programu rada za narednu nedelju. Đaci i profesori rade zajedno, zato da bi škola mogla napredovati i održati se, jer Gradski savet desauski daje, doduše, neku potporu, ali škola mora i sama da se brine za svoje prihode. A đaci i profesori, udruženim silama, zaista se i brinu za to.

Glavni cilj Bauhauza, po definiciji Valtera Gropiusa, jeste da se brine o uređenju kuća, od jednostavnoga nameštaja pa upravo do gotove zgrade. Zato Bauhauz stalno traži, ispituje, u teoriji i praksi, u zgradi i u stanu, forme pomoću kojih će, sa tehničkog i ekonomskog stanovišta, stvoriti što lepši i što praktičniji uređaj. Moderni čovek, koji se oblači u svoje moderno i od tradicije sasvim slobodno odelo, hoće da ima stan koji odgovara njegovim potrebama, i predmete koji odgovaraju tome stanu. Sve što se nalazi oko njega: orman, stolica, kuća – sve neka bude sagrađeno tako da odgovara zahtevima i raspoloženju modernog čoveka, sve neka praktično vrši i ispunjava svoju ulogu, i neka je jeftino i lepo. Bauhauz kaže: stvarati jedan zajednički tip predmeta iz domazluka znači postaviti jedan socijalan zahtev. Zato su radionice Bauhauza unekoliko laboratorije, u kojima se izrađuju modeli tipova nameštaja i

uređaja, koji odgovaraju današnjim zahtevima, i ti se modeli stalno popravljaju, i popravljace se sve dotle dok se ne stvori nešto što je u današnjim prilikama najbolje, a ujedno i najlepše. Tako načinjeni modeli se onda prodaju i u stranim radionicama umnožavaju. Bauhauz je dosada stvorio već veoma mnoge predmete za električno osvetljenje, mnoge modele stolica, ormanova, itd., izdao ih je stranim radionicama, koje su tu robu iznale i na pijacu. Tako, dakle, produkcija Bauhauza ne znači konkurenciju za tvorničku industriju, ili za zanatstvo, nego, baš naprotiv, pruža ovima mogućnost i materijal za proizvodnju.

07.1

Farkaš Molnar, naslovna strana knjige Zoltana Čuke *Fundamenton*, Faust, Novi Sad, 1924.

CELA STRANA

Zanimljivo je pogledati izbliže, čime se sve bavi ova nova akademija zanatske umetnosti, koja postaje sve čuvenija. Zavod ima sledeća odeljenja: 1. Odeljenje za arhitekturu (zidanje zgrada, projektovanje, tehnika, izrada unutrašnjeg uređaja, prostorije za stanovanje, kućni uređaj, stolarstvo, metalni predmeti, bojenje zidova, vezovi); 2. Odeljenje za reklamu (reklamni materijali, štampa i slikanje po zidovima); 3. Odeljenje za pozornicu (radionice za pozornicu i plastiku); 4. Odeljenje za slobodno slikarstvo i plastične radove (sala za korekturu, slikanje po zidovima, plastične radionice).

I semestarski programi pojedinih odeljenja veoma su interesantni. U prvom i drugom semestru, u svima odeljenjima, predaje se isti materijal: opšti uvod, apstraktni predmeti, analitičko crtanje, ispitivanje materijala, i dr. Počev od trećeg semestra, svako odeljenje ima drugi nastavni plan i materijal, i u svakom tom odeljenju predaje se najpraktičniji i danas najpotrebniji materijal. Na primer, u odeljenju za reklamu, koja je danas, nesumnjivo, vrlo važna i koja se razvila u jednu sasvim zasebnu granu umetnosti, predaje se o suštini reklame, o materijalu za nju, a naročito se vrše praktične vežbe. U Bauhauzu se, uopšte, predaje ono što je najvažnije, suština stvari, a pomoću te suštine nauči se ono što je ne samo najpotrebnije nego i najpraktičnije. Bauhauz već nije škola koja svojim učenicima iznosi samo spoljnu stranu (kao u dosadašnjim zanatskim školama, u kojima se već načinjeni predmeti spolja ukrašavaju), nego on od tih učenika stvara zdrave, za život sposobne ljude – ljude današnjice.

Zoltan Čuka, “Bauhaus”, *Letopis Matice srpske*, Novi Sad, godina 102, knjiga 315, sveska 2, februar 1928, str. 273–274.

Desau je živopisna nemačka varoš sa manje od sto hiljada stanovnika. Danas je čuvena u celome svetu. Gde god se govori o novoj arhitekturi, o novoj tehničkoj izgradnji nameštaja, tapeta, sprava – spominje se Desau. U Desau je sazidan »Dom Gradnje« (Bauhaus). U tom institutu danas studira oko dvesta studenata, a predaje jedan niz profesora među najčuvenijim nekadašnjim ekspresionistima. Varoš daje obilna sredstva za profesore, čak i njihove eksperimente. Na dvesta studenata ima oko četrdeset stranaca među kojima sedam Čeha i tri Jugoslovena. Upravnik škole Hanes Majer nedavno smenjen je. Optužuju ga za preterano levičarstvo. O njegovoj školi govore da je dom slobodne ljubavi. Uopšte se umereni elementi ljute. U stvari, Hanes Majer, svetski čuven arhitekta, jedan od tvoraca novog stila, veruje samo u »kolektiv«. On uči studente radu u kolektivnoj zajednici. Tako propoveda i veliki režiser berlinski Piskator. Sve izložbe Desauske Škole idu kao rad kolektiva. Imena se ne spominju ili retko. Profesorima – i pored njihove naprednosti, nije uvek pravo. Nije im pravo ni da se sprovodi jedan sistem gde se profesor gotovo i ne ističe. Sistem saradnje profesora i čaka. Sistem stalne i večne kritike. Sistem neprestanoga napredovanja dialektičkim metodom to jest sa izvesnim otporom prema profesoru.

Neobično je interesantno sve što se govori danas o kolektivu. Jer – kako primećuju katolički listovi – sistem kolektivnoga stvaranja cvetao je u katoličkome Srednjem Veku. To nije neka moderna tekovina. To je način rada koji proističe iz jednog naročitoga mentaliteta. Umetničke škole Srednjega Veka obuzete jednim istim religioznim osećajem daju celome Srednjem Veku najvidnije obeležje. Jesmo li mi danas dotle došli, posle neobuzdanoga i često smešnoga individualizma, posle originalnosti po svaku cenu – da se najzad mora stvarati i misliti i raditi i osećati u kolektivu, ako se hoće da stvori šta trajno i valjano i istinsko?

Naravno i problem kolektiva i problem moderne religioznosti i svi ti problemi na koje se spotičete čim se dotaknete Desauskoga Bauhauusa – ta oni nisu vezani za Desau i za Hanesa Majera, za Kandinskoga i Klea i za njihove učenike i za ono što oni hoće ili mogu da ostvare. Ali je Desau jedno od mesta gde se sve to sa izvesnom prostom jasnošću ispoljava. Dovedeni su čuveni umetnici krajnjega pravca u slikarstvu, u arhitekturi, u likovnoj umetnosti. Naimenovani su za profesore. Data im je ne samo obilna pomoć nego i izvanredni najmoderniji stanovi kakve može samo mašta modernoga arhitekta da zamisli: zidao ih Gropijus, u predelu visokih drvoreda od materijala plemenita, po nacrtima najsmelijim. Plemenita geometrija spolja a i iznutra. Sve u stilu »nove objektivnosti« (Neue Sachlichkeit). Ti profesori, ipak, kao da ne vole kolektivno stvaranje i kao da veruju u ličnu intuiciju mimo sve. Sada je naznačen za direktora poznati arhitekta Mis van der Roe. Intelektualni i socijalni krugovi mnogo se bave i ovom promenom. »Je li kolektiv skrahirao?« Čemu »kolektiv« vodi? Da li »nova objektivnost« zaista vuče koren od staroga i uznemirenoga ekspresionizma? Jesu li »ekspresionistički klasičari« dobre vođe za nove objektivne i geometrijsko racionalne naraštaje?

Literatura o Desau poznata je širom Nemačke. I nekoliko klasičnih knjiga koje su pisali »majstori«: Kandinski i Kle, Valter Gropius i Moholi Nađ i drugi. Tu se govori o obnovi plastičnoga mišljenja o novom vaspitanju omladine koja ima da shvati pravi i savremeni značaj oblika i boje. Govori se o zadacima privrženika toga pokreta koji imaju da izgrade nove tehničke forme za život. U časopisima oko pokreta iznosi se

život škole, mišljenja i teorije profesora i đaka. Đaci su neobični kritični. (Njihova, ma i naivna, kritika ulazi u časopis kao dokaz snage pokreta). U Desau, naoružan celom tom literaturom proveo sam jedan plodan i dragocen dan. Obišao sam majstore i đake, razgovarao, video i naseobine koje su podigli đaci i profesori Bauhausa – radnicima desauske opštine. Ručao sa njima u kantini, obišao sve sale i radionice, dodirnuo sva pitanja, video živi materijal škole, osetio njihov ponos stvaralaca novih životnih oblika. Ponos, katkada naivnost, katkada i manje nego nego to – uvek vera, zanos i oštra samokritika. Zanimljiva je i divna, uvek mladost. Sve se to radi danas širom celoga sveta – a u Desau su dvesta mladih bića na okupu koji se tim idejama posvetiše. Došli su iz raznih škola, sa raznim ambicijama i strastima. Žive jednom groznicom, jednim školsko-kolektivnim životom. Taj život, taj zanos apostolski udahnuo im je Hanes Majer.

Možda od svit tih učenika neće biti one koristi koliko od samo nekoliko neshvaćenih umetnika, rasejanih po raznim varošima. Ali ovde su zajedno. Oko njih stvaraju se polemike. Oni daju materijala za razgovor o pokretu. Oni su zaseban svet. Oni su nosioci jedne misije: stvoriti nove domove (po zahtevima našega doba: veza sa prirodom, istina bez fasada i ukrasa, naga suština, vazduh i sunce, estetika materijala i osećaj za materijal i prostor), stvoriti nov nameštaj, novo posuđe, nove sprave, nove igračke, nove oblike za doživljaje kroz fabričnu tehniku.

Jedna od njihovih naseobina za radnike čuvena je: Tertel. Zamišljam kako će ova smela i savremena naseobina da stvori druge ljude koji drukčije doživljavaju oblike i prirodu. Zalazio sam po domovima: još uvek tu je, u **novoj liniji** i površina – stari nameštaj, stare sličice i drvene neke fotelje. Sve to izgleda smešno u ovim jasnim, estetskim linijama, u ovoj geometriji koja je jedan naročiti odmor i jedan naročiti podstrek za oči: da se drukčije gleda, da se drugo pogledom traži. Ti će anahronizmi izumreti: doći će prostije, jednostavnije i smelije linije modernoga pokućanstva. Naravno. Ovako, sad, čudno je, zanimljivo: vidi se kontrast staroga unakrsnoga i nekako neukog – sa novim, smelim, odlučnim i jasnim. (meni, meni nedostaje ornament, ukras. Nad ukrasom zgranuli bi se pristalice Bauhausa. Jer ukras je slučaj, zaostatak doba kada se nije mislilo o prostoru, igrom površina.) (Pa ipak: cvili mi duša za jednim konačnijim, potpunijim ukrasom.. On bi bio dublji smisao zdanja, sobe, doživljaja. To je – recimo – moja lična tragedija. Ne mogu samo da se igram prostora ili linija, hoću i apsurdna u smislu, hoću i ludila slučaja i potopu ciljnosti.)

Sa nekim trepetom prišao sam samome Bauhausu, njegovim bezbrojnim igrama sa svetlošću kroz određenost oštro povučenih linija, kroz drskost radoznaloga stakla koje otvara u zidovima ne oči nego očne površine, čitave reke očiju za predeo, za linije daljih prostornih iskrslosti. Sve, na sve strane: tako nešto, recimo, negde iskrslalo. Mi smo centar. Taj centar može da se prenese svud. Eto taj utisak: centar – a ipak da niko ne gubi nadu, da ima centara još – jer se svud može da rasparsa mrak zidova i otvore – očni kapci svih materija u bezbrojne susrete...

Higijena je to jedna za oči i naročita draž: kako se odvija pogled i razbija i vraća preko unutrašnjih linija. I ne gube se energije gledanja u milione slučajnih sitnica po sobi, sitnica koje su u našim domovima bunari i ponori u koje upadamo da nam ne ostane ništa od određenoga i smeloga ispitivanja, da nam ne ostane ni volja za

slobodan pogled, za još uvek slobodan pogled, za još uvek slobodan pogled kojim još jednako raspolažemo...

Interesovaće kao jugoslovenska podanica gospođica Oti Berger. Ona je ovde omiljena. U Zagrebu na Akademiji bila je pet godina. Jedna nesretna operacija uništila joj je sluh – gotovo sasvim. U njenom ateljeu i za ručkom moram sa njom da se dopisujem na komadićima hartije kao sa Betovenom. Kako je sluh gotovo izgubila – to postaje njen smisao za materijalnost materije nekako oduhovljen. Ona je u odseku za tkanje. Modeli se prave u Bauhausu a razrađuju dalje u fabrikama. Desau daje zanimljive kombinacije kroz samu materiju koja ima da dođe do dubljeg izražaja. U jednome modernome časopisu gospođica Berger opisuje te svoje intuicije, traženje istine kroz materiju...

Ona mi kaže: Nemci nemaju onaj osećaj za boje, kao mi na Balkanu. Ima nešto neobično na Balkanu što nije došlo do izraza jer nije imalo na raspoloženju tehniku... U našoj zemlji. Priča mi o svojim putovanjima. O svom ekstatičkom raspoloženju i pored slabog sluha, u traženju opipljivih značaja kroz materiju, kroz život shvaćen oštrije, jače opipljivo... Čulo pipanja ne samo jače razvijeno usled gubitka sluha nego čulo pipanja postalo nekeko duhovno, duhovna oblast za najtananije doživljaje i ideje...

Mislim o Balkanu. Nameće mi se stara, oveštala pesma o rutini i stvaranju. Zvoni mi u ušima. Ona mi se nameće uvek na Zapadu uz sve šlagere. Je li potrebno da mi, sa Balkana, Pravimo isti onaj put? Put od gorkog značajnog do sladunjavog nevažnog?

08.1

Walter Gropius, Bauhaus, Desau, 1925–1926.

iz: Walter Gropius, *Internationale Architektur* (1927), BEI Florian Kupferberg, Mainz, Berlin, 1981, str. 22.

Ko nam može odreći smisao za značajno? Samo je ono naša sudbina. Od uvek. A danas se opet naslućuje kod svakoga pravoga značaja. I nije li naš zadatak – jedini – neogreznih u rutinu, da sačuvamo vedre i vesele oči, bez opsene površine virtuoznosti i premudrih ništarija? Taj otrov, tako zanosan nekad u Evropi, nije više ni sladak: običan prah bez ukusa. Što će nam? Koliko mi se puta od njega gadilo?

Desau je danas doživljaj. Kroz nekoliko godina biće to možda zastarela akademija. Možda će i izvesna sloboda u radu izgledati – preživela. Ko zna pred kakvim dobom stege i vaspitne discipline stojimo u umetnosti. Zar nam ne treba discipline za gledanje i doživljaja? Zar se nismo razvejali i suviše u sitne čulne groznice, u prazne i pojedinačno rascvetale slučaje i beznačajne ukrase?

Primer ovih jednostavnih i strogih zgrada – kada šetamo naročito po Berlinu, gde iskrsavaju po svima periferijama, navodi na stalno takvo razmišljanje, na ispit savesti... Mnogo smo se razvejali u premnoge sićušnosti. Ove zgrade opominju, ove zgrade sveste i kore... I sami sebi tako dajemo reč: da se više koncentrišemo, da svesnije gledamo i živimo, da ostvarimo u sebi određenije i oštrije oblike... Eto, dolaze te i mnoge druge misli u ovoj novoj arhitekturi... Nekako vedro, nekako smelo: ali uvek opominje, kori, uči. Nekako poučno. Poučnost – to je sudbina svake istine. Kako ćemo izgledati i živeti kad nas ne bude okruživala sa svih strana jasna

čovečanska istina, kad sve bude odgovaralo svome cilju i zadatku, kad svaki sklop bude ono što je njegov unutarnji sadržaj... Kako ćemo zapaliti za lažju, za otrovima, za šarama, i ko zna za kakvim maglama!... Ali sada se budimo za istinu, trljamo oči za veliku istinu: Za veliko naše i neiskazano danas. Za krepko danas... Za značaj, za očekivani domet, za dosnevali dolet, za cilj, za nešto neumoljivo i neposredno, što se ne da ni obići ni obigrati... Ima nešto strasno u studenoj logici koja nas obuzima kao groznica, kao svetli pobedni mrak i kao prelepi prejasni grč.

Stanislav Vinaver, “Dom gradnje i Desau – novi rad u kolektivu”, *Politika*, Beograd, 28. mart 1931, str. 9.

09.1-2 Vasilij Kandinski, *Improvizacija 12 (jahač)*, ulje na platnu, 1910.
Nova pinakoteka, Minhén. Fotografija Miško Šuvaković i Provisional Salta Ensemble.
CELA STRANA

*»...a ako kažeš da je muzika
sastavljena od srazmernosti onda
sam upravo za takvom srazmernošću
težio u slikarstvu.«
Leonardo da Vinči, Trattato della
pittura.*

Kandinski pripada krugu »Plavog jahača«, pripada mu ukoliko se taj krug shvati kao jedna ljudska zajednica. On je uticao na Franca Marka i Paula Klea, on je učitelj i potstrek pokolenja od koga se potom duhovno odvaja. Njegova teorija i praksa položila je osnove novom poglavlju nemačkog slikarstva: »Apstraktna ili non-figurativna ili non-objektivna umetnost (koju ja lično najradije nazivam konkretnom) razlikuje se od ranijih izražajnih oblika a danas od nadrealizma po tome što ne polazi od 'prirode' ili od predmeta, već svoje izražajne oblike na razne načine 'pronalazi' sama. Jedno poglavlje tog opšteg oblika predstavlja konstruktivizam, koji operiše 'egzaktnim', 'strogim', često nazvanim 'matematičkim' oblicima a principijelno odbacuje 'slobodne' oblike...« (Pismo gospođi I. Burkart od 1. decembra 1937)

Kandinski je osnivač apstraktnog slikarstva u Nemačkoj, mada je pre njega i naporedio s njim bilo i drugih pokušaja u sličnom pravcu. Kao duhovno stanovište, kao volju i cilj, Kandinski počinje time što s lika svog slikarstva briše poslednja sećanja na vidljive objekte prirode.

Kao i Kle, on je učio kod Franca fon Štuka. Strogi, manirirani crtež Minhenske akademije kod njega su zagrejale vitalne boje ruskog seljačkog duboreza i ikona. Njegovi rani folkloristični prikazi su nalik na šarene bajke.

Polazeći odatle, Kandinski sve jače pretapa ljude i stvari u stilizovane oblike, u poslednje znake uspomena i simbole, dok potpuno ne zaboravlja polaznu tačku i usuduje se na skok u bespredmetno.

1911. nastaju prvi novo-konkretizovani predmeti koje je umetnik stvorio od linija i rastera, od sjaja i prozračnosti, od površine i tačaka koje kao zvezde kruže oko jednog unutarnjeg nebeskog svoda.

Možda je najbolje pustiti umetnika da sam formuliše svoju razvojnu liniju. Navodim jedno pismo koje mi je 10. decembra 1937. napisao iz Neuilly sur Seine. »... tako sam počeo s predratnim slikama i završio s godinom 1937. U 'Kompoziciji' zapažaju se još ostaci predmetnog (1911). Potom dolaze čisto apstraktne slike takozvanog dramatičnog doba (jedna od njih sa jako naglašenim linijama – 'Crni potezi' 1913. – što je tada

pretstavljalo nedopuštenu primenu slikarskih elemenata), onda primeri 'hladne' i 'geometrijske' periode, doba krugova ('Nekoliko krugova' 1926, Državna galerija u Drezdenu) itd. do današnjeg doba koje neki nazivaju 'sintetičnim' ili 'Pariskim dobom'...«

Vasilij Kandinski rođen je 1866. u Moskvi. Od 1897. on sudeluje u Minhenu u nemačkom slikarstvu. Kada 1914. izbija rat i kada njegovi prijatelji, umesto mantila za slikanje, navlače uniforme, on se vraća u Rusiju, gde doživljuje rat i revoluciju.

1922. je Kandinski opet u Nemačkoj, te na Bauhausu u Vajmaru a potom u Desau, u zajednici sa Kleom, tumači nove ciljeve slikarstva.

Iz Rusije donosi ideje i duh kolektivism. Povratnik u Nemačku primenjuje i preobražava teorije suprematista. Pobuđen burnim dahom revolucije jedan krug umetnika grupisanih oko Tatlina, verovao je da je našao ne samo nove vrednosti već i novi jezik umetnosti. Slika kao takva mrtva je, objavili su ti slikari. Na njeno mesto dolazi trodimenzionalni kontra reljef, čija konstrukcija, ritam i logika postaju umetnost tehničkog duha, kojoj su, govorilo se, udarili temelje Pikaso i Brak.

»Trijumf intelektualnog i materijalnog, poricanje prava duha na izolovanu anatomiju, kvintesenca današnje stvarnosti, suverene tehnike, pobjedničkog materijalizma.«

Nasuprot pseudo-materijalizmu suprematista Kandinski oseća stvaralačku snagu ideje kao jedinu osnovu svoje umetnosti.

Dok su suprematisti smatrali sebe umetničkim izvršiteljima beskompromisnog materijalizma, Kandinski je hteo da umetnik bude demijurg koji iz duha gradi materiju: čovekovom voljom treba stvoriti nove oblike, strane prirodi.

Zar ne zna umetnik da je i igra njegove mašte samo otsev, refleks jednog materijalno-stvarnog, psihofizičkog procesa – impresionizam iznutra? I da će se svaki oblik koji ljudi zamisle otkriti u neiscrpnom svetu materije, čim oko bude dovoljno prodorno a čovekovi organi pipanja dovoljno osetljivi (pomoću čarobnih aparata nauke) da odgonetnu sliku i trag kosmosa.

U mnogim programatskim izjavama Kandinski je objasnio novo učenje o harmoniji boja i oblika. Slikarstvo iz koga bi bili izlučeni svi ostaci »praktične želje i telesne prolaznosti« prikazuje mu se kao viši stupanj čiste umetnosti. Novo »govori umetničkim jezikom duha duhu i ono je carstvo slikarsko-duhovnih bića (subjekata).«

Cilj je – objasnio mi je Kandinski – apsolutno slikarstvo, što bi odgovaralo muzici koja nam se takođe javlja kao čista umetnost.

Osnivač atonalne muzike u Nemačkoj, Arnold Šenberg, piše u jednom članku u zborniku »Plavog jahača« 1912–13: »Postoje znaci da čak i druge umetnosti, kojima je materijalno prividno bliže, dospevaju do savladivanja verovanja u svemoć razuma i svesti. ... S velikom radošću čitao sam knjigu Kandinskog *O duhovnom u umetnosti*, u kojoj je pokazan put slikarstvu i probuđena nada da će oni što pitaju za tekst, za materijalno, uskoro dokrajčiti svoja pitanja...«

Posle gotsko-kosmičke težnje njegovog prijatelja Franca Marka i introvertirne revije snova Klea, Kandinski prodire u apstraktno carstvo čisto estetičnog, da bi u ritmovima novoniklih boja i formi našao muziku života.

09.3i 09.3a Vasilij Kandinski, *Sanovita improvizacija*, ulje na platnu, 1913.
Pinakoteka moderna, Minhen. Fotografija Miško Šuvaković i Provisional Salta Ensemble.

Od ranih, razbijenih oblika »Kompozicije 4« (1911), put vodi sve strožim geometrijskim konstrukcijama: »U crnom četvorouglu« (1923), »Nekoliko krugova« (1926), »Deux etc« – da pomenemo nekoliko karakterističnih elemenata.

Očigledno je srodstvo Kandinskog sa slikarstvom konstruktivista koji sređuju prostor i na mesto treperenja duše postavljaju plansku sliku.

Na Istoku Malević, Tatlin, Lisicki i drugi, protiv prebujne duše, mužištva i tame jednog Dostojevskog digli su hladno oružje matematičkih tablica i statističkih istraživanja. Na Zapadu je Pjet Mondrijan poslednjom puritanskom doslednošću razvio konstruktivističku školu.

Posle svekolikih zapleta želi se ono najjednostavnije; traži se zemlja posle obilja nebesa; osnova jedna na kojoj bi se nanovo gradilo.

Kvadrat je kod Malević-Mondrijana tipski proizvod. Ne individualistički monopol, ne tvorevina muze jedne slučajne, privatne duševne inspiracije. On je građevinski element iz koga logikom i brojem nastaje organizovana slika, činilac u sređivanju vremena. Kritičari su to nazvali: put napuštanja slikarstva; ulivanje u domen mašine, arhitekture, ekonomije, statistike.

09.4 Kazimir Maljevič, *Supremus*, ulje na platnu, 1915.
Stedelik, Amsterdam. Fotografija Miško Šuvaković i Provisional Salta Ensemble.

09.5 Pit Mondrian, *Kompozicija sa dve linije*, ulje na platnu, 1931.
Stedelik, Amsterdam. Fotografija Miško Šuvaković i Provisional Salta Ensemble.

Bauhaus, smelo duhovno preduzeće nemačke Republike, eksperimentom je trebalo da odgovori na otvorena pitanja savremene umetnosti.

Bauhaus je osnovao Valter Gropius koji ga vodi zajedno sa Kleom, Kandinskim, Oskarom Šlemerom, Vilijom Baumajsterom, Lionelom Fajningerom, Gerhartom Marksom, Moholi-Nađom i drugima. Zadatak je organizovanje nove umetničke svesti, kolektivne stvaralačke zajednice koja bi lične snove pojedinca uklopila u opšti plan društvenog cilja.

Lisickijevom »Proun«-u, površinama koje slobodno lebde i neograničenom prostoru, srodna su matematička bića Ladislava Moholi-Nađa. U izbalansiranim međusobnim naponskim odnosima, njegovi oblici kruže jedni oko drugih, prožimaju se, postajući

prozračni u većitoj ravnoteži mehaničke tvorevine.

Bivši pravnik (rođen 1895. u Barsodu, Mađarska), Moholi-Nadž od 1923. do 1928. predaje na Bauhausu i istraživanjima u oblasti fotografije, filma i uticaja materijala proširuje klasične granice likovnih umetnosti.

Ogledi apstraktnog stvaranja u Nemačkoj su manje uhvatili korena. Slikarstvo kao Vordemberg-Gildevertovo ostalo je usamljeno. Tim su dublje delovali eksperimenti apstraktnih i konstruktivista na arhitektonsku i grafičku sliku vremena.

Od Kandinskog vodi sporedan put ka opitima Vigi Egelinga, koji prekoračujući svojom dijagonalnom simfonijom granice slikarstva, teži da od linija, površine i svetlo-tamnog organizuje muzikalne vrednosti zvuka.

Interesantno je da su apstraktni eksperimenti u Nemačkoj poticali od Kandinskog i Moholi-Nađa, umetnika slovenskog odnosno mađarskog porekla. Nemačka svest i u apstraktnom teži da ne izgubi duševno jezgro. Ona traži etičke pretpostavke i misaono-filosofsku osnovu i u krajnjem razlaganju. Jedinu nemačku varijantu kubizma, srodnu sa krugom »Plavog jahača«, doneo je Lionel Fajninger.

Fajninger je rođen 1871. od nemačkih roditelja u Njujorku, u Berlinu studira muziku i kroz karikaturističku grotesku dolazi do postepenog razbijanja oblika.

Nadahnut Pikasoom, Brakom, Derenom, on nalazi kristalno-lirsku formu, posmatrajući kroz prizmu more, oblake, brodove i gradove. Njegov stakleno ipak neprobojan svet »Most« 1913, »Kupači na plaži« 1916–1918, »Telto« 1918 – govori o doktrini nežne duše i prinudnim ponavljanjima jedne ne odveć bogate fantazije.

Sredeniji, snažniji je Vili Baumajster (rođen 1889. u Štutgartu) koji dolazi od mašine i od Fernanda Ležea. Konstruktivno, ritmički, on teži planskoj privredi boje i linije. Arhitektonsko rukovanje prostorom, prožeto duhom umetnika.

Njegovi »Fudbaleri«, »Igrači tenisa« ili »Tri inženjera« nisu psihološki ocrtane individue, već bića preobražena u formule, u kvintesencu određene ljudske vrste. Ne simboli, već energije tabele suština, dekorativno uvrštene u zidove, trezveno, logično i poučno.

Pod uticajem profesora ciriške Umetničke škole Ota Majer-Amdena nastaje neobično bogato slikarsko-plastično delo Oskara Šlemera.

Majer-Amdenovi najjednostavnije stilizovani aktovi mladića, svetla, naga dečaćka tela, možda su poetičniji od Šlemerovih likova koji se kondenzuju u prostor i zapreminu. Bepolna telesnost koja izrasta iz magličaste svetlosti ucveljene čežnje, u vertikalnom i horizontalnom ritmu, bez težine je i čudno usamljena. Šlemera karakteriše stroža i više geometrijska sredenost u prostoru. Kod njega čovek postaje tip, monumentalni oblik. Šlemera u krugu nemačkih kubista, po svojoj strogosti i preciznoj predmetnosti, možda možemo uporediti sa Direrom u doba nemačkih renesansnih slikara. Tehnički savršen, promišljen po principima deskripcije, literarno montiran, kreće se u bezvazдушnom prostoru čovek, predstavnik svoje vrste, muškarac i žena, ali bez magije prostora koju dočaravaju Kiriko ili Dali. Šlemerova fluorescencija je elektrifikovana i bez seni sna.

Rođen 1888. u Štutgartu, školovan kod Adolfa Helcela,⁴ Oskar Šlemer vodi pozorišnu radionicu u Bauhausu. Zajedno sa Vilijom Baumajstorem formuliše u apstraktno prevedenu predmetnost. Savladan je intenzivan prostor ispunjem naponima života. Taj prostor može postati pozornica, tajanstveni vakuum, na čijoj se osnovi obrazuje formacija od stakla i sjajnih spiralnih žica sa ukočenim maskama, u mehaničkom ritmu jedne kasne tehničke ere.

Njegov »Trijadski balet«, inscenacije za Krenekove i Hindemitove opere, pokušaji su obnove baleta i kulise istine pozorišne dekoracije koja se uzalud takmiči sa filmskom istinom.

»Društvo za stolom« – »Prolazak« – »Rimljansko«, da navedemo tri momenta iz oblasti tog stvaralaštva, figuralne su kompozicije do apsolutno izdignutih bića koja se u kubusu sobe, između beskonačnosti zidova, sreću, pogledaju i nikad ne susižu.

Atmosfera tih Šlemerovih dela dovela je 1930/31. do prvog juriša novih ikonoklasta, kada su po nalogu nacionalsocijalističke instance znamenite freske Oskara Šlemera u Vajmarskoj umetničkoj školi premazane kasarnskim krečom.⁵

09.6 Vasilij Kandinski, *Slika sa kućama*, ulje na platnu, 1909.
Stedelik, Amsterdam. Fotografija Miško Šuvaković i Provisional Salta Ensemble.

Prvi svetski rat bio je internacionalni događaj. On nije poštdeo ni pobednike ni pobeđene. U njegovim ruševinama ostale su mnoge istine za koje se mislilo da su večite. Zar nije proširenje radijusa smrti bilo najotmenija funkcija nauke? Zar je umetnost tada imala važniji zadatak no da udara u reklamni bubanj za svetlu stvar svih otadžbina? Zar kultura nije postala samo parola? Parola »nepopuštanja« ili parola uništenja?

Našta dakle inspiracija? Našta napori te mračne muze? Kada je sav razgovor o svetinji umetnosti i kulture, o duhu i humanosti, bio samo fraza? Pitali su umetnici koji su se vratili iz velike smrti.

Kao bilans takvog postavljanja pitanja rodio se dadaizam, događaj internacionalan kao i svetski rat, kao Svetski poštanski savez, ili Društvo naroda.

To je bio protest i rezignacija, gnušanje i besnilo. Literarni manifest jednog pokolenja. Na ivici saznanja ostala je skrhan nemačka imperija, srušena socijalna revolucija i pitanje: kuda.

Treće ratne godine Rihard Hilzenbek doneo je iz Ciriha u Berlin program dadaizma. Viland Hercfelde, Džon Hartfild, Raul Hausman i Žorž Gros dali su estetskom protestu kabaretskog porekla socijalnu osnovu:

⁴ Leta 1953, istoričar umetnosti profesor Hans Hildebrand vodeći me kroz Šlemerovu izložbu u Štutgartu, skrenuo mi je pažnju na značaj slikara Adolfa Helcela za razvitak moderne umetnosti u Nemačkoj. Sem Kandinskog i Helcel je, još 1910, dospeo do apstrakcije. Ali i pored svog anticipirajućeg eksperimenta sa oblicima oslobođenim sadržaja i boje, on će ipak i dalje važiti pre kao inspirator i pedagoški putokaz, nego kao ostvaritelj.

⁵ Proganjan od strane fašizma, Šlemer je potražio utočište u jednom selu kod Valdshuta. Izvesno vreme radio je u Vupertalu, u jednoj fabrici lakova, a umro je prokažen i bolestan 1943 kod Ceringena.

»Nemački dada-pokret vodio je koren iz saznanja do koga sam došao istovremeno kad i mnogi drugovi, da je apsurdno verovati da duh ili ma koji duhovni ljudi upravljaju svetom. Gete u vatri plotuna, Niče u vojničkom rancu, Isus u streljačkom rovu – i još je bilo ljudi koji su duh i umetnost smatrali nezavisnom silom ... Dadaizam nije bio ‘aranžirani’ pokret, već organski produkt koji je nastao kao reakcija na sanjalačke tendencije takozvane svete umetnosti, čije su pristalice razmišljale o kubetima i gotici, dok su vojskovođe slikali krvlju.« (Žorž Gros, Viland Herckfeld: »Umetnost je u opasnosti«)

»Plavi jahač« je pošao da posle spoljašnjih ekstaza ekspresionista opet pronade dušu. Iz toga je proisteklo apokaliptično jezdenje smrti. Mnogi umetnik nije primećivao buru, ili se bar tako pretvarao kao da će na kraju tog rata moći ravnodušno da nastavi delo započeto pre njega. Konstruktivisti su se na svoj način izdvojili iz estetskog područja umetnosti. Njima se činilo da su šestar i kvadrat propaganda za novog čoveka; prosvetljavanje nasuprot duši i nebeskom carstvu; realistički početak jedne konstruktivne novogradnje.

09.7 Vasilij Kandinski, *Improvizacija 33 (Orijent I)*, ulje na platnu, 1913.
Stedelik, Amsterdam. Fotografija Miško Šuvaković i Provisional Salta Ensemble.

A kako da realnost umetnosti, konstruktivnost i istinitost u oblasti duha izmene strukturu života, dok društvo, ekonomija i vlastodršci održavaju na snazi stare zakone?

Jedna grupa umetnika proizišlih iz opšteg protesta dadaizma nije zahtevala promenu umetnosti, već preobražaj društva, da bi se umetnost promenila.

»Šta je drugo vaša stvaralačka indiferencija i vaša apstraktna priča o bezvremenosti do smešna, nekorisna špekulacija da se zadobije večnost?« pita Žorž Gros umetnike i savremenike: »Vaše kičice i pera koji bi trebalo da budu oružje, prazne su vlati slame... Kandinski je komponovao i projektovao muziku duše na četvorouglu platna. Paul Kle je za bidermajerskim stočićem izvezo nezne devojačke ručne radove, i samo su još slikareva osećanja ostala objekat prikazivanja...«

Nova grupa smatrala je sebe tumačem nadlične objektivne stvarnosti. Nakon opšteg plana apstraktnih umetnika teži se konkretnoj određenosti. Nakon bespredmetnosti dolazi reportaža o dobu i mestu. Ovo je polazna tačka nemačkog verzima, nova objektivnost i društveno-kritičarska umetnost: Maks Bekman, Oto Diks, Žorž Gros i slični.

Gros je naslednik Kaloa, Hogarta, Goje-grafičara, i Domjea. Sa njim se ne može meriti nijedan politički satiričar današnjice. Njegovi linearni crteži, konstruisani bez senki, strašno su ogledalo mraka i raspadanja jedne epohe.

Apsolutni slikari i tumači snova umetnosti bili su napustili grad, mašinu i civilizaciju, da bi, kao sveti pustinjaci, našli čistu umetnost svojih duša. Žorž Gros i njegov krug ulaze dublje u područje gradova, zaviruju u šahove dvorišnih zgrada, iza otmeno osvetljenih buleva, u prenočišta i azile, fabričke radionice, masovne sportske i političke mitinge, u istovremenost luksuznih hotela i mrtvačnica za nepoznate.

U sviti rata, Stravinski i Rami stvorili su »Priču o vojniku«; Bert Breht pozorišni komad

o borcu-povratniku »Bubnjevi u noći«. Kao što Breht u novo-nađenom stilu svog pozorišta ustaje protiv insceniranja osećanja, kao što Igor Stravinski komponuje protiv »Muzike creva« i »Hipnotizma Bajroja«, tako Gros piše pedantno-nemilosrdni izveštaj stvarnosti sa dematerijalizovanim perom pravične mržnje. Nema ni prednjeg ni zadnjeg plana u tim crno-belim radovima. Ravni se presecaju, ljudi u neredu prolaze jedni kroz druge, a u najgušćoj tisci zaprepašćuje pustoš, bezobzirna usamljenost, brutalna ravnodušnost jedinke.

Žorž Gros rođen je 1893. u Berlinu. Drezdenska akademija sa gipsanim modelima, japanskim crtežima, Tuluz-Lотреkom i Munhom, samo je prolazna stanica. Prava škola je rat. U njegovim čeličnim kupkama sazrevaju dokumenti mržnje. »Smatram crtež za dobar instrumenat u sadašnjem Srednjem veku.«

Njegova olovka za crtanje je instrumenat svakidašnjice, kao nož za seciranje leševa. Psihoanaliza i rentgenologija su dobrodošle za proziranje velike maskarade.

»Ekce homo«, »Lice vladajuće klase«, »Propali«, »Iznad svega ljubav«, neke su od mapa u kojima su sakupljene hiljade kritičkih observacija vremena.

Ličnost iz tog sveta izgleda nadkonkretna u svojim lažima i strahovanjima, svojoj žurbi i usamljenosti, svom licemerstvu i čulnom uživanju, uzapćena crtačevim puritanski hladnim okom.

Lažnim herojima rata, onim što su se vratili sa ordenjem, pridružili su se unakaženi i mrtvi. Pored gladnih što ukočeno zure u bogate izloge buleva, šetaju ratni bogataši i ajkule inflacije. Oštrinom savesti ovaj crtač-moralist kuca na vrata pravde da bi čuo kolika je cena pravičnosti. On osvetljuje ideale iza gipsanog čela filistra i u strašnoj viziji predviđa nemačku katastrofu uskogrudosti, šovinizma i ludila za svetskim gospodarstvom.⁶

Providni skelet Grosove nadrealne i avetinjske stvarnosti ispunjava disonantnom snagom svoje boje Oto Diks, sin železničara, rođen 1891. kod Gere u Tiringiji.

Godine 1913. nastaje Dikov rani autoportret, koji proizlazi iz kvatročenta. Rat briše te idilično-klasicističke predstave.

Slikari kosmičke inspiracije, sa svojim elipsama, kvadratima i treptanjem zvezda za Diksa su dezenteri vremena. Istina razložena do njenih najsitnijih pora, gro-plan grčeva i porođajnih muka, preciznost fotografskog sočiva – to je njegov način tumačenja. Sablast ubogoerotičkih lokala, kupovne ljubavi u sutonu ulica i burdelja; pustoš porodične praznične šetnje u otuđenoj prirodi; svečani prazni hod smrti dok mrtvački sanduk leluja kroz ravnodušne sokake, ili slika streljačkog rova, najžasnijeg pejzaža smrti.

Posle svih počasti Nepoznatom vojniku od strane dostojanstvenika u frakovima, Diks je postavio svoj spomenik; a što je taj spomenik sagrađen od raskomadanih telesa, od ljudi nasukanih i istrulelih na bodljikavim žicama, od humusa krvi i mozga i davnopraznih

⁶ Ono što Gros nije predvideo bio je njegov sopstveni razvitak. Godine 1932 on je napustio Nemačku i otišao u Ameriku, gde predaje studentima u Njujorku. Otada živi tamo u onom istom društvenom sloju koji je nekada napadao, umetnički osiromašen, odričući se najoštrijih formulacija svoga vizionarnog pera.

mrtvačkih lobanja iz kojih već novo zaboravno proleće tera mlado cveće — to nije slikareva krivica. On je sliku stvorio ne iz mržnje, već iz ljubavi, jer nije želeo da se takav rat još jednom ponovi.

»Da li vam je poznata sudbina njegove (Diksove) slike o ratu?« pitao je smeli istoričar umetnosti Zauerland svoje slušaoce na prvom semestru posle dolaska na vlast nacionalsocijalizma. Mučenička slika koja šiba izopačenost ljudi što izazivaju takve ratove visi na izložbi »izopačene umetnosti«.

Na slikama »Umetnikovi roditelji« (1921) i »Umetnikova kći« (1924) Diks pokazuje da pedantno-tačna preciznost prednjeg plana, mikroskopski detaljisan opisivanje svake žilice, svakog nabora na licu, nije samo elemenat kritike i zlobne prodornosti, već i sredstvo intenziteta života i ljubavi, tamo gde stvarnost dopušta odobravanje.

Magijsko-grotesknoj atmosferi Žorža Grosa i disonantnoj boji Ota Diksa srodna su rana dela Maksa Bekmana. Rođen 1884. u Lajpcigu, dolazeći od impresionizma, Bekman ostrim zaokretom produžava liniju koju su prekinuli slikari »Mosta«. Svet koji on gradi od boja i oblika je avetinjski i nestvaran i u njemu se život ne odvija u trodimenzionalnom euklidskom prostoru. Mikroskopski detalji i bezuslovnost prvog plana kod verista nisu ga više zadovoljavali; uobličavanje jezivo-sablasne vizije, paralizirajuća opsesija ugroženosti, katastrofe i smrti tražili su novi izraz. Kao na trapezima, u gotski-strmom stiskanju, kreće se somnambulna komparzerija u dvodimenzionalnom prostoru ravni. Likovi potištenosti, nagona, tupog straha. Mačevi, ribe, maske, noževi, mreže, lanci i kočevi mučenika su sofiti noćnog scenarija.

1918–19 on slika »Noć«, ljuti refleks tamnog bespuća Prvog mira koji nije bio mir. Bezglasno se dešavaju ubistva, ljudi se dave, užas i nemoć projektovani su na površinu: »Pred maskenbalom«, »Barka«, »Riba«, »Verglaš«, more ugrožene sadašnjice. Uniformisani gradovi, ljudi iz masovnih kvartira, brojevi u matičnim knjigama, u kartotekama nezaposlenih, za utvrđivanje identiteta u streljačkim rovovima. Sudbina, mesečarski mračna, okovana u konvencije, upregnuta u predrasude jedne prividne civilizacije: »San koji je otpočeo suzama i završio se plačem smrti« (Klopštok, »Mesijada«).

Svoj veliki triptihon, naslikan 1937, Bekman je nazvao »Iskušenje«. U tragičnom vihoru jedne mitologije počev od klasične Samotrake pa do Hitlerove Tauencienstrase u Berlinu, sedi slikar koji bi želeo da slika. Ruke su mu vezane na leđima, a pred sobom, blizu a nedostiživo, on vidi model, nag i odeven u isto vreme, koji neprestano izmiče njegovom pogledu, nedohvatljiv i u stalnom menjanju. Sinhronizam filma proširuje misaonu oblast, ali ljubav, san ili rat nisu filmski izveštaj pod diksovskom cajtlupom već podatak transponovan u prostor podsvesnog čija je skrivena vrata senzibilna slikareva savest umela da otvori u času intuicije.

Ekspresivna vitalnost i nadrealistička tanana osećajnost oploduju njegovu inspiraciju. Snažnije od ma kog drugog nemačkog slikara on je osećao ugrožavanje čoveka. Dok su mnogi nemački književnici pobegli iz Hitlerove Nemačke, slikari, zaneseni u svoje delo, jedva da su i opažali kako se nad njima zatvara duhovna i fizička tamnica fašizma. Maks Bekman je spadao u one obdarene tananim sluhom. On je u svom delu predvideo dalje kretanje, osetio opštu i ličnu ugroženost i 1937. ostavio Nemačku da bi spasao sebe i svoj rad.

Na globusu koji je nekad naslikao, predstavljajući sebe kao vrača koji nosi teret sveta, tražio je nova mesta za razvijanje i opstanak svoje umetnosti. U Amsterdamu nastali su portreti, kompozicije i marine u plavom-tiho ljubičastom, pejzaži krem boje vedrijih i radosnijih akorda koji se skladno poklapaju sa sigurnim, širokim lukovima njegovog crteža.⁷ On ipak ostaje literarno preokupiran slikar ideja, srodan porodici protestantskih duborezaca iz doba Reformacije, strogo-blistavim Grinevaldovim vizijama i Brojgelovom svirepo-disonantnom opisu pakla. Istovremeno u njegovom kasnijem delu trepere nežni valeri jednog Matisa i transparentnost boja opervaženih crnim potezima Ruoa sa kojim se Bekman katkad i pominje.

Umetnički u svemu suprotno Grosu, ali polazeći sa iste socijalne osnove i iste konkretne volje da sredstvima umetnosti pomogne promenu i poboljšanje sveta, nastalo je tragično-ljudsko, uzbuđljivo delo grafičarke Kete Kolvic.

Trebalo je da bude pomenuta pored i ispred slikara »Mosta«. Poreklo je povezuje sa Mileom i Stajnlénom, Menijeom i nemačkim simbolistom Maksom Klingerom.

Ženska osetljivost za sve patnike, potlačene, bolesne i nesrećne, jedno veliko materinsko osećanje prožima njeno stvaranje i potseća na delo rano preminule Paule Beker-Moderson. 1897–98 pojavio se ciklus »Ustanak ткача«, a na prelomu stoleća ilustracije za Zolin »Zerimal«, i seljački ciklus inspirisan »Florijanom Gajerom« od Gerharta Hauptmana. Njeno delo polazi od duhovne svesti nemačkog naturalizma, od Hauptmana, Johanesa Slafa i Arna Holca. Ali, dok se literami pokret atrofira i uliva u formalističku simboliku, ova žena ide, sama, u estetskom smislu često puna odricanja, nepokolebljivo svojim putem do kraja: ratovi, revolucije, demonstracije, štrajkovi, trudnoća, glad; svakodnevna slika sa kojom se sreće u sirotinjskoj praksi svog muža, lekara. Ozlojeđeni su to likovi, nešto otupeli, umorni, sivi, rođeni u samilosti i gorčini, u pobuni.

Decenijama je Adolf Menzel predlagao Ketu Kolvic za srebrnu medalju, ali je Viljem II odbijao.

Republika je tu ženu, čije je delo po duhu potsećalo na grafiku Franca Mazarela a po miljeu na berlinske crteže Hajnriha Cilea, pozvala na Akademiju umetnosti.

Nacistički režim isključio ju je iz Akademije a njeno delo osudio.

Alfred Kubin, rođen 1877. u Lajtmericu, u Češkoj, dolazi iz metafizičko-simbolističke sredine; od snopa zrakova, velova, opustošenog mesa i gnjilih biljaka on stvara jedan svet snova koji, grafički suptilan, katkad potseća na Kafkine vizije.

U velikim dinamičkim oblicima unutarnje ekspresije stvara Oto Pankok (rođen 1893. u Milhajmu na reci Rur) očovečeni pejzaž, u kome komuniciraju ljudi, životinje i biljke. Snažnim širokim potezima dočarava teška umetnikova ruka lebdive oblake, šibljie bičevano vetrom, ispucale stene, usamljen i naseljen, blizak i čudnovat svet između sna i tuge. To su arhaični akordi, ponekad srednjovekovni, verski povezani sa kulisama pejzaža, srodni bićima Sagala i Gogena.

⁷ Od 1947. predavao je na Vašingtonovom univerzitetu u Sent Luisu. Od 1949. bio je uposlen u Bruklinskom muzeju u Njujorku. Umro je 1950.

Maks Bekman naziva svoju formu »transcendentalnom stvarnošću«. Na to potseća i slikarstvo Karla Hofera, potencirano u dekorativno i oslobođeno socijalno-kritičkih obaveza. Darovito u pogledu boja i prostora, ali nepouzđano u sebe, ono posle mnogih uspeha opet daje dela ponekad zavisna od jaćih vizija.

Hofer je rođen 1878. u Karlsruhe, ućenik Hansa Tome; upoznao je u Parizu slikarstvo kubizma, video Sezanove kompozicije, Gogenove likove i Pikasoovu duhovnost.

Između nemaćkog ekspresionizma i francuskog kubizma on ostvaruje dela ćija formalna strogost potseća na Maresa. Njegova »Devojka sa trešnjama«, »Povratak mornara« ili »Jutarnje buđenje« su romantićne varijacije jednog talenta koji živi između stilova.

Jedna slika iz 1922, »Dobošar«, prikazuje kaos i strah neizvesnosti; kao u Bert Brehtovim »Bubnjevima u noći«, glasnik stoji u svoj svojoj nagosti usred otvorenih vrata, okružen senkama što beže.

Godine 1930. Hofer se ogledao u apstraktnom. 1937. nastao je »Prevodilac«, misaoni ćovek u mrkom, ljubićastom i zelenom, opterećen znanjem knjiga. To je uvek nemaćka ekspresija, ublažena latinskom jasnoćom; plemenite, stroge kompozicije između Gogena i Pikasoa. Tajanstvena scenografija tihih harlekena sa primesom klasicistićkog ukusa.

Majstor boje, Oskar Kokoška, teško se može uvrstiti u jednu od nemaćkih škola.

I on je napustio naturalistićku oblast istine, koju izgleda da je osvojila moderna tehnika, da bi ispod vidljivog potražio podzemno, prauzroćno. On ostaje pri tradicionalnoj konturi života, makar je i razbio i ispunio baroknim ekstazama. Zaustavljajući se u prostoru prividno tradicionalnog, on roni putanjama snova skrivenih slojeva egzistencije, koje portretira sparnim bojama sumpora i plavog kamena.

Kokoška ima malo zajednićkog s majstorima francuskog kasnog impresionizma, što objašnjava njegovu usamljenost. Ah, još manje, u ćisto slikarskom pogledu, sa školom nemaćkih ekspresionista, jer on, pre svega, osim istine voli lepotu koju formuliše i iznalazi na nov i svoj naćin.

Rođen je 1886. u Pehlarnu na Dunavu. Nije trebalo da postane slikar, već hemićar. Ali, pošto je Bećka akademija dala stipendiju upisao je umetnost umesto da se bavi izućavanjem osobina i sastava materije.

Njegova prva izložba, 1907, definitivno je pokazala da mu je umetnost domovina. S krugom mlaćlih umetnika razbio je akademske tradicije i, nakon savlaćivanja prvih otpora, postao profesor najpre na bećkoj a potom na drezdenskoj Akademiji umetnosti. Bio je ćlan Pruske akademije umetnosti, koju je godine 1933. napustio u znak protesta protiv iskljućenja grafićarke Kete Klovic i pesnika Hajnriha Mana i Alfreda Deblina.

Zacelo, ni Kokoškino slikarstvo nije od samog poćetka definitivno i jedinstveno. Ono što izgleda trajno i odrećeno kod njega jeste unutarńja dinamika i izraćajna snaga palete. U poćetku su uticaji bećkog orijenta i Jugendstila slikara Klimpta morali dovesti do izvesne dekorativne stilizacije. Krstareći između melanholićne sladunjavosti jednog Odilona Redona i fanatizma van Goga, Kokoška je našao svoje vlastito neiscrpno vrelo. Sigurno

je sudbinski na njega uticao susret sa pastoznim bojama van Goga, uzbudljivim potezima kičice, nekom vrstom grafologije duše majstora iz Arla. Ali njegov duktus je i pored spoljašnje analogije suprotan unutarnjem naponu proroka van Goga, harmonizovan ritam pokrenut iz sopstvene muzikalnosti. Legenda kod Kokoške deluje manje uzbudljivo, a utoliko je jača nova i osobena akordika boje.

Kokoška je pun dramatičnih impulsa koji prevazilaze okvire slikarske vizije. On je pisao interesantne pozorišne komade nemačkog ekspresionizma. Po tome je srodan Barlahu. Ipak je bolje njegovo *slikano* pozorište. To su gestovi i intenziteti, izvanredno inscenirani na pozornici blistavih boja. Sva njegova dela, originalna grafika i pastozne slike, rukovođena su aranžmanom jedne genijalne režije. Za njegova života ne bi trebalo to delo opterećivati analogijama sa Grekom, Rembrantom ili van Gogom, od kojih je ovaj umetnik očigledno učio. Oskar Kokoška nije znalački i transparentno slikao samo lik čoveka: portret profesora A. Forela, Adolfa Losa, T. G. Masarika. On je zahvatao lice gradova – Liona, Londona, Praga – bregove krajeve u njihovoj širini i turbulentnoj užurbanosti ljudskih egzistencija koje se bore na vetru sudbine.

Ne spoljna programatika preobražaja forme, već večiti kvalitet pravog slikarstva predstavlja uzbudljivi bilans ovog još uvek novog i bliskog stvaranja.

Mnoge nećemo pomenuti, jer njihovo delo, i pored vrednosti i snage, nije odlučujuće za razvitak celine. Pritom može svako registrovanje teško merljivih duhovnih vrednosti tu i tamo ispasti nepravedno. Trebalo bi govoriti o genijalnoj ekstazi Ludviga Majdnara, čiji portret gradova i ljudi obuhvata bolesnu dušu tog vremena. O Helmutu Koleu, koji usled rane smrti nije mogao dovršiti pod duhovnim uticajem Vilhelma Udea započeto veliko i ljudsko delo.

Od široke linije eksperimenata valja odvojiti još dva ogranka. Oba sa polaskom od dadaizma, haosa, rezignacije i destruktivnosti jednog poratnog doba. Prvi, nadrealizam, usred bezumlja, pomračene duše i sna, težeći novim ostvarenjima, vodi u područje magije, u granične oblasti potsvesti. Drugi je montaža, rekonstrukcija slike od mozaičkih elemenata fotografije. Na početku ovog stoleća počinje se sa montiranjem, to su decenija kada liričari sebe nazivaju inženjerima duše. U džezu su montirani oblici zvuka, u reviji nizovi slika, u literaturi stadiji svesne i potsvesne misli. Slikari su montirali analitičke snove, rastavljene gitare, anatomske fragmente, sazvežđa, geometriju i pometnju.

Džon Hartfild (rođen 1891. u Berlinu) stvorio je u zajednici sa drugima modernu montažnu sliku. Fotografski dokumentovana uporednost istovremenih događaja, sučeljavanje proizvodnje i razaranja, obilja i nestašice, pružali su neograničene mogućnosti planskog obaveštavanja novim sredstvima umetnosti.

Džon Hartfild je uticao na opremu knjiga i tipografiju i dokazao da montirana fotografija može biti savršeno umetničko delo.

Maks Ernst ide obratnim putem. Upornošću opsesije on pokušava da napusti poslednje granice logike i materijalnosti. Njegovi likovni simboli žele da zahvate tabuizirane oblasti razuma. Sledeni snovi, filtrirana osećanja i kosmička gestika, katkad ironični hokus-pokus kabalistike, bića lirske-irealne fantazije: »Spomenik lasti«, »Slika ptice«, ili »Sastanak« nadrealističkih prijatelja na Glečeru sna sa Dostojevskim i Rafaelom Sancijem.

Maks Ernst, rođen 1881. u Brilu kod Kelna, živi već dugo godina u Parizu; on vezuje nemačku mistiku sa francuskom skepsom. Nikad se ne vidi jasno gde završava mistika a gde počinje mistifikacija, gde se ispreda tajna a gde inscenira tajanstvenost.

Stvarnost i iracionalnost se prepliću. Sagalov magizam, svireposti Salvadora Dalija, hipnotičke linije Hoana Miroa i nihilizam Kurta Svitera, vibriraju u virtuožno-demonskim akordima Maksa Ernsta na živčanim strunama epohe.

Od apstraktnog je tako put doveo opet do apstraktnog. U međuvremenu je nemački verizam pokušavao da uobliči lik stvarnosti. Napregnuto oko verista prodrlo je kroz pore i dospelo opet do atomiziranja, do nerava i sna.

Pikaso i Stravinski bežali su iz bučne disonance svog doba u latinsku psalmodiju i grčku svečanost. Kiriko i Kara ispunjavali su teatralnu stafažu antike bezvazdušnom ukočenošću straha. Perspektivnim trikovima i prevelikom jasnoćom oni su restaurisali spoljnu stranu antike, ali nisu podigli hramove, propileje za junake i bogove. U otvorenoj pustinji stajali su ljudi bez glava, žene otsečenih ruku, oboreni stubovi, gipsani konji, dnevne sablasti straha i šizofrenije. Vaskrsnuti pakao Hijeronima Boša, fobije Edgar Alan Poa.

Tajna koja pobeđuje slikare je tajna bekstva pred životom. Oni drhte u strahu od minulog i od budućeg, od razomog besnila civilizacije, iz čijeg zamračenja beže u nedokučivo.

Oto Bihalji Merin, “Apstraktno i nadkonkretno”, iz: *Savremena nemačka umetnost*, Nolit, Beograd, 1955, str. 69–87.

Oto Bihalji Merin: **Vajari, graditelji, inženjeri**

»Postoji klasa ljudi kojima više ne možemo da

ne priznamo titulu umetnika. Njihovo delo oslanja se, s jedne strane, na korišćenje materijala čija je upotreba ranije bila nepoznata i, s druge strane, na tako izuzetnu smelost da oni u smelosti čak prevazilaze graditelje katedrala. Ti umetnici, stvaraoci nove arhitekture, jesu inženjeri...»

Henry van de Velde, 1901.

Između moderne arhitekture, tehnike i prirodnih nauka postoje duboke unutrašnje veze. Dematerijalizovanje materije, dinamizovanje prostora, arhitektonsko doživljavanje kao kontinuum vremena–prostora nalazi svoju analogiju u prirodno-matematičkoj apstrakciji naše epohe.

Arhitektura je prožetija tehničkim duhom nego likovna umetnost. Najsmelije tekovine neimarstva imaju mnogo da zahvale dostignućima tehnike. Savijeni prostori moderne fizike dobijaju ovde jednu genijalnu analogiju. S. Giedeon, govoreći o pionirskom značaju velikih inženjera E. Freysinneta i R. Maillarta, koji su još dvadesetih godina ovog veka konstruisali jajolike, tanane svodove kaže: »Otada principi membrane kao baldahina, od konopaca upletene mreže kao viseće počivaljke, kao bubanj nategnute površine, princip mehura od sapunice, čiji se molekularni naponi drže u ravnoteži mogu da se pretvaraju u prostorne noseće konstrukcije koje u isti mah nose i izoluju...«

Zrela arhitektura dvadesetog veka javlja se kao stapanje tehničkih i likovnih umetnosti, kao sinteza tehnike, arhitekture i skulpture.

Industrijska postrojenja i geo-arhitektura postaju ponekad pravi monumenti našeg vremena baš zato što su savršeni, mada ne pretenduju da budu umetničke tvorevine. Njihova lepota je u ukroćavanju energije, u raspoređivanju prirodnih terenskih kompleksa, u usklađivanju džinovskih urbanističkih objekata. Raspon i zamah mosta, čistota i monumentalna prostorna uobličenosť nasipa, ritmična funkcionalnost višespratne saobraćajne mreže spadaju u kulminativne rezultate i konstruisanja i totalnog estetskog oblikovanja.

Dvadesetih godina dominiralo je strogo funkcionalno oblikovanje. »Forma po sebi ne postoji, forma nije cilj našeg rada već samo njegov rezultat«, kaže Mies van der Rohe... »Odlučni uspesi na svim područjima imaju objektivni karakter, a oni koji su ih postigli većinom su nepoznati. U tome se ispoljava veliki anonimni potez našeg vremena. Tipični su primeri naše inženjerske građevine. Džinovske brane, velika industrijska postrojenja i važni mostovi niču tako prirodno da stvaraoci svega toga ostaju nepoznati. Te građevine pokazuju i tehnička sredstva kojima treba da se služimo u budućnosti...«

Faza purizma u arhitekturi bila je polemična. U poređenju s imitacijama proteklih decenija (mešovitim dekorativno-eklektičnim stilovima), ona je bila odlučno okretanje ka stvarnosti i funkcionalno-konstruktivnom oblikovanju. Takav metod, sav usredsređen na racionalne elemente, video je pravu umetničku vrednost u primenjenom funkcionalnom oblikovanju.

Theo van Doesburg, inicijator nizozemske grupe »De Stijl«, koja je osnovana 1917. godine, eliminisao je sve primese arhitekture, koncentrišući je na njena bitna izražajna sredstva. Sa J. J. P. Oudom i svojim prijateljem slikarom Pietom Mondrianom, on je težio da iz materije primenom elementarnih harmonija, oživi estetske komponente.

Walter Gropius formulisao je centralne arhitektonske zadatke našeg vremena i dao smernice za njihovo rešavanje. Kao osnivač »Bauhaus«-a u Weimaru (1919), stvorio je temelje stvaralačkom istraživanju u oblasti arhitektonskog oblikovanja industrijskih postrojenja, naselja i gradova, koje se razvilo daleko izvan granica Nemačke. Jedna od smernica ove nove škole glasila je: Bauhaus teži za okupljanjem čitavog umetničkog stvaralaštva, za ponovnim spajanjem svih umetničko-građevinskih disciplina u novu arhitekturu, kao njenih nerazdvojnih sastavnih delova... «

10.1

Walter Gropius, soba direktora Bauhauusa, Vajmar, 1923.

iz: Walter Gropius, *Neue Arbeiten Der Bauhauswerkstätten*, Bauhausbücher 7, Albert Langen Verlag, München, 1925, str. 17.

Gropius je u Bauhausu okupio značajne umetnike. S Vasilijem Kandinskim, Paulom Kleeom, Lyonelom Feiningerom, Oskarom Schlemmerom i drugima razvio je novu svest kod umetnika da u team-worku da lični doprinos zajedničkom delu. U najtešnjoj vezi sa savremenim proizvodnim sredstvima i materijalima, jedna generacija arhitekata i likovnih umetnika preduzela je da oblikuje prostor i građevinu, enterijer i pokućstvo, pribor i sprave, celinu spolnog i unutrašnjeg čovekovog ambijenta.

Kao arhitekt i urbanista, slikar, vajar i pisac, kao teoretičar i praktičar, Le Corbusier je na savremenu arhitekturu izvršio presudan uticaj. On zahteva da stan funkcioniše kao i mašina, da kuća bude logično konstruisana kao okeanski brod ili avion. Njegovi protivnici govorili su da je taj funkcionalizam negacija odnosa objekti – čovek, mehanizovanje i tehnifikovanje, obezbeđivanje i birokratizovanje ljudskog bitisanja.

Ako se funkcionalizam u arhitekturi bude javljao samo kao realizovanje korisnog, kao izraz strogo stvarnih potreba, on neće zadovoljiti postojeće težnje za transcendentnim savršenstvom habitata. Arhitektonska umetnost nije ni u epohi funkcionalizma napustila svoju dublju pozadinu. Ali nove sprave za merenje osetljivosti ne ispituju više srce već prodiru u nervni sistem i moždanu koru, čudesno se ne gasi nego se samo izdvaja iz sfere tradicionalnog.

Inspiracija velikog tehničara Le Corbusiera nije samo logična, ona je istovremeno i vizionarska. Njegovo bavljenje principima stambene izgradnje proizlazi iz socijalne, humane koncepcije, koja u krajnjem rezultatu ulazi u celokupan kompleks pitanja u vezi sa podizanjem i uređenjem gradova. Prostor, to je za Le Corbusiera jedinstvo spolnog i unutrašnjeg; enterijer i predeo sačinjavaju celovitost i zajedno predstavljaju stambeni kompleks. Nasuprot ovom dinamičnom principu, kod Miesa van der Rohea stambeni prostor je

miran, harmoničan, izdvojen od spoljašnjeg sveta.

Mies van der Rohe, veliki graditelj jednostavnosti i odmerenosti, propovedao je u arhitekturi princip reda u pometnji našeg vremena. Tehnički potpuno uobličene konstrukcije, sa strukturom koja stoji naga pod prozirnou staklenom ljušturuu, one predstavljaju savršene sastavne delove materije naučno konceptovane i estetski savladane. Uprkos programskom negiranju oblika radi oblika, te funkcionalno projektovane građevine Miesa van der Rohea, zahvaljujući kristalnoj čistoti svojih proporcija i strukture, dosežu onu harmoniju i konačnost kojom se odlikovala velika klasična arhitektura. Kao u svakoj velikoj arhitekturi, tako i ovde funkcionalnost njegovih građevina udovoljava ne samo zahtevima praktične udobnosti, već i potrebama psihičkog bitisanja.

10.2

Marsel Brojer, model višespratnice sa malim stanovima, 1924.

iz: Walter Gropius, *Neue Arbeiten Der Bauhauswerkstätten*, Bauhausbücher 7, Albert Langen Verlag, München, 1925, str. 90.

Frank Lloyd Wright ima poseban stav prema funkcionalnoj arhitekturi: iako je odbacio epigonstvo klasičnih stilova evropske opservacije, on je isto tako odbio i tehnički hladnu inženjersku umetnost. Po njegovom mišljenju, svako zdanje treba da izraste iz vlastitog predela i vlastite istorijske pozadine. Wright je celog svog života konzekventno sprovodio princip »organske arhitekture«, koji je početkom ovoga veka postavio zidanjem kuća van grada. Zgrada kao prostorno uobličen organizam, kao jedinstvo predela, vegetacije i klime, dostigla je svoje puno ostvarenje u njegovoj čuvenoj »Kući iznad slapa«. Splet izukršanih isturenih konstrukcija, odaja i terasa, na čelično-betonskim pločama, iznad vodene mase koja se obrušava, stoji iznad temelja kuće u napetom odnosu prema visokoj hridi u koju je ukotvijen.

Guggenheimov muzej za nefiguralnu umetnost u Njujorku. Wrightovo poslednje, posmrtno delo, oslobođeno hipnoze pravougaonika u arhitekturi, zamišljeno je kao vraćanje arhaičnim oblim formama sa američkog i afričkog kontinenta. Okrugla piramida koja se uzdiže na širokom fundamentu, monumentalna odaja bez prozora, u kojoj spiralna rampa vodi ka kubetu od pleksi-stakla, intenzivno podseća na okruglu piramidu actečke kulture u dolini Toluca, zvanu Piramida iz Kalixtlahuaka (Meksiko). I ovaj muzej izgleda više kao hram u kome su umetnička dela postavljena kao fetiši ili božanstva nego kao dom studija i duhovnog sporazumevanja s modernom umetnošću.

Zahvaljujući svojoj neiscrpnoj fantaziji i načelnoj subjektivnosti, Wright svaki zadatak rešava kao osobeni izraz svog bitisanja. Smela, vizionarska koncepcija, koja crpe svoja nadahnuća iz specifičnog odnosa prema prirodi, čini Wrighta jednim od najosobenijih i najtalentovanijih arhitekata naše epohe, koji, međutim, arhitekturu ponekad realizuje kao skulpturnu formu, na račun funkcionalnosti.

Herbert Read kaže da je arhitektura »majka skulpture«. U svojim ranim oblicima arhitektura je istovetna sa skulpturom. Te dve grane umetnosti

specijalizuju se paralelno s procesom podele rada. Do početka industrijske epohe postojala su jedinstvena shvatanja umetnosti. Kao rezultat jedinstva plastičnog htenja postale su piramide u Egiptu i u Starom Meksiku; palate u Mesopotamiji, grobnice u Miken, mozaikom obložene crkve u Vizantiji i freskama ukrašeni manastiri srpskog i makedonskog srednjeg veka.

Kasnograđanski individualizam potpuno je odvojio razne grane umetnosti, raskinuo društvene veze umetnika i zajednice, ili ih redukovao na subjektivno opštenje umetnika sa uskim krugom svoje grupe. Razdvajanje arhitekture, skulpture i slikarstva isto je što i rascep svesti; ono razbija jedinstvenost estetike – uslov totalnog umetničkog dela.

Kod Franka Lloyd Wrighta i kasnog Le Corbusiera postaje očigledno prodiranje skulpturnog elementa u arhitekturu. Ta koncepcija vodi sintezi arhitekture i skulpture i time se, u najmodernijim realizacijama, nadovezuje na arhaična načela.

Le Corbusier je, kada je gradio pokloničku crkvu u Ronšanu, samo prividno napustio svoju teoriju funkcionalnosti. U toj kapeli s izdignutim krovom, koji liči na gljivu, i sa elementima koji podsećaju na tehničke tvorevine, s prorezima umesto prozora kroz koje svetlost prolazi kao u katakombama, funkcionalnost je više na metafizičkom planu. Ta kapela, kao i paviljon za elektronsku muziku na svetskoj izložbi u Briselu (1958), predstavlja skulpturno-arhitektonsko jedinstvo. Filipsov paviljon liči na Pevsnerovu skulpturu koja je propevala, a kapela u Ronšanu, koja je prekinula sa svim tradicijama hrišćanskog sakralnog neimarstva, jeste skulptura kontemplacije i unutarne sabranosti.

I Prva presbiterijanska crkva, koju su arhitekti Harrison i Abramović i inženjeri Sherwod, Nills i Smith sagradili u Stamford, Conn., spada u familiju skulpturne arhitekture. To zdanje, sagrađeno u obliku ribe, od stakla i betonskih rebara, spaja, svojim svetlucavim vitroima, metafizički sjaj gotskih katedrala s trezvenom usavršenošću moderne tehnike.

Iako je Le Corbusierova imaginacija uspela da sjedini najstarije s najnovijim, »barku s avionom«, izgleda nam da sakralna arhitektura ipak nije centralni zadatak savremenog graditeljstva. Čak i ne treba ići tako daleko kao što je otišao Mies van der Rohe 1924. godine, kada je rekao: »Čitavo stremljenje našeg vremena usmereno je na profano. Napori mističara ostaće epizode. Uprkos produbljenu naših životnih pojmova, mi nećemo graditi katedrale ...«

U arhitektonskom delu Miesa van der Rohea, Waltera Gropiusa i Le Corbusiera ponekad se već ostvaruje novi princip jedinstva tehnike i arhitekture.

Posle romantičnih oblakoderskih tornjeva, Rokfelerov centar u Njujorku – kolektivni poduhvat monumentalnih razmera, čiji je glavni arhitekta bio Raymond Hood – pojavio se kao izvanredna, veličanstvena kompozicija arhitekture prostora i vremena. Taj kompleks zgrada ne može se obuhvatiti pogledom ni iz jedne jedine tačke, sem iz perspektive ptičjeg leta. Džinovske površine pojedinih zdanja, čiji su uzajamni odnosi ritmično harmonizovani, paralelne ili u pravom uglu jedne prema drugima, pružaju pogledu veoma dinamičan prizor. Kao u vremenskom medijumu filma, doživljavamo fugu

arhitekture iz novih i novih aspekata i nikad ne nalazimo tačku s koje bismo ugledali mirujuću pasivnost kao kod klasične arhitekture.

U prošlosti konstrukcija zdanja predstavljala je nužan skelet koji je arhitektura pokrivala i skrivala. U dvadesetom veku konstrukcija se osamostalila i, obnažavanjem funkcije, pretvorila u umetnički izraz. Za takvu proširenu estetsku svest može naučna aparatura ili tehnička konstrukcija i sama da deluje stvaralački i savršeno kao pravo umetničko delo našeg vremena.

»Umetnička dela nisu više jedine tvorevine kojima se može demonstrirati estetsko biće, u tu oblast neodoljivo prodire i svet upotrebnih predmeta. Stvar stoji ovako: estetska emancipacija, oslobođenje materijala i umetničkih sredstava, razbila je semantične, sadržinske, predmetne relacije slika, plastika, a ponekad čak i proze i poezije, ali ono što je postigla tim gubitkom prikazanog, dakle, ipak lepog fiktivnog predmeta, bio je sam lep realan predmet, dakle, oblik proizvoda, lepa upotrebna stvar, i tako je razvitak išao od prirodno lepog, preko umetnički lepog, ka tehnički lepom. Svet estetike, kome više nisu bili potrebni nadražaji što dolaze od predmeta, jer su joj sami predmeti postali cilj, pretvorio se u svet koji je tehničke komponente integrirao tako duboko i u takvim razmerama kao što smo bili navikli jedino kod fizikalnih momenata. Na pomolu je jedna umetnost – a u njoj lepota ima strukturno a ne supstancionalno, funkcionalno a ne predmetno značenje – u koju su fizikalni momenti inkorporisani isto onako kao i tehnički ...« (Max Bense).

Razmatranja Konrada Wachsmanna o građenju hangara za avione pružaju interesantne primere trodimenzionalne strukture. Kristalna struktura do najmanjih pojedinosti izvedenih elemenata više nema težu ili tačku mirovanja. Teža i ukočenost su prevladani. Stvara se nova kategorija oblikovanja prostora. Logičnu i intuitivnu snagu građevine ne predstavlja nagomilavanje materijala, već savršena uobličенost. Savitljivost i gipkost pretvaraju statičnu strukturu u dinamičnu. Ta hladno, naučno proračunata i tehnički realizovana konstrukcija, zbog svoje mudre štedljivosti i harmonične strogosti, puna je poetske imaginacije i srodna eksperimentima kojima moderno slikarstvo ispituje strukturu i zakone ustrojstva materije, ali i linearnim prostornim konstrukcijama Nauma Gaboa, čija elastičnost i suverena naponska snaga odiše duhovnom perfekcijom.

I geodetska kubeta Buckminstera Fullera, koja trodimenzionalno strukturiranim standardnim elementima premošćuje velike raspone, spadaju u ove primere planske, čiste konstrukcije modernih inženjerskih građevina. Njegovi obli, dinamični tipovi kuća, koje se okreću prema suncu, i njegova geodetska zdanja sa kubetima srodni su, po svojoj pravilnoj harmoniji, liliputanskih skupinama okruglih fosforescentnih prafamilija planktona, kakve nam otkriva elektronski mikroskop. A podsećaju nas i na principe ustrojstva kristalnih rešetki, providne i prozračne facete anorganske prirode.

Za Maxa Billa skulptura i slika, arhitektura i pribor, aparat i predmet ravnopravni su izražajni oblici funkcionalnog oblikovanja okolnog sveta. Ovaj umetnik spada u familiju Mondriana, Vantongerloa i Doesburga, čije se stvaralaštvo jedva može razumeti kao paralela tvorevinama organske prirode.

Umesto toga, oni postavljaju izražajne simbole i oznake naučno-tehničke kulture. Nove matematičko-fizičke predstave, novi aspekti mikroorganskog i makroorganskog posmatranja sveta izražavaju se kod Billa u simbolsko-konkretnom harmoničnom poretку.

Osnovni problem modernog graditeljstva zove se arhitektura i zajednica. Zadaci našeg vremena nisu u podizanju palata ili reprezentativnih objekata već stanova i naselja: humanizovanje gradova, skladno oblikovanje gradske arhitekture, nova koncepcija prostora, u kojoj postoji sazvučje grada i prirode. Moderni čovek oseća se uznemiren u amorfnoj sredini jedne nesređene, slučajne i nesavladane arhitekture. Moderni urbanizam želi da čoveku pruži zaklonjen život. Planiranje gradova može se ostvariti u krajnoj liniji samo u socijalnom aspektu.

U svojim vizijama umetnost ponekad preduzima planiranje promenljive sredine, u kojoj se menja i sam čovek: Constantove konstrukcije i makete su modeli takvih urbanističkih snova. U njegovoj koncepciji život je kontinuitet kratkotrajnih stvaralačkih aktivnosti. U promenljivosti, dinamičnosti našeg bitisanja umetničko delanje treba da obuhvati celokupan život, preobražavajući staru sredinu, stvarajući novu i ostvarujući samu sebe u procesu te transformacije. Cilj umetnikov treba da bude pre umetnička aktivnost nego samo umetničko delo. Sve tehničke i materijalne energije i forme, zvukovne mogućnosti i principi pokreta biće investirani u super-zdanje koje sačinjava budući grad, habitat naseljive poezije, što ga proriče Constant.

Oto Bihalji Merin, “Vajari, graditelji, inženjeri”, iz: *Prodori moderne umetnosti. Utopija i nove stvarnosti*, Nolit, Beograd, 1962, str. 125–130.

Nikola Dobrović: **Konstruktivizam**

Pravac konstruktivnosti građevinskih konstrukcija na putu ka čistoj strukturi; uticaj futurističkog učenja na nastajanje konstruktivizma; prelaz sa zanatstva i zanatskog iskustva na mehanizovanu tehniku, derivata nauke; konstruktivizam u

*odnosu na koncepciju građevine; širi pojam: konstruktivnost nove arhitekture u odnosu na izgradnju novog društva i na savlađivanje raznih socijalno-privrednih teškoća; etički moment konstruktivizma; Sovjetska Rusija stavlja na svoj revolucionarni steg geslo: »konstruktivizam«. Uloga OSE i ASNOVA; dva krila konstruktivizma: **analitskotehničko** i sintetizujuće; borba mišljenja; suprematistička među igra slikara Maljeviča; fetišizam mašina u revolucionarnoj fazi sovjetske arhitekture; savremena ocena konstruktivizma; knjiga Miljutina "Socgorod".*

Konstruktivizam je u arhitekturi odlučno isticanje prednosti konstrukcije zgrade kao najpodesnijeg sredstva svrhovitosti iz koje rezultuje tehnički oblik utemeljen na racionalnom shvatanju i savlađivanju prostora. To je početak ujedno i pravilnog shvatanja arhitektonske službe društvenoj zajednici. Čista aritmetička harmonija kubističkih plastika i dinamički sklop suprematističke plastike – ruskih formalista – za konstruktiviste su samo mrtve forme. Konstruktivna težnja konstruktivista, zasnovana na strukturalnoj arhitekturi i na uslovljenosti od društvenih prilika proširuje se tokom daljeg teoretisanja na konstruktivnost savremene arhitekture u svojoj njoj celovitosti u odnosu na izgradnju novog društva i na savlađivanje raznih teškoća koje time u vezi iskrsavaju na području socijalnog i privrednog života. Na ovoj etičkoj osnovi konstruktivizam dovodi arhitekturu u neposrednu vezu sa problemima društvene zajednice.

Pitanje stanovanja, na primer, konstruktivizam ne posmatra odvojeno od preuređenja društvenog života i od problematike stambenih naselja. Konstruktivizam je u najširem smislu te reči bio izraz dobronamernosti da se svetska privreda reorganizuje na osnovu plana po kome bi se život izmenio u pogledu jasnoće, reda i proizvodnje. Ne ona privreda sama po sebi i radi same sebe, već ona koja treba da iskuje kolektivne viškove – akumulaciju – i donese u prvom redu ekonomiju vremena kao plod uvođenja mehanizacije rada i neopozivog prelaza sa zanatstva na tehniku. Dokolica oslobođenog čoveka povećala bi njegovu stvaralačku snagu i stvorila raspoloženje za druge duhovne napore.

Konstruktivizam u arhitekturi nije pravac apstraktnog karaktera kao u slikarstvu. On je njen najortodoksni vid u pogledu službe društvu i službene etike. Ne kreće se u carstvu čisto formalnih oblika, već u iskristalisanom vidu svrhovitosti izraženom konstruktivnošću zgrade u najstrožem smislu te reči. Arhitektura, dakle, ne samo što nije lišena svoje predmetnosti nego dobija racionalnu, materijalnu potvrdu svojom konstruktivnošću. Objektivizam – *sachlichkeit*, futurizam, kubizam, purizam, funkcionalizam i konstruktivizam stvoreni u odlomcima ili u celosti u zapadno-evropskoj kulturi, preporođavaju se u Rusiji posle velike oktobarske revolucije i postaju zvaničan pokret funkcionalista i konstruktivista. Vraćaju se iz Rusije na tle Zapada teorijski oformljeni, funkcionalizam i konstruktivizam dobijaju svoja odgovarajuća tumačenja i smisao. Izgledalo je, u jednom isečku razdoblja između dva svetska rata, da će takmičenje modernih pravaca na Zapadu – uključujući Ameriku – i revolucionarna, eksperimentalna radionica konstruktivista u Rusiji usmeriti razvoj arhitektonske misli pravolinijski i time unaprediti konačno uobličavanje arhitektonske misli. Primer su za to međunarodni konkursi raspisani na Zapadu i u SSSR-u (palata Lige naroda, palata Centrosojuza u Moskvi, pozorište u Harkovu), razne ankete vođene između sovjetskih i zapadnih arhitekata. Izgledalo je da će se arhitektura skladno udenuti u ujednačenu strukturu događaja u svetu.

Konstruktivisti, smatrani na Zapadu avangardom savremenih arhitekata, bili su u Češkoj udruženi u levom frontu na čelu sa K. Teigeom, propagatorom ruskog krajnje levog konstruktivističkog pravca. Avangarda konstruktivista polazila je doduše od sintetizujućeg purizma Le Corbusiera, ali je ujedno odbacila navodnu modernu akademsku ograničenost kojom se on borio protiv akademskog eklekticizma. Akademici, naime, nazivali su najmodernije težnje u arhitekturi pukim šarlatanstvom. Neslaganje i negodovanje levih konstruktivista potiče delimično i od negativnog stava Le Corbusiera u pogledu nužnosti socijalne revolucije kao uslova za novu arhitekturu. Konstruktivisti se istovremeno oslanjaju i na ranije pokušaje arhitekta Adolfa Loosa, koji je problem arhitekture izdvajao iz područja umetnosti, ali ponajviše na tekovine tehničke arhitekture. Međutim, proteklo vreme dalo je već odgovor i na pitanje šta je trajno i prolazno u učenju ove dvojice arhitekata, svakako u korist Le Corbusiera.

Levo krilo konstruktivista smatra da arhitektura nije umetnost, navodeći čak i to da nadgrobni spomenici ili spomenici uopšte, kao i apstraktne forme ne predstavljaju arhitekturu, već pre čiste, apsolutne, ponekad potpuno nefiguralne konstruktivne plastike. U težnji da se raskrinkaju izvesne purističke teorije Le Corbusiera, predstavnika »neokapitalističke arhitekture«, mnoštvo Loosovih postavki prihvaćeno je u celosti kao navodna protivteža. Teorija ovih levih konstruktivista arhitektonsku proizvodnju uvrstava u opšti društveni plan i sociološki sklop opšteg privrednog i industrijskog procesa. Dok je ova težnja levog krila konstruktivista u kapitalističkim zemljama bila podrivačka, u Rusiji se oslanja na već izvojevanu pobedu, na revolucionarnu stvarnost. Netrpeljivost levih konstruktivista za vreme rasprave o suštini arhitektonske misli prema slobodnom tumačenju izvesnih arhitekata bila je na Zapadu prilično upadljiva. Stroga levofrontovska etika žigosala je Wrightovu arhitekturu kao ništavnu jer je služila višim slojevima (*high life*), kao i izvesna ostvarenja Mies van der Rohe zbog upotrebe skupocenog materijala itd. (paviljon u Barceloni, vila Tugendhat u Brnu) pri kojima je provodila čisto ortodoksne norme konstruktivizma. Levi konstruktivisti ostali su na cedilu kada su moderni pravci, a pogotovu konstruktivizam, u svim svojim vidovima bili u Rusiji odlukom velike »većine sovjetskih arhitekata« stavljeni preko svakog očekivanja van društvene upotrebe, službe narodu i isključeni iz daljeg takmičenja »raznih stremljenja«. Od tog vremena počinje sumrak prave arhitekture i razdoblje upravljene arhitekture povratkom na eklekticizam.

Tridesetih godina ovog veka među konstruktiviste ubrajaju se na Zapadu, pored levog fronta čeških arhitekata, još i Hans Meyer, Witwer, Artara & Achiet, Mart Stam, Marcel Breuer a donekle i Gropius.

Uloga grupa OSA i ASNOV i osnovi njihovog učenja

Sovjetski konstruktivisti bili su predstavljeni skupinom O. S. A. (arhitekti: Ginsburg, A. W. i H. Vesnini, J. i P. Golosov, Burov, Leonidov, Pasternjak, Vladimirov) i skupinom ASNOVA (arhitekti: El. Lisicki, N. Ladovskij, Krinskij, Dokučajev), od kojih se u svoje vreme očekivalo konačno rešenje arhitekture budućeg sveta. Pritisak na predratnu dekorativističko-klasicističku arhitekturu bio je moćan i uništavajući u porevolucionarnoj Rusiji.

Dijalektičko kretanje arhitektonske misli i teorije odražava se uglavnom na teorijskom radu obe konstruktivističke grupe. Za grupu OSA važi načelo – koje ona nije uvek i dosledno poštovala – »oblik jedne građevine izvodi se isključivo iz objektivno izdelane

plastike svakog dela.« Spoljašnost građevine nije za ovu grupu cilj već rezultat i sklop samostalnih delova. Spoljni izraz svakog pojedinog dela uslovljen je funkcijom u okviru celine, uz naznaku organskog karaktera građevine. Što se tiče spoljnog izgleda, zgrada za njih ne znači rešavanje fasada u uobičajenom smislu stilova, niti je odraz same namene kojoj ona služi. Konstruktivistima se nazivaju pristalice ove grupe zbog zajedničke težnje za isticanjem strukturalnih elemenata. Prošlo je za njih jednom za uvek vreme »fasada za sebe« kao problem (arh. M. Ginsburg: "Stil i epoha", Moskva, 1924. godine).

Grupa OSA suprotstavlja se osećajnosti i psihološkoj obojenosti stvaralačke svesti (invenciji) kod prilaženja arhitektonskoj problematici. U raspravi da li je arhitektura tehnika ili umetnost, grupa je stala odlučno na stanovište da je arhitektura samo tehnika. To i takvo stanovište potpuno odgovara cilju da se arhitektura kao tehnika podvrgne službi naroda. Od autoriteta (večnog, subjektivnog, istorijsko-etičkog) priznaje se samo jedan: socijalni. Borba mišljenja bila je izdramatizovana.

Nikola Dobrović, "Konstruktivizam", iz: *Savremena arhitektura 1. Postanak i poreklo*, IP Građevinska knjiga, Beograd, 1965, str. 220–222.

Bernardo Bernardi: Definicija i društveni značaj industrijskog oblikovanja

Možda bi na samom početku trebalo razjasniti neka pitanja terminologije. Kako se radi o jednoj sasvim novoj praksi, ne samo kod nas, već i u industrijski visoko razvijenim zemljama, terminologija nije definitivno precizirana osim na engleskom jezičnom

području. Tamo izraz »design« znači općenitu djelatnost s nekim određenim ciljem. U posljednjih tridesetak godina taj je izraz poprimio određeni smisao inventorske, stvaralačke, likovne i plastičke intervencije u proizvodnji ljudskili dobara i znači stvaralački akt nad svim elementima našeg životnog pejzaža. »Industrial design« znači to isto za onaj dio proizvodnje koji proizlazi iz industrije.

Većina zemalja nije mogla ustanoviti terminološke ekvivalente, pa se često, na primjer, u Francuskoj ili u Italiji čuje izraz »industrial design« ne kao znak snobizma, već u pomanjkanju boljega. Na Internacionalnom kongresu za industrijsku estetiku u Darmstadtu 1957. godine donesen je prijedlog trojezičnog rječnika ekvivalentnih termina. Za engleski izraz »industrial design« Nijemci predlažu »industrielle Formgebung«, »Formgestaltung« – a Francuzi »esthetique industrielle, stylisme«.

Kod nas također terminologija nije precizirana ni unificirana. Do sada se, više manje, sve trpalo pod kapu primijenjenih umjetnosti. Izraz: industrijska umjetnost ili umjetnost u industriji objašnjava samo jedan dio problema. Na srpskom jezičnom području upotrebljava se izraz industrijska estetika, prema francuskoj formulaciji, ali je izraz »estetika« veoma blizu tome da protumači formu kao kategoriju izoliranu od njenog produkcionog konteksta. Kod nas u Hrvatskoj već dulje vremena udomaćio se izraz: oblikovanje – industrijsko oblikovanje, koji izgleda da je dosta blizu jednom dobrom rješenju.

* * *

Za uvodnu, općenitu definiciju možemo reći da je industrijsko oblikovanje nastalo iz potrebe da se humanizira mašina. Da bi nam to bilo jasnije, moramo se zagledati u historiju i vidjeti kako je došlo do potrebe da se beživotna mašina i njeni produkti svedu na mjerilo primjereno čovjeku.

Prije naglog uzrasta industrijske proizvodnje tokom XIX stoljeća, obrtnik je bio u isto vrijeme projektant, proizvođač i stvaralac. Kreativni akt nije se mogao odvojiti od akta proizvodnje potrošnih dobara. Miocenska kamena sjekira, butmirski vrč, kineska čajna šalica, polinezijski vitki čamac, srednjovjekovni misal ili zvekir, renesansni ili barokni stolac – sve su to objekti nesumnjivo prožeti umjetničkim aktom stvaranja.

Industrijska revolucija XIX stoljeća izbrisala je jednim mahom estetske vrijednosti iz proizvodnog procesa. Čovjek XIX stoljeća nije mogao dovoljno brzo reagirati na naglu promjenu svoje životne okoline. Čelični mostovi, hale velikih dimenzija, tvornički dimnjaci itd. predstavljali su za njega neshvatljiv kaos i strahotu. Njegov osjećajni aparat nije mogao dovoljno brzo slijediti nagli uzrast proizvodnih snaga i mogućnosti. Tako je došlo do toga, da se čitav onaj dio čovjekovog životnog medija, koji je proizlazio iz industrije, nije mogao emocionalno apsorbirati. Međutim, prodor industrije nije bilo moguće zaustaviti. Ona se služila svim raspoloživim sredstvima da osvoji tržište, da osvoji čovjeka. Da bi se povećala ekonomska vrijednost industrijskih produkata, ukazala se potreba da se oni humaniziraju.

Tako se razvila nova vrsta likovne prakse, koju dotadašnja historija umjetnosti nije poznavala, a koja se sastojala u tomu, da se gotov ili za proizvodnju već zamišljeni produkt naknadno ukrašavao umjetničkim dodacima. Gotove umjetničke forme, najviše iz drugih kulturnih i umjetničkih epoha, primjenjivale su se na predmete industrijske

proizvodnje slijedeći isključivo ornamentalne i dekorativne zahtjeve vremena, bez ikakve veze s unutrašnjom, funkcionalnom ili strukturalnom logikom objekta. Time je ljepota postala izolirana kategorija. To djelovanje proširilo se i na neindustrijske proizvodne discipline, a historija ga je nazvala »primijenjena umjetnost«.

Uz tu vrstu likovne akcije, koju je u Engleskoj razvio pokret »South« – Kensingtona, bilo je pokušaja da se oživi onaj umjetnički kvalitet kojemu je nosilac obrtnička metoda srednjega vijeka. To je pokret poznat pod nazivom »Arts and Crafts« i koji se temeljio na idejama Ruskina i Williama Morisa, a došao je k nama preko Austro-Ugarske, kao umjetni obrt. To je bio u stvari anti industrijski pokret. Formalna rješenja nastajala su kao rezultat umjetničke samovolje. Funkcija i struktura nisu se studirale i uzimale u obzir kao uvjeti u kojima se ostvaruje predočavanje forme. Tako je dolazilo do toga da su objekti samo djelomično udovoljavali praktičnim potrebama, a materijali nisu bili iskorišćeni do maksimuma. Mogućnost proizvodnje tih objekata u industriji ograničavala se na slučaj, jer se nije vodilo računa o posebnim uvjetima proizvodnih metoda.

Početak XX. stoljeća zabilježio je niz pokušaja, da se sredi konfuzija, koja je vladala na likovnom planu produkcije i da se pronađe novi likovni jezik za novonastalu industrijsku stvarnost.

Suvremeni principi organskog pristupa oblikovanju razvili su se u uskoj vezi s razvojem suvremene umjetnosti, posebno kubizma i apstrakcije. Nemoguće je zamisliti jedno bez drugoga. Zato je potrebno ukratko prikazati neke osnovne principe i elemente suvremene umjetnosti.

Kubizam je iz temelja izmijenio tradicionalno shvaćanje prostora bazirano na euklidskoj geometriji, koja je tretirala prostor kao apsolutnu rasprostranjenost u tri smjera. Umjetnička paralela ovog naučnog koncepta u likovnim umjetnostima, naročito u slikarstvu, manifestirala se u perspektivi, u perspektivnom prikazivanju vidljivog svijeta pomoću dvije realne i jedne sugerirane dimenzije, dubine. Prostorni odnosi nisu bili prikazivani u njihovoj realnoj pojavnosti, već onako kako su se ti odnosi pričinjali promatraču iz jedne fiksne, nepomične točke. Takvo prostorno shvaćanje, započeto u Renesansi oko 1420. godine, trajalo je sve do pojave kubizma na početku našeg stoljeća. Najveći značaj kubizma je upravo u tomu što je prekinuo tradiciju trodimenzionalnog prostornog koncepta Renesanse i ustanovio simultanu viziju – jedinstvo prostora i vremena u formama vizuelne artikulacije, ono isto što je Einstein učinio na naučnom planu samo nekoliko godina ranije.

Prostorno vremensko jedinstvo kubizma imalo je za posljedicu revalorizaciju sredstava umjetničkog izražavanja, posebno plohe i boje. To je podloga na kojoj se, odmah nakon kubizma, razvila apstraktna likovna metoda.

Ono što čini bit apstraktne likovne metode jest novo shvaćanje abecede sredstava i elementa likovnog izražavanja: linije, lika, plohe, boje, volumena, prostora itd. U Renesansi vizuelne osnove imaju zadatak da predstavljaju neke predmete i pojave iz vidljivog svijeta. Crvena boja, na primjer, imala je zadatak da prikaže nešto iz vidljivog svijeta što je crvene boje, haljinu, cvijet ili slično. Apstraktno slikarstvo iskorištava konkretne psihološke vrijednosti jedne takve crvene boje, tj. iskorištava njeno direktno senzorno djelovanje na promatrača.

Uz konkretne vrijednosti vizuelnih elemenata, novi organ integracije – dinamička ravnoteža, predstavlja osnovnu novost apstraktne likovne metode. Nakon što je kubizam eliminirao perspektivu, koja je bila u osnovi svih kompozicionih principa, bilo je potrebno pronaći novu disciplinu, koja će elemente likovnog izražavanja dovesti u međusobni harmonični odnos, harmonično jedinstvo. Ta je disciplina bila dinamička ravnoteža. Ona je kompozicioni princip koji uspostavlja harmoničan odnos elemenata na osnovi njihovih vrijednosti, nasuprot ravnoteži jednakih količina u simetriji. Dinamička ravnoteža je onaj organizacioni princip koji vlada posvuda u prirodi. Izmjena godišnjih doba, put vode od isparavanja preko oblaka, kiše i rijeka u more, odnosi u životinjskom svijetu, organizacija naše galaksije i galaksija u svemiru – sve je to organizirano na principu dinamičke ravnoteže. Prethodne epohe poznavale su simetriju pomoću koje se čovjek suprotstavljao za njega kaotičnoj prirodi. Razvitak nauke dokazao je da priroda nije kaotična već organizirana neminovnom logikom međusobno uslovljenih zakonitosti. Suvremena se umjetnost prva koristi onim istim principom stvaranja, koji vlada u prirodi. Sve pojave prirode, vanjske i unutrašnje, vidljive i nevidljive, mikro i makrokozmičke, povezane su nizom uslovljenosti i zakonitosti. Opći princip tih zakonitosti je dinamička ravnoteža.

Razvitak apstraktne umjetnosti doveo je do promatranja umjetničkog djela kao plastičkog identiteta. Ustanovilo se, da forma sama po sebi može imati svoj emotivni sadržaj bez ikakvih literalnih interpretacija i bez ikakve asocijacije na bilo kakvu sličnost s nečim iz vidljivoga svijeta. Forma je u idejnom smislu postala autonomna.

Time se djela umjetnosti izjednačuju po metodi njihovog stvaralačkog procesa s djelima i ostvarenjima prirode. Ako promatramo školjku, kao likovnu manifestaciju jednog dugog evolutivnog procesa, vidjet ćemo, da je školjka rezultat uravnoteženih unutrašnjih i vanjskih utjecaja i zakonitosti materijala od kojeg je nastala. Drugim riječima, funkcija školjke, da zaštiti živi organizam čini zajedno s materijalom od kojega je napravljena i procesom njenog nastajanja, dakle tehnikom – harmonično plastično jedinstvo. Znači da je plastički identitet školjke likovni prijevod svega onoga što školjku čini školjkom. Svako djelo prirode možemo promatrati iz tog ugla i vidjet ćemo, da svaka forma u prirodi nosi u sebi svoju vlastitu implicitnu ideju, odnosno da izražava uvijek samu sebe. Primjenjujući u umjetnosti stvaralački princip prirode, dolazimo do one likovne metode, u kojoj se predočavanje forme ostvaruje u uvjetima funkcije, materijala i tehnike. Taj princip čini osnovu novog organskog pristupa umjetničkom stvaranju.

Taj je princip postavio i razradio Bauhaus, osnovan 1919. godine pod vodstvom Waltera Gropiusa. Bauhaus je stvorio novog umjetnika potrebnog novom društvu i industrijskoj civilizaciji.

Suvremena metoda oblikovanja predstavlja univerzalni likovni govor, univerzalnu likovnu metodu. Ona briše artificijelne razlike između tzv. čiste i primijenjene umjetnosti, nastale u dekadentnoj epohi XIX stoljeća. Njen konačni, iako možda još daleki cilj, jest sinteza plastičkih umjetnosti, koja treba da izbriše razlike između pojedinih manifestacija umjetnosti i gdje će naš cijeli životni okoliš i pejzaž postati umjetnički medij.

12.1 Marsel Brojer, iz Bauhaus filma, 1926.

Bauhaus, Institut für auslandsbeziehungen (Muzej savremene umetnosti, Beograd i

Galerije grada Zagreba, Zagreb), Stuttgart, 1981, str. 105.

12.2

Mariana Brant, Hans Przirembel, *Luster*, 1926.

Bauhaus, Institut für auslandsbeziehungen (Muzej savremene umetnosti, Beograd i Galerije grada Zagreba, Zagreb), Stuttgart, 1981, str. 101.

12.2

Teodor Bogler, *Kuhinjsko posuđe*, 1923.

iz: Walter Gropius, *Neue Arbeiten Der Bauhauswerkstätten*, Bauhausbücher 7, Albert Langen Verlag, München, 1925, str. 106.

* * *

Likovna situacija u našoj proizvodnji je u mnogočem slična onoj, koja je vladala pred osnivanjem Bauhauusa. Stanje u mnogim našim industrijama u pogledu oblikovanja industrijskih produkata, bilo je, a i još je konfužno, kaotično i bez određene likovne i estetske orijentacije. Prototipovi nastaju ili automatski iz proizvodnje ili po stranim katalogima, revijama, uzorima i licencama, ili čak neovlaštenim prisvajanjem stranih modela. Problemi nisu teoretski definisani, kriteriji nisu formulirani, a niti se praktičkim mjerama stvaraju uvjeti za njihovo rješavanje. Negativne posljedice tog stanja očituju se u likovnom balastu, kojim se opterećuje naš još uvijek nedovoljno orijentirani potrošač, u opremi i artiklima, čija je uporabljivost problematična, a estetska vrijednost nedovoljna, i u supremaciji inozemne robe nad velikim dijelom domaće, na našem i vanjskom tržištu. Međutim, nagli razvoj naše industrije, a naročito njeno istupanje na stranom tržištu i konfrontiranje njenih dostignuća s inozemnom konkurencijom, postavili su pred nju niz potpuno novih problema, a među najvažnijima problem industrijskog oblikovanja.

Iz toga proizlazi, da u sadašnjoj fazi razvoja naše industrije postoji neotkloniva nužnost, da se industrijsko oblikovanje uključi kao legitimni integralni dio cjelokupnog proizvodnog procesa.

To je međutim lako reći! Ali mi smo još daleko od toga. Evo zašto. Malo je industrija koje uviđaju, da se samo putem organizirane akcije oblikovanja može postići onaj kvalitet, koji će i u budućnosti osiguravati tržište i plasman. S druge pak strane malo je kadrova, koji bi bili sposobni, da se ogledaju na tom odgovornom zadatku. U pitanjima industrijskog oblikovanja mi nemamo ni tradicije, ni značajnih iskustava. Neki pokušaji koji su rađeni u suradnji s industrijama često su se razbijali na samovolji i autoritativnom stavu trgovačke mreže, koja još uvijek obescjenjuje našeg potrošača, njegovu estetsku zrelost i njegove potrebe za stvaranjem ambijenta primjerenog našoj novoj društvenoj stvarnosti.

Ipak moramo biti svijesni činjenice, da životni medij našeg čovjeka i sve aspekte njegovog životnog pejzaža, može i mora da riješi najvećim dijelom industrija. Samo kroz industriju mogu se ti problemi dovoljno odgovorno studirati. Samo industrija može da nam pruži ekonomičnu i jeftinu opremu, jer to leži u biti njenog proizvodnog koncepta. Prošlo je vrijeme da se u tako delikatnim pitanjima, kao što je naša plastična okolina, oslanjamo na obrtničku proizvodnju, jer iza nje stoji sasvim drukčija društvena odgovornost od one, koju treba da opravda industrija.

Sad se konačno možemo zapitati što je to industrijsko oblikovanje? Industrijsko oblikovanje je ona vrsta stvaralačke – likovne i plastičke prakse u kojoj se umjetnik služi industrijskom tehnikom, kao sredstvom umjetničkog izražavanja.

Industrijsko oblikovanje je, dalje, praksa, koja se manifestira u sjedinjavanju i interpretaciji funkcionalnih, strukturalnih, tehnoloških i ekonomskih podataka i njihovom prevođanju u forme plošne, plastičke i prostorne artikulacije, a očituje se na onom dijelu životnog pejzaža, koji stvara industrija.

Industrijski umjetnik, dizajner, jest likovni umjetnik, koji svoje predodžbe o formi ostvaruje unutar uvjeta funkcije, materijala i tehnike, sjedinjujući potrebe suvremenog društva s mogućnostima industrijske proizvodnje, u intimnoj suradnji sa specijalistima odgovarajućih područja.

Industrijski je umjetnik potpuno novi tip umjetnika, i bitno se razlikuje po svom umjetničkom pristupu zadacima, metodama rada i društvenoj odgovornosti od tradicionalnog pojma umjetnika.

U neindustrijskim disciplinama, takozvane primijenjene umjetnosti, gdje umjetnik svojom rukom oblikuje u materijalu, svi eventualni nedostaci ograničavaju se na unikat, tj. na onom umjetničkom ili upotrebnom predmetu, koji je izradio sam umjetnik. Prototip, koji se studira za industrijsku proizvodnju mora biti gledan iz jednog drugog ugla. Onog časa, kad on uđe u proizvodnju, svi njegovi kvaliteti, a i nedostaci, ponovit će se više tisuća puta u onolikom broju primjeraka, koliko ih industrija bude proizvodila za tu određenu seriju. Jasno je prema tomu, da je stručna, a kroz to i društvena odgovornost umjetnika u industriji neprispodobivo veća od one, koju ima tradicionalni umjetnik primijenjenih umjetnosti. Čim se izvrši prijelaz od individualnog stvaralaštva na industrijsku proizvodnju, odgovornost umjetnika dostiže socijalni plan.

Industrijsko oblikovanje ima i svoj ekonomski značaj. Dobro oblikovani produkt ima veću upotrebnu i estetsku vrijednost. To direktno povećava njegovu ekonomsku vrijednost, a to se mora neposredno očitovati na općem materijalnom standardu.

Industrijski produkti svojom bezgraničnom rasprostranjenosti ulaze duboko u sve pore našega života. Njihov je utjecaj na našu doživljajnost i likovnu orijentaciju daleko veći od individualnih umjetničkih ostvarenja. Time se ne želi obezvrijediti uloga djela slikarstva i kiparstva u našem životu, ali takva djela predstavljaju većinom doživljaj nedjeljnog prijepodneva, kad se odlučimo, da posjetimo neku galeriju, muzej ili izložbu. Umjesto takve umjetnosti, koja živi u zrakopraznim prostorima galerija otuđena od života, mi plediramo za stalnu nazočnost umjetnosti u našem životu, našem ambijentu, našem stanu – za umjetnost, koja svojim prisustvom i konstantnim utjecajem pretvara naš život u veselje i vedrinu. Za umjetnost, koja svakog časa stimulira našu doživljajnost. Za umjetnost primjerenu životu.

Jer nešto je nesumnjivo: ljudi imaju potrebu, da se okruže objektima, koji će ispuniti osjećajnu sferu njihove doživljajnosti, objektima, u koje će moći projicirati svoje sklonosti i koji će izražavati njihovu iskonsku potrebu za lijepim. Ali prožeti krivim, nepotpunim ili nikakvim odgojem, likovnim ili onim, koji bi se odnosio na kulturu stanovanja, oni se okružuju najraznovrsnijim nadomjescima umjetnosti. Od idiličnih

oleografija, do vašarskih skulpturica, od pseudostilskog namještaja, do porculanskih figurica, od ružica na zastorima do ukrasnih jastuka na sredini bračnih kreveta. Ali, a taj »ali« veoma je teško izgovoriti, ne možemo zahtijevati da se taj golemi balast, koji poput vukodlaka siše naše najbolje sokove, naprosto ukloni i da se prestane proizvoditi. Jer kada ga ne bi bilo u izlozima, zaključit ćemo, ljudi ga ne bi kupovali. Ne, sav taj pseudoumjetnički materijal, koji posivljuje naše stanove, naš život i skuplja na sebi prašinu dosade, a i onu pravu – treba zamijeniti nečim drugim. Dobro smišljenim inventarom u koji ćemo moći plasirati i našu emotivnost. Sve od boje na zidovima, do tkanine na ležajevima, od namještaja do kvake na vratima, od rasvjetnog tijela do servisa – od naliv-pera do traktora – treba da bude integralni dio našeg životnog likovnog medija. Taj zadatak može riješiti samo industrija, ako se dovoljno ozbiljno priđe problemu oblikovanja. Iz toga proizlazi ogromna kulturna uloga oblikovanja.

Protivno od nekih pogrešnih shvaćanja, likovna intervencija industrijskog umjetnika ne počinje na kraju proizvodnog procesa, već na njegovom početku. Cilj rada industrijskog umjetnika nije iznalaženje forme kao izolirane kategorije. Umjetnik u industriji djeluje kao integrator niza radnih podataka. Njegov pristup zadatku bitno se razlikuje od umjetno-obrtne likovne metode. On mora poznavati materijale i tehnike ne kao cilj, već kao sredstvo i stimulans kreacije. Umjetnik u industriji predstavlja novu kategoriju zvanja, specifičnu za industrijsko društvo. Takav umjetnik mora naći pravilan odnos između svog kreativnog impulsa i novih tehnologija. Njegova likovna metoda istodobno je i naučna. Ta konstatacija ne mora značiti, da se on suprotstavlja inženjeru. Ona naprotiv znači, da umjetnik u industriji zajedno s inženjerom i drugim tehničkim specijalistima predstavlja nerazdvojni team, koji intimno izrađuje od zamisli produkta do njegove konačne realizacije. Ta suradnja sa specijalistima, stručnjacima i tehničkim osobljem treba da teče kontinuirano od samog početka do prve serije, a nastavlja se neprestano tokom produkcije radi mogućih usavršavanja, poboljšanja, izmjena itd. Na taj način stvara se nova praksa u kojoj prototipovi organski izrastaju iz objektivnih uvjeta, mogućnosti i tradicije konkretne proizvodnje.

Stara praksa, prema kojoj se umjetnik svojim autoritetom nametao proizvodnji, predlažući samo crtež prototipa, bez garancije da će ga proizvodnja moći apsorbirati, treba da sada bude dezavuirana.

Teoretski rečeno – zadatak je umjetnika u industriji, da funkcionalne i tehničke datosti prevede u vizuelne forme i plastički govor. Da to potpuno ostvari, treba da radi ili da se konzultira sa psiholozima, liječnicima, biolozima, propagandistima, specijalistima raznih područja, stručnjacima trgovačke mreže, ekonomistima, privrednim stručnjacima i drugima. Već od samog početka mora na neki način apsorbirati niz podataka, koji proizlaze iz funkcionalne, tehnološke analize, iz analize materijala i proizvodnog procesa, iz psiholoških i bioloških uvjeta, iz ekonomskih i društvenih potreba itd. Zadatak je umjetnika u industriji, da sve te podatke sjedini u formu, stvarajući od njih harmonično plastično jedinstvo.

Industrijsko oblikovanje u socijalističkoj privredi dobiva sasvim drugi društveni značaj od onoga u kapitalističkom svijetu. Tamo je oblikovanje vezano uz privredni život nacije na jedan sasvim neobičan način. Uslijed konjunkturne proizvodnje potrebno je prisiliti potrošača da kupuje industrijski produkt novog oblika prije nego se upotrebljivost staroga produkta prakički iscrpila. Plastička komponenta produkta studira se samo obzirom na njegovu laku prodaju. Tako se dolazi do apsurd, a potrošač kupuje formu a ne produkt.

Takav pristup doveo je do niza formalizama. Dok su prijašnje generacije u tu svrhu potrebljavale ornament, danas je on zamijenjen drugim likovnim nadomjescima. Jedan od najrasprostanjenijih je svakako aerodinamizam preuzet s onih predmeta, koji se kreću velikim brzinama kroz prostor. Ali dok nadzvučni avion zahvaljuje svoju formu specijalnim uvjetima kroz zračni medij, nema nikake potrebe da stolna lampa ili dječja kolica budu aerodinamičke forme. Aerodinamička forma na predmetima, koji se ne kreću ili njihovo kretanje spada u područje brzina kod kojih aerodinamički uvjeti nemaju nikakvog značenja, predstavlja ornament XX stoljeća i isti takav kič kao što su nižice na zastorima i lavlje šape na namještaju.

Nakon svega što je rečeno postaje nam jasno da je oblikovanje jedna viša kategorija stvaralaštva od prostog ukrašavanja produkta. Da se postigne jedinstvo forme i materijala potrebno je duboko poznavanje tehnologije materijala u njegovom proizvodnom procesu. Potrebno je poznavanje anatomije da bi se istrgnuli iz formalističke inercije i ponovno se duboko zamislili nad najjednostavnijim objektima iz svakodnevnog života. Potrebno je ulaziti u najintimnije analize svakodnevnih čovjekovih manifestacija da bi ih se proučilo do kraja i doskočilo im na jedan bolji način. Treba podići likovni i umjetnički kvalitet upotrebnih predmeta tako, da ne udovoljavaju samo uskom utilitarnom području, kojem su namijenjeni, već i da ispunjavaju svoju spiritualnu funkciju, tj. našu potrebu za emotivnim sadržajima.

Onog dana kad budemo u mogućnosti da svoj ambijent opremimo industrijskim predmetima visoke upotrebne i umjetničke kvalitete, otpast će automatski sav onaj likovni balast, koji nas danas guši. Domaćici ćemo olakšati rad u kuhinji stvaranjem kuhinjskih i domaćinskih aparata, koji svojom visokom upotrebljivošću doista pretvaraju rad u igru. Na taj način oslobodit ćemo je za njene značajnije funkcije kao majke i žene u novom društvu.

Sve što proizvodi naša industrija, od čavla do glodalice, od čaše do trgovačkog broda, od dječje igračke do lokomotive, mora proći filter oblikovnog procesa. O tome se do danas uopće nije vodilo računa. Ali potrebe će najednom porasti, industrija će uvidjeti, da su joj potrebni visokokvalificirani kadrovi umjetnika u industriji, koji do u srž poznaju taj komplicirani proces.

Reformom srednjih škola primijenjenih umjetnosti dobit ćemo srednje kvalificirani kadar likovnih tehničara, onih ljudi u proizvodnji, koji su spona između industrijskog umjetnika i radnog procesa. Ali kadar tih mlađih ljudi, koji u svom stručnom odgoju pristupaju proizvodnom procesu kao cilju, dok im je likovna kultura samo sredstvo boljeg ovladavanja materijalima i tehnikama, ne može da na svojim mlađim i neiskusnim leđima iznese veliku društvenu odgovornost, koja stoji iza industrijskog oblikovanja. Njih, uostalom, škola za to i ne priprema.

Da bi se mogli riješiti problemi naše industrije koji su u vezi s industrijskim oblikovanjem, potrebno je raspolagati kadrom visokokvalificiranih stručnjaka. Kako ćemo do njih doći, kad u našoj zemlji ne postoji ni jedna visokoškolska institucija, koja bi te kadrove spremala?

To su pitanja od neobično velike važnosti. Jer u socijalističkoj zemlji, gdje su proizvodne snage prestale biti sredstvo špekulacije, gdje sve stvaralačke napore treba usmjeriti poboljšanju materijalnog i kulturnog standarda radnih ljudi, postoji istinska

moćnost da industrijsko oblikovanje vrši svoju pravu društvenu funkciju formiranja novog životnog pejzaža, likovnog, plastičkog i prostornog životnog medija novog čovjeka.

Bernardo Bernardi, “Definicija i društveni značaj industrijskog oblikovanja”, *Arhitektura* br. 16, Zagreb, 1959, str. 6–18.

»Arhitekt-predavač mora uvijek biti svjestan toga da on ne djeluje samo u sadašnjosti, već – što je mnogo značajnije – preko svojih slušača u budućnosti.«

Walter Gropius (Berlin 1883, Amerika 1969)

Razumijevanje budućeg razvoja svijeta – to je GROPIUS. Projicirao se u budućnost od samog početka karijere arhitekta. Kada je izgradio početno (i značajno) djelo – tvornicu Fagus (1911) – nedvojbeno je anticipirao buduću »poeziju« industrijskih konstrukcija, kada je »naslijedio« od Van de Veldea Bauhaus u Weimaru shvatio je presudnu važnost pozivanja revolucionarnih umjetnika. Kada je projektirao prvu »prefabriciranu« kuću (Weissenhof, Stuttgart 1927), kada je već 1931. eksperimentirao sa golemim stambenim blokovima u nizovima (Siemens u Berlinu i Frankfurt na Majni 1929) i kada je uspješno prenio evropske didaktičke metode u Ameriku – dokazao je hrabru i autonomnu inicijativu, te imaginaciju vizionara. Njegova je arhitektura između dva rata nesumnjivo bila najvažnija i najsolidnija baza za čitavu evoluciju evropskog funkcionalizma. Gropiusova aktivnost kao urbanista ide od 1920. godine. Zalagao se je za linearne, mnogokatne blokove stambenih naselja, pa su sheme onih koje je izgradio i koje nije izgradio postale kamen-temelj na tom području. Interes Amerikanaca za urbanizam pobudio je svojim predavanjem u Chicagu 1946. (»Planning our communities«) nakon čega je slijedilo čišćenje i replaniranje »sluma« u Chicagu i planiranje satelitnih gradova oko Bostona.

13.1

Walter Gropius u vreme Bauhauza.

iz: Siegfried Giedion, *Walter Gropius. Mensch und Werk*, Verlag Gerd Hatje Stuttgart, 1954, str. 14.

Kreacija »BAUHAUSA« (1919–1920) naravno znači poseban dio Gropiusovog života i karijere. Kao što je u to vrijeme rekao, cilj je škole bio da »osposobi muškarce i žene za rad na praktičnim narudžbama egzaktnih standarda manuelnog radnika u povezanosti sa potpunim znanjem principa modernog dizajna« i s toga je tjerao svoje studente na uski kontakt sa svijetom trgovine i industrije. Bauhaus je bio optuživan za suviše racionalno učenje moderne umjetnosti pedantnim klasifikacijama, ali je malo kritičara bilo svjesno kolika je bila hrabrost godine 1920. pozvati najrevolucionarnije umjetnike izvan Francuske da budu članovi državne institucije. Klee, Kandinsky, Moholy-Nagy, Mies i Feininger su kreirali atmosferu Bauhauza. To je bio prvi pokušaj modernih vremena da se izbave umjetnici od društvene izolacije u njihovim atelierima i postave na rad u ambijentima, gdje su svojim slobodnim idejama bogatili buduće generacije snagom ličnosti i primjera. Ali se u Bauhasu nije oblikovao i ostavljao u nasljeđe ličan način izražavanja, već je bio cilj stvaranje zajedničke podloge spontane umjetničke aktivnosti, da se sačuva umjetničko stvaranje od samovolje i izolacije i da on zaista

postane integralni dio kulturnog fundusa našeg vremena, a ne da zastrani u kult egocentrične ličnosti. Nije bio cilj propisivanje novih formula, već stvaranje novih koncepcija onih vrijednosti, koje će odraziti intelektualne i emotivne aspekte naše ere.

Nakon osnovnih preliminarnih tečajeva (boje, materijali i alati, kontrast i ritam, svjetlo i sjena, proporcija i mjerilo, optičke iluzije), studenti su najprije odabirali obrt po vlastitom izboru. Bio je cilj, da se budućem projektantu omogući kreiranje modela za masovnu industrijsku proizvodnju. Takav se produkt nije u Bauhausu samo projektirao, nego i izvodio. Projektanti su bili prisiljeni upoznati industrijske metode proizvodnje, pa zato studenti Bauhauusa rade povremeno i u tvornicama. I obrnuto – tvornički nadzornici dolaze u Bauhaus i diskutiraju o potrebama industrije sa profesorima i studentima. Bauhaus je dakle bio istraživački laboratorij posvećen problemu projektiranja. I profesori i studenti su mogli ostvariti u svom radu homogenost, koja nije bila »vanjska« niti je izražavala neku stilističku pomodnost, već se zasnivala na projektantovom fundamentalnom pogledu na svijet. Naglašena je bila težnja da suvremena arhitektura i »dizajn« postanu opet društvene umjetnosti i pripadnu čitavoj ljudskoj zajednici. Još šezdesetih godina govori sam Gropius: »Problem izgradnje potencijalnog umjetnika i okvira sa stimulativnom odgojnom klimom i problem postizavanja savršene tehnike – naveli su me da osnujem Bauhaus. Protivno nastojanju da se student odgoji po subjektivnom receptu učitelja, mi smo mu u Bauhausu nastojali pružiti solidan temelj s objektivnim principima univerzalnih vrednosti, koje su proizašle iz prirodnih zakona i ljudske psihologije. S te baze smo očekivali razvoj vlastitog stava, nezavisnost o učitelju.«

ROĐENI UČITELJ I ORGANIZATOR GROPIUS uspijevaao je, jer je imao snagu sagledavanja problema sa svih strana. Imao je i drugu kvalitetu: bio je uvijek spreman za konsultacije i učenje od drugih, ako je osjetio da mu imaju šta reći. Kroz čitavu je karijeru osjećao potrebu uske povezanosti rada sa drugima. Najranije gradnje – kao Fagus (1911) ili Izložbu Werkbunda u Kolnu (1914) radio je sa A. Meyerom, koji je rano umro. Kada je napustio Evropu, započeo je udruženim radom sa M. Breuerom (kuća u Waylandu, Mass. 1941), a nakon toga sa grupom mladih arhitekata (TAC = The Architects Collaborative). Za Gropiusa je bitna međusobna konfrontacija u području mišljenja i emocija. Smatrao je najvitalnijim zadatkom naše civilizacije razbijanje barijere, koja dijeli jednu granu znanosti od druge. Što ga je razlikovalo od profesionalnih kolega bila je dubina vizije, visok humanizam i osjećaj građanske odgovornosti: »Sav uspjeh poslije rata ovisi o suradnji«. Arhitekt nema da rješava svoje lične projektantske probleme, koji nisu bitni za općeniti izgled našeg ambijenta. »Jasno je da ideje – koje se konačno kristaliziraju u estetske principe – moraju imati korijena u ljudskom društvu, a ne naprosto u misli genija. Umjetnik traži oslonac u životu zajednice i dodaje svoj prilog. U svim velikim razdobljima kulture su ljudska naselja pokazivala jedinstvo oblika koje retrospektivno nazivamo stilom.« Izbor je kriterij kulture, a slučajnost vodi anarhiji. Gropius je za disciplinu i dragovoljno sputavanje kreativne energije. To smatra većim stimulansom i nadom za veći broj umjetničkih dostignuća. Neumjerenost je opasna. U našem akcelernantnom komunikativnom sistemu sve najnovije ideje dopiru smjesta do svih kuteva svijeta, ali ih se prihvata intelektualno, a ne i emotivno. Odatle toliko zapanjujućih suprotnosti između zamisli i akcije.

13.2

Valter Gropijus, *Somerfeld kuća u Dalemu*, 1921–1922.

iz: E. M. Hajos, L. Zahan, *Berliner Architektur Der Nachkriegszeit*, Albertus-Verlag, Berlin, 1928, str. 40.

Bauhaus je dao mnogo podstreka Americi, gdje je postojala presantna potreba visokokvalitetnih normi u masovnoj proizvodnji. Trebalo je istraživati karakteristike gigantske industrijske civilizacije, koja će biti srž nove tradicije mašinske ere, istraživati dakle vitalne i tipične elemente. Za Gropiusa je jedan od najvitalnijih ciljeva rad na fleksibilnim tipiziranim konstruktivnim elementima. Prefabrikacija mu je najsvestranija od svih stručnih procedura. Smatrao je da je učinjena pogreška odmah u početku, kada se je »prefabricirala« čitava kuća bez razlike od susjeda, umjesto da su se prefabricirali međusobno zamjenljivi strukturalni elementi. Takav krivi potez je rezultirao uniformnošću, a ne jedinstvom. Ljudi su reagirali protiv prefabrikacije, jer su osjetili shvatljiv otpor protiv regimentacije. Prefabrikacija treba da udovolji zahtjevima pojedinaca, treba proizvesti pojedine strukturalne elemente iz kojih je moguće kreirati brojne varijante. Umjetnička i suptilna forma prefabrikacije već je postojala u japanskoj tradiciji, baziranoj na obrtima. I danas je u modernom Japanu moguće kupiti dijelove čitave kuće sa mjerama po želji i brzo ih sastaviti. Svaka je kuća iz istih elemenata, a opet se međusobno razlikuju, a u skladu su i sa okolicom. Gropius ih uspoređuje sa kaotičkom konfuzijom oblika, boja i građevnog materijala neke moderne evropske glavne ulice. Historija će prosuditi njegovo optimističko predviđanje u pogledu prefabrikacije zapadnog svijeta.

Gropius je pozvan za predavača na Harvardu 1937. Emigracija evropskih arhitekata iza 1930. je za Ameriku veoma značajna. Od svjetske izložbe u Chicagu 1893. Amerikanci su sve više pod utjecajem francuskog akademizma, otkako je dekadentni i uvezeni eklekticizam najprije zavladao New Yorkom. Nastao je trenutak u životu nacije kada se tražio poseban podstrek za dalju fazu kulturne evolucije. Novi je impuls stigao od arhitekata preko mora. Već prije Gropiusa je stiglo nekoliko arhitekata, od kojih su najpoznatiji Richard Neutra i Mies van der Rohe, a poslije Gropiusa je stigao Alvar Aalto. Gropius je osjetio afinitet za američku tehniku gradnje: za metode proizvodnje grupa velikog mjerila. Čim je počeo s predavanjima u Americi, u Lincolnu kraj Cambridgea si je sagradio dom i još nekoliko kuća drugima u suradnji s Breuerom (kuća u Waylandu 1941. odiše »klasičnom ljepotom, pročišćenim mjerilom, na bazi tradicije«). Amerika je tada u procesu velikih arhitektonskih promjena. Dok Gropius radi na kampusu Harvarda, Mies radi na kampusu tehničkog instituta Illinois – nešto kasnije Alvar Aalto na Tehničkom institutu Massachusetts (1947).

13.3

Valter Gropijus, amfiteatar u Bauhausu, 1926.

iz: Siegfried Gideon, *Walter Gropius. Mensch und Werk*, Verlag Gerd Hatje Stuttgart, 1954, str. 109.

13.4

Valter Gropijus, kancelarija direktora Bauhausa u Vajmaru, 1923.

iz: Siegfried Gideon, *Walter Gropius. Mensch und Werk*, Verlag Gerd Hatje Stuttgart, 1954, str. 109.

Kasnija Gropiusova djela su TAC-ova djela. U »timu« arhitekata – dugogodišnjih suradnika – uspio je, »neutralizirati« svoju ličnost. Nikada nije stavljao svoju osobu kao vođu »tima« ili kao učitelja u grupi učenika. Ta velika Gropiusova odlika na etičkom planu nije dala jednako estetski vrijedne rezultate. Promatrajući majstorova posljednja djela, svatko zapaža skučenost, koju je diktirao ambijent i suradnja. Dok vlastiti Gropiusov američki stan sugerira Breuera, Univerzitet u Hua-Tungu sugerira »nešto kinesko« (1946). Utjecaj ambijenta zapaža se u univerzitetskom gradu Bagdada, a nešto slično se desilo i u Ateni. Da li je »dorska« atmosfera US ambasade u Ateni bolja od »muslimanske« atmosfere bagdadske kompozicije? Očito je Gropiusova vlastita postavka da »projekt treba zadržati klasičan spiritus loci, ali u suvremenom izrazu« u slučaju ambasade veoma značajna. Ali je ipak nesretan rezultat tankih pravougaonih stupova obučenih u pentelijski mramor. Možda bi Ateni ipak bolje pristajala potpuno neutralna kompozicija, koja bi izbjegla klasičnu stilizaciju. Ništa nije opasnije od kreiranja u dovršenom ambijentu i ništa nije sumnjivije od kreiranja bez precizne stilističke autonomije u zemljama i u okvirima, koje strogo karakterizira posebna historijska ili estetska klima.

13.5

Valter Gropijus, Adolf Majer, *Nacrt zgrade Čikago Tribuna*, 1922.
iz: Walter Gropius, *Internationale Architektur* (1927), BEI Florian Kupferberg, Mainz, Berlin, 1981, str. 47.

No i kod spomenutih djela moramo spomenuti uspješna rješenja fleksibilnih konstrukcija, zaštita od sunca, primjene vode i bazena, te briljantnog redanja u odnosu na susjedne zgrade. Zaista nas dovodi u nepriliku tek suviše prilagodljiv simbolizam inzistentne upotrebe luka.

Potpuno razumijemo iskrenost, nepristranost i misli bez predrasuda mladog Gropiusa, a isto tako i spremnost prihvaćanja novih sugestija i novih eksperimenata od suradnika i okoline. Ali upravo to i objašnjava kako se te kvalitete katkada mogu okrenuti protiv autora i smetati njegovoj kristalno preciznoj kreativnoj snagi. Zato se radije sjećamo Gropiusa kao propagatora umjetnika, kojega je zadatak da pruži težnje i simbole svog društva. Da postane opet mentor zajednice i njena savjest.

Sena Sekulić-Gvozdanović, "Walter Gropius", *Arhitektura* br. 102–103, Zagreb, 1969, str. 81–84.

13.6

Valter Gropijus, Adolf Mejer, *Model zgrade međunarodnog filozofskog centra u Burgbergu u Erlangenu*,
iz: Walter Gropius, *Internationale Architektur* (1927), BEI Florian Kupferberg, Mainz, Berlin, 1981, str. 55.

»Manje je više« i »malne ništa« čuveni su aforizmi genijalnog arhitekta i jednog od najvećih među pionirima moderne arhitekture. Reducirajući građevine na njihovu bit, smatrao je da se arhitekt mora potpuno posvetiti usavršavanju ove biti, sve do stepena kada gola konstrukcija postaje arhitektura. Manje postaje više po tome, što građevina biva intenzivno lijepo »djelo samo u sebi« bez bilo koje literarne, simboličke ili sentimentalne asocijacije. »Ne želim biti interesantan« – »želim biti pošten« kaže Mies i baš zbog toga poopćava svoje eksperimente, a ne uništava nas jedinstvenošću svog genija poput F. L. Wrighta ili Corbusiera. Postao je veliki gramatičar moderne arhitekture, bavio se je dakle osnovama jezika i načinima na kojima će se tim jezikom korektno i elegantno govoriti. I baš kao što »malne ništa« postaje svjesna polazna točka Miesove arhitektonske estetike, korektnost i elegancija su joj osnovni principi. Mies je stvorio linearizmom svojih čeličnih okvira, međutim, jednako i vizuelnu bazu arhitekture. Okvir je postao zidna površina, a u proporcioniranju tog okvira prema prozorskim intervalima i masi čitavog objekta, te konačno u detaljiranju samog okvira iz tipiziranih dijelova, stvorio je ljepotu iz sirovine. Svaki aspekt onoga, što se na prvi pogled čini jednostavnim problemom, zapravo je nakrcan sa toliko složenim razmišljanjima, da rješenje može naći (zapravo »iznuditi«) jedino genij Miesovog temperamenta za strpljivo oplemenjivanje. A njegova I–greda, presjek čelika najobičnijeg oblika okvirne skeletne konstrukcije, otkriva nam se kao i ostali Miesovi detalji, na tri načina: funkcionalno–konstruktivno, vizuelno i simbolički.

Funkcionalno, jer I–greda raste vertikalno izvan rubova horizontalnih stropnih ploča, pa ujedno postaje i prozorski okvir.

Vizuelno, jer postaju lagan skulptorski element inače plošnih pogleda, pa »zid« oživljuje kad pored njega prolazimo, otvara se i zatvara baš kao kad prolazimo pored žaluzija. Vizuelno, I–greda pruža i arhitektonsko mjerilo, jer te »tračnice« teku u punoj visini »zida«, prelazeći individualne prozorske jedinice i »mjereći« finu mrežu građevine.

Simbolički, jer I–greda, taj osnovni oblik skeletnog okvira, postaje moderni ekvivalent klasičnom pilasteru renesanse. Zavaren uz vanjski rub horizontalnih stropnih ploča tako, da stvara dvostruku plohu križanja vertikala i horizontala, svaki element konstrukcije se pojavljuje kao zasebna cjelina, a zajednički se skupljaju da sačine zgradu. Dakle ne samo da konstruktivni dijelovi čine vizuelnu simboliku, već je takav i sam konstruktivni proces. Mies se služi potpunim alfabetom čeličnih konstruktivnih oblika – I, H, L, U kanalima i plohama – kreira moderni ekvivalent prošlih profilacija. Pojedine dijelove uvlači ispod »zidne« plohe, izvlači dijelove I–greda ili svaruje čitav niz zajedno zbog »prebacivanja« u uglovima. No, ako Miesov jezik posjeduje krijepost discipline, da li je ova na užtrb izrazu? Neki kažu da jest i protestiraju protiv Miesove stalne upotrebe pravougaonih masa, dokazujući da Miesu ne uspijeva značajno izraziti funkciju zgrade. Ista konstruktivna sadržina služi stambenoj kući, razredu, poslovnoj zgradi, kazalištu. Zatim ima onih, koji osuđuju racionalnu ozbiljnost Miesove estetike i suviše drastično ograničavanje emocionalnih raspona. Kažu, doživljaj jedne Miesove gradnje identičan je doživljaju druge. Prvi kažu, Mies je suviše apstraktan, drugima

je suviše ozbiljan.

14.1

Mis van der Roe, *Model oblakodera od čelika i stakla*, 1921.

iz: Walter Gropius, *Internationale Architektur* (1927), BEI Florian Kupferberg, Mainz, Berlin, 1981, str. 49.

14.2

Mis van der Roe, *Poslovna zgrada*, staklo i čelična konstrukcija.

iz: E. M. Hajos, L. Zahan, *Berliner Architektur Der Nachkriegszeit*, Albertus-Verlag, Berlin, 1928, str. VI.

Unutrašnji je prostor jednak konstruktivnoj »kutiji« ili nizu »kutija«, koje ga obuhvaćaju i tako repetitivno dijele. Pa, iako je unutrašnji prostor Miesove idealne ovojnice funkcionalan, oni koji ga gledaju u negativnom smislu kažu, da može sadržavati »gotovo svašta«. Skladno proporcionirane prostorije su često popunjene slučajnom postavom unutrašnjih zapreka.⁸

Ali – treba pomisliti na savršen mehanički uređaj! Grijanje, klimatizaciju, iluminiran strop, obojene plohe protiv blještanja. Mehanizirani prostori »u kojima se može svašta zbivati« imaju funkcionalnu prednost maksimalnog fleksibiliteta i sigurno će ostati kao nasušna potreba mnogih budućih građevina. Ekstremno »apstraktnim« prostorima daje život upravo savršen mehanički uređaj, kao savršen ambijent za udobnosti života. Mnogi arhitekti ipak rađe idu za svojim starim povlasticama modeliranja »lijepog prostora oko specifičnih aktivnosti«.

No možda je raspon doživljaja Miesovske gradnje veći, nego što se čini na prvi pogled? Kao svi geniji odricanja, Mies je smatrao »doživljaj« nečim ekskluzivnim, a ne čega ima na pretek. U naglašavanju opreza, diskretnosti i pristranosti ukazao je na racionalizaciju u tako rigoroznim granicama kao Piet Mondrian, čija platna sugeriraju uvijek isti prizor. Arhaični hramovi Segeste, Pestuma ili Korinta postali su Partenon. To su u biti isti hramovi, a ipak hrapavost jednih i ugladenost drugog daju dva potpuno različita doživljaja. Jednako je to sa Miesom. Stambeni blokovi »Lake Shore« i »Seagram« su »isti« objekti, ali stvaraju potpuno drugi doživljaj. I tu postoji ozbiljnost nasuprot oplemenjivanju. Vertikalni blokovi »Lake Shore« su postavljeni pod pravim kutevima jedan prema drugom u intervalima na takav način da su njihovi statički oblici stalno u nekoj napetosti. Ne posjeduju ni fasadu ni pozadinu, već uvijek gledamo užu stranu jednog bloka nasuprot široj strani drugog u promjenljivom odnosu. »Seagram« pomiruje paradoks statičkih elemenata »Lake Shorea«. Brončana zgrada iraste kao klisura u pozadini apsolutno praznog trga. Kod »Lake Shorea« je stalna napetost, kod »Seagrama« pomirenje i klimaks.

Mies je »klasik« na svom putu sažimanja različitih doživljaja svoje univerzalne predodžbe. Upravo je bitno, da je »emocionalni okvir uzak«. Promjena građevnog materijala, drugačiji razmještaj proporcija, drugi profili čelika, drugačiji položaj jednostavnih masa, dakle »gotovo ništa« postaje n o v o iako ostaje ono, što je zapravo i bilo. Čelična I–greda je postala funkcionalna, vizuelna i simbolička suština kreacije predivnih Miesovih zgrada. Mnogi današnji arhitekti duguju toliko

⁸ U tom smislu su najpozitivnije: Biblioteka Tehričkog Instituta, Illinois, gdje centralno dvorište ponešto modelira prostor, te Skupština Chicaga, gdje grandioznost prostora nadjačava sve što bi u njemu moglo smetati.

mного Miesu, ako se i bore protiv njega, jer njegovo »malne ništa« sadrži paradoksalno bogatstvo elementarnih prividnosti.

14.3

Mis van der Roe, *Model za letnjikovac od armiranog betona*, 1923.

iz: Walter Gropius, *Internationale Architektur* (1927), BEI Florian Kupferberg, Mainz, Berlin, 1981, str. 69

14.4

Mis van der Roe, *Tugendhatova vila u Brnu u Čehoslovačkoj*, 1930.

iz: Philip C. Johnson, *Mies van der Rohe*, The Museum of Modern Art, New York, 1953, str. 77.

U projektiranju objekata u smislu dijelova iz kojih se sastoje i u oplemenjivanju tih dijelova je Mies nastojao i uspio izvršiti velik utjecaj na arhitektonsku prefabrikaciju, u čemu leži njegov veliki američki i svjetski uspjeh. Naučavao je kao nastavnik Tehničkog Instituta u Illinoisu da arhitektura nastaje od odabranog projekta i korištenja tipiziranih dijelova, koje proizvodi najnaprednija tehnika. Očekivalo se da će njegov jezik upotrijebiti i drugi, široka primjena njegovih ideja potvrdila je kvalitetu. Imitatori, naravno, grade u širokoj skali od izvrsnog do ružnog. To je sudbina svakog zajedničkog jezika. Sljedbenici su projektirali »Miesovske« gradnje po sistemu tvorničkih kataloga, pa je nestalo suptilnosti Miesovih proporcija i oplemenjivanje »profilacija« komponenata. Suzdržljivost je često zamijenjena dekorom. Unatoč vulgarnosti takvih objekata, Miesov jezik im je ipak pružio neki stepen discipline, preciznost i ispravan odnos prema tehničkim procesima. Unatoč strukturiranju i stvaranju različitih »dekorativnih mreža« svojih konstrukcija, da nestane Miesove strogosti i ozbiljnosti, na taj je način nekako stišana virulentna neukusnost mnogih »modernih« gradnji. Neki su arhitekti – sljedbenici koristili dramatičnije vrste konstrukcija: svodove, kupole, naborane i krivuljaste konstrukcije. Neizmjereno se je »prerađivala« Miesovska tema. Miesov jezik treba, međutim, prosuđivati po onima, koji su mu bili najbliži: Saarinen, Bunshaft i naročito Johnson.⁹

Mies je stigao u Ameriku 1937. da izmakne nacističkom pritisku. Tamo je sa navršenih pedeset godina zapravo započeo karijeru. Praksa od trideset godina u Evropi sastojala se više od projekata, nego realizacija. Bili su to mali zadaci, ali ih treba upamtiti, jer su građeni već onda u »Miesovskoj« filozofiji.¹⁰

⁹ Saarinen – zgrade »General Motors«. Gordon Bunshaft je inspirirao kao suradnik mnoge poznate objekte firme: Skidmore, Owings i Merrill. Philip Johnson je Miesov najbliži učenik. Napisao je prvu knjigu o Miesu kad je arhitekt imao već 60 godina, i surađivao na »Seagramu« u New Yorku.

¹⁰ Rad i arhitektura:

1921–1926 vodi »Novembergruppe«

1925 (uništeno 1933) – spomenik Karlu Liebknechtu i Rozi Luxemburg

1927 – izložba »Werkbunda« u Stuttgartu

1929 – izložbeni paviljon u Barceloni

1930 – kuća Tugendhat u Brnu

1930 – upravlja »Bauhausom«

1942 – postaje nastavnik na Tehničkom Institutu Illinoisa

1939–1957 – gradi pojedine dijelove Tehničkog Instituta u Illinoisu

1949 – Promontory Apartments

1951 – Lake Shore Drive

1953 – projekt kazališta u Mannheimu

1954 – kongresna dvorana u Chicagu

1956 – park Lafayette u Detroitu

1957 – Commonwealth Promenade

U adoptiranoj domovini izgradio je mnogostruko više i prominentnije objekte. U dekadi od 1950–1960 su »Miesovske« mrežaste skeletne konstrukcije različitih vrsta transformirale američke gradove i gotovo preko noći su siluete nebodera iz opeke i kamena u jezgrama američkih gradova ustupile mjesto mreži metala i stakla, u kojem se reflektiraju susjedne zgrade. Iz Amerike se »Miesov stil« širio dalje da postane internacionalan.

14.5

Mis van der Roë, *Kuća, Berlinska građevinska izložba*, 1931.

iz: Philip C. Johnson, *Mies van der Roë*, The Museum of Modern Art, New York, 1953, str. 92.

14.6

Mis van der Roë, *Lemekova kuća – terasa*, 1932.

iz: Philip C. Johnson, *Mies van der Roë*, The Museum of Modern Art, New York, 1953, str. 110.

14.7 Mis van der Roë, *Model Državne banka u Berlinu*, 1933.

iz: Philip C. Johnson, *Mies van der Roë*, The Museum of Modern Art, New York, 1953, str. 122.

Istovremeno je pozvan da predaje na Tehničkom Institutu Illinoisa, kada je Gropius pozvan na Harvard.

Kad je 1937. stigao u Chicago bio je impresioniran transparentnošću njegovih nebodera sa kraja devetnaestog stoljeća – sa »minimalnim« debljinama čelika i ovoja terakote zbog vatrosigurnosti okvira. Ne znači to da Mies ne bi i drugdje izgradio svoje nebodere, ali kvaliteta »oglodane kosti« ranih čikaških nebodera ga je ponovno uvjerila, da je prefabricirani metalni skelet bit tehnički naprednih zgrada. Otada je motto »skoro ništa« i misli arhitekta, koji smatra da zdrava arhitektura proizlazi tako intimno iz vlastite konstrukcije da se čini njenom neizbježivom posljedicom. No »zakleta fraza« krije u sebi brojne estetske presudne odluke Miesove »mršave arhitekture«. Treba, naime, izbliza pogledati čikaške nebodere da se uvidi njihova sirovost. Okviri i prozori su loše proporcionirani, terakota nespretna u profilaciji i ornamentaciji fasade, a spojevi različitih materijala su ružni. Premda su autori bili ponosni na »Čikaški stil«, samo je Sullivan pravo shvatio kakve je estetske mogućnosti mogao taj stil postići (velik je primjer Sullivanov Carson Pirie Scott). Kada je oko 1900. na istočnoj američkoj obali prevladala francuska škola »Beaux Arts«, Amerikanci su počeli misliti drugačije i smatrali su da neboderi Chicaga iz zadnjih dekada devetnaestog stoljeća nisu arhitektura već »gole konstrukcije«. Tako su opet »došle u modu« gotičke katedrale i renesansne palače i učvrstile se na američkoj sceni. Nova velika obećanja ischezla su u maskeradi staroga.

14.8

Mis van der Roë, *Stambeni blok*.

iz: E. M. Hajos, L. Zahan, *Berliner Architektur Der Nachkriegszeit*, Albertus-

1957 – Esplanade u Chicagu

1958 – biro »Bacardi« u Santiagu

1958 – Seagram u New Yorku

Verlag, Berlin, 1928, str. 33.

Miesova »mršava arhitektura« opet je otvorila oči za jednostavnu eleganciju i iskrenu konstrukciju. Budući zadaci arhitekture možda će još bolje razjasniti misli nekolicine vodećih arhitekata našeg stoljeća, pa tako i Miesove, te njihovu težnju da funkciju neke zgrade ožive u smislu povezanosti prostora i mehaničkog uređaja, a zbog potreba života modernog čovjeka.

Sena Sekulić-Gvozdanović, "Mies van der Rohe (27. III 1886. – 24. VIII 1969)",
***Arhitektura* br. 102–103, Zagreb, 1969, str. 85–88.**

Peter Krečić: **Avgust Černigoj – monografska skica**

Godine 1978. Avgust Černigoj proslavljao je osamdesetogodišnjicu. Povod za

monografiju su njegovi jubileji, a istovremeno i dublje poznavanje njegovog umetničkog doprinosa ne samo u slovenačkim već i evropskim razmerama. Upravo nam je poslednjih godina pošlo za rukom da osvetlimo njegov najraniji, i kako se pokazalo, u novijoj slovenačkoj umetnosti, najrevolucionarniji doprinos – njegov konstruktivizam, koji je ispoljio velikom srčanošću i zanosom i drskom retorikom dokazivao u Ljubljani i Trstu dvadesetih godina. Nedavna retrospektivna izložba s brojnim originalima iz tih godina i rekonstrukcijama izgubljenih konstruktivističkih objekata bila je od presudnog značaja za vrednovanje Černigojevog dela. Pokazala se, naime, kao ključ za razumevanje sveg njegovog kasnijeg delovanja.

1898–1916.

Avgust Černigoj se rodio 24. avgusta 1898. kod Svete Ane u Trstu. Njegov otac Maksimilijan Černigoj, radnik u pristaništu, rodom je iz Dobravelja u Vipavskoj dolini, majka Marija Grgič sa Padriča. Avgust je bio drugi od sedmero dece. Osnovnu školu pohađao je u ulici Belvedere, zatim gradsku školu u ulici Đoto. Nakon pokušaja da izuči molerski zanat, stupio je u tršćansku umetničkoobrtnu školu u ulici Battisti, od 1912. do 1916, odsek dekorativnog slikarstva kod profesora Wostrija. Školovanje mu je omogućila stipendija baronice Marenzi.

1916–1924.

Godine 1916. pozvan je u vojsku i kao austrijski vojnik morao je na front. Prvo je bio u Gornjoj Radgoni, zatim u Škofjoj Loki i na kraju na rumunskom frontu, gde je dočeka kraj rata. Iz tog doba poznati su njegovi prvi crteži olovkom. Oni pokazuju veliko crtačko znanje mladog Černigoja. Stilski bliski ekspresionističkim delima, podsećaju na rane crteže i grafike Božidara Jakca iz njegovog praškog perioda. Posle rata, Černigoj se vraća u Trst i u radničkom kraju uz težak rad u brodogradilištu, u jednom sobičku škole koja se zove De Amicis, počinje da se bavi slikarstvom i vajarstvom. Na predlog školskog tutora odlazi u postojinsku gimnaziju da predaje crtanje. Tu takođe uveliko slika, modelira i štampa prve manje ekspresionističke grafike. U Postojni se svesno opredeljuje kao slovenački umetnik, uvek spreman za dijalog i stvaralačku saradnju sa umetnicima drugih naroda i uverenja, čemu ostaje veran sve do danas. Godine 1922. odlazi u Bolonju gde polaže ispit za profesora crtanja i istorije umetnosti. To mu omogućava da ta dva predmeta predaje u višoj gimnaziji. S jeseni iste godine po ugledu na svoje tršćanske profesore i poznate slikarske autorite odlazi u Minhen na tamošnju akademiju. Studirao je kod profesora Beckera i Gundhala. Zbog kolaža koje je počeo da radi stavljaju mu ubrzo do znanja da je na akademiji nepoželjan i on okušava sreću na Minhenskoj umetničko-obrtnoj školi, ali bez većeg uspeha. U tom vremenu počinje da sarađuje sa urednikom tršćanskog omladinskog lista "Novo pokolenje" Josipom Ribičičem i šalje mu skice za naslovne strane i ilustracije, kleovski osećajne. Zbog velike formalne drskosti tih dela spori se sa urednikom i saradnji je kraj. U Minhenu se upoznaje sa sestrom pesnika Srečka Kosovela, a preko nje upoznaje tog osećajnog revolucionarnog poetu. Kosovelova revolucionarnost i angažovanost bili su osnovni motiv da iz Nemačke pređe u Ljubljanu, u kojoj, a ne u Trstu, nastavlja studije. Krajem 1924. Černigoj se odlučuje za put na vajmarski Bauhaus. Celo njegovo delo išlo je u tom smeru i kada je u galeriji Golc (Golz) video izložbu Vasilija Kandinskog, pozeleo je da upozna tu modernu školu, u kojoj je, pored drugih, podučavao i Kandinski. Na Bauhausu je u klasi koju vodi Kandinski, odnosno njegov asistent Laslo Moholi-Nađ (László Moholy-Nagy). Istovremeno upoznaje i rad drugih odeljenja.

15.1

August Černigoj, *Skica za scenografiju*, akvarel na kartonu, oko 1926.
Narodni muzej, Beograd

1924–1929.

Po dolasku u Ljubljano, avgusta 1924. godine, otvara prvu konstruktivističku izložbu u vežbaonici Tehničke srednje škole. Izložene su arhitektonske makete, skulpture, tatlinovski „antireljefi”, delovi mašina, točak od motora i odeća američkog radnika. Izložbu je opremio i revolucionarnim parolama. Izložba nije dobila publicitet u dnevnim listovima ali je snažno uzburkala umetničku javnost, koja se pretežno oduševljava ekspresionizmom. Poruku njegove revolucionarne umetnosti i proletkulta, otvorenu ka savremenim umetničkim kretanjima u Rusiji, prihvata mlada, levo usmerena inteligencija. Sledeće godine (jula 1925) izlaže u Jakopičevom paviljonu. To je didaktična izložba koja nam dokazuje nužnost puta umetnosti u pravcu konstruktivizma. Kritika je odbacuje. Černigoj koji je jedva jedan semestar radio kao asistent na Tehničkoj srednjoj školi, mora zbog komunističkog lista nađenog u njegovoj pošti, krajem jeseni 1925, da napusti Ljubljano.

U Trstu pokušava da, slično kao u Ljubljani, osnuje privatnu školu za umetnost sa tečajevima po ugledu na Bauhaus zajedno sa mladim umetnicima kao što su bili Đorđo Karmelić (Giorgio Carmelich) i Emilio Mario Dolfi (Emilio Mario Dolfi). Od škole ništa nije bilo, pa se u njegovom ateljeu i stanu u podrumu u ulici Fornače skupljaju mladi tršćanski stvaraoci, Slovenci i Italijani. Černigoj živo deluje kao umetnik, vođa »škole«, pisac manifestativnih i kritičkih članaka i kao značajan scenograf slovenačkog pozorišta kod Sv. Jakova, za koje je izradio više konstruktivističkih scena. Sačuvane skice za te scene i kostime praktično su jedina izvorna dela slovenačkog konstruktivizma, pokazuju izvanrednu Černigojevu inventivnost i visok likovni kvalitet, koji se može uporediti sa konstruktivističkim delima Lisickog (Lisitzkog), Vesnina (Vesnin) i Ajzenštajna (Eizenstein). U jesen godine 1927. nastupio je sa svojom grupom iz ulice Fornači na tršćanskoj sindikalnoj izložbi u posebnom delu. To je osobena celina, zamišljena kao umetnički ambijent i kao kolektivno delo. Černigojevi konstruktivistički postulati, koje je izložba ispoljila, uglavnom su ovi: autentičnost i aktuelnost apstrakcije kao odraza unutrašnjeg i veoma lepog događanja nevidljivih stvari, relativnost doživljaja konstruktivističkog dela u pogledu prostora, vremena i svetlosti. Zbog teže dostupnosti konstruktivizma širem krugu građanstva, vaspitanom na tradicionalnim umetničkim postulatima, zauzima se za »osećanje« konstruktivističkog dela. Jeseni iste godine sa svojim linorezima sudeluje u avangardističkoj reviji “Tank”, koju u Ljubljani izdaje njegov prijatelj Ferdo Delak. Delak ima najviše zasluga što je stvaralaštvo slovenačke avangarde predstavljeno i van granica Slovenije i Italije, na posebnoj izložbi u Berlinu godine 1928. uz proslavu pedesetogodišnjice Herarta Valdena (Herwartha Waldena) – u januarskom broju njegove revije Der Sturm.

15.2

August Černigoj, *Konstrukcija Ferdinand Delak*, kolaž, 1927–1928.
iz: *Umetnost*, br. 65, Beograd, 1979, str. 17.

15.3

1929–1945.

Konstruktivizam je kod Černigoja zamro oko 1929. godine. Dve godine pre toga počeo je sarađivati sa arhitektom Gustavom Pulicerom (Gustav Pulitzer), vlasnikom biroa za unutrašnju opremu brodova STUART (Studlo d'architettura e decorazione), što bitno utiče na njegova umetnička gledišta. Odlučujući je opšti položaj umetnosti u Evropi krajem dvadesetih godina gde se skoro svuda gase avangardistička kretanja. Za Pulicera radi niz velikih slika i dekorativnih pozadina za brodski enterijer raznih brodskih kompanija u periodu 1927–1937. U to vreme ponovo se latio slikanja u ulju, vajarstva i fotografije. Slike iz tih godina (oko januara 1930) bliže su umetničkom kretanju koje u tom vremenu propovedaju Karlo Kara (Carlo Carrà) i Đorđo de Kiriko (Giorgio de Chirico), a s formalne strane ide za plastičnim vrednostima i povratku redu. To su slike pristaništa, mrtve prirode odgovarajućih formata i suzdržanih boja. Tada uveliko ugljem crta tršćanske vedute, koje namerava da prenese u litografiju. Od preciznog nanošenja boje, koje se strogo drže ocrtanog predmeta, prelazi na brzo skicuzno nanošenje bojene osnove; naglim potezom kičice tome dodaje uhvaćen oblik predmeta. Iz tog vremena poznati su brojni crteži i slikani portreti i pejzaži, kao i ženski aktovi.

Po prekidu sa Pulicerom, Černigoj je opet bez pravog slikarskog posla. Ponovo je u Ljubljani (jesen 1937) gde pokušava izložbom svojih ulja i grafika da zainteresuje eventualne naručioce za veće slikarske porudžbine. Ideja mu je uspeła i u tom vremenu slika više enterijera građanskih kuća u Ljubljani. Istovremeno se bavi vajarstvom (modeliranje glave), grafikom i keramikom. Njegov »novi realizam«, koliko je moguće govoriti o tome, više puta sliku ili grafiku približava magičnom realizmu ili pak većoj dekorativnosti, približavajući se po osećajnosti slikarstvu mlađih slovenačkih umetnika, koji pripadaju pokretu poetičnog kolorističkog realizma, ali ne sledeći ih u slikarskoj tehnici. Pri kraju tridesetih godina u grafici snažnije naginje ka magičnom realizmu.

Ratne godine Černigoj provodi većim delom van Trsta. Od 1942. slika freske u nizu crkava na slovenačkom primorju. Počinje u župnoj crkvi u Drežnici zajedno sa slikarem Zoranom Mušićem. Sledeća je crkva Sv. Ane u Grahovu u Bačkoj uvali. Već iste godine ide u Knežak, gde slika prezbiterij, novi drveni svod i postolje trnovog puta. Godine 1944. islikao je prezbiterij Kočanske župne crkve, a 1945. još prezbiterij i lađu podružnice u Bači. To obimno i bez dvoumljenja vrlo kvalitetno delo u fresko tehnici obuhvata sve one teme koje je Černigoj negovao još pred rat – portret, mrtvu prirodu, enterijer, a pre svega pejzaž. U ratnim godinama uveliko je promenio potez. Pejzaži se odjednom osvetljavaju i formalno su uprošćeniji. Umetnički obračun sa svojim predratnim radom napravio je obimnom izložbom u Trstu u ulici XX septembra. U to vreme počinje istupati sa grupom primorskih, kasnije užom grupom tršćanskih umetnika, koja u ranim pedesetim godinama otvara vidik umetnicima u Sloveniji.

1945–1978.

Godine 1946. zapošljava se kao profesor crtanja u slovenačkoj državnoj gimnaziji u Trstu. Kasnije je postavljen da predaje isti predmet i u slovenačkoj državnoj učiteljskoj školi. Njegov pedagoški rad bio je vrlo značajan za niz mladih umetnika i intelektualaca, koji danas čine solidno jezgro u kulturnom i političkom životu tršćanskih Slovenaca. Kao profesor radi do penzije 1970. godine.

Prve posleratne godine u njegovom opusu pre svega zauzimaju predstava mora, slovenačke ili istarske obale i tršćanske okoline. Skicuozi način slikanja početkom pedesetih godina zamenjuje tvrda građa slike, na prvom mestu mrtve prirode, enterijera, portreta i figure. Godine 1949. i 1951. izdaje dve mape grafika – Slovenački pesnici i pisci i Drvorez. Poslednja mapa grafika unekoliko nagoveštava njegov dalji razvoj u pravcu geometrijske podele grafike i nešto kasnije slikarske površine. Od nekakvog novog kubizma, koji je dao nekoliko izuzetno kvalitetnih, do simbola pojednostavljenih ženskih figura i velikog broja mrtvih priroda i pejzaža, u šezdesetim godinama došao je do geometrijske apstrakcije, a od nje do enformela. Njegov osnovni slikarski i grafički podtekst je sada u suštini racionalan, što znači dekorativan, a ne izražajan. Černigoj je u toj fazi veoma radikalan, skoro grub, tehnički, kao uvek besprekoran, sada bez one osećajne primese koja je karakteristična za brojne slovenačke umetnike usmerene ka enformelu. Černigoja ne interesuju literarno obojena slikarska razmišljanja. Naprotiv, interesuje ga samo pun slikarski efekat. U tom pogledu podvlači svoj slikarski metod debelim nanosima na veliko platno. Uskoro u svoje slike počinje unositi još i pojedinačne »konkretn« predmete kao trake, mreže i na kraju fotografiju. To se događa 1963. godine. U nizu sjajnih listova organskih i geometrijskih struktura menja se i njegova grafika. Iz tog vremena su njegovi prvi dupli otisci – drvorezne ili linorezne ploče otiskuje na kolor fotografije iz raznih časopisa.

Sredinom decenije je enformelski »haos«, opremljen nekim pop-artističkim dodacima, podređen geometrijskoj shemi slike; od tada ga razvoj vodi do ponovnog osvajanja umetničkog objekta. U tim delima skoro da se seća nekadašnjeg konstruktivističkog delovanja, a ipak ne ide za rekonstrukcijom nekadašnjih radova već ka sasvim novim rešenjima koja odgovaraju današnjem senzibilitetu. Oživljava nekadašnji Dišanov (Duchamp) »ready-made« iako opet ide svojim putem – sjedinjava sopstvena rana avangardistička iskustva istovremeno sa umetničkim pristupom, naročito sa kolorističnošću. U svojim sedamdesetim godinama živo oseća suštinske probleme vremena: zagađivanje čovekove sredine, rasprodaju erotike, umiranje gradova, strah pred ratom i kosmičkom katastrofom. To, pre svega, izražava svojim efektnim kolažima i objektima koji nastaju od sredine šezdesetih godina do sredine sedamdesetih. U duhu tog njegovog doživljaja su i dva sarkastična, a ipak optimistički napravljena, filma o njemu i njegovoj umetnosti. Snimili su ih Aljoša Žerjal i Rado Štrukelj (oko 1968).

Posle poslednjeg pokušaja sa sopstvenom Školom u ulici Pikolomini (Piccolomini) godine 1971. svoj život i rad uredio je približno ovako: od jeseni do proleća radi u ateljeu i istovremeno na grafici, u proleće se uključuje u brojne slikarske kolonije ili radi objekte, prilježno slika portrete i dinamične novokonstruktivističke pejzaže. Od sredine sedamdesetih godina na njegovom umetničkom horizontu nastaje novo poglavlje. U grafici se gubi površinska forma žene u geometrijskoj mreži. Nadoknađuje je lebdeća konstrukcija, objekt, koji se povremeno preobraća u apstraktni lik sastavljen od organskih formi. Povremeno ostavlja objekte i laća se slikanja. Na to unekoliko utiče i saobraćajni udes, koji doživljava pred kraj jeseni 1975. godine i zbog koga mora u proleće 1977. ponovo u bolnicu. U bolnici nastaju

njegovi crteži bolesnika i samrtnika, podsećajući na starački opus Matisa, Pikasa i drugih. Nakon ustalasalog perioda kolaža i objekata nastupio je period smirenja, koji uprkos Černigojevih osamdesetih godina još uvek znači samo prolazni period.

Za kraj

Kao umetniku oduvek mu je odgovarao kolaž. Ta umetnička tehnika značila je za njega više nego samo predstava napravljena od isečaka raznobojnog papira, značila mu je umetnički objekat, ambijent, građevinu iz raznovrsnih elemenata – značila mu je istovremeno sopstvenu duhovnu građevinu. Bila mu je životni princip u kome je konstanta samo iskrenost ličnosti i umetničke ispovesti, iako je u njemu sigurno bilo dosta prostora za svako pošteno umetničko i ljudsko stanovište. Uistinu, Černigoj je izvanredan primer – kako sačuvati umetnost i sa njom narodnu samosvest uz potpunu otvorenost prema svetu i svemu novom.

Peter Krečić, “Avgust Černigoj – monografska skica”, *Umetnost* br. 65, Beograd, 1979, str. 5–7.

15.4

August Černigoj, *Skulptura El*, rekonstrukcija, 1924.
Galerija Augusta Černigoja, Lipica

Ješa Denegri: **Bauhaus (povodom 50-te godišnjice osnutka)**

Raspon od pola veka, koliko nas danas deli od osnutka Bauhauusa, dovoljan je da u njemu sa sigurnošću možemo gledati jednu od najznačajnijih inicijativa u kulturnoj istoriji savremene Evrope. Jer, kada se integralno posmatra pojava Bauhauusa, važnost njegovog doprinosa prevazilazi teren jedne umetničke didaktike ili pak jedne arhitektonske ili dizajnerske prakse i dopire do jedne ideologije, skoro do jedne filozofije umetnosti u svetu tehnološke realnosti i

upravo u tom izmenjenom načinu sagledavanja mesta i značenja plastičkih umetnosti u postojećoj civilizaciji nalazi se onaj putokaz Bauhausa što ga je naše vreme u principu prihvatilo, ali još uvek ne i stvarno ispunilo. Već je sa kubizmom, a pogotovo sa futurizmom ideja o među uslovljenosti sveta umetnosti i sveta tehnike bila postavljena kao jedno od osnovnih određenja svake doista nove plastičke realnosti, no tek je sa Bauhausom došlo do onog neophodnog osvešćenja pred ovim problemom, budući da je put ka njegovom ostvarenju trebalo da bude vođen, ne jedino intuitivnim utvrđivanjem mogućih vrednosti forme već, preko jedne svesno izgrađene didaktike, ka analitičkom i eksperimentalnom utvrđivanju stalnih i bitnih vrednosti forme. A pošto je osnovni uslov ovog eksperimentalnog utvrđivanja bio moguć jedino kroz novu tehnologiju i kroz njoj odgovarajuće principe oblikovnog procesa, na Bauhausu su bili postepeno zasnivani oni radni temelji koji su vodili napuštanju ranijih protivrečnosti između umetničke kreacije i industrijskih tehnika, a ovim naporom bio je upravo i započet jedan od osnovnih zadataka nove plastičke senzibilnosti, zadatak koji se sastoji u nužnosti građenja preduslova jedne stvarne humanističke perspektive savremenog sveta, u kome faktori naučnog i tehničkog duha neminovno postaju sve više dominantni.

16.1

Valter Gropijus, *Duple zgrade za profesore Bauhausa*, Desau, 1925.
iz: Siegfried Giedion, *Walter Gropius. Mensch und Werk*, Verlag Gerd Hatje Stuttgart, 1954, str. 177.

16.2

Valter Gropijus, *Duple zgrade za profesore Bauhausa*, Desau, 1925.
iz: Siegfried Giedion, *Walter Gropius. Mensch und Werk*, Verlag Gerd Hatje Stuttgart, 1954, str. 176.

U probleme historije Bauhausa unesena su u poslednje vreme nova osvetljenja, a osnovne studije kao što su one Hansa Maria Winglera (»Das Bauhaus 1919–1933«, Ed. Du Mont Schauberg, Koln 1968) i Giulia Carla Argana (»Walter Gropius e la Bauhaus«, Ed. Einaudi, Torino 1966) dale su odgovore na mnoga pitanja koja se odnose na dokumentarni materijal kao i na suštinsko značenje ove pojave u celini. Kao što je poznato, osnivanje Bauhausa obavljeno je 1919. godine kada je Walter Gropius imenovan za upravnika ustanove službeno nazvane »Das Staatliche Bauhaus Weimar«, nastale fuzijom ranije odvojenih umetničkih i zanatskih škola koje je u Weimaru još između 1906–1914. vodio Henry Van de Velde. Zasnivajući Bauhaus na drukčijim principima od onih koji su postojali u prethodnim školama, Gropius je uspeo da već prvih godina formira snažnu nastavničku ekipu od niza istaknutih umetnika toga vremena, kao što su bili Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky i Paul Klee za slikarstvo i teoriju forme, Gerhard Marcks za skulpturu, Marcel Breuer za arhitekturu, Herbert Bayer za grafički dizajn, Oscar Schlemmer za pozorište, dok su na Bauhausu posebno važni početni tečaj (tzv. Vorkurs) vodili najpre Johannes Itten, a zatim posle 1923. Laszlo Moholy-Nagy i Josef Albers. Važno je istaći da radni program Bauhausa nije bio unapred formiran kao jedna zatvorena nastavna i idejna koncepcija, već se i sam postepeno razvijao kroz stalne izmene misli i iskustava ovog niza vrlo spremnih duhova, kao i kroz česte uticaje koji su dolazili od strane ostalih avangardnih pokreta toga vremena. U tom smislu zanimljivo je pratiti unutamje procese definisanja osnovnih idejnih postavki na Bauhausu: naime, u samom početku, kao što je vidljivo u tezama čuvenog Gropiusovog manifesta iz 1919, prisutno je jedno neskriveno neoromantičarsko raspoloženje u verovanju u kolektivizam skoro medijevalnog tipa (što je simbolično izrazio Feininger u svojoj predstavi gotske

katedrale na naslovnoj strani istog manifesta), a i u didaktici koju je tada vodio Itten opaža se naglašavanje ekspresionističkog individualizma uz zadržavanje na još uvek tradicionalnoj zanatskoj tehnici. U ovom stepenu svog formiranja Bauhaus pokazuje vezanost za nasleđe ideja pokreta »Arts and Crafts« Williama Morrisa, a bitni problem odnosa umetnosti i industrijskih tehnika nije još u ovim prvim godinama bio sagledan u svom punom značenju. Obrat prema metodičkom racionalizmu usledio je preko nekoliko tokova u kojima su bili uspostavljeni kontakti Bauhauusa sa evropskim avangardama neoplastičkog i konstruktivističkog karaktera. Kako navodi H. L. C. Jaff u svojoj studiji o De Stijlu (»De Stijl 1917–1931.« Ed. Saggiatore, Milano 1964), Feininger je prvi na Bauhausu pokazivao afinitete prema problematici ovog holandskog pokreta, a početkom 1921. na poziv Gropiusa, Theo van Doesburg posećuje Bauhaus gde drži više predavanja i snažno utiče u pravcu radikalizacije opštih nastavnih koncepcija prema postavkama čiste plastičnosti. S druge strane, Moholy-Nagy koji je 1923. na mestu nastavnika početnog tečaja zamenio Ittena, unosi na Bauhaus ideje ruskih avangardnih pokreta, budući da je preko El Lissitzkog još ranije bio upoznao dela Gaboa, Pevsnera, Malevića, Tatlina i Rodčenska. Poznato je, zatim, da je na Bauhausu 1926. boravio Malević i ovaj direktni kontakt mogao je takođe imati neposrednih posledica. Tako je već pred kraj vajmarskog perioda, u vreme kada je vođstvo na Bauhausu zajedno sa Gropiusom delio Hannes Mayer, didaktika i metodologija plastičkih istraživanja bila je već u velikoj meri oslobođena recidiva ranijih postavki, a ova težnja ka krajnoj racionalizaciji bila je još i pojačana u vreme kada Bauhaus prelazi u Dessau i kada posle 1930. vođstvo ustanove preuzima Ludwig Mies van der Rohe. Nova nastavnička mesta zauzimaju tada završeni studenti Bauhauusa iz prvih generacija, a među njima najznačajniji doprinos dao je Albers svojom didaktikom zasnovanom na jednom krajnje logičnom a ujedno i eksperimentalnom nastavnom sistemu. Period Dessaua jeste period pune konsolidacije Bauhauusa, vreme radikalnih reformi kada se u nastavne planove uvodi niz novih predmeta kao što su industrijsko oblikovanje, fotografija, psihologija forme i dr., a broj studenata beleži stalni porast novih polaznika iz raznih krajeva Evrope. Pokrenuta je i intenzivna izdavačka aktivnost, tako da između 1925–1931. izlazi četrnaest knjiga čiji je značaj za formiranje savremene estetičke svesti u mnogim oblastima plastičke realnosti bio presudan (u kolekciji Bauhausbücher bila su po prvi put objavljena danas klasična dela »Pedagogische Skizzenbuch« Kleea, »Punkt und Linie zu Fläche« Kandinskog, »Die neue Gestaltung« Mondriana, »Die Gegenstandslose Welt« Malevića, »Malerei, Photographie und Film« i »Von Material zu Architektur« Moholy-Nagya, »Internationale Architektur« Gropiusa, »Hollandische Architektur« Ouda, »Die Bühne im Bauhaus« Schlemmera i dr.). Ova vrlo složena i plodotvorna aktivnost bila je, kao što je to dobro poznato, stalno ometana od strane mnogih reakcionarnih snaga, a kada je konačno 1933. nacional-socijalistički režim preuzeo punu vlast u zemlji, Bauhaus je posle uzaludnog napora Mies van der Rohea da ga kao privatni studio održi u Berlinu, bio administrativno raspušten a većina nastavnika napustila je Nemačku i nastavila je svoja individualna istraživanja u raznim sredinama slobodnog sveta.

16.3

Valter Gropijus, *Törtenstambene zgrade*, Desau, 1926–1928. **izvor?**

Bauhaus nije stvorio, niti je išao za tim da stvori jedan određeni stil u arhitekturi, dizajnu i u plastičkim umetnostima. Kao što je u više navrata istakao sam Gropius u svojim napisima, osnovni zadatak Bauhauusa bio je napor da se stvaraooci iz različitih oblasti plastičke realnosti upute, ne više na teorijske kanone idealne lepote, već pre svega, ka određenoj metodologiji konkretnog projektovanja, a rezultati njihovog rada

mogli bi biti uslovljavani neposrednom društvenom potrebom, čime bi se prevazilazio onaj model izolovanog umetnika što se u našem vremenu stalno zadržava kao ostatak romantizma prošlog veka. Da bi se ove premise mogle potvrditi u praksi, bila je potrebna temeljita revizija dotadašnjeg nastavnog sistema i Gropiusu pripada velika zasluga što je znao zasnovati i koordinirati jedan novi nastavni organizam koji je u sebi sadržavao niz vrlo složenih i efikasnih postavki. Kao što je poznato, organizacija nastave na Bauhausu bila je podeljena na dva nivoa: posle početnog tečaja kojega su bili dužni pohađati svi studenti, prelazilo se na sledeći stepen koji se delio na tehnički kurs na kome su se izučavale osobine i vrednosti materijala, i na oblikovni kurs na kome su se izučavali principi percepcije, kompozicije i konstrukcije forme. Tek nakon toga moglo se pristupiti jednoj vrsti specijalizacije po plastičkim rodovima i svaki od studenata prelazio je na teren svojih individualnih projektantskih sklonosti. Revolucionarna strana ovog načina nastave sastojala se u stvaranju preduslova da svaki pojedinac može svoj oblikovni problem rešavati od samih osnova, od elementarne tehnološke osobenosti materijala i funkcije forme koju ti određeni materijali uslovljavaju. Na taj način, umetnik bi u svom oblikovnom postupku polazio, ne od nekog fiktivnog estetskog uzora, već od konkretnih tehničkih izvora, što bi njegovu imaginaciju oslobađalo svih formalnih prekoncepta i činilo je sposobnim da se neposredno suoči sa vrlo širokim i složenim plastičkim problemima. To je logično moralo voditi ka definitivnom odumiranju svih historizirajućih stilova u njihovim različitim varijantama u arhitekturi i primenjenim umetnostima, budući da u našem vremenu takvi stilovi ne mogu više imati opravdanja u funkciji i tehnici materijala, a samim tim se u prvi plan nametnuo problem zasnivanja novih oblika koji iz te izmenjene funkcije i tehnike materijala proizlaze. Ovaj momenat uslovio je da se Bauhaus najdirektnije morao suočiti sa perspektivom svog delovanja u mašinskoj civilizaciji, a ozbiljnosti i značaja ovog zadatka njegovi tvorci bili su svesni još od samog početka svog delovanja. Tako je Gropius punim osećanjem težine poduhvata pisao da je »**Bauhaus koncentriran na neophodni? potrebno od:** vraćanje čoveka od robovanja stroju, spasavajući masovni proizvod od tehničke anarhije. Težili smo ostvarivanju savršenih standarda a ne kreiranju prolaznih noviteta. Centar eksperimenta postala je još jednom arhitektura, a to je tražilo široko usklađenu misao a ne usku specijalnost.« Iz ovih postavki proizišla je potreba jednog novog tipa timskog rada, ne više u smislu tradicionalnog odnosa »majstora« i »učenika« već u smislu planske koordinacije većeg broja manje ili više ravnopravnih saradnika zaokupljenih zajedničkom problematikom šireg društvenog a ne usko individualnog cilja. Sa ove platforme počela je da se postepeno sagledava mogućnost usklađivanja plastičkog umetnika u funkciji opšte ljudske zajednice, umetnika koji neće više biti nosilac isključivih subjektivnih zamisli već ličnost graditelja jedne nove estetičke realnosti i u tom smislu Gropius je istakao da je na Bauhausu »misao vodilja bila da pokret oblikovanja nije samo ni individualni ni materijalni posao već jednostavno integralni deo života novog civilizovanog društva.«

16.4

Primeri grafičkog dizajna u Bauhausu, 1923–1926.

iz: *Bauhaus*, Institut für auslandsbeziehungen (Muzej savremene umetnosti, Beograd i Galerije grada Zagreba, Zagreb), Stuttgart, 1981, str. 117.

CELA STRANA

Ako danas postavimo pitanje o tome šta je u nasleđu Bauhausa preživelo ispit historije a šta je na njemu ostalo izgubljeno, objektivni odgovor će nesumnjivo pretegnuti na stranu pozitivnih doprinosa. Sigurno je da niz konkretnih rešenja koja je Bauhaus svojevremeno dao, danas ne može biti smatran za direktne uzore jednostavno zato što

je današnja tehnička i estetska svest u velikoj meri različita od one u 30-tim godinama. Isto tako, i niz idejnih predloga Bauhausa treba posmatrati kao materiju koja traži kritičku razradu a ne dogmatsko prihvatanje, jer bi se u ovom poslednjem slučaju samo kodifikovao jedan antidijalektički sistem mišljenja protiv kojega se Bauhaus od samog početka energično borio. Ostaje, međutim, uprkos toga čitav jedan arsenal zamisli, podsticaja, slutnji i rešenja što predstavljaju bogatu riznicu iskustava koja mogu u sadašnjosti biti principijelno prihvaćena i budućnosti prepuštena na njihovu dalju adekvatnu specifikaciju. Ono što je posebno važno jeste da je Bauhaus samim karakterom svog opredeljenja dao presudan impuls naporu povezivanja umetnosti industrijske realnosti naše epohe i to ne samo na onim područjima koja su, kao što je to slučaj sa arhitekturom i dizajnom, sa industrijom povezana svojom praktičnom tehnološkom stranom, već je ujedno delovao i na onaj krug »čiste« umetnosti koja doprinosi proširenju spoznajnog i emocionalnog horizonta čovekove ličnosti u savremenim društvenim i opšte životnim uslovima. Zato se doprinosi Bauhausa nisu zaustavili samo na jednoj didaktici kao osnovnoj pretpostavci prakse već su prodrli i u one idejne i teorijske temelje savremene plastičke senzibilnosti i izazvale su u njoj niz plodonosnih posledica u zasnivanje jedne nove, danas posebno vitalne »tehničko-estetičke« svesti. Osim toga, Bauhaus se od samog početka svojih akcija postavljao kao snažan integracijski faktor mnogih intelektualnih i duhovnih snaga epohe, ne vodeći računa o nacionalnim merilima vrednosti već jedino o merilima efektivne saradnje u naporu građenja jednog novog, na zajedničkoj tehnološkoj realnosti sjedinjenog sveta. Upravo taj kozmopolitizam Bauhausa izazivao je onu tako brutalnu netolerantnost vodećih političkih snaga u zemlji u kojoj je nastao, a i danas smo svedoci činjenice da idejno i formalno nasleđe Bauhausa izaziva nepoverenje i otpore onih krugova čiji se horizont ne izdiže iznad uskih lokalnih granica i čija svest ne dopire do jasnog saznanja o realnosti civilizacije u kojoj živimo. No neovisno o tim reakcijama, danas, pola veka nakon njegovog osnivanja, prisustvujemo mnogim potvrđenjima istorijske uloge Bauhausa, a sledeći te ohrabrujuće simptome treba verovati da će budućnost znati da te pozitivne inicijative iskoristi na jedan efikasniji način nego što to čine vreme i prilike kojima prisustvujemo.

Ješa Denegri, "Bauhaus (povodom 50-te godišnjice osnutka)", ????

Ješa Denegri: **Bauhaus između historije i aktuelnosti**

Ako zanemarimo okolnost da je ova izložba Bauhausa jedna prvenstveno didaktička i dokumentarna izložba na kojoj, na žalost, nedostaju originalni umjetnički predmeti i projekti, ona ipak dopušta uvid u mnoge sektore rada ove institucije i omogućava promišljenje o tome što je Bauhaus u biti bio i kako nam se njegovo nasleđe danas ukazuje. Bauhaus je, naime, u zadnje vrijeme postao jedan od mitova moderne evropske kulture, pojam o kojem se misli i govori s velikim uvažavanjem, mada se

ponekad u današnjem trenutku post moderne čuju i različite zamjerke njegovoj temeljnoj orijentaciji. Ili, zapravo, znatno češće se čuju zamjerke što se odnose na posljedice nekih bauhausovskih pretpostavki iskrivljenih u onoj kasnijoj praksi koja te pretpostavke nije bila kadra razumjeti i valjano ih primijeniti. Nekritičkim kanoniziranjem Bauhaus se s jedne strane, kako je rekao Maldonado, »pretvara u arheološku iskopinu« i time faktički »uklanja s pozornice«, dok je s druge strane svaka ideološki obojena kritika Bauhausa u opasnosti da postane posve aprioristička i lišena oslonca u stvarnom stanju događaja. U takvoj situaciji shvatimo ovu izložbu kao povod za pokušaj jednog komentara o tome kako se Bauhaus može danas ukazati istodobno i kao povijesna činjenica i kao još uvijek aktualna pouka te iste povijesti.

17.1

Valter Gropijus, *Duple zgrade za profesore Bauhausa*, Desau, 1925.
iz: Walter Gropius, *Internationale Architektur* (1927), BEI Florian Kupferberg, Mainz, Berlin, 1981, str. 63

Aktualnost kao kulturološki fenomen

Dosad najdetaljniji uvid u opširni činjenički materijal o Bauhausu, s mnoštvom neobjavljenih dokumenata, dao je 1962. H. M. Wingler u svojoj temeljitoj monografiji koju je nemoguće mimoći u svakoj raspravi o ovom predmetu, a valja reći da je i publikacija što prati ovu izložbu (s tekstovima W. Gropiusa, L. Grottea, W. Sabaisa, O. Stelzera, H. Ecksteina, N. Pevsnera, J. Joedichea, W. Grohmanna i samog Winglera) vrlo koristan priručnik koji zbivanja na Bauhausu i oko njega obrađuje kompetentno i s nužnim uvažavanjem znanstvene faktografije. Ipak, stanoviti pozitivizam takvih pristupa ostavlja neka interpretativna pitanja i dalje otvorenim, posebno ostavlja otvoreno pitanje što ga je svojedobno postavio Maldonado: da li je Bauhaus danas aktualan ili, da se pitanje djelomice modificira, zašto je Bauhaus danas aktualan?

Kao i svaka, krupna kulturna pojava, tako je i Bauhaus aktualan u mjeri u kojoj potiče procese što će se odvijati u razdoblju koje slijedi tu pojavu; Bauhaus je aktualan u mjeri u kojoj jača današnje spoznaje o načinima suočavanja sa zadacima ovog povijesnog trenutka prema primjerima rješavanja odgovarajućih pitanja u naporima pripadnika prethodnih naraštaja. Svi se danas slažu da Bauhaus nije aktualan zato što bi nudio oblikovne obrasce koje bi valjalo nastaviti ili oponašati, čak ni po tome što bi nudio **radrie** ili nastavne metode čija bi iskustva valjalo dalje u cjelini primjenjivati. Bauhaus je, čini se, aktualan prije svega po tome što se u njegovu povijesnom primjeru uočavaju uzori ponašanja koji se, danas ukazuju kao vrlo indikativni odgovori izazovima što su ih pripadnicima ovog kruga nametali uvjeti i zahtjevi njihovog vlastitog vremena. Ukratko, Bauhaus može biti aktualan kao još uvijek otvoreni kulturni, idejni i ideološki problem, a ne kao fundus gotovih rješenja ili rezultata, bez obzira na činjenicu što ta rješenja i rezultati čine neke od vrhunskih dometa, **ifeovaflja** u svojim zasebnim disciplinama konkretnog povijesnog konteksta: naprotiv, tek unutar tog konteksta moguće je uvidjeti stvarne dimenzije njegove pojave. Kao što je poznato, vremenski okvir Bauhausa čini razdoblje Vajmarske republike, razdoblje što polazi od prvih poratnih godina pa do preuzimanja vlasti od strane nacizma, jednom rječju razdoblje obilježeno datumima 1919–1933. U općoj krizi svijesti izazvanoj realnošću netom završenog svjetskog rata, jedan krug umjetnika i intelektualaca vidi perspektivu u temeljnoj obnovi odgojnih pretpostavki: nije više

dovoljan bunt usamljenog ekspresionističkog pjesnika i slikara, nego je neophodno moralno ozdravljenje cijeloga društva koje će tek nakon takvog ozdravljenja biti sposobno oduprijeti se svim izazovima povijesnih skretanja.

17.2

Shematski prikaz toka studija u Bauhausu.

Bauhaus, Institut für auslandsbeziehungen (Muzej savremene umetnosti, Beograd i Galerije grada Zagreba, Zagreb), Stuttgart, 1981, str. 30.

Razina filozofije edukacije

Upravo je Argan u svojoj monografiji o Gropiusu i Bauhausu iz 1951. temeljni problem cijelog ovog kompleksa postavio na motivu etičkog shvaćanja edukacije kao mogućeg instrumenta socijalnog reformizma u granicama građanskog poretka nestabilne demokracije Vajmarske republike. Gropius, naime, pripada onim prosvijećenim duhovima koji usred tadašnje velike krize evropskog humaniteta ne gube vjeru u pozitivnost daljih socijalnih kretanja, a način ostvarivanja takvih kretanja on vidi u idealu škole koja bi mogla pridonijeti razotuđenju ljudskog rada, jer bi kao svoj osnovni zadatak postavila izobrazbu kadrova uključenih u nove oblikovne i tehnološke procese koje neizbježno donosi industrijska civilizacija. U momentu kada se opredjeljuje za koncept socijalnog poticanja putem edukacije kadrova koji će djelovati u novim civilizacijskim uvjetima Gropius, istina, ne polazi od nulte točke: on, dakako, zna osnovu i ideje Morrisovog pokreta Arts and Crafts, zna za praksu mnogih predstavnika Art nouveaua, zna prije svega za nastojanja njemačkog Werkbunda na čijoj je izložbi u Kolnu 1914. uostalom i sam sudjelovao izlaganjem projekata protofunkcionalističkog karaktera. Razlike između njega i ovih njegovih prethodnika su, međutim, u tome što Gropius dotadašnju tehniku edukacije nastoji podići na razinu jedne filozofije edukacije: škola koju će 1919. osnovati nema samo za cilj zadovoljavanje potrebe za specijalistima određenog profila već mnogo više od toga. Ta škola želi postati amblemom jedne obnovljene volje evropskog racionalizma što će u usaglašavanju čisto spiritualnih i prvenstveno praktičnih zahtjeva, u ravnopravnoj saradnji nastavnika i studenata i drugim svojim osobinama dovesti do one vrste odnosa koji će odgovarati kriterijima jednog demokratskog svijeta kakav je, prema priželjkivanjima evropskih intelektualaca trebao nastati nakon prevladavanja povijesne krize izazvane katastrofom prvog svjetskog rata.

Kada se Gropius kao prvi direktor Bauhauusa suočio sa zadatkom izbora nastavnog osoblja on nije rješavao samo personalna, nego, zapravo, bitno konceptijska pitanja: jasno mu je bilo da će profil škole zavisiti od usmjerenja koje će joj dati voditelji osnovnih tečajeva. No u trenutku formiranja Bauhauusa i sam Gropius se kolebao između različitih uticaja: sa svojim prvim arhitektonskim radovima ušao je u područje ranog funkcionalizma, no idejno je još uvijek bio vezan uz klimu ekspresionizma koja dominira njemačkom kulturom toga vremena. Tako Bruno Zevi s pravom ocenjuje da Manifest iz 1919. predstavlja pravi primer »ideološkog sinkretizma«: u tom smislu miješaju se tragovi Morrisovih ideja o prvenstvu zanata u oblikovnoj djelatnosti s pojmom cjelokupnosti kojoj trebaju težiti svi takvi naponi, a očito nije slučajno što je za znak ovog Manifesta izabrana predodžba katedrale na drvorezu Lyonela Feiningera.

Krug umjetnika koje Gropius okuplja kao prve nastavnike Bauhausa čine, dakle, autori koji su i sami upravo prošli kroz etapu prevladavanja kulture ekspresionizma: punih deset godina nakon sudjelovanja u Plavom jahaču Kandinsky i Klee naći će se zajedno na Bauhausu u ambijentu koji je imao posve drukčiju idejnu orijentaciju od spomenute minhenske grupe. No i u tom ambijentu njihovo bitno spiritualno shvaćanje naravi umjetnosti ostvarit će prostor punog ispoljavanja. Da je rana vajmarska faza Bauhausa duboko prožeta tom klimom spiritualizma, potvrđuje još i utjecaj što ga je u ovoj školi imao Itten kao voditelj pripremnog kursa. Naime, pripremini kurs u to vrijeme čini temelj bauhausovske didaktike, a način kako ga Itten zasniva i provodi u djelo u punoj je mjeri obilježen intuitivnim odgojnim postavkama, u čijim se osnovama prepoznaju jaki utjecaji istočnjačkih i mističkih naučavanja.

Obrazac evropske moderne arhitekture

Ako Gropiusov osnovni pokretački motiv pri osnivanju Bauhausa potiče iz poziva što ga V. Gregotti označava »asketskim i etičkim smislom čovjekove obaveze«, vezujući tijesno taj poziv uz kulturu ekspresionizma, jasno je bilo da u vrijeme industrijske i tehnološke obnove Njemačke na početku dvadesetih godina temeljna **orijentacije** škole mora definitivno raskinuti s tom kulturom, istodobno usvajajući liniju koja vodi ka **racionalizmu**. U povijesti Bauhausa ta je pro i konstruktivističkim **pozicijom** idejne orijentacije upravo **amaterski** obilježena promjenom voditelja pripremnog kursa: 1923. Itten napušta školu i njegovo mjesto preuzima najprije Moholy-Nagy, a zatim po prelasku Bauhausa u Dessau tu ulogu prihvaća i Albers. Nema dvojbe da ova promjena ima karakter odlučujućeg konceptijskog zaokreta kojega je Gropius kao direktor škole ne samo tolerirao nego ga je kao graditelj i sam poticao: njegova zgrada Bauhausa podignuta u Dessauu 1925–26. kao tip objekta bez glavne fasade i posve otvorene prostornosti (kako ga analizira Norberg-Schulz) predstavlja jedan od obrazaca evropske moderne arhitekture u njenom najpozitivnijem smislu i značenju. Pozadina ovog zaokreta nije ni danas do kraja razjašnjena i ona čini jedno od kontroverznih mjesta u literaturi o Bauhausu.

Dok pojedini pisci (Zevi, Maldonado) vide u tome neposredni utjecaj Van Doesburga, koji je između 1921–23. boravio u Weimaru i svoja predavanja držao u ateljeu slikara P. Rohla, dakle izvan institucije Bauhausa, drugi autori (Wingler i oni koji ga slijede) ovaj utjecaj ne smatraju presudnim mada ga ipak ne mogu mimoići. Po svemu sudeći, vrlo je vjerojatno da je Van Doesburg kao predvodnik jedne avangardne ideologije unio u ambijent ove škole polemičko odbacivanje koncepta zasnovanog na **prirodnom** zanatskog nasljeđa, prateći opredjeljenja jednog kruga mlađih majstora i studenata prema racionalističkim konceptima »tehničke« estetike. Ne treba, pri tome, izgubiti iz vida još jedan važni momenat na koji ukazuje Maldonado u svom polemičkom osvrtu na Winglerovu knjigu: riječ je o utjecaju ideja ruske/sovjetske avangarde koje su u Njemačkoj širene posebno nakon velike izložbe u Galeriji Van Diemen u Berlinu 1922, a posredni prijenosnik ovih ideja mogao je biti upravo novi voditelj pripremnog kursa na Bauhausu Moholy-Nagy, inače dobro upoznat s radom Lissitzkog od ostalih konstruktivista i produktivista. Čini se, najzad, da i sam Gropius od 1925. nadalje odlučno staje na poziciju racionalizma, uvjeren da se integracija umjetnika, arhitekata i dizajnera u društveno tkivo, čemu on optimistički teži, neće moći izvršiti mimoilaženjem zahtjeva date povijesne realnosti. To je, naime, trenutak kada on definitivno prihvaća činjenicu da Bauhaus neće moći izvršiti svoju funkciju ostane li samo u zatvorenom krugu neke idealne zajednice nastavnika i studenata: naprotiv, on treba prerasti u operativni pogon koji će formirati kadrove potrebne izvršavanju novih

socijalnih i životnih potreba u uvjetima već posve razvijene industrijske civilizacije.

17.3 i 17.4

Valter Gropijus, *Model za zgradu na plaži na Dunavu*, 1924.

iz: Walter Gropius, *Internationale Architektur* (1927), BEI Florian Kupferberg, Mainz, Berlin, 1981, str. 63

Te su pretpostavke, čini se, rukovodile Gropiusa da 1927. osnuje na Bauhausu u Dessau odsjek za arhitekturu kao disciplinu koja je po prirodi svoje prakse više od ostalih uključena u konkretne socijalne relacije. Pri tome, nastavu ovog odsjeka povjerio je Hannesu Meyeru koji ga je iduće godine naslijedio na položaju direktora škole. Dolazak Meyera na čelo Bauhausa obilježava drugi krupni zaokret u povijesti ove institucije: to je period kada se na njoj utemeljuju naglašeni produktivistički, a potiskuju ranije dominantni oblikovni kriteriji, period jačanja svijesti o potrebi socijalnog, čak i izrazito lijevog političkog opredjeljenja, a sam Meyer je bio inicijatorom povezivanja Bauhausa s organizacijama radničkog i sindikalnog pokreta. Treba imati na umu da je to upravo vrijeme velike ekonomske krize, vrijeme krajnjih zaoštrenja političke situacije u samo predvečerje nacističkog preuzimanja vlasti u Njemačkoj. U takvim prilikama Meyeru je bilo jasno da se više ne može zadržati na apolitičkom prosvjećenom reformizmu prethodne faze, bez obzira na to što će ga otvoreno deklariranje marksističke i prokomunističke pozicije dovesti do prinudnog napuštanja vođstva na Bauhausu. Meyerova politizacija Bauhausa ukazuje se, dakle, kao posve dobavni etički izbor bez obzira na to što je on, kao uostalom i mnogi progresivni intelektualci toga vremena, gajio stanovite iluzije o biti jednog poretka kojega će tek kasnije imati prilike upoznati u vrijeme svog boravka u Sovjetskom Savezu između 1930–36.

Nasilni prekid

Ta ambivalentnost Meyerovog političkog izbora čini od njegovog slučaja drugu od kontroverzi u novijoj literaturi o Bauhausu: dok su mu neki autori očito skloni (po čemu se Maldonado slaže s Winglerom), pojedinci upravo u njegovoj ulozi vide početak »vulgarizacije racionalizma koja je odgovorna za današnju krizu ambijenta« (Norberg-Schulz). Ostavljajući otvorenom ovu raspravu, valja primijetiti da Meyerova etapa rukovođenja Bauhausom predstavlja koncept umnogome različit od Gripiusovih nazora: škola sve više postaje radionica, studenti prvenstveno postaju socijalni aktivisti. Kada poslije 1930. na čelo Bauhausa dođe Mies van der Rohe, osjetit će se tendencija vraćanja na ranije važeće oblikovne i estetske kriterije, no opće prilike već su takve da o nekoj daljoj razradi ideje Bauhausa nije moglo biti riječi. Prelaskom iz Dessaua u Berlin 1932. Bauhaus ulazi u završni stadij svoje aktivnosti, a iduće godine prinuđen je definitivno prestati s radom, podudarajući se gotovo simbolično u datumu svoga zatvaranja s datumom konačne prevage nacističke reakcije.

U činjenici nasilnog prekida rada Bauhausa Maldonado vidi posljedicu »sukoba racionalističke nade s iracionalizmom u porastu«; pri čemu je privremenu pobjedu odnijela ova druga strana: sama ta okolnost pobjede iracionalizma pokazuje da su sva reformistička nastojanja intelektualaca profila Gropiusa i ostalih pripadnika Bauhausa bila posve krhka, u usporedbi s nastupom jednog totalitarnog političkog poretka. Da li je, stoga, zamisao Bauhausa bila u stvari jedna utopijska težnja? Na ovo pitanje ne može se jednoznačno odgovoriti. Evidentno je da Bauhaus, kao uostalom i svi pokreti

povijesnih avangardi precjenjuje snage svoje preobražavalačke uloge: vjeruje da može uvesti društvo u novi razvojni stadij, štaviše, vjeruje da će to izvršiti putem duhovnih i etičkih poticaja utemeljenih na univerzalističkom i apolitičkom shvaćanju edukacije. No, u jednom bitno političkom svijetu to se vjerovanje ukazuje kao utopija: edukacija nije izvan povijesna kategorija, a ukoliko se tako shvati onda edukacija postaje upravo ono za šta se Gropius u početku zalagao – postaje svojevrsna »filozofija edukacije«. S druge pak strane bilo bi posve neispravno zaustaviti nastojanja Bauhauusa samo na toj prosvjetiteljskoj misiji: Maldonado je u pravu kada kaže da je cilj Bauhauusa u biti napor »cjelovitog preobražaja ambijenta«, a rezultati ostvareni u mnogim disciplinama – od arhitekture, slikarstva, grafike, fotografije, teatra do industrijskog oblikovanja i niza tehnika tzv. primijenjene umjetnosti – pokazuju da je na Bauhausu bila razvijena jedna vrlo raznovrsna konkretna praksa. Rezltati te prakse očito predstavljaju argumente što prerastaju svaku utopijsku projekciju: to su iskustva koja potvrđuju da intencije Bauhauusa nipošto nisu išle mimo realnih zahtjeva povijesnih zbivanja. Zaključci koji bi se iz uvida u sve te komponente Bauhausove aktivnosti mogli izvući bili bi, čini se, slijedeći: Bauhaus je iznimno složeni fenomen evropske likovne kulture ovog stoljeća, to je istodobno jedan jedinstveni ideološki i produktivni kompleks čije je povijesno mjesto posve utvrđeno, a čije je problemsko nasljeđe u mnogim pokrenutim pitanjima i danas aktualno.

I na kraju jedno zapažanje: u popisu polaznika Bauhauusa u publikaciji objavljenoj u povodu ove izložbe nalaze se imena niza **naših** ljudi: to su Avgust Černigoj, Otti Berger, Gertrud Ivanović, Ivana Tomljanović, Ludvig **Šaćiriović**, **Irige** Stipanić, Selman Selmanagić. Dok je aktivnost Černigoja danas detaljno obrađena, postoji još podatak da je Otti Berger bila u vezi s grupom Zemlja, dok o ostalima – koliko mi je poznato – nema publiciranih informacija. Da li je moguće poduzeti jedno organizirano istraživanje koje bi rasvijetlilo sudjelovanje jugoslavenskih autora u kursovima Bauhauusa?

Ješa Denegri: “Bauhaus između historije i aktuelnosti”, podaci?????

Želimir Košćević: Jugoslovenski studenti Bauhauusa

Poredak vrijednosti koje su umjetnički i kulturno određivale razdoblje između dva rata doživljava u posljednje vrijeme znatne korekcije. To je proces koji je uočljiv podjednako na internacionalnoj umjetničkoj sceni i na domaćem terenu. Polastoljetni razmak koji nas dijeli od tog vremena očigledno čini svoje. Na svjetlo dana ne izlaze samo nove činjenice, povijest umjetnosti ne dolazi samo do novih spoznaja, već nam se i duh ondašnjeg vremena odjednom čini drukčijim. S pozicije

osamdesetih godina kut gledanja na prošlo vrijeme mnogo je širi, i na horizontu vremena zamjećujemo pojave i pokrete koji su nekada, zapravo ne tako davno, bili zasjenjeni tadašnjim poretom veličina, ili su se uistinu odvijali na margini, izvan, ili pokraj tada uvažavanih vrijednosti. Ukratko, slika jednog vremena nije više onakva kakvu smo je u svijesti imali sve donedavno.

Pa iako se može reći da je u proteklih desetak-petnaestak godina urađeno mnogo na otkrivanju novih dimenzija naše umjetnosti i rehabilitaciji potcijenjenih pojava i pokreta, daljnja istraživanja pokazuju da su još moguća iznenađenja. To se posebno odnosi na područje unutar konstruktivističkih tendencija između dva rata, koje su u pravilu smatrane atipičnima za našu modernu umjetnost određenu pretežno Münchendom i Parizom, a zbog relativno skromne produkcije uzimane su u obzir samo kao marginalna umjetnička pojava. Arhitektura, što znači »zagrebačka škola«, kretala se u znaku funkcionalizma po osi Beč–Berlin–Pariz, te se ne treba čuditi tek marginalnoj prisutnosti konstruktivističke estetike u praksi vodećih zagrebačkih arhitekata. Zato nimalo ne iznenađuje što su se iz tako strukturirane umjetničke situacije i tako koncipirane povijesti umjetnosti izgubili i oni malobrojni pojedinci koji su se iz najrazličitijih razloga i pobuda tada bili otputili u Weimar ili Dessau da se u tim gradovima priključe jedinstvenom umjetničkom i pedagoškom eksperimentu dvadesetog stoljeća – Bauhausu. Taj previd može se donekle opravdati odsutnošću koherentnijeg prodora estetike Bauhausu u jugoslavenski kulturni prostor između dva rata, iako se u stilu vremena, pa čak i u tadašnjem izboru predmeta široke potrošnje, mogu prepoznati neki formalni elementi koji evidentno potječu iz estetike Bauhausu. Napokon, mnogi su Zagrepčani ljeti vrlo udobno sjedili u Breuerovim »bauhaus« foteljama na terasi Gradske kavane, a neke su knjižare bile relativno dobro opskrbljene njemačkim knjigama, među kojima i izdanjima Bauhausu. Inače, o Bauhausu se kod nas nije mnogo pisalo, ali ipak dovoljno da je onaj tko je želio informaciju mogao da je ima. Micićev »Zenit« u nekoliko navrata – u svojem stilu – piše o Bauhausu, kasnije, u Galagažinoj »Novoj literaturi«, Heinz Luedecke u dva navrata objavljuje tekstove o Bauhausu (kad je na žalost agonija Bauhausu već nastupila), a 1931. Stanislav Vinaver u »Politici«¹¹ štampa opširnu reportažu o posjetu Bauhausu. U svakom slučaju činjenica da su na Bauhausu studirali Jugoslaveni nipošto više ne može biti zaobidena, to više što u širem kulturnom kontekstu ta činjenica govori o opredjeljenju ne samo za jedan jasno definirani i progresivni umjetnički program, već i za jasno definiranu lijevu idejnu frontu.

Popis svih studenata Bauhausu koji je objavljen u iscrpnoj Winglerovoj monografiji¹² navodi ova imena jugoslavenskih studenata: Baranyai Mas (Marija, o.a.), Berger Otti, Cernigoj Aogosto, Bohutinsky Jaetav (August, o.a.), Selmanagić Selman i Ivana Tomljenović. Polazeći od ovog popisa pokušao sam prikupiti više relevantnih podataka koji bi pridonijeli stvaranju cjelovitije slike o našoj prisutnosti na Bauhausu, i Bauhausu u našem kulturnom krugu.

18.1

August Černigoj, *Pesnik Srećko Kosovel*, drvorez, 1926.
iz: Želimir Košćević, »Jugoslovenski studenti Bauhusa«, *Život umjetnosti* br. 39–40, Zagreb, 1985, str. 82.

Zahvaljujući istraživanju Petra Krečića dosad je najbolje obrađen August Černigoj.

¹¹ Stanislav Vinaver: »Dom gradnje u Desau«, *Politika*, Beograd, br. 8222 od 28. 3. 1931, str. 9.

¹² Hans M. Wingler: *The Bauhaus*, MIT press, Cambridge, Mass., 1969, str. 615–626.

Retrospektiva u Idriji 1978. i monografija, objavljena u Trstu 1980, pokazale su da Černigojev ma kako kratak boravak na Bauhausu nije bio nimalo slučajan. Černigojeva međustanica u Münchenu ispunjavala je sve preduvjete za odluku da ode u Weimar. Presudna je, čini se, bila izložba slika V. Kandinskog u miinchenskoj galeriji Hans Goltz, koju je Černigoj vidio u jesen 1922.¹³ Najvjerojatnije na početku 1924. godine Černigoj dolazi u Weimar, gdje započinje studij na odjelu što su ga vodili V. Kandinsky i njegov asistent L. Moholy-Nagy. Premda je Černigoj boravio na Bauhausu relativno kratko vrijeme, u najboljem slučaju jedan semestar, taj njegov dodir s umjetničkom atmosferom Bauhausa bio je presudan. Kasnija aktivnost Černigoja u Ljubljani i Trstu to potvrđuje.

U ljetni semestar 1927. na Bauhausu – tada već u Dessau – upisala se Otti Berger. Podaci o njoj vrlo su oskudni. Rođena je u Senti (?) 4. listopada 1898, živi u Zmajevcu, Baranja, a 1921/22. upisala se na Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu. Iako je njena prisutnost u jugoslavenskom kulturnom krugu mala i gotovo nepoznata,¹⁴ ipak treba istaknuti njezino sudjelovanje kao gosta na III izložbi "Zemlje" u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu 1931. Na toj izložbi Otti Berger je izložila svoje »tekstilne radove« s Bauhausa.

18.2

Zabava u ateljeu Oti Berger, Bauhaus, 1928. odakle?

Sudeći po jedinoj reproduciranoj fotografiji u katalogu izložbe, "Sag za dječju sobu" tipičan je rad tekstilnog odjela Bauhausa, i po kompoziciji blizak tapiserijama Anni Albers. Na Bauhausu Otti Berger ubrzo postaje suradnik Günte Stolzi i Anni Albers na tekstilnom odjelu, a neko je vrijeme, u odsutnosti Anni Albers, i vodila taj odio na Bauhausu.

Osobitu je pažnju posvećivala dizajniranju tekstila za industrijsku proizvodnju. Posjetivši Bauhaus u Dessau, gdje je proveo jedan »plodan i dragocen dan«, Stanislav Vinaver je u već spomenutom članku u "Politici" ovako opisao svoj susret s Otti Berger: »Interesovaće kao jugoslovenska podanica gospođica Otti Berger. Ona je ovde omiljena. U Zagrebu na Akademiji bila je pet godina. Jedna nesretna operacija uništila joj je sluh – gotovo sasvim. U njenom ateljeu i za ručkom moram da se sa njom dopisujem na komadićima hartije kao sa Betovenom. Kako je sluh gotovo izgubila – to postaje njen smisao za materijalnost materije nekako oduhovljen. Ona je na odseku za tkanje... Priča mi o svojim putovanjima, o svom ekstatičnom raspoloženju i pored slaboga sluha, u traženju opipljivih značaja kroz materiju, kroz život shvaćen oštrije, jače opipljivo... Čulo pipanja ne samo jače razvijeno usled gubitka sluha, nego čulo pipanja postalo nekako duhovno, duhovna oblast za najtananije doživljaje i ideje.« Kasnije, nisam mogao točno utvrditi kada, odlazi iz Njemačke (1933?); u proljeće 1938. javlja se pismom Ivani Tomljenović iz Londona, u kojem navodi da traži posao i najavljuje svoj dolazak u Jugoslaviju zajedno s Ludvigom Hilbersheimerom. U ljeto 1938. stižu zajedno u Jugoslaviju, posjećuju Ivanu Tomljenović, susreću se s Kamilom Tompom i ljetuju na Jadranu. Zbog bolesti majke Otti Berger ostaje u Jugoslaviji (u Zmajevcu), gdje je zatječe rat i okupacija. Godine 1942. ubili su je fašisti.

¹³ Vidi Max Bill: *V. Kandinsky*, Pariz, 1951.

¹⁴ U novinama "Židov", Zagreb, br. 36–37, od 25. 8. 1922, naišao sam na tekst Vere Stein o umjetničkoj izložbi organiziranoj u povodu židovskog omladinskog sleta u Zagrebu. U tom tekstu V. Stein piše da je Otti Berger izložila nekoliko jastučića u tehnici »batik« i tri lutke od svile.

U zimskom semestru 1929/30. na Bauhaus se upisuju: Marija Baranjaj (udata Lambert), Selman Selmanagić i Ivana Tomljenović, a kasnije (1930?) pridružuje im se i arhitekt Gustav Bohutinsky.

U već spomenutom Vinaverovu tekstu o Bauhausu nalazimo i ovaj podatak: »Na dvesta studenata ima oko četrdeset stranaca, među kojima ima sedam Čeha i tri Jugoslovena.« Ovaj podatak najvjerojatnije se odnosi na Ivanu Tomljenović, Selmana Selmanagića i Otti Berger. Marija Baranjaj je naime na Bauhausu ostala vrlo kratko vrijeme. Došla je iz Beča zajedno s Ivanom Tomljenović u jesen 1929. (rujan?), da bi već u prosincu iste godine prekinula studij iz posve privatnih razloga i nastavila studirati na Akademiji u Wroclawu (Breslau). Danas živi u Beču. Čini se da Stanislav Vinaver nije na Bauhausu zatekao ni Gustava Bohutinskog, o kojemu su na žalost podaci vrlo oskudni. Rođen je u Križevcima 24. rujna 1906. U Spomenici Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu nalazi se podatak da je studirao na Akademiji od 1926/27–1934. Neko je vrijeme živio u Pragu (1929?), odakle po svemu sudeći odlazi u Dessau. Ne raspoložemo podatkom kako je dugo bio na Bauhausu, ali se kasnije vraća u Zagreb, gdje nastavlja studij na arhitektonskom odjelu zagrebačke Akademije likovnih umjetnosti, koji je 1926/27. osnovao arh. Drago Ibler. Prema posljednjim podacima (1983), Gustav Bohutinsky živi u Sjedinjenim Američkim Državama. Selman Selmanagić rođen je u Srebrenici 1905. On je zapravo jedini Jugoslaven koji je u cijelosti završio studij na Bauhausu, i to od 1929. do 1933, kod Miesa van der Rohea i Ludwiga Hilbersheimera. Od 1945. živi i radi u Berlinu (DDR). Od 1950. predaje arhitekturu na berlinskom sveučilištu. Prilikom poslijeratne obnove Gropiusove zgrade Bauhauusa u Dessau prof. Selmanagić je bio jedan od konzultanata.

18.3

Ivana Tomljenović, naslovna strana za brošuru *Diktatur in Jugoslawien*, Berlin, 1930.

iz: Želimir Košćević, "Jugoslovenski studenti Bauhauusa", *Život umjetnosti* br. 39–40, Zagreb, 1985, str. 86.

Stjecajem sretnih okolnosti može se vrlo detaljno rekonstruirati bauhausovsko razdoblje Ivane (Meller) Tomljenović. Cijelu godinu i više dana ona je strpljivo odgovarala na moja pitanja, zajedno smo nastojali utvrditi točne datume, rekonstruirati događaje i identificirati osobe na fotografijama koje su ostale sačuvane u njezinu albumu. Zahvaljujući Ivani Tomljenović došao sam i do dragocjenih podataka o Otti Berger s kojom je prijateljevala.

18.4

Jozef Albers, *Ivana Tomljenović*, fotografija, 1930.

iz: Želimir Košćević (ur.), *Ivana (Koka) Tomljenović. Bauhaus – Dessau 1929–1930*, Studio galerije suvremene umjetnosti, Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1983, str. 5.

Ivana Tomljenović (udana Meller) rođena je u Zagrebu 2. rujna 1906. Od 1924. do 1928. studira na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, gdje diplomira u klasi prof. Ljube Babića. Nakon diplomiranja odlazi s Marijom Baranjaj u Beč, gdje se zajedno upisuju na Visoku školu za umjetni obrt. U ranu jesen 1929. Hannes Meyer, koji je u to vrijeme vodio Bauhaus, drži u Beču predavanje nakon kojega jedna manja grupa bečkih studenata odlučuje da svoj studij nastavi na Bauhausu. Među

njima su Marija Baranjaj i Ivana Tomljenović. Nakon obavljenih formalnosti oko upisa, koje su bile prilično jednostavne, obje stižu u Dessau. Marija Baranjaj je već u prosincu 1929. otišla s Bauhauša, a Ivana Tomljenović započinje rad i studij u pripremnom tečaju pod vodstvom Josefa Albersa.

Upravo u to vrijeme Bauhaus je u maksimalnoj ekspanziji. Škola okuplja studente iz čitavog svijeta. Kratkotrajno razdoblje direktorstva Hannesa Meyera, koji je vodstvo Bauhauša preuzeo od Waltera Gropiusa u travnju 1928, bilo je obilježeno na umjetničkom planu konstruktivizmom, snažnom orijentacijom prema arhitekturi, industrijskom dizajnu i urbanizmu. Smatrajući sebe »znanstvenim marksistom«, Hannes Meyer gradio je Bauhaus na otvorenom demokratskom dijalogu. Svoje ideje nastojao je oživotvoriti intenzivno povezujući Bauhaus s industrijom. U snažno politiziranoj atmosferi vajmarske Njemačke Bauhaus nije mogao ostati izolirana umjetnička oaza; naprotiv, tih je godina Bauhaus zajedno s dijelom svojih profesora i studenata otvoreni lijevi front suprotstavljen snagama nacionalizma u porastu. Meyerova sklonost lijevim strujama bila je uz ostalo i jedan od razloga njegove demisije s položaja direktora Bauhauša, ljeti 1930. Takva pozicija Bauhauša bila je nakon dolaska nacista na vlast prva na udaru; ljeti 1933, nakon uzaludnih pokušaja Miesa van der Rohe da spasi školu, dolazi do konačnog zatvaranja i ukidanja Bauhauša.

U jesen 1929. Ivana Tomljenović već pohađa pripremni tečaj na Bauhausu. Ondje susreće Otti Berger s kojom je prijateljevala još u Zagrebu, i upoznaje Selmana Selmanagića koji se na Bauhaus upisao u istom terminu 1929. Vrlo brzo uključuje se u poletnu, kozmopolitsku i politiziranu atmosferu Bauhauša. U Dessau postaje član Komunističke partije Njemačke. Njezini su prijatelji i kolege na Bauhausu: Henrik Bredendieck, David Feist, Thomas Flake, Ladislav Fussmann, Albert Buske, Ernst Gohl, Will Jungmittag, Albert Menzel, Naftaly Rubinstein, Lotte Rotschild, Myriam Marie-Louise Manukiam, Kurt Stolp, Tibor Weiner, Oskar Reiner.

18.5

Selman Selmanagić i Valter Gropijus, Berlin, 1968.

iz: Želimir Košćević, "Jugoslavenski studenti Bauhauša", *Život umjetnosti* br. 39–40, Zagreb, 1985, str. 83.

Pripremni tečaj, koji pohađa Ivana Tomljenović, vodi od proljeća 1928. samo Josef Albers, jer je Moholy-Nagy, koji ga je prije vodio, napustio Bauhaus. Albersov koncept pripremnog tečaja upućuje studenta na upoznavanje osnovnih karakteristika različitih materijala. Pretežno se radi papirom, škalicama, žicom, komadima metala ili metalne folije, tekstilom, od čega se izvode najjednostavnije, elementarne forme. U pripremnom tečaju takav rad studenata odvijao se u toku jutra, dva do tri sata, a potom bi se razvila diskusija o izvedenim radovima. Diskusiju je vodio Albers. To je bila prilika da se spoznaju temeljna načela oblikovanja i mogućnosti pojedinih materijala; bilo je to – sjeća se Ivana Tomljenović – bistrenje osnovnih pojmova: »dolazilo se do nule, odnosno do bitnih karakteristika materijala«.¹⁵ Na kraju pripremnog tečaja, koji je trajao godinu dana, priređivana je izložba studentskih radova. Na takvoj završnoj izložbi sudjelovala je i Ivana Tomljenović. Prema sačuvanoj fotografiji moguće je rekonstruirati njezine radove: to su karakteristične konstrukcije od žice, zatim kugla sastavljena od kartonske plohe (princip iz plohe u

¹⁵ O tome detaljnije Vlado Gudac: "Ivana Tomljenović – rekorderka iz Bauhauša (intervju)", *Start*, Zagreb, br. 383, od 24. 9. 1983, str. 52–54.

prostor), koso postavljena stepeničasta konstrukcija od valovite ljepenke, nekoliko fotografija i tri plakata. Prolazna ocjena iz pripremnog tečaja omogućuje joj da se upiše na fotografski odio Bauhausa, koji od proljeća 1929. vodi Walter Peterhans. Na tom odjelu Ivana Tomljenović radi niz zanimljivih fotografija, koje pokazuju sve dobro poznate karakteristike bauhaus-fotografije, kao što su donji rakursi, neobične perspektive, izrazita oštrina, pomalo bizarna tematika, efekti tamno-svijetlo, dvostruka ekspozicija, eksperimenti s negativima i preklapanje negativa. Na njezinim fotografijama zabilježena je i svakodnevnica Bauhausa: zajednički objedi na terasi kantine, šetnje Dessauom, razgovori i diskusije s gostima predavačima. Na fotografskom odjelu upoznaje se Ivana Tomljenović i s tehnikom foto-montaža, odnosno foto-kolaža. Sačuvane fotografije i negativni pokazuju njezin interes za socijalnu tematiku.

Iz tog razdoblja s početka 1930. potječe i jedan od najzanimljivijih radova Ivane Tomljenović – foto-montaža na omotu brošure “Diktatur in Jugoslawien – Dokumente, Tatsachen”, objavljene u povodu (nakon?) izložbe koju su jugoslavenski komunisti u emigraciji organizirali u Berlinu u zimi 1929/30. Izložba se održavala na Kurfursterdamm u iznajmljenom stanu H. Waldena.¹⁶ Prema navodima Ivane Tomljenović, ona je posjetila tu izložbu prilikom jednog od svojih dolazaka u Berlin iz Dessaua. Na izložbi je srela i upoznala Kostu Novakovića (1886–1938?), koji je tada bio sekretar Komunističke frakcije u Komitetu nacionalrevolucionarnih organizacija u Berlinu, i na njegov nagovor (ondje je bio Oto Bihalji Merin!) Ivana Tomljenović radi foto-montažu za spomenutu brošuru od dokumentarnih fotografija koje je prikupila partijska ilegala poslije uvođenja diktature kralja Aleksandra u Jugoslaviji. U uvjetima ilegalnog djelovanja rad na foto-montaži ostao je dugo anoniman iz potpuno razumljivih razloga. Postoje indikacije da je prema toj foto-montaži bio napravljen i plakat, ali se to na žalost ne može dokazati. Originalna skica foto-montaže za brošuru također nije sačuvana, ali njezin originalni primjerak pohranjen je u Institutu za savremenu istoriju u Beogradu.

Prekid studija Ivane Tomljenović na Bauhausu poklapa se s događajem koji je bio na svoj način uvertira u konačnu agoniju škole. Pod pritiskom desnice u gradskoj općini Dessau, ali i zbog razmimoilaženja unutar samog Bauhausa između Hannesa Meyera i profesora slikarskog odjela, posebno Kandinskog, ljeti 1930. Hannes Meyer daje ostavku i odlazi u Sovjetski Savez. Toj ostavci prethodio je Meyerov pokušaj da uklanjanjem studentske komunističke jezgre na Bauhausu otkloni sve snažnije napade desnih snaga u gradskoj općini. Djelomično u znak solidarnosti s izbačenim studentima, ali i zbog neslaganja s dužinom trajanja pripremnog tečaja, jedan broj studenata Bauhausa u proljeće 1930. također svojevolumeno napušta školu; među onima koji su nekako u to vrijeme (neki prije, neki malo kasnije) prekinuli studij na Bauhausu bila je i Ivana Tomljenović. Iako se u potvrdi o studiju Ivane Tomljenović na Bauhausu, izdanoj 16. svibnja navodi da je studirala na Bauhausu od 2. rujna 1929. do 11. rujna 1930, treba uzeti u obzir ljetne praznike u toku kojih se ona još vodila kao student Bauhausa.

Gdje je to bilo moguće, pokušao sam pružiti osnovne informacije o kasnijem djelovanju jugoslavenskih studenata na Bauhausu. Ivana Tomljenović još u toku studija na Bauhausu u više navrata odlazi u Berlin, gdje susreće jugoslavenske komuniste u emigraciji, a nekoliko puta viđa se i s G. Dimitrovim s kojim se upoznala još prilikom boravka u Beču. Krećući se u krugovima napredne ljevice i

¹⁶ Ovaj podatak dugujem ing. Pavlu Ungaru, Zagreb.

organiziranih komunista, Ivana Tomljenović dolazi u dodir s Johnom Heartfieldom, koji u to vrijeme radi scenografiju za predstavu "Thai Yang erwacht" F. Wolfa u Wellner teatru, a u realizaciji Piscatorovog kolektiva. Na jednom dijelu te scenografije gotovo samostalno radi i Ivana Tomljenović. U Berlinu uz pomoć grafičara Karla Mefferta (Clement Moreau) pokušava doći u vezu s izdavačem revije "Gebrauchsgraphik", radi nekoliko plakata za filmove, ali, kako nije našla stalniji posao, u jesen 1931. odlazi u Pariz. Time se završava bauhausovsko razdoblje Ivane Tomljenović. Slijedi njezin boravak u Parizu do 1933, zatim u Pragu do proljeća 1935, a na kraju povratak u Jugoslaviju gdje od 1935. do mirovine 1962. radi kao profesor crtanja – do 1938. u Beogradu a nakon toga u Zagrebu. Ta preorijentacija na pedagoški rad, zatim njezina izuzetna sportska aktivnost (atletika, hazena), te okolnost da kvalifikacija studenta na Bauhausu u jednom vremenu prije drugoga svjetskog rata i za vrijeme rata nije bila baš poželjna legitimacija, sve je to pridonijelo da je njezin studij na Bauhausu u eri Hannesa Meyera ostao tako dugo nepoznanica u povijesti naše moderne umjetnosti i tek lijepa uspomena u njezinu privatnom albumu. Ivana Tomljenović danas živi u Zagrebu.

Želimir Košćević, "Jugoslovenski studenti Bauhusa", *Život umjetnosti* br. 39–40, Zagreb, 1985, str. 82–87.

Dubravka Đurić: **Bauhaus pozornica/Oskar Schlemmer (1803–1943)**

Oskar Schlemmer je kao slikar i skulptor svoj talenat koristio u cilju inovacije performansa. Kada je počeo da deluje u Bauhausu, njegovi performansi su imali uspeha, jer su bili mehanički zasnovani, a dizajn je odražavao tipični senzibilitet Bauhauusa, težnju ka jedinstvu umetnosti i tehnologije. Schlemmer se bavi problemima teorije i prakse i predstavlja ih mitološkom opozicijom između Apolona, boga intelekta kome pripada teorija i Dionizija koji u divljim dionizijskim slavlјima simbolizuje praksu. Smatrao je da su slikarstvo i crtež strogo intelektualni aspekt njegovog rada,

dok su eksperimenti na pozornici pružali zadovoljstvo. Ova dva aspekta rada su bila komplementarna. Pisao je: »Ples je dionizijski i u potpunosti emocionalan po poreklu (...). Borim se između dve duše u meni jedne slikarski orijentisane ili pre filozofsko-umetničke i druge teatralne ili, bez uvijanja, između etičke duše i estetske.«

U radu *Gestualni ples* ilustruje svoju apstraktnu teoriju. Prvo je linearno obeležio puteve kretanja i pokrete igrača. Sledeći uputstva, tri figure obučene u primarne boje crvenu, žutu i plavu, su izvodile komplikovane geometrizovane gestove i banalne svakodnevne radnje. Pokreti su težili izolovanju apstraktne forme. Ovaj ples je didaktički otkrivao metodički prelaz iz jednog medija u drugi, Schlemmerovo kretanje iz dvodimenzionalne površine (slikarstva) preko plastičnosti (reljefa i skulpture) do žive plastične umetnosti ljudskog tela. U predavanju/demonstraciji na Bauhausu 1927, prvo je kvadratna površina poda podeljena na dijagonale i ose koje su se presecale, dopunjene krugom. Razapete su žice koje su presecale praznu scenu, definišući »volumen« ili kubičnu dimenziju prostora. Sledeći ove linije-vodiče, igrači su se kretali unutar »prostorne linearne mreže«, njihovi pokreti su bili određeni geometrijski podeljenim prostorom. U drugoj fazi je dodao kostime koji ističu različite delove tela i određuju gestove. Demonstracija se kreće od »matematičkog plesa« do »prostornog« i »gestualnog plesa« i kulminira u kombinovanju cirkuskih i varjeteovskih elemenata. Lutke, figure koje se mehanički kreću, maske i geometrizovani kostimi naglašavali su »objektni« kvalitet igrača, a performans je imao željeno »mehaničko dejstvo«. Igrač Xanti Schawinsky je kasnija pisao da je rad imao formalni i piktoralni karakter vizuelnog teataru u kojem su se slike i konstrukcije realizovale u pokretu, ideje u bojama, formi i prostoru, kao i u njihovim dramatičnim međudejstvima.

19.1

Oskar Šlemer, *Trijadični balet*, 1922.

iz: Paul von Stefan (Hr.), *Tanz in dieser Zeit*, Universal Edition A. G., Wien, New York, 1926, fig. 28.

19.2

Oskar Šlemer, *Trijadični balet*, 1922.

iz: Paul von Stefan (Hr.), *Tanz in dieser Zeit*, Universal Edition A. G., Wien, New York, 1926, fig. 29.

19.3

Oskar Šlemer sa sardnicima, Bauhaus, 1928. **izvor?**

Trijadični balet je najznačajnije Schlemmerovo delo. Njegov nastanak on ovako opisuje: »Prvo su došli kostimi, figurine. Zatim je nastala potraga za muzikom koja bi im najviše odgovarala. Muzika i figurine su vodile plesu. To je bio proces.«

Schlemmer je vodio pozorišnu radionicu Bauhausa u okviru koje je držao predavanja o varjeteu, japanskom pozorištu, javanskom lutkarskom pozorištu, o raznim veštinama cirkuskih performansa, o euritmici, o eukinetičkom i znakovnom sistemu Rudolfa von Labana, kao i o performansima ruskih konstruktivista.

Dubravka Đurić, 'Bauhaus pozornica/Oskar Schlemmer (1803-1943)', u: "Ritualne osnove plesa – kratka istorija plesa u XX veku; neki uticaji ritualnih tradicija Istoka i Zapada", *Mentalni prostor* br. 3, Etnografski muzej, Beograd, septembar 1986, str. 47–48.

Miško Šuvaković: **Kontekst i teorija Bauhausa**

Bauhaus, škola za arhitekturu, dizajn i vizuelne umetnosti (slikarstvo, skulpturu, pozorište, fotografiju, film) osnovana je u Waimaru u Nemačkoj 1919. godine. Bauhaus je nastao spajanjem Visoke škole za likovne umetnosti (Grossherzogliche Hochschule für bildende Kunst) i Visoke škole za primenjene umetnosti (Grossherzogliche Kunstgewerbeschule). Polazna ideja osnivača Bauhausa je bila: »Krajnji cilj svih vizuelnih umetnosti je zgrada«¹⁷, tj. stvaranje celovitog umetničkog dela koje objedinjuje

¹⁷Walter Gropius, "Program of the Staatliche Bauhaus in Weimar" (april 1919), iz: Hans M. Wingler (ed.), *The Bauhaus – Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, The MIT Press, Cambridge Mass. i London, England, 1978, str. 31.

različite umetnosti u jedinstvo novog sklada.

Bauhaus je od 1919. do 1924. bio smešten u Vajmaru, od 1925. do 1930. u Dessau, a od 1932. do 1933. u Berlinu. Uobičajeno je da se rad Bauhausa izučava kroz tri perioda¹⁸ određena upravom Waltera Gropiusa, Hanesa Meyera i Ludwiga Miesa van der Rohea. Walter Gropius je osnivač i upravnik Bauhausa u periodu od 1919. do 1928. godine. Prvom periodu je svojstveno poveizvanje ideja kasnog ekspresionizma, utopijskih zamisli promena sveta kroz promenu prostora umetnosti i konstruktivističkih zamisli izloženih parolom: »Umetnost i tehnologija – novo jedinstvo.« Uprava Hanesa Meyera trajala je od 1928. do 1930. godine. Drugom periodu je svojstveno utemeljenje racionalističkih pretpostavki konstruktivizma i funkcionalizma, tj. prilagođavanje i definisanje umetnosti saglasno zahtevima tehnološke revolucije XX veka. Između 1930. i 1933. godine Bauhausom je rukovodio Ludwig Mies van der Rohe. Za treći period je karakteristično sukobljavanje konstruktivističkog racionalizma Bauhausa sa novim iracionalizmom i ideologijom nacionalsocijalizma. Bauhaus je zatvoren 10. aprila 1933. godine. U posleratnom periodu Bauhaus je znatno uticao na razvoj arhitekture, modernističkog dizajna, slikarstva, fotografije, filma, skulpture i teorije umetnosti. U Sjedinjenim Američkim Državama zamisli i projekti Bauhausa su nastavljeni i realizovani delovanjem škola: Novi Bauhaus Čikago (The New Bauhaus Chicago, 1937–38), Škola za dizajn Čikago (School of Design, Chicago, 1939–40), Black Mountain College (osnovan 1933).¹⁹ Američka, a posle Drugog svetskog rata i evropska industrija, omogućile su primene zamisli i projekata industrijskog dizajna i arhitekture. Pokreti neokonstruktivizma, novih tendencija, kinetičke i programirane umetnosti su 50-tih godina obnovili konstruktivističke zamisli, nacрте i projekte umetnika Bauhausa. Posle Drugog svestskog rata u Zapadnom Berlinu je osnovan Arhiv Bauhausa.

20.12

Walter Gropius i Marsel Baruer, zgrada Black Mountain College-a, Severna Karolina, 1939.

iz: Siegfried Giedion, *Walter Gropius. Mensch und Werk*, Verlag Gerd Hatje Stuttgart, 1954, str. 133.

Nastanak i razvoj Bauhausa se ne može posmatrati odvojeno od kulturnih, političkih i društvenih dešavanja svojstvenih Vajmarskoj Nemačkoj.²⁰ Rad Bauhausa se podudara sa trajanjem Vajmarske republike. To je doba sloma nemačkog carstva, uspona i poraza komunističke revolucije, uspostavljanja građanske demokratije, velike ekonomske krize, snažnog kulturnog, naučnog i tehnološkog prosperiteta, nastajanja nacionalsocijalističke ideologije i rasističkih teorija, začetka internacionalne kulture i umetnosti. Thomas Mann je opisao paradoksalnu situaciju Vajmarske republike ukazivanjem na opozicije: "između estetičkog usamljivanja i nedostojne propasti individue uopšte, mistike i etike,

¹⁸ Podaci o Bauhusu su preuzeti iz sledećih izvora: Herbert Bayer, Walter Gropius i Ise Gropius (eds.), *Bauhaus 1919–1928*, Secker&Warburg, London, 1975; Hans M. Wingler (ed.), *The Bauhaus – Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, The MIT Press, Cambridge Mass. i London, England, 1978; katalog izložbe *Bauhaus*, Institut za veze sa inostranstvom Stuttgart, MSU u Beogradu, 1981; Tomaš Hribek, "Auf Bauhaus. Tracking the continuities between Logical Positivism and Avant-Garde Art", *Umenie / Art* 1, Praha, 1996, str. 53–73.

¹⁹ Beleška 17 (Wingler), str. 190–217 i 577–613.

²⁰ John Willet, *The New Society 1917–1933 / Art and Politics in the Weimar Period*, Thames and Hudson, London, 1982; John Willett, *The Weimar Years – A Culture Cut Short*, Thames and Hudson, London, 1984; i Wilfried Sabais, "Stanje duha u vajmarskoj republici", *Bauhaus*, MSU, 1981, beleška 17, str. 24–25.

subjektivizma i državnosti."²¹ Kako osnivači i pripadnici Bauhauusa nisu bili samo ograničeni na promišljanje promene sveta, već su nastojali i da je sprovedu, oni su bili i uslovljeni naznačenim paradoksima. Oskar Schlemmer, skulptor i predavač na Bauhausu, pisao je 1921. u svom dnevniku: "Sa jedne strane postoji uticaj orijentalne kulture, kult Indije, povratak prirodi u Wandervogel i sličnim pokretima, ideja komuna, vegeterijanstva, Tolstojevih učenja, pacifizma, a sa druge strane, američki duh, progres, prodor tehnologije i pronalazaka, urbani prostor."²²

20.1

Svečano otvaranje nove zgrade Bauhauusa u Desau: Vasilij Kandinski, Nina Kandinski, Georg Muhe, Paul Kle i Valter Gropijus **izvor?**

Kako Bauhaus nije bio grupa ili pokret, već oficijelna institucija, to u Bauhausu nije bila uspostavljena koherentnost i konzistentnost ideja, projekata i realizacija karakteristična za De Stijl ili suprematizam. Bauhaus je egzistirao na permanentnim internim i spoljašnjim sukobima.

Walter Gropius je aprila 1919. godine objavio "Program Bauhauusa", a juna iste godine je održano prvo zasjedanje veća majstora na kome su pored Gropiusa prisustvovali: Lyonel Feninger, Johannes Itten, Gerhard Marcks i drugi. Od osnivanja do 1923. godine na rad Bauhauusa presudno su uticali Gropius i Itten.

Kao arhitekta Gropius je pošao od ideja humanizacije industrije, sistemskog proučavanja arhitekture, socio-utopijskih ideja, uticaja i rezultata umetničkih pokreta sa kraja XIX i početka XX veka kao što su Arts and Crafts, Art-Nouvo (secesija) i ekspresionizam. Širi smisaoni okvir ekspresionističko-vitalističkog koncepta određuje rani Gropiusov pristup zamislima celovitog umetničkog dela (Gesamtkunstwerk²³) koje se ostvaruju kroz arhitekturu, odnosno, sintezu umetnosti u arhitekturi. U prvoj proklamaciji Bauhauusa iznete su temeljne pretpostavke sinteze umetnosti kroz arhitekturu: »Konačni cilj vizuelnih umetnosti je kompletna zgrada. Njihova uzvišena funkcija je nekada bila dekoracija zgrada. Danas one egzistiraju u izolaciji od koje se mogu osloboditi svesnim, kooperativnim naporom svih zanatlija. Arhitekta, slikari i skulptori moraju ponovo da prepoznaju suštinski kompozicioni karakter zgrade. Tako će njihov rad biti prožet arhitektonskim duhom koji je izgubljen u salonskoj umetnosti. Arhitekta, skulpturi, slikari, okrenimo se zanatima.«²⁴ Gropius iznosi kritiku autonomije umetnosti i umetnika da bi program Bauhauusa definisao kao društveni projekt. S druge strane, ne može se reći da je program Bauhauusa definisao kao politički program, pošto se nije identifikovao sa konkretnim političkim ideologijama, a transformaciju društva je video utopijski kroz transformacije umetnosti i arhitekture, tj. transformacije kulture. Bitno je u ranim Gropiusovim određenjima Bauhauusa prepoznati kritiku statusa umetnika kao izolovane, autonomne jedinice: »Umetnost nije profesija. Između umetnika i zanatlije nema suštinske razlike. Umetnik je uzvišeni zanatlija. U retkim trenucima inspiracije, trenucima koji nadilaze volju, dar neba može uzrokovati da njegov rad procveta u umetnosti. Ali veština i znanje su u zanatu suštinske za svakog umetnika. U njima je izvor kreativne imaginacije.«²⁵ Za razliku od većine avangardnih pokreta i grupa u kojima se zamisao teorijskog i diskurzivnog determinisanja rada javljala kroz evoluciju

²¹ Prema navodu Sabaisa, beleška 19, str. 24.

²² Prema navodu Willeta u poglavlju "The Bauhaus at Weimar", beleška 19 (*The New Sobriety...*), str. 81.

²³ O Gesamtkunstwerku je pisao Harald Szeeman, *Der Hang Zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800*, Aarau / KH, Zurich, 1983.

²⁴ Beležka 17 (Wingler), str. 31.

²⁵ Beležka 17 (Wingler), str. 31.

ili revoluciju u radu, za umetnike Bauhausa je zahtev za racionalnom analizom i sintezom procedura građenja umetničkog dela i istraživanja njegovih funkcija bio polazni uslov za nastavu i delovanje u školi. U periodu između 1919. i 1923. godine Gropius je zamisao jedinstva umetnosti i zanata transformisao u zamisao jedinstva umetnosti i tehnologije, čime je napravljen korak iz pred-industrijske (zanatske) u industrijsku epohu.

20.02

Johan Itn, 1921.

CELA STRANA izvor?

Johannes Itten je umetničkim, teorijskim i pedagoškim radom bitno uticao na usmerenja i paradokse egzistencije Bauhausa. Njegove su zamisli sinhronizovane Gropiusovim, pri čemu je težište na umetničkoj nastavi, teoriji i produkciji. Itten je organizovao primarni kurs koji je bio kičma Bauhausa. Učenici su kurs pohađali bez obzira da li su se pripremali za stolare, arhitekte, dizajnere ili umetnike. Primarni kurs se odnosio na osnovno izučavanje forme i materijala:

»Primarni kurs ima tri zadatka:

(1) Da oslobodi kreativne sile, a time i umetničke talente studenata. Njihovo sopstveno iskustvo i percepcija treba da dođu do izražaja u autentičnom radu. Studenti su se postepeno oslobodili mrtvila konvencija i stekli su hrabrost da stvaraju sopstveni rad.

(2) Da studentima olakša izbor karijere. Vežbe sa materijalima i teksturama bile su vredna potpora. Svaki student je brzo pronašao materijal prema kome je imao afinitet: drvo, metal, staklo, kamen, glina ili tekstil inspirisali bi ga za najkreativniji rad. Nažalost, u to vreme primarni kurs nije imao radionicu u kojoj bi se sprovodila praksa sa svim osnovnim sredstvima, kao što su planiranje, merenje, sečenje, savijanje, lepljenje i lemljenje.

(3) Da studentima prezentuje principe kreativne kompozicije koji mogu biti korisni za njihove buduće umetničke karijere. Zakoni forme i boje otvaraju im svet objektivnosti. Kako se rad razvija omogućava da se na različite načine subjektivni i objektivni problemi forme i boje dovedu do interakcije.«²⁶

Ittenova izučavanja i praktikovanja orijentalno-mističkih doktrina, kao što je persijski mazdaizam u interpretaciji poljsko-američkog tipografa O. Hanisha, koji je povezao zoroastrizam, rano hrišćanstvo i budizam kroz stroge meditativne vežbe, imale su značajan učinak na njegova pedagoška uverenja i predavanja.²⁷ Njegov se pedagoški metod može razumeti kao kombinacija formalnih vežbi oblikovanja i rada sa materijalima sa meditativnim sistemom koncentracije i intuitivnog činjenja. Za prvi period rada Bauhausa između 1919. i 1923. značajno je bilo povezivanje duhovnih tradicija nemačkog romantizma sa teozofijom, istočnim religijama i idealima srednjovekovnog neimarstva. Primer takvog mišljenja je Ittenov tekst "Analize starih majstora" koji je objavljen u almanahu *Utopije. Dokumenti i realnost* (Vajmar, 1921). U tekstu se izlaže analiza uspostavljanja forme, pri čemu je doživljaj bazični modus dela: »Doživeti umetnički rad znači ponovo ga doživeti; znači probuditi ono suštinsko u njemu, probuditi živi kvalitet svojstven formi, koji u njoj nezavisno živi. Umetnički rad se u meni ponovo rađa«, a »doživljaj je sposobnost uma i duha. Ako ona obuhvata fenomen sirovog materijala, tada fizička sposobnost proizvodi doživljaj, ali ako se

²⁶ Johannes Itten, *Design and Form / The Basic Course at the Bauhaus*, Thames and Hudson, London, 1975, str. 7–8.

²⁷ Otto Stelzer, "pripremni kurs u vajmaru i desauu", beleška 17, katalog MSU, str. 33–34 i beleška 25.

odnosi prema osećajnom, tada duhovna sposobnost proizvodi doživljaj.« U Ittenovom metodi je bitan dualizam formalne vežbe i duhovnog pokretanja receptivnog doživljaja. Ovaj je dualizam neka vrsta ekspresionističkog razumevanja dela i relacije dela i subjekta. Ekspresionističko razumevanje dela i relacije dela i subjekta u Ittenovim eksperimentima, što važi i za njegov pedagoški metod inkorporiran u primarnom kursu, zasniva se na tri različita stepena čina pokretanja (iniciranja) doživljaja: »... ako liniju crtam rukom, fizički sam pokrenut; ovo je prvi, fizički, stepen pokretanja. Ako svoje osećaje pokrećem duž linije, u drugom sam, psihičkom, stepenu pokretanja. Ako liniju mentalno vizuelizujem, u trećem sam, mentalnom, stepenu pokretanja. Fizički stepen je čin spoljašnjeg pokretanja; mentalni stepen je čin unutrašnjeg pokretanja; psihički stepen je kombinovan čin unutrašnjeg i spoljašnjeg pokretanja.«²⁸ Itten je iz ekspresionističkog pred-diskurzivnog rada izdvojio metode za nastavu, usredsredivši se na fizički, psihološki i mentalni potencijal učenika. Blisko Ittenovom radu razvijana je i pedagoška teorija Feiningera, Kleea, Kandinskog, Schlemmera itd.

Nastava u Bauhausu se odvijala u radionicama koje su učenici pohađali nakon završenog primarnog kursa. Program rada se vremenom menjao, a najkompletniji je bio u desauskom periodu Gropiusove uprave. Svrha nastavnog program je potpuno zanatsko, tehničko i formalno obučavanje sa ciljem da se učestvuje u izgradnji, odnosno, da se praktički istraže izgradnja zgrade i unutrašnja dekoracija razvojem standardnih prototipova za industriju i zanatstvo.

Nastavne oblasti su bile podeljene u dve grupe: (1) praktična nastava u radionicama za drvo, metal, boju, tkanje i štampu, čemu je dodato izučavanje materijala i alata, knjigovodstva, finansija i ugovornog prava; (2) praktična i teorijska nastava o formi obuhvatala je: opažanje (nauka o materijalima, izučavanje prirode), reprodukovanje viđenog (geometrijske projekcije, konstruisanje, tehničko crtanje i izrada modela trodimenzionalnih struktura) i dizajn (izučavanje prostora, broja), čemu je dodata nastava iz teorije umetnosti i nauka. Studiranje je trostepeno: (1) primarni uvodni kurs trajao je dva semestra, (2) opšti kurs u jednoj od izabranih radionica uz pripremni kurs iz oblikovanja sa osnovama arhitekture trajao je šest semestara, a (3) nastava iz arhitekture tri semestra.

Nakon Ittenovog odlaska iz Bauhauusa 1923. godine primarni kurs su preuzeli Laszlo Moholy-Nagy i Joseph Albers. Za razliku od Ittena, Moholy Nagy i Albers su primarni kurs odredili kao eksperimentalno istraživačku radionicu usmerenu na izučavanje osnovnih principa oblikovanja i tehnologije materijala. Moholy-Nagy je predavao teoriju, a Albers je vodio radionicu. U praksi su obojica eksperimentisali sa materijalima: Moholy-Nagy sa staklom, metalom i žicom, a Albers je prvih godina isključivo eksperimentisao sa papirom. Prema Albersovim rečima kurs je bio usmeren: na unutrašnje snage i praktične mogućnosti materijala i vodio je bezličnom oblikovanju, ili, stručnim jezikom rečeno, vodio je od kolaža do montaže.²⁹ Albersov program primarnog kursa iz 1928. godine dat je shemom:

»Predmet:

Osnove eksperimentalnog rada u radionici. Korišćenje materijala u projektima koji su odabrani ili zadati s obzirom na:

- a) dimenzije (zapremina, prostor, ravan, linija, tačka),
- b) kretanje (statika-dinamika),

²⁸ Johannes Itten, "Analyses of Old Masters" (iz almanaha *Utopia. Documents of Reality*, ed. Bruno Adler, Utopia Press, Weimar 1921), beleška 17 (Wingler), str. 49, 50.

²⁹ Prema navodu Stelzera, beleška 26, str. 34.

- c) masu (razmera-ritam, dodavanje-oduzimanje),
- d) energiju (pozitivna-aktivna, negativna-pasivna),
- e) izražajnost (boja, svetlo-tamno, materija).

Prikupljanje i sistematsko tabelisanje materijala. Poseta radionicama i fabrikama.

Oblast:

Vežbe sa materijom i materijalima (naizmenično)

1. Materija: odnosi spoljnog izgleda materijala s obzirom na njihovu strukturu, obradu i teksturu.

2. Materijali: izrade za potrebe ispitivanja svojstva i upotrebe.

Cilj:

Samostalno otkrivanje i pronalaženje s akcentom na ekonomičnost i odgovornost.

Samodisciplina i sposobnost kritike.

Odabiranje struke putem upoznavanja sa oblašću rada i vrstom materijala koje odgovaraju pojedincu.«³⁰

Nakon Ittenovog odlaska primarni kurs je preusmeren na tehnološki i oblikovni eksperimentalni formalizam zasnovan na principima ekonomije produkcije. Drugim rečima, Ittenov kurs je određivao metafizički i duhovni kompleks intuitivnog otkrivanja vizuelnih fenomena kroz fizičke, psihološke i mentalne relacije materijala i subjekta. Istraživanja Moholy-Nagya i Albersa išla su ka definisanju eksperimenta, tj. rada sa vizuelnim fenomenima posredstvom racionalno determinisanog pro-naučnog ili pro-tehničkog specificiranja, denotiranja i shematizovanja problema oblikovanja. Istraživanja su pretežno formalna, zato što su zasnovana na skupu pravila i na osnovu njih na kombinatorici vizuelnih elemenata. Princip ekonomičnosti se odnosio na racionalno-reduktivne sheme konstruisanja formi, tj. na minimalnu upotrebu materijala u postizanju očekivanog efekta. Princip ekonomičnosti, kako su ga postavili Moholy-Nagy i Albers, ukorenjen je u formalnim naukama poput logike i matematike, gde se želi doći do minimizirane logičke ili matematičke forme. Albers je zapisao: »... kada u formi nešto ostane neiskorišćeno, znači da proračun ne valja i da se umešao slučaj, što je neodgovorno...«³¹ Ekonomičnost oblikovanja je bila zasnovana na formalističkim i tehnicističkim idejama, a imala je za cilj da isključi spontanost, intuitivnost i slučaj, što je uzrokovalo da formalna ekonomičnost oblikovanja postane estetski kriterijum koji je omogućio uvođenje kriterijuma funkcionalnosti, tj. stava da je samo funkcionalno oblikovan upotrebnii objekt zadovoljavajući (tj. lep). S druge strane, zamisao ekonomičnosti potiče i iz teorije percepcije: teorije geštalta. Osnovna zamisao geštalta je zamisao totaliteta i ukazuje da celina kao takva postoji i da njena vrednost nije jednaka sumi delova, odnosno, da opažanje totaliteta teži da poprimi najbolju moguću formu, pri čemu su dobre forme one jednostavne, pravilne, simetrične i konzistentne. Autori Bauhausa su zamisli geštalta invertovali od koncepta percepcije u poetički i produktivni koncept. Ekonomičnost oblikovanja se pokazala kao zakonitost prinude uravnoteženja, tj. postizanja vizuelnog totaliteta minimalnim brojem elemenata povezivanja. Moholy-Nagy i Albers su u primarnom kursu zasnovali rad umetnika na zamislima eksperimenta, istraživanja i analize.

U ranom periodu Bauhausa radionice su vodili umetnici i majstori-zanatlije. Umetnici su držali teoriju forme, a majstori tehničku nastavu. Prvih par godina rada umetničku nastavu u radionicama je uglavnom držao Itten, a kasnije su se uključili i drugi umetnici.

³⁰ »The Compulsory Basic Design Courses of Albers, Kandinsky, Klee, Schlemmer and Schmidt« (iz kataloga internacionalnog kongresa nastavnika umetnosti, 1928), beleška 17 (Wingler), str. 144.

³¹ Beleška 26, str. 34.

Tako je radionicu za skulpturu u kamenu nakon Ittena od 1922. vodio Schlemmer, dok je tehničku nastavu držao Joseph Hartwig. Pored osnovnih vremenom su uspostavljene knjigovezačka i štamparska radionica, odeljenje za tipografiju i komercijalnu umetnost. Pozorišna (scenska) radionica je osnovana 1921, grupa za izvođenje svetlosnih kompozicija je započela sa radom 1922, a paralelno je delovao i Bauhaus-orkestar koji se u početku pro-ekspresionistički oslanjao na nemačku, slovensku, jevrejsku i mađarsku muzičku tradiciju, a po prelasku u Dessau transformisao se u džez orkestar. Između 1919. i 1925. nije postojala radionica za Arhitekturu. Gropius je držao predavanja iz teorije, istorije arhitekture i statike na privatnim časovima ili povremeno u okviru redovne nastave. Savet Bauhausa je 1924. oformio grupu za arhitekturu. Jedno od prvih ostvarenja na području arhitekture je bila eksperimentalna kuća Bauhausa na kojoj su Gropius i Adolf Meyer radili kao arhitekta, a Georg Muche kao dizajner. Zgradu Bauhausa u Dessau je projektovao Gropius saglasno zahtevima, idejama i funkcijama nove škole za vizuelne umetnosti i arhitekturu. Po Gropiusu zgrada je izgrađena u modernom duhu, otklonjena je simetrična fasada, posmatrač mora da se kreće oko zgrade da bi razumeo trodimenzionalni karakter arhitektonske forme i funkcije prostora.

20.4 potpis

Walter Gropius, *Neue Arbeiten Der Bauhauswerkstätten*, Bauhausbücher 7, Albert Langen Verlag, München, 1925.

Od 1922. u Bauhausu su prisutne zamisli konstruktivizma. Tih godina je u Vajmaru živio i osnivač De Stijla, Theo van Doesburg. U njegovoj kući su se okupljali nemački umetnici, pripadnici De Stijla, dadaisti, konstruktivisti i učenici iz Bauhausa. On je u Vajmaru 1922. organizovao internacionalni skup Konstruktivistička internacionalna stvaralačka radna zajednica, na kojoj su između ostalih nastupili: u ime mađarske konstruktivističke grupe MA Moholy-Nagy, u ime sovjetskog konstruktivizma El Lissitzky, Hans Richter, Werner Graeff i drugi. Između Doesburga i umetnika Bauhausa postojalo je rivalstvo, ali i međusoban uticaj. Dolaskom Moholy-Nagya za predavača u Bauhausu došlo je do radikalnog preokreta ka konstruktivizmu. Gropius je tendenciju ka konstruktivizmu podržao predlažući novi koncept škole izrečen parolom: »Umetnost i tehnologija – novo jedinstvo!« Zamisao jedinstva umetnosti i tehnologije konačno određuje Bauhaus kao modernističku školu. Ideološki okvir jedinstva umetnosti i tehnologije tokom 20-tih godina se različito preusmeravao: od ideološke neutralnosti socio-utopijskog i socijal-demokratskog karaktera do marksističkog i boljševičkog stava.³² Usmeravanje ka konstruktivizmu uzrokovalo je da niz ekspresionistički nastrojenih umetnika (Itten, Schreyer, Marc) napusti školu. Feininger je prestao da predaje, a Klee i Kandinski su se našli na margini. Zanatske radionice su se transformisale u proizvodne industrijske jedinice sa modernom opremom. U periodu između 1926. i 1928. pod upravom Moholy-Nagya radionica za metal je postala uspešna proizvodna jedinica. U njoj se radilo na primeni čelika i sintetičkih materijala u izradi nameštaja i predmeta za kućnu upotrebu. Fraza *Bauhaus stil* dugije rezultatima istraživanja Moholy-Nagya u radionici za metal.

Gropius je februara 1928. napustio Bauhaus, sa njim su otišli Moholy-Nagy, Bayer, Brauner, a nešto kasnije i Schlemmer. Novi Direktor je postao Hannes Meyer, koji je od 1927. vodio odeljenje za arhitekturu. Meyer je objedinio zamisli funkcionalizma, tehničko-produktivističkog karaktera sa levičarsko-materijalističkom ideologijom. On je bio kritičan prema eklektizmu i pluralizmu dotadašnjeg Bauhausa. Njegove postavke su usmerene na arhitekturu, a arhitektonski koncept je produkt formule: funkcija – ekonomija. Pod funkcijom se razume usaglašenost arhitektonskog produkta sa

³² Ova dva pola karakterišu Gropiusova i Meyerova uprava.

potrebama modernog društva, a pod ekonomijom način usaglašavanja arhitekture i materijalne baze društva. Postavljajući ovakve kriterijume Meyer je redukovao estetske i umetničke kriterijume na stav: »... funkcionalnost neke kuće je u suprotnosti sa umetničkim komponovanjem.«³³Meyerova funkcionalistička pozicija je bliska anti-umetničkim i revolucionarnim stavovima sovjetskog konstruktivizma: »Umetnost je mrtva, neka živi tehnologija.«³⁴

Nužno je načiniti razliku između Gropiusovih i Moholy-Nagyovih pozicija prema Meyerovoj. Dok Meyer isključuje svaki umetnički i estetski zahtev kao nefunkcionalan, dotle su Gropius i Moholy-Nagy u funkcionalizmu, ekonomiji oblikovanja i redukcionizmu videli nove estetske kriterijume. Meyer je video ulogu intelektualca-arhitekta kao moralnog predvodnika klasne organizacije.

20.10

Marsel Brojer, Trpezarija Lasla Moholi Nađa, kuće majstora/profesora, Desau, 1926. *Bauhaus*, Institut für auslandsbeziehungen (Muzej savremene umetnosti, Beograd i Galerije grada Zagreba, Zagreb), Stuttgart, 1981, str. 106.

20.09

Hanes Mejer, nameštaj, 1927. **izvor?**

Meyerov koncept odeljenja za arhitekturu je bio zasnovan na sledeći način: jedan semestar pripreme, dva semestra rada u radionicama, tri semestra studija građevinarstva sa naučnog i socijalnog aspekta, tri semestra rada u arhitektonskom ateljeu. On nije u potpunosti uspeo da sprovede transformaciju Bauhausa pošto je 1930. smenjen sa funkcije direktora škole. Iste godine je i Paul Klee prešao na Akademiju u Dizeldorfu gde je predavao do 1933.

Novi direktor Bauhausa postao je 1930. arhitekta Mies van der Roche. Zbog ekonomskih teškoća, on menja plan studija i spaja radionice i odsek za arhitekturu u radionicu za gradnju i dogradnju, reklamu, fotografiju i tkačnicu. U Desau su nacional-socijalisti zatvorili Bauhaus 1. oktobra 1932. godine. Da bi školu održao, Mies Van der Roche je preselio Bauhaus u Berlin. U Berlinu je Bauhaus delovao kao privatni, nezavisni predavački institut. Predavanja su se oslanjala na program iz Desaua, ali praktična nastava zbog nedostatka opreme nije izvođena. Nastavu iz arhitekture su držali Mies van der Roche i Ludwig Hilberseimer, a tehničku obuku su vodili Alcar Rudelt i Friedrich Engemann. Lilly Reich je vodila odeljenje za unutrašnji dizajn i tkačnicu, a Hinnrik Scheper radionicu za zidno slikarstvo. Albers je držao primarni kurs, a Kandinski je predavao umetničko projektovanje i vodio je slikarsku klasu. Odeljenje za komercijalnu umetnost i fotografiju vodio je Walter Peterhans, a kurs pisanja Thaddaus Hoyer i Rudelt. Nastava u berlinskom Bauhausu trajala je jedan semestar. Bauhaus je na početku letnjeg semestra 1. aprila 1933. konačno zatvoren. Mies van der Roche je pokušao da obnovi dozvolu za rad škole i ona je 21. jula 1933. data, ali su dva dana pre njenog izdavanja profesori i studenti Bauhausa doneli odluku o prekidanju rada škole.

20.11

Propaganda protiv rata ispred Bauhausa u Desau, 1930.

³³Naveo Tomas Maldonadoa, "Uticaj Bauhausa", iz: Ješa Denegri (ur.), *Dizajn i kultura*, radionica SIC, Beograd, 1985, str. 47.

³⁴ "Program of the Productivist Group" (1920), navedeno u antologiji Stephen Bann (ed.), *The Tradition of Constructivism*, Thames and Hudson, London, 1974, str. 20.

Analiza mesta i značaja Bauhauasa za nastanak i razvoj teorije umetnika ukazuje se kroz tri usmerenja: (1) usmerenje na pedagoški rad, što je bio i osnovni zahtev, (2) izvođenje poetičkih i teorijskih modela iz eksperimenata i pedagoškog rada, i (3) određenje Bauhauasa kao jednog od internacionalnih centara avangardne, apstraktno-konstruktivističke i modernističke umetnosti. Teorija Bauhauasa nije koherentna i monolitna škola promišljanja umetnosti. Bauhaus je odslikavao na teorijskom planu sva bitnija kretanja nakon ekspresionizma. Teorijske osnove i kontekst mišljenja predavača Bauhauasa utemeljeni su u ekspresionističkom kulturnom krugu, socijal-utopističkim kretanjima i konstruktivističkoj umetnosti. Većina predavača je usvojila racionalni i konstruktivni shematizam koji je zatim uklapan u individualne poetike. Racionalni i konstruktivni shematizam se kreće u rasponu od strukturalnosti geštalta preko zahteva tehnološkog oblikovanja sa novim materijalima do matematičkog projektovanja. Naznačene proceduralnosti su u odnosu na ekspresionističku produkciju odredljive kao reduktivne metode. Razvijena su tri aksiološka sistema: (a) metafizički – sistem koji vrednost dela vidi u duhovnom (simboličkom, kontemplativnom) ispunjenju, a karakterističan je za rani Bauhaus i za autore poput Ittena, Kandinskog i Kleea, (b) tehno-estetski – sistem koji vrednost dela vidi u formalnim, materijalnim i tehničkim aspektima redukovano i ekonomično oblikovanog vizuelnog dela, karakterističan je za Gropiusa, Albersa, Moholy Nagya, i (c) funkcionalistički – sistem koji vrednost dela vidi u uklopljenosti umetničkog ili arhitektonskog produkta u zahteve savremne tehnološke, urbane, ekonomske ili ideološke strukturiranosti, karakterističan je za Hanesa Meyera.

Analiza pedagoškog rada umetnika u Bauhausu treba da ukaže na tri oblasti od posebnog značaja na: (1) teoriju primarnog kursa kao opštu teoriju vizuelnog oblikovanja, (2) teoriju slikarstva i skulpture, i (3) teoriju novih medija: teorija scene Oskara Schlemmera i filma, fotografije i reklame Laszlo Moholy Nagya. O teoriji primarnog kursa već je bilo reči, pa ćemo ukazati na osnovne zahteve kursa i teorije slikarstva na primeru pedagoškog rada Vasilija Kandinskog. Jednosemestralni primarni kurs, koji je vodio Kandinski, zasnivao se na izučavanju elemenata apstraktne forme i na analitičkom crtanju. Istraživanje elemenata apstraktne forme se odvijalo kroz teorijski uvod o analizi elemenata apstraktne forme u XIX veku, kroz teoriju boje, teoriju oblika i teoriju boje i oblika. Kroz teoriju boje data je analiza izolovane boje, sistema boja, međusobnih odnosa i kontrasta efekata i slaganja boja. U teoriji oblika data je analiza izolovanog oblika, sistema oblika, međusobnih odnosa i kontrasta oblika, njihovih efekata i slaganja. Kroz teoriju boje i oblika izloženi su odnosi boja i oblika i njihovo uklapanje s obzirom na kontraste i slaganje. Metod nastave se zasnivao na predavanjima, vežbama studenata, diskusijama projekata i vežbama iz analize. Analitičko crtanje se razvijalo kroz tri stupnja:

»prvi stupanj: sami studenti postavljaju mrtvu prirodu:

1. poredak celokupnog kompleksa ostvaruje se u okviru jednostavne velike forme, koja se mora tačno ucrtati u granice koje je sam student odredio.
2. formalne karakteristike pojedinačnih delova mrtve prirode, viđenih izolovano i u spoju sa ostalima.
3. prikaz cele strukture najsazetijom mogućom shemom. postepen prelaz na drugi stupanj:
 1. rastavljanje tenzija otkrivenih u strukturi; tenzije se prikazuju linearnim formama.
 2. naglašavanje osnovnih tenzija pomoću punijih linija ili (kasnije) boja.
 3. nagoveštaj konstrukcije mreže sa ishodišnom tačkom ili žižom.

treći stupanj:

1. objekti se sagledavaju isključivo kao tenzije energije, a struktura se

ograničava na komplekse linija.

2. različite mogućnosti strukture: jasna i zastrta konstrukcija.

3. vežbe u cilju maksimalnog pojednostavljivanja celokupnog kompleksa i pojedinačnih tenzija – sažet egzaktni izraz.

nastava crtanja u bauhausu razvija kod učenika sposobnost opažanja, egzaktnog sagledavanja i egzaktnog prikazivanja, ali ne opažanja i prikazivanja spoljašnje pojave jednog objekta, nego konstruktivnih elemenata, njihovih zakonodavnih snaga = tenzija, koje treba otkriti u datim objektima, i zakonomerne strukture tih objekata. ta nastava razvija jasno opažanje i prikazivanje odnosa, pri čemu pojave ravnih površina predstavljaju novi uvodni stupanj za prostor.«³⁵

Kandinski je od četvrtog semestra studija na Bauhausu držao i kurs slobodnog slikarstva. Metod slikanja u ravni zasnivao se na strukturalno-tehničkim vežbama prikazivanja objekata koje su studenti sami birali ili koje im je predavač zadavao, grupnoj analizi i zajedničkoj kritici rada, kao i na raspravi osnovnih zakona strukture i smisla rada. Metod Kandinskog utemeljuje procedure apstrahovanja oblika: od reprezentacije do apstraktne sheme u ravni. Rešavanje apstraktne sheme je uspostavljeno kao teorija kompozicije. Bitan metod za Kandinskog je apstrahovanje oblika, a ono se ostvaruje analizom složenosti i redukcijom do strukture. Teoriju oblikovanja Kandinski je razradio i izložio u knjizi *Tačka i linija u površini*.

20.3

Wasilie Kandinsky, *Punkt und Line zu Fläche*, Bauhausbücher 9, Albert Langen Verlag, München, 1925.

Oskar Schlemmer je, između ostalog, predavao i vodio dve značajne nastavne i produktivne oblasti na Bauhausu: anatomiju pod nazivom “Čovek”³⁶ i pozorišnu radionicu “Bauhaus scena”³⁷. On je teorijski objedinio ove dve oblasti u jedinstven sistem nastave koji se prema njegovim beleškama može prikazati sintetičkom shemom:

»poreklo čoveka

istorija razvoja

teorija vrste

seksualna biologija

teorija higijene

relacije sa vazduhom, svetlošću, toplotom, oblačenjem stanovanje – bolesti i zaštita

nervni sistem

fizička i intelektualna aktivnost / psihički život transformacije čoveka u istoriji umetnosti

i

nastava o čoveku

crtež akta

crtež figure

spoljašnja pojava

teorija proporcija

plastičnost/modelovanje

anatomija

³⁵ “Nastava – Kandinski”, katalog MSU, beleška 17, str. 49.

³⁶ Heimo Kuchling (ed.), *Oskar Schlemmer: Man / Teaching notes from Bauhaus*, Lund Humphries, London, 1971.

³⁷ Videti: RoseLee Goldberg, “Bauhaus Performance: Art and Technology: a New Unity”, iz: *Performance / Live Art 1909 to the Present*, Thames and Hudson, London, 1979, str. 63–78.

svetlost i senka
biomehanika
Teorija scene
Čovek u prostoru scene
dramatizacija
njegov ambijent / scena
Scena³⁸

Iako Schlemmer svoje postupke nije povezivao sa duhovnim i mističkim sadržajima kao Itten ili Kandinski, u koncepciji pozorišta i čoveka skeptički je suočio metafizički koncept sa prirodno-naučnim pogledom na čoveka. U nacrtu za rad i izučavanje “Čoveka” i scene, datom po nedeljama, on između ostalog polazi od kosmičkog čoveka.³⁹ Schlemmerov kosmički čovek je prirodno-naučno opisani čovek, a ne organsko arhetipsko biće blisko romantizmu i geteovskoj tradiciji. Schlemmer je svoje kurseve potkrepio čvrstom filozofskom osnovom koja prati istoriju filozofije i omogućava definisanje pojmova o poreklu čoveka, definisanje koncepta biologije, psihologije i filozofije, kao i pojam supstance. Schlemmerov tabelarni pregled istorije filozofije⁴⁰ polazi od grčke filozofije a završava se etičkim školama XVIII i XIX veka.

Na listu označenom kao “Treći dan (27/4/28)” on daje istoriju porekla života i čoveka, oslanjajući se na distinkcije pozitivne prirodne nauke, filozofije, religije i umetnosti: »Objekt i svrha nauke je da sabere i klasifikuje ono što se može saznati: nasuprot spekulativnoj filozofiji i suprotno religiji i umetnosti koje pronalaze. Granica ljudskog znanja u relaciji sa dimenzijama sveta uvek daje slike i koncepte sveta kako oni egzistiraju u ljudskom mozgu, ali nikada ne daje slike i koncepte samog sveta. Zadatak nauke je da da matematičku formulu mehaničkih događaja sveta.«⁴¹ Bitno je uočiti razliku između idealističkih konceptata Ittena, Kandinskog i Kleea, tehnološko-formalističkih konceptata Moholy Nagya i prirodo-naučnih mehanicističkih konceptata Schlemmera. Razlika je u njihovim bazičnim konceptima i smislaonim orijentacijama. U tom smislu Schlemmer matematičkim shemama (formulama) mehaničkog kretanja čoveka u prostoru rešava prikaz čoveka i scenu sa igračima. Za razliku od metafizičkih, formalističkih ili funkcionalističkih pristupa Schlemmerov pristup je mehanicistički.

Teorija scene u Bauhausu je utemeljena u Schlemmerovom programu nastave i tekstu “Matematika plesa”,⁴² kao i u zajedničkoj knjizi Schlemmera, Moholy Nagya i Molnara *Bauhaus Scena*.⁴³ Schlemmerov kurs iz scenografije je zamišljen na sledeći način:

»Specijalizovano scenografsko crtanje: dva časa. Teorija scenografije: dva časa.

Oblast izučavanja: izučavanje sredstava kojima se raspolaže na sceni, izučavanje njihovog porekla i jednostavnosti kao puteva ka novom shvatanju dizajna. Forma – prvenstveno kao linija, ravan i zapremina; boja i svetlost; prostor; ljudsko biće u svojstvu gledaoca i glumca, tehničara i učesnika u akciji; pokret, igra i pantomima; maska, kostim i scenska pomagala.

Metod: ne samo aranžiranje scene već praktični rad u radionici (izrada maski, kostima i sprava) i na sceni (kompozicija i gluma).

³⁸ Beleška 35, str. 30.

³⁹ Beleška 35, str. 36.

⁴⁰ Beleška 35, str. 132–140.

⁴¹ Beleška 35, str. 142.

⁴² Oskar Schlemmer, “The Mathematics of the Dance” (1926), beleška 17 (Wingler), str. 118–119. Prevod teksta “Matematika plesa” je objavljen u *Mentalnom prostoru* br. 3, Beograd, 1986. str. 53–54.

⁴³ Oskar Schlemmer, Moholy-Nagy Laszlo, Molnar Farkas, *A Bauhaus Szinhaza* (1925), Corvina, Hungary, 1978.

Tehničko crtanje; dijagrami i koreografija.
Izvođenje predstava u Bauhausu i na drugim mestima.«⁴⁴

20.13

Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Farkas Molnar, *Die Bühne im Bauhaus*, Bauhausbücher 4, Albert Langen Verlag, München, 1925.

Schlemmerov koncept scene i scenske umetnosti je nastao pod uticajem: (1) ekspresionističkog pozorišta – pre Schlemmerovog preuzimanja scenske radionice, pozorište u Bauhausu je vodio ekspresionistički slikar Lothar Schreyer pripadnik grupe “Sturm”; (2) narodnog (primitivnog) pozorišta, (3) ideje celokupnog umetničkog dela, tj. sinteze različitih umetnosti kroz scenu. Schlemmer je u knjizi *Bauhaus scena* dao detaljan strukturalno-tabelarni prikaz relacija pozorišta, kulta i narodnog veselja. Po njemu je istorija pozorišta istorija promena čovekovog lika, a kako je znak modernog vremena apstrakcija, to je i scenski rad u znaku apstrakcije: »Znak našeg vremena je apstrakcija, ona jednim delom oslobađa elemente postojeće celine, da bi ih dovela do apsurdna ili pak uzdigla do vrhunca, najviše tačke, s druge strane ih dovodi do uopštenja i sjedinjavanja, da bi u velikom zamahu stvorila novu celinu. Znak našeg vremena je i mehanizacija, ovaj nezadrživi tok se širi na sva područja života i umetnosti. Što god može da se mehanizuje, mehanizuje se. Rezultat: upoznavanje onoga što ne može da se mehanizuje. (...) Pozornica, ta specifična umetnost ovog vremena, kojoj bi naše vreme trebalo da dâ lik, ne može proći netaknuta pored tih zajedničkih znakova.«⁴⁵ Schlemmerova teorija i njena scenska praksa izvedene su iz transformacija ravni u prostor, kao i iz redukovanja organskog kontinuiteta pokreta ljudskog tela na mehaničke (u metaforičnom smislu mašinske) kretanje. Relacijom između prostora i mehanike tela uspostavljenom u nizu crteža i dijagrama ostvaruje se totalitet događaja. Rešenje prostora je išlo ka bazičnim geometrijskim konceptima i njihovim vizuelizacijama, a kretanje tela je realizovano njegovim smeštanjem u kostim (ili drugo telo) lutke, čime je naglašena artificijelnost i definisan mehanički diskontinualni i diskretni pokret. Događaj na sceni je bio: (a) rad sa scenom, (b) artikulacija događaja (sa nekom minimalnom naracijom) i (c) pretvaranje događaja na sceni u spektakl kabarea, cirkusa ili pučke svečanosti. Sve transformacije su imale jasni shematizam i poštovala su plastičku geometriju prostora i mehaniku kretanja. Tako su radovi “Gestualni ples” i “Trijadični balet” realizacije teorijskih shema scene i događaja na sceni. “Trijadični balet” Schlemmer opisuje rečima: »... trijadični (od trijade – tri) zbog tri igrača i tri dela njihove sinfonijske, arhitektonske kompozicije i stapanja plesa, kostima i muzike. Ovaj balet naročito odlikuju kostimi koji su bojeni, trodimenzionalnog dizajna, ljudska figura koja je u prostoru osnovnih matematičkih oblika i odgovarajući pokreti u prostoru. *Trijadični balet*, izbegava da bude stvarno mehanički, ili stvarno groteskni i on izbegava stvarni patos i heroizam zadržavajući sigurno harmonijsko značenje, deo je šireg entiteta – metafizičke revije – prema kojoj se takođe odnose teorijska istraživanja i tekući rad Bauhaus scene u Dessau. Ovo je jedinstvo za koje mi trenutno želimo i nameravamo da stvorimo komični i groteskni balet.«⁴⁶ Schlemmerova teorija scene kroz mehanicistička i apstraktna rešenja objedinjuje aspekte niske narodne ili zabavne umetnosti i aspekte i kontekste visoke eksperimentalne umetnosti u koncept modernosti.

20.5

⁴⁴ “Free Painting Course (Kandinsky), Stage Workshop (Schlemmer) and Sculpture (Schmidt)”, (katalog internacionalnog kongresa nastavnika umetnosti, 1928), beleška 17 (Wingler), str. 146.

⁴⁵ Beleška 42, str. 7.

⁴⁶ Beleška 41, str. 54.

Laszlo Moholy-Nagy je, pored različitih konstruktivističkih istraživanja u Bauhausu, u knjizi *Slikarstvo fotografija film*⁴⁷ razvio teoriju fotografije i filma. On polazi od eksplicitnih konstruktivističkih pretpostavki definisanja novog medija i njegove kreativne upotrebe u produkciji umetnosti i u dizajnu upotrebnih i funkcionalnih reprezentacija, tj. u reklami. Na samom početku studije iznosi konstruktivistički kredo gde kaže da teži identifikovanju savremene optičke kreacije. Evoluciju savremene optičke kreacije vidi u rasponu od slike slikane bojenim pigmentom do svetlosne projekcije ostvarene reflektorom. Problem se postavlja oko relacija sledećih koncepata: »Problem terminologije u optičkoj kompoziciji. U interesu boljeg razumevanja mi treba da se suočimo sa celokupnim savremenim problemom optičke kreacije, sa objektnim i neobjektnim slikarstvom, štafelajnim slikarstvom i bojenim kompozicijama u arhitektonskom kontekstu što je povezano sa problemom Gesamtkunstwerka; sa statičnim i kinetičkim optičkim kompozicijama, sa metrijalnim pigmentom i materijalnom svetlošću.«⁴⁸ Koncepti optičke kreacije ukazuju na linije evolucije ka savremenom optičkom kreativnom radu koji je prvenstveno formalna kombinatorika sredstava produkcije, što vodi nastanku konceptualne slike (conceptual image). U razmatranju fotografije kao sredstva reprodukovanja, Moholy-Nagy koncipira i zamisao fotograma (fotografije bez kamere). Fotogram nastaje direktnim osvetljavanjem fotografskog papira na kome se nalaze različiti objekti. Zamisao fotograma je za Moholy-Nagya ekskluzivno konstruktivističko sredstvo plastičkog oblikovanja. U tom kontekstu on definiše i termin "typophoto" objedinjujući tipografske eksperimente (značajne za reklamu) i fotograme. Raspravu filma Moholy-Nagy postavlja na nivou eksperimenta: »Morao bi se izgraditi bioskop opremljen aparaturom i projekcionim površinama za razne eksperimentalne svrhe. Simultanim ili polibisokopom, bisokopom sa većim brojem simultanih projekcija, ostvario bi se kompleksan prostorno-vremenski ambijentalni fenomen. Skica za film "Dinamika metropolisa" pisana 1921–22. godine ukazuje i na zamisli simultaniteta ostvarene konstruktivističkom montažom i kolažem vizuelnih i tipografskih elemenata.«⁴⁹

Rasprava Schlemmerove teorije scene i Moholy-Nagyove teorije fotografije i filma ishodište je različitih teorijskih i praktičnih eksperimenat u umetnosti XX veka.

Kao zaključna instanca teorijskih interesovanja u Bauhausu se može spomenuti serija knjiga, a priredili su ih i izdali Walter Gropius i Laszlo Moholy-Nagy. Prva serija od osam knjiga izašlo je 1925. godine: Walter Gropius *Internacionalna arhitektura*, Paul Klee *Pedagoška beleznica*, *Eksperimentalna kuća Bauhausa*, *Scena Bauhausa*, Piet Mondrian *Novi dizajn*, Theo van Doesburg *Principi neoplastičke umetnosti*, *Novi rad radionice Bauhausa* i Laszlo Moholy-Nagy *Slikarstvo, fotografija i film*. Drugih šest knjiga je izdato u različitim izdanjima: Vasilije Kandinski *Tačka i linija u površini*, J. J. P. Oud *Holandska arhitektura*, Kazimir Maljevič *Neobjektni svet*, Walter Gropius *Bauhausbauten*, A. Gleizes *Kubizam* i Laszlo Moholy-Nagy *Arhitektonski materijali*. Još dvadesetak knjiga je bilo pripremljeno za objavljivanje, ali iz materijalnih razloga nisu izdate.

⁴⁷ Laszlo Moholy-Nagy, *Painting Photography Film*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1973.

⁴⁸ Beleška 46, str. 12.

⁴⁹ Moholy-Nagy, "Dynamic of the Metropolis / Sketch for a film / Also Typophoto", beleška 46, str. 122–137.

20.6

Theo van Doesburg, *Grund begriffe Der Neuen Gestaltenden Kunst*, Bauhausbücher 6, Albert Langen Verlag, München, 1925.

20.7

Walter Gropius, *Bauhaus Bauten Dessau*, Bauhausbücher 12, Albert Langen Verlag, München, 1925.

20.8

Kasimir Maljevič, *Die Gegenstandslose Welt*, Bauhausbücher 11, Albert Langen Verlag, München, 1925.

Bauhaus knjige ukazuju na bitni aspekt i intenciju Bauhauasa, a to je stvaranje internacionalnog jezika umetnosti, ponuda paradigmatiskih primera mišljenja i rada u umetnosti i promovisanje teorijskog rada umetnika kao bazične teorije epohe modernizma.

Miško Šuvaković, “Kontekst i teorija Bauhauasa”, iz *Estetika apstraktnog slikarstva*, Narodna knjiga, Beograd, 1998, str. 49-65.

Miško Šuvaković: Pedagoška teorija Paula Kleea

21.1

Paul Kle, *Arhitektura* (detalj), ulje na platnu, 1923.

Nacionalna galerija, Berlin. Fotografija: Miško Šuvaković i Provisional Salta Ensemble.
CELA STRANA

Tumačenja konteksta Kleeovog rada i mišljenja su različita i međusobno protivurečna. Danas se mogu izdvojiti tri osnovna pristupa recepciji Kleeovih slikarskih i teorijskih produkata.

U eseju “Paul Klee: progresije – konstrukcije i koncepti iz nauke o likovnim oblicima” Christian Geelhaar povezuje teorijska istraživanja Paula Kleea sa središnjim problemima apstraktno umetnosti XX veka. On ukazuje da su Kleeova istraživanja anticipirala probleme minimalne i konceptualne umetnosti. Odnosno, da su uočavanja relacija vizuelnih i nevizuelnih (numeričkih, diskurzivnih) kvaliteta u Kleeovom teorijskom radu bitna za razvoj moderne umetnosti: »Brojčani i serijski sistemi progresije i permutacije, kako ih je Klee istraživao u nastavi u desauskom Bauhausu ukazujući na mogućnosti njihovog umetničkog predočavanja, zadobili su centralno značenje u minimalnoj i konceptualnoj umetnosti. Spomenimo samo Dona Judda, Dana Flavina, Carla Andrea,

Sol LeWitta, Walther de Mariu, Mela Bochnera i Hannu Darboven ili Maria Merza, čije se stvaranje zasniva na matematičkom nizu italijanskog matematičara Leonarda Fibonaccia (1180–1250), koji rezultira iz zbira brojeva: 1+1, 1+2, 2+3, 3+5, 5+8, 8+13 itd. Crteži i planovi tih umetnika iznenađujuće su slični geometrijskim konstrukcijama Paula Kleea i njegovim listovima ispunjenim brojevima.«⁵⁰ Poredeći Kleeove teorijske radove i produkte umetnika minimalne i konceptualne umetnosti zapaža se formalna sličnost rešenja relacija vizuelnih i nevizuelnih (numeričkih, diskurzivnih) struktura koju naglašava Geelhaar. Nužno je, s druge strane, naglasiti i fundamentalnu razliku. Kleeovi teorijski spisi i njegova umetnička teorija u jasnim su distinkcijama prvostepenog i drugostepenog nivoa umetničkog (slikarskog) rada. Drugostepeni teorijski nacrti nemaju funkciju dela, oni su saznavni okvir u kome se dela produkuju. Radovi umetnika minimalne i konceptualne umetnosti se temelje na inverziji i dekonstrukciji hijerarhije prvostepenih i drugostepenih produktivnosti, što znači da se teorijski nacrt nudi kao umetničko delo da bi se problematizovala i ispitala strukturalna, aksiološka i diskurzivna uređenost pod-sistema sveta umetnosti.

U predgovoru knjige *Paul Klee: Beležnice, knjiga 1 / Oko koje misli*⁵¹ koju sačinjavaju Kleeovi teorijski dijagrami i tekstovi, Giulio Carlo Argan eksplicira da je značaj Kleeovog rada za modernu umetnost ravan značaju Leonardovog rada za renesansnu umetnost. Arganova rasprava Kleeovog teorijskog rada je dominantno kontekstualna i istorijski determinišuća: »Istorijski govoreći, Kleeove poetike se mogu povezati sa onim što se može nazvati poetikom kontradikcije, tj. sa poetikama od Mallarme do Rilkea. Klee je bio Rilkeov prijatelj, a njegove misli o umetnosti su bile povezane sa barem dva izvora Mallarmeove poetike: sa Wagnerom, koga je on kao pasionirani ljubitelj muzike poznao i sa Poom, koji je bio jedan od izvora njegove pikturalne inspiracije. (...) Možda je Klee kao i Mallarme sanjao o apsolutnom umetničkom radu, l'oeuvre, ali ga nije dosegao; njegov stvarni rad se mora pronaći u mnoštvu činjenica njegovog životnog istraživanja, u njegovom razvoju uz pomoć mnoštva fragmenata, u njegovim naglom sekvencionisanju slika, u mnogobrojnim skicama i beleškama, u ostacima tehničkih eksperimenata ...«⁵² Često se ukazuje i na relacije Kleeovog rada i tada aktuelnih teorija percepcije (geštalta), na koinkidencije i analogije između filozofije fenomenologije i Kleeovih zaključaka, sa naglaskom na fenomenološkom definisanju forme u slici i slike u odnosu na realnost sveta: »Nije više prihvatljivo postavljati distinkcije između realnog i imaginarnog objekta. Svaka slika, budući da je trenutak iskustva i egzistencije, nije samo fiksirana i odvojena reprezentacija, već je i održiva fizička vitalnost. U slici se ostvaruje prenos od nižih ili pasivnih formi, tradicija, navika ili sećanja koja ograničavaju ljudsku slobodu (Husserl ih naziva So-sein), do viših formi, u kojima sloboda ima najviši izraz, tj. do kreacije.«⁵³

Robert Rosenblum u knjizi *Moderno slikarstvo i severnjačka romantična tradicija / Od Friedricha do Rothka*⁵⁴ obrazlaže koncept tradicije severnjačkog romantizma. Ishodišta tradicije severnjačkog romantizma nalazi u radovima Caspara Davida Friedricha i Philippa Otto Rungea, a kao značajne predstavnike izdvaja Williama Blakea, Samuela

⁵⁰ Christian Geelhaar, "Paul Klee: progresije / konstrukcije i koncepti iz nauke o likovnim oblicima" (katalog *Kunst über Kunst*, 1974), prevedeno u katalogu: *Primeri analitičkih radova*, SKC Beograd i Galerija Nova, Zagreb, 1978, str. 51.

⁵¹ Giulio Carlo Argan, "Preface" iz: Jürg Spiller (ed.), *Paul Klee Notebooks Volume 1 / The Thinking Eye*, Lund Humphries, London, 1978, str. 11–18.

⁵² Giulio Carlo Argan, "Preface", str. 11–12.

⁵³ Giulio Carlo Argan, "Preface", str. 16.

⁵⁴ Robert Rosenblum, "Other Romantic currents: Klee and Ernst", iz *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition / Friedrich to Rothko*, Thames and Hudson, London, 1975, str. 149–172.

Palmera, Vinceta van Gogha, Ferdinanda Hodlera, Edvarda Muncha, Emila Noldea, Franza Marca, Vasilija Kandinskog, Lyonela Feiningera, Maxa Ernsta, Pieta Mondriana, kao i američke apstraktne ekspresioniste Jacksona Pollocka, Barnetta Newmana i Marka Rothka. Zamisao severnjačkog romantizma se temelji na: (a) deformisanju i apstrahovanju oblika koje teži ka osnovnim oblicima i vizuelnim relacijama, odnosno, (b) na traženju simboličkih i duhovnih vrednosti slike analogno jungovskom konceptu arhetipa. Ova hipoteza neprikazivačke slike pred-apstraktne i apstraktne umetnosti posmatra kao ideografske strukture (ikoničke znake upotrebljene kao simbole, ili simbole). U poglavlju "Druge romantične struje: Klee i Ernst" Rosemblum objašnjava da severnjački autori početkom XX veka kubističke i fovističke formalne metode povezuju sa simboličkim i duhovnim sadržajima anticipiranim, na primer, u Goetheovoj teoriji prirode i boje. Rosenblum piše: "Kleeov rad obiluje romantičarskim temama. On ne čezne samo za tim da evocira misteriozno iskustvo životinja, (...) već, kao i mnogi romantičari pre njega, želi da prozre tajnu života i osećaja drveća i biljaka, da zahvati čudesni organski rast i promenu, rascvetavanje biljaka, magične prelaze iz jednog godišnjeg doba u drugo."⁵⁵

20.2

Paul Kle u ateljeu, Bauhaus, Desau, oko 1926.

iz: Siegfried Giedion, *Walter Gropius. Mensch und Werk*, Verlag Gerd Hatje Stuttgart, 1954, str. 176.

Marcelin Pleynet je u knjizi *Slikarstvo i sistem* u poglavlju "Bauhaus i njegovi učitelji"⁵⁶ izložio kritiku teorijskog rada predavača Bauhauusa sa deteljnim osvrtima na Kandinskog i Kleea. Pleynetova argumentacija, strukturalističko-marksističkog usmerenja, pokazuje da su teorijski spisi Kandinskog i Kleea pre književni nego teorijski radovi. Zaključak se zasniva na zapažanju da su njihovi spisi isključivo usmereni na sopstveni rad, bez pretenzija ka širem teorijskom i istorijskom razmatranju razvoja bazičnih ideja i njihovih granica. Sa stanovišta radikalnog strukturalizma i marksizma postavke Kandinskog i Kleea su tumačene kao reakcionarne. Njihova se reakcionarnost objašnjava na osnovu podataka o sukobu koji se u Bauhausu odvijao između linije koju je, zalažući se za duhovni rad, inicirao Itten i tehnokratsko marksističke linije zasnovane na funkcionalizmu koju je zastupao Hannes Meyer. Pored opštih kontekstualnih naznaka Pleynet navodi i specifične aspekte reakcionarnosti. Sa dozom francuskog šovinizma on dokazuje da slikarski rad Kandinskog i Kleea nastaje preuzimanjem francuskih slikarskih paradigmi od impresionizma, preko Cézannea, do fovizma i kubizma: »Kandinski je, kao i Klee, u mnogim svojim slikama koristio transformacije francuskih umetnika sa kraja XIX veka, posebno Cézannea. Kada je to bilo potrebno, koristio ih je kao istorijski, naravno formalni, argument, ali se nikada nije zapitao da li je rad koji je koristio u praksi mogao da bude rezultat jedne neizgovorene teorije, dovoljno jake da proizvede ovu radikalnu istorijsku transformaciju. Drugim rečima, ni on ni Klee nikada nisu ispitivali način na koji je uticaj kojem su podlegli, proveren u njihovom radu, niti kako je njihov rad – da ne pominjem njihove teorije – odgovorio na taj uticaj. Staviše, moramo se setiti da su obojica prihvatili odgovornost podučavanja i da su u tom ovlašćenju produkovali i objedinjavali književne radove. (...) Suštinski objekt teorijskih (književnih) radova Kandinskog i Kleea je njihov sopstveni rad, a ne istorija koja nije samo uzgred proizvela (ili uticala na) taj rad.«⁵⁷ U sledećem koraku Pleynet je izneo zapažanje da teorija, ili u Kleeovoj terminologiji nauka, ne može biti stvorena autonomno iz intuicija. Umetnik koji gradi teoriju mora se suočiti sa jezikom, tj. sa

⁵⁵ Robert Rosenblum, str. 151.

⁵⁶ Marcelin Pleynet, "The Bauhaus and Its Teaching", iz: *Painting and System*, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1984, str. 111–128.

⁵⁷ Marcelin Pleynet, str. 119.

kontekstom jezika koji koristi, on taj jezik ne može da koristi na (u ideološkom smislu) neutralan način. Po Pleynetu autori kao što su Kandinski, Klee ili Gropius, koriste filozofsku i naučnu terminologiju na proizvoljan način koji ih ne vodi čak ni pseudonauci ili pseudofilozofiji, već jedino retorici. Ukazuje se na idealističku liniju koju grade autori kao što su Ostwald, Kant i Goethe, a koji su uticali na njih. Iz tih premisa Pleynet izvodi zaključak o reakcionarnosti Kandinskog i Kleea: »(...) teorija zasnovana na anahronoj ideološkoj osnovi ne može imati progresivan efekat.«⁵⁸

U relativno različitom kontekstu od Pleynetovog, iz rada zasnovanog na analitičkoj filozofiji i marksizmu, članovi grupe Art&Language su u esejima "Abstract Art" i "The Ratification of Abstract Art"⁵⁹ izveli kritiku apstraktne umetnosti pre Drugog svetskog rata i njoj odgovarajućih pokreta posleratnog apstraktnog grinbergijanskog modernizma. Metod kritike Art&Languagea se temeljio na dve premise: (1) na logičko-konceptualnoj analizi diskursa apstraktnih umetnika i (2) na realističko uzročnoj analizi procedura reprezentacije povezanoj sa istorijskom uzročnom analizom izvedenom iz marksizma. Zaključak kritičkog čitanja metafizičkih tekstova apstraktnih slikara glasi: »Očevi, začetnici apstraktnog slikarstva, Kandinski, Maljevič, Klee, Mondrian, pisali su obilno: ono što su pisali blesavo je i niko ih ne bi čitao da nisu stekli status umetnika.«⁶⁰ Zaključak Art&Languagea je u skladu sa polaznim premisama analitičkog kritičkog čitanja čiji je zadatak da u ispitivanom tekstu traži nejasnoće, paradokse, neutemeljenosti, višeznačnosti, metafizičke premise i zaključke.

U eklektičnoj postmodernističkoj teoriji na početku osamdesetih godina nastupila je klima, na prvi pogled, pogodna za recepciju Kleeovih višeznačnosti, protivurečnosti, humora, ironije i eklekticizma. Međutim, zanimanje za njegov rad bilo je manje nego u periodu minimalne, konceptualne i postkonceptualne umetnosti. Izuzetak čini nekoliko primera iz nemačkog kulturnog kruga. Na planu slikarskih simulacija karakteristični su pristupi Kleeovoj strukturalnosti i aksiologiji u slikarstvu Jürgena Partenheimera.⁶¹ Teoretičar umetnosti Hans-Thies Lehmann je u eseju "Rizom i mašina"⁶² uspostavio korespodencije između Kleeovog koncepta organskog rasta i metafore drveta sa strukturalističko-psihoanalitičkom teorijom rizoma Gilles Deleuzea i Felixa Guattaria.⁶³ Prema Lehmannu koncept rizoma (modela korena, strukture u kojoj je svaka tačka povezana sa drugom tačkom kroz beskrajnu segmentaciju) na nivou umetnosti ne odgovara klasičnim celovitim delima koja su vizuelni i semantički totalitet, već umetnosti koja povezuje energetske tokove i proizvodi multipl-entitete. Takve su, na primer, Kleeove slike zasnovane na progresiji i transformacijama analogija organskog rasta i prikazivanja monstrum-mašina ili bića.⁶⁴

Pedagoški i teorijski nacrti i spisi Paula Kleea

⁵⁸ Marcelin Pleynet, str. 127.

⁵⁹ Art&Language, "Abstract Art", *Art&Language* vol. 3 no.3, England, June 1976, str. 53–65; Art&Language, "The Ratification of Abstract Art" (1979), iz: *Art&Language*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1980, str. 242–250.

⁶⁰ Art&Language, "Abstract Art", str. 59.

⁶¹ Videti, na primer, crtež u katalogu Jürgena Partenheimera, "Der Weg der Nashorner. AXIS MUNDI twixt thumb and the next", Kunstraum, Munchen, 1983.

⁶² Hans-Thies Lehmann, "Rhizoom en Machine", *De Appel* no. 3–4, Amsterdam, 1981, str. 29–41.

⁶³ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *On the Line*, prvi deo "Rhizome", Semiotext(e), New York, 1983, str. 1–65.

⁶⁴ Paul Klee, *Die Zwitschermaschine und andere Grotosken*, Eulenspiegel Verlag, Berlin, 1982.

Paul Klee je 1920. godine počeo da predaje u Bauhausu. Bauhaus je napustio 1930. godine kada je prešao u Dizeldorf, gde je vodio slikarsku klasu na Akademiji.

21.3

Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, Bauhausbücher 2, Albert Langen Verlag, München, 1925.

CELA STRANA

Njegov pedagoški i teorijski rad je sređen u nekoliko knjiga od kojih je najpoznatija: *Pedagoška beležnica*⁶⁵ objavljena 1925. u seriji Bauhaus knjiga. Siri, ali neautentičniji, uvid u Kleeov teorijski rad pružaju knjige *Paul Klee beležnice, knjiga 1 / Oko koje misli i Paul Klee, beležnice, knjiga 2 / Priroda prirode*⁶⁶ koje je 50-tih godina priredio i izdao Jürg Spiller, a do danas su doživele mnoštvo izdanja i prevoda (mi se služimo engleskim prevodom). Kleeova zaostavština u kojoj se nalaze i listovi sa teorijskim crtežima i tekstovima čuva se u Kleeovom arhivu u Bernu. Za nastanak Kleeovog pedagoškog i teorijskog rada bitna su dva zahteva: (1) zahtev za uspostavljanjem teorije pogodne za obrazovanje umetnika u Bauhausu, i (2) zahtev za sistematizacijom i razradom dotadašnjih slikarskih iskustava i rezultata. Rezultat realizacije ova dva zahteva bilo je stvaranje sistematične i relativno celovite, u Kleeovoj terminologiji, nauke o vizuelnim oblicima. Po celovitosti i domenu razrada Kleeova teorija može da se poredi sa Maljevičevom teorijom dodatnog elementa. Iako različite po interesu (Maljevič definiše umetnički pravac suprematizam, što Klee ne čini) i metodama (Klee razvija induktivni metod *kretanja* po primerima, a Maljevič razvija teoriju slikarske paradigme) njihove teorije nadilaze fragmentarnost uobičajenu kod umetnika koji tek manifestno anticipiraju teorijski sistem.

Predavački rad u Bauhausu Klee je ostvarivao: (a) radeći na teoriji forme (drugi i treći semestar opšteg umetničkog obrazovanja), (b) podučavajući u slikarskoj klasi, (c) radeći na teoriji forme u radionici za bojeno staklo i kasnije u tkačnici, (d) sarađujući u knjigovezačkoj i štamparskoj radionici. U Dizeldorfu, na Akademiji, rad je usmerio na slikarstvo. Struktura predavanja u Bauhausu može se izložiti kroz naslove predavačkih oblasti: (1) “Moj doprinos osnovnim principima i teoriji forme” (1921–1922), (2) “Doprinos teoriji vizuelnih formi” (1921–1922), (3) iz ove dve oblasti izdvojen je materijal za knjigu *Pedagoška beležnica*, (4) od 1925. priprema “Vizuelnu mehaniku”, koja je trebalo da bude izdata u ediciji Bauhaus knjiga, i “Teoriju stila”, (5) tokom 1924. i 1925. razvija “Opšti sistem vizuelnog značenja” i “Specijalni sistem”.⁶⁷ Nekoliko Kleeovih tekstova ukazuje na njegove postavke, interese, a pre svega na kontekst promišljanja umetnosti. To su tekstovi: “Igra snaga u Bauhausu” (odgovor na Gropiusovu anketu o Bauhausu, 1921), “Načini proučavanja prirode” (iz knjige *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923*, Bauhaus izdanje), delovi prepiske Gropiusa i Kleea iz 1926, “Egzaktan eksperiment u domenu umetnosti” (iz *Bauhaus* časopisa, 1928) i “O modernoj umetnosti” (predavanje povodom izložbe u Jeni, 1924) i “Kredo stvaraoća” (kompilacija Kleeovih tekstova).⁶⁸

Načelno se razlikuju Kleeove tekstovi i pedagoško teorijski nacrti i spisi. Tekstovi pisani u raznim prilikama nemaju teorijsku koherentnost njegovih nacrti i predavanja. Pisani su

⁶⁵ Paul Klee, *Pedagogical Sketchbook* (1925), Faber and Faber, London, 1972.

⁶⁶ Jürg Spiller (ed.), *Paul Klee Notebooks, Volume 1, The Thinking Eye* i *Paul Klee Notebooks, Volume 2, The Nature of Nature*, Lund Humphries, London, 1978.

⁶⁷ Jürgen Spiller, “Introduction. How the pedagogic writings came into being”, (Vol. 1), str. 33–40.

⁶⁸ Paul Klee, “Kredo stvaraoća”, *Domesti* br. 7–9, Rijeka, 1981, str. 91.

raskošnim metaforičnim jezikom kasnog ekspresionizma i romantizma. Ukazujući na smisaoni okvir Kleeovog rada, oni naglašavaju aksiološke i semantičke vrednosti Kleeovog sveta umetnosti. Nasuprot njima, pedagoški i teorijski nacrti konkretizuju interese, metode i ciljeve istraživanja i vizuelnog oblikovanja.

Osnovni teorijski model Kleeovog rada, teorija prirode, povezan je sa Kleeovim razumevanjem slikarstva ali i sa kontekstom romantičarske tradicije, posebno sa geteovskom teorijom prirode. Klee prirodu opisuje u terminima dijalektike, tj. u terminima kretanja i relacija suprotnosti koje uslovljavaju povezanost neorganskog i organskog sveta. On naglašava stav da je čovek kao i sve ostalo deo prirode i da svaki njegov čin pripada procesima prirode. Kleeovo se shvatanje prirode može eksplicirati analizom Goetheovog koncepta prirode koju je izložio Svetislav Stefanović: »To kupljenje i traženje i zbiranje svega radi davanja, pokazivanja, deljenja drugima, svima – to je onaj nedostižni visoki etos Geteova života i njegove umetnosti. Besmisleno mi zato izgleda govoriti, a govori se i piše, o njegovom moralu ili njegovoj amoralnosti, o njegovoj religioznosti, njegovom hrišćanstvu ili njegovom paganstvu. On je iznad svih postulata morala kao i iznad svih religija, jer ih on sve ima u sebi, jer ih je sve u sebi spojio i jer je u neposrednoj vezi i dodiru sa samim božanstvom, ili, što je za nju, jedno isto, sa prirodom u njenom večitom stvaralačkom elanu, nagonu i pogonu.«⁶⁹

Upravo takva panteistička shema dijalektike prirode vlada Kleeovim uverenjima i razumevanjima kako prirode, tako i društvenih relacija ili problema vizuelnog oblikovanja. Zamisao prirode je za Kleea paradigmatička shema pogodna za primenu na različite situacije i relacije. U tom smislu on govori i o relacijama u Bauhausu: »Odobravam činjenicu da u Bauhausu zajedno deluju različite orijentacije. Odobravam i njihove sukobe ukoliko je rezultat usavršavanje. Teškoće su objektivne i testiraju snagu svake orijentacije. Vrednosni sudovi su uvek subjektivni i ograničeni tako da negativni sudovi pojedinih aspekata rada ne znače mnogo za celinu rada. Uopšteno, nema ispravnog ili pogrešnog; tačnije, naš rad postoji kroz igru suprotnosti, kao i u prirodi dobar i loš rad zajedno deluju stvaralački u vremenu.«⁷⁰

21.6

Paul Klee, *17, IRR*, 1923.
Kunstmuseum, Basel

Klee je teoriju prirode, formalizovanu u različitim dijagramima i slikama, sažeo u tekstu "Pristupi izučavanju prirode"⁷¹ razmatrajući odnos umetnika i prirode i nužnost njihovog dijaloga. Dijalog umetnika sa prirodom razlikuje se od dijaloga naučnika ili mistika odnosno, od dijaloga prirode (božanskog) sa mistikom. Dijalog se, što pokazuje i prateći dijagram, odvija između umetnika (JA) i objekta (TI). Klee razlikuje trajektorije dijaloga kroz: (a) optički-fizički put, (b) ne-optičke puteve i (c) metafizički put koji objedinjuje prethodne. Po Kleeu zbir iskustava, a to je temelj induktivnog postupka, omogućava da JA na osnovu spoljašnje pojavnosti zaključi o unutrašnjoj prirodi objekta: »Ovo se postiže intuitivno tako što optičko-fizička pojava stimuliše 'JA' da doživi osećanja koja u zavisnosti od svoje prirode spoljašnju impresiju mogu da pretvore u funkcionalno prodiranje. Ono što je ranije bilo anatomska sada u većoj meri postaje filozofsko. Osim

⁶⁹ Svetislav Stefanović, "Fenomen Gete" predgovor prevodu Geteove knjige *Herman i Doroteja (Lirika)* Pandora, SKZ, Beograd, 1943.

⁷⁰ Paul Klee, "The Play of Forces in the Bauhaus" (1921), iz Hans M. Wingler (ed.), *The Bauhaus – Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, The MIT Press, Cambridge Mass. i London, England, 1978, str. 50.

⁷¹ Paul Klee, "Ways of Nature Study" (1923), u: Wingler, str. 73. Prevod teksta "Pristupi izučavanju prirode" objavljen je u: Miško Šuvaković, Vladimir Nikolić (ur.), *Bauhaus (1919–1933). Paul Klee (1879–1940)*, Galerija SKCa, Beograd, 1979, str. 12–13.

ovih načina posmatranja objekta postoje i drugi pristupi koji vode ka humanizaciji objekta, u kojem se JA dovodi u saglasnost sa objektom, transcendirajući osnovne optičke elemente. Prvo, postoji ne-optički pristup obične duboko ukorenjene veze sa zemljom koji se odozdo uzdiže do oka JA i, drugo, postoji ne-optički pristup kosmičke veze koji dolazi odozgo. Ovi pristupi su u svom jedinstvu metafizički.«⁷² U navedenom odlomku izdvojen je bitan cilj sadržaja koji određuje Kleeov metod, a iskazuje se na dva načina: (a) anatomsko postaje filozofsko i (b) transcendiraju se osnovni optički elementi. Klee vizuelnu pojavnost nudi kao osnovu za uspostavljanje nevizuelnih (semantičkih, spekulativnih, psiholoških ili mentalnih) reprezentacija. Povezivanje transcendencija, usmerenih na primarnu prirodu direktnog iskustva (zemlju) i sekundarnu prirodu indirektnog iskustva (kosmos), određuje metafizički status umetničkog rada. Termin metafizičko u Kleeovoj terminologiji označava sintezu neoptičkih aspekata iskustva prirode i ne-optičkih efekata slike koje su u relaciji sa prirodom. Iz naznačenih shema Klee izvodi i pedagoški zahtev koji objedinjuje formalni rad na upoznavanju prirodnih oblika i njihovom apstrahovanju sa eksplicitno romantičarsko-ekspresionističkom tezom o stvaranju koje saučestvuje u Božijem stvaranju, odnosno, tezom o umetnosti kao novoj i specifičnoj prirodi: »U iskustvu koje je stekao kroz različite pristupe i koje je pretvorio u vidljivo dostignuće, student pokazuje stepen na kome je postigao dijalog sa prirodnim predmetom. Rastuća zrelost u njegovom posmatranju i stavu prema prirodi omogućava mu da, stvarajući sopstveni filozofski pogled na svet, potpuno slobodno posmatra apstraktne oblike, dostižući nezavisno od svakog shematskog pristupa novu prirodnost, prirodnost dela. On tada stvara delo ili učestvuje u stvaranju dela koja su odraz božjeg dela.«⁷³ Bitno je uočiti transformaciju temeljnu za ideologije modernizma: nova prirodnost dela o kojoj govori Klee metafizička je koncepcija autonomije umetničkog dela, a zasniva se na uverenju da je delo u odnosu na Prirodu sveta druga priroda. Za posleratne koncepcije modernizma, bilo neokonstruktivizma ili grinbergijanskog modernizma, ova drugost umetničkog dela u odnosu na svet je formalni princip konstruktivne specifičnosti slike, skulpture ili teksta u odnosu na aspekte sveta.

Klee metodološki kombinuje dva pristupa u rešavanju dela: (1) racionalizovanu konstrukciju (shemu, brojni odnos, geometrijsku kompoziciju) i (2) intuitivni uvid u fenomenalnost sveta i dela. Termin intuicije ostaje nerazjašnjen, a može se približno razumeti kao direktni uvid u stanje stvari ili direktna odluka o izvršenju čina bez postupnog racionalnog izvođenja zaključaka. Formalna posledica kombinatorike racionalizovanih konstrukcija i intuitivnog uvida u romantičarskom okviru određuje simbolički karakter nastalih formi. Struktura simboličkog produkta, koji nije nužno zasnovan na javnim pravilima simbolizacije,⁷⁴ binarnog je karaktera uslovljenog polaritetima: (a) geometrijske sheme (trougao, kvadrat, višougao, krug, spirala) i (b) pojmovne sheme (parovi: kosmos-red, kaos-nered, spoljašnje-unutrašnje, ograničeno-neograničeno, teza-antiteza, stabilno-nestabilno).

U komentaru jednog teorijskog dijagrama Klee ukazuje da želi da uvede nešto treće u odnosu na polaritete + i –,⁷⁵ što metaforički iskazuje rečima: »Ni dobar ni loš ili dobar isto toliko koliko i loš.«⁷⁶ Zamisao medijalnog, onog što ne razrešava ili se ne opredeljuje u odnosu na polaritete, već teži njihovom sadejstvu, odgovara kako Hegelovom koncipiranju jedinstva neposrednosti i medijacije,⁷⁷ tako i zamislima

⁷² Kle, "Pristupi izučavanju prirode", str. 12–13.

⁷³ Kle, "Pristupi izučavanju prirode", str. 13.

⁷⁴ Klee često izmišlja, pronalazi i konstruiše simbole stvarajući specifičnu modernu mitologiju: mitologiju umetnika.

⁷⁵ Kao i kod Mondriana i Doesburga, susrećemo se sa hegelovskom shemom *teza-antiteza-sinteza*.

⁷⁶ Jürg Spiller (vol. 1), str. 15.

⁷⁷ G. V. F. Hegel, *Nauka logike*, Prosveta, Beograd, 1973, str. 151.

srednjeg puta u taoizmu, budizmu, ali i formalnim procedurama indijskih gramatičara.⁷⁸

Zamisli i nacрте iz teorije prirode Klee je u dijagramima izložio kroz primere. Drugostepeni nivo teoretisanja zasnovao je na upotrebi prvostepenih obrazaca, tj. primera. U *Pedagoškoj beležnici* u poglavljima III i IV⁷⁹ primeri su: odnosi zemlje, vode, vazduha ili uslova ravnoteže i rasporeda energija i sila. Energiju i sile u dijagramima je vizualizovao vektorima i trajektorijama potencijalnog ili izvršenog kretanja. Uspostavljena je primarna tautološka relacija: linija prikazuje putanju fiktivnog kretanja, a istovremeno je i trag kretanja olovke po površini papira. Zamisao vektora i trajektorije, klasičnih koncepata mehanike, usmerila je Kleea na kompozicione probleme tačke, linije i površine, tj. na strukturalne probleme brojnih odnosa. Naznačene operacije odredio je shemama kretanja (a) iz principa (deduktivni nivo) i (b) kretanje u principe (induktivni nivo). Kleeov koncept prirode u poetici stvaranja umetničkog dela možemo formalno opisati shemom:

formalne zakonitosti → metaforični diskurs → *priroda vizuelnog oblikovanja* ← i
metafizički diskurs ← svet.

Na pretpostavkama teorije prirode Klee je izveo teoriju forme. Ona se zasniva na dva osnovna stava: »Za umetnika je dijalog sa prirodom i dalje sine qua non.«⁸⁰ i »Umetnost ne predstavlja vidljivo, ona čini vidljivim.«⁸¹ Kleeova teorija forme se uspostavlja analogno teorijskoj mehanici, jer potiče iz posmatranja i kontemplacije prirodnih fenomena, ali se gradi kao formalna disciplina bez nužnih (ali principijelno mogućih) relacija sa svetom. S druge strane, ona zadovoljava i dve bitne funkcije: (a) omogućava razvoj samog Kleeovog slikarskog rada i (b) potencijalni je okvir pogodan za obuku studenata umetnosti. Iz ovih premisa on izvodi zaključak i svoj rad naziva naučnim, ali se termin naučni ne poklapa sa uobičajenim kriterijumima definisanja nauke. Potrebno je razmotriti Kleeovu identifikaciju sa naučnim, pošto Pleynet i Art&Language, na primer, negiraju naučni i teorijski status njegovog diskursa dodeljujući mu status književnog diskursa (Pleynet). Problem proizlazi iz toga što u evropskoj kulturi pojam naučnosti i nauke nije ni dijahronijski ni sinhronijski jednoznačan i konzistentan. Tako mi Newtona, prihvatamo kao naučnika zanemarujući (previđajući) njegova astrološka interesovanja i okvire rada. S druge strane, u tradiciji logičkog pozitivizma naukom se nazivaju discipline izgrađene po uzoru na prirodne nauke, pre svega na fiziku. Marksizam smatra da su naučne discipline zasnovane na materijalizmu, istorijskoj uzročnosti i ekonomskom determinizmu, a psihoanalitičari od Freuda do Lacana teže da psihoanalizu tako utemelje da bi bila prihvaćena kao nauka. Spomenimo i uobičajeno razlikovanje empirijskih, formalnih i humanističkih nauka. Kleeovo definisanje rada na teoriji forme kao nauke uslovljeno je različitim uzrocima: (a) naivnim shvatanjem umetnika da svaka racionalizacija naspram intuicije i kontemplacije jeste nauka, (b) pokušajem uspostavljanja analogija sa naučnim teorijama: mehanikom, matematikom i psihologijom percepcije, (c) opštom težnjom u kulturi 20-tih godina da se zasnuju posebne nauke o književnosti, vizuelnim umetnostima, muzici.

21.5

Paul Klee, dijagram Fig. 52, 1925.

⁷⁸ Kleeov pojam medijalno može da se prati od budističke zamisli srednjeg puta do pojma posredovanja u *budističkoj sholastici*. Čedomil Veljačić, "Razvoj budističke filozofije" iz: *Razmeđa azijskih filozofija* II, SN Liber, Zagreb, 1978, str. 189–261.

⁷⁹ Paul Klee, *Pedagogical Sketchbook* (1925), Faber and Faber, London, 1972, str. 47–61.

⁸⁰ Klee, "Pristupi izučavanju prirode", str. 12.

⁸¹ Paul Klee, "Kredo stvaraoča", *Dometi* br. 7–9, Rijeka, 1981, str. 91.

Kleeova teorija forme se temelji na uočavanju osnovnih vizuelnih fenomena i njima odgovarajućih pojmova: tačke, linije, površine, tela i procesa generisanja oblika. Osnovne Kleeove postavke teorije forme slične su postavkama Vasilija Kandinskog, ali dok Kandinski gradi teoriju forme kao teoriju kompozicije slike i pri tome održava stabilne realcije sa slikom/slikarstvom, Klee konstruiše relativno autonomnu teoriju usmerenu ka transcendiranju vizuelnih pojavnosti posredstvom simboličke upotrebe formalnih elemenata površine. Kleeova metodologija je specifična, on konstantno semantizuje formalna vizuelna rešenja. Može se konstatovati da zamisao semantizacije odgovara pojmu transcendencije. Jer šta je transcendiranje formalnog vizuelnog fenomena, ako ne njegova semantizacija i povezivanje (metonimijski i metaforički) vizuelnog sa nevizuelnim: »Svaka stvar je konačno smrtna. Ali od prošlosti, od života, ostaje duh. Spiritualno u umetnosti je umetničko u umetnosti. Zahtev apsolutnog je isti u svim pravcima.«⁸² Mada je nastala kao teorija slikarstva, Kleeova teorija je postavljena na opštijem nivou te se može shvatiti kao teorija vizuelnog oblikovanja. Dokazuje za ovo nalazimo u njegovim kasnijim teorijskim nacrtima, ali i u animiranom filmu i neslikarskim istraživanjima minimalne i konceptualne umetnosti.

Linija je po Kleeu posledica kretanja tačke, površina je posledica kretanja linije, a telo je posledica kretanja površine.⁸³ Ovim kretanjima upravljaju hipotetičke sile koje deluju iz centra ili iz beskonačnosti što je metaforička veza teorije prirode i teorije forme. Klee razlikuje idealne i materijalne aspekte dela: (a) idealni aspekti oblikovanja su dominantni: linija, ton, boja, dok su (b) materijalni aspekti oblikovanja: drvo, platno i metal sekundarni. Idealna sredstva: »nisu oslobođena materije: da jesu, bilo bi ih nemoguće nacrtati. Kada mastilom napišem reč vino, mastilo ne igra primarnu ulogu, ali omogućava fiksiranje koncepta vina. Mastilo pomaže da nam ostane vino.«⁸⁴

Teorija forme se može shvatiti i kao teorija produkcije geštalta, pri čemu Klee čini obrt od geštalta ka tekstu. On piše da su reč i slika, građenje reči i pravljenje forme, isto, što nam potvrđuje i primer sa zapisivanjem reči/koncepta vino. Klee postavlja paradoksalan koncept definisanja vizuelne forme kao teksta i zapisa teksta kao vizuelne forme. Teorija forme ima i aspekte pra-teorije tekstualne produkcije.⁸⁵

U uvodu u teoriju forme u tekstu "Koncept umetničkog stvaranja"⁸⁶ ukazuje se na razliku u pristupu stvaranju forme i pristupu samoj formi. Pristup stvaranju forme se određuje ukazivanjem na činjenicu da je umetnički rad determinisan procesom stvaranja, tj. da on specificira kretanja tačke, linije, površine i tela. Zatim se ukazuje da su vizuelni fenomeni samo etape i elementi (sekvence) transformacija. Kleeova teorija forme uspsotavljena kao vizuelna mehanika u ovom smislu je autorefleksivna. Transformacije i mutacije vizuelnih oblika, shematski prikazanog u teorijskim nacrtima ili rešene na nivou slike, temelje se na geometrijskim i numeričkim nizovima. S druge se strane zamisao transformacije i mutacije ne može odvojiti od metaforizacije i simboličke upotrebe oblika, što vodi preobražavanju geometrijskih relacija i brojnih nizova u crteže i slike biljaka, kretanja (na primer, parobroda) ili u prikazivanje monstruma (fikcionalne pikturalne figure).

⁸² Paul Klee, "Kredo stvaraoaca", 100.

⁸³ Klee, "The Symbols for pictorial dimensions", Spiller (vol. 1), str. 24.

⁸⁴ Spiller, vol. 1, str. 17

⁸⁵ Klee razvija teoriju forme analogno strukturi (unutrašnjoj logici) ideografskog pisma i strukturalnoj organizaciji teksta.

⁸⁶ Spiller, vol. 1, str. 17.

21.7

Paul Kle, *Elementarni četvorougao*, dijagram.

iz: *Kunst über Kunst*, Kölnischer Kunstverein, Köln, 1974, str. 58.

Klee je do brojnog niza i progresije došao konceptualizacijom vizulene mehanike. Kretanje, koje je objekt izučavanja mehanike, izučavao je kroz tri stupnja: (1) statiku: ravnotežu sila i energija, (2) kinematiku: vizuelizaciju putanja kretanja tačke, linije, površine i idealizovanog tela, i (3) dinamiku, od vizuelizacije rada sila do problema boje. Kleeova analogija sa teorijskom mehanikom je čvrsta u statici i kinematici, gde postoje jasne analogije između prikazivanja ravnotežnih stanja i trajektorija kretanja, dok je dinamika, nauka o kretanju tela definisane mase, metaforično primenjena na reprezentacije realnih objekata i teoriju boje.

Vizuelna mehanika se temelji na brojnim nizovima i progresijama. Niz je sled uzastopnih brojeva povezanih ili nepovezanih nekim pravilom. Na primer, nizovi su 1, 1, 1, ... ili 1, 2, 1, 2, 1, 2, .. ili 1, 2, 3, 4, 5, 6, .. ili 1, 4, 9, 16, 25, 36, Progresije su specifični nizovi u kojima je mesto broja u nizu određeno nekim pravilom. Niz brojeva u progresiji omogućava da se iz odnosa brojeva razazna zakonitost njihovog nizanja. Za Kleea su značajne analogije između čitanja brojnih progresija i prirodnih ili vizuelnih fenomena. Karakterističan je primer, pogodan za Kleeovu romantičarsku viziju, analogija brojne progresije i grananja stabla ili distribucije listova oko grane, ta brojna progresija je poznata Fibonaccieva progresija. Klee je istraživao i primere zlatnog preseka, magičnog kvadrata i spiralnih linija.

Koristeći model progresije i njegove vizuelizacije Klee je stvorio različite analoške strukture i njima odgovarajuće diskurzivne metaforičke lance. Tako je opadajuću progresiju nazvao progresijom pesimiste, ili je govorio o smrti trougla, a za rastuću progresiju je govorio da se kreće ka životu. U pitanju je formalna shema:

brojna progresija → vizualizovana brojna progresija (geometrijska shema) → transformisana geometrijska shema u pojavnosti plohe slike → metaforični lanac,

tj. diskurzivni aspekti (znaci, naslov, deskripcije) koji smeštaju sliku u diskurs. Kleeov diskurs se razvijao od anegdotskog i narativnog preko vizuelnih oblika do geometrijske sheme i zatim ka narativnom i anegdotskom.

21.4

Paul Kle, dijagrami

iz: Jürg Spiller (ed.), *Paul KleeNotebooks Volume I / The Thinking Eye*, Lund Humphries, London, 1978, str. 382.

Vrhunac teorijskog rada na vizuelnom oblikovanju po Kleeu je teorija boje. U belešci sa predavanja održanog u Bauhausu 28. novembra 1922. Klee je zapisao: »Pokušaću da vam kažem par korisnih stvari o bojama. Govoriću o svojim stavovima, ali i o stavovima drugih ljudi koji su radili na ovom području. Pomenuću neke od njih: Goethe, Phillipp Oto Runge, čija je sfera boja publikovana 1810, Delacroix, Kandinski, autor knjige "O duhovnom u umetnosti". Prvo ću se baviti postavkom idealne kutije za boje složene po zvučnim principima. Priroda je puna ideja o bojama. Svet biljaka, životinja, minerala, kompozicija koju nazivamo pejzažom, daju nam nešto o čemu možemo misliti i čemu možemo biti zahvalni. Postoji fenomen sa bojama koji je kao simbol celokupne upotrebe

boja iznad svih drugih, i koji je aspraktan. Govorim o dugi. Važno je da se zna da se ovaj izuzetan fenomen, ova čista bojena skala ne formira na zemlji već u atmosferi, središnjem području između zemlje i kosmosa. Možemo očekivati veliki stepen savršenstva, ali od toga je samo polovina transcendentno. Naše kreativne sposobnosti omogućavaju nam da nepotpunost pojave čitamo kao transcendentnu i da stignemo do sinteze, i konačno do transcendentne savršenosti. Mi smatramo da je ono što dolazi do nas nesavršena pojava koja kao nesavršena postoji. Umetnički instinkt mora da nam pomogne da razumemo i začnemo formu savršenog stanja.«⁸⁷ Navedena beleška je višestruko korisna. Informiše nas o kontekstu i literaturi na koju se Klee oslanja. U pitanju je zanimljiva kontradikcija. Klee je s jedne strane u dnevniku (između 1916. i 1918) kritički pisao o teozofiji, sa posebnim osvrtom na teozofsku teoriju boje, izuzetno važnu za Kandinskog i druge pripadnike Plavog jahača: »Teozofija? Posebno mi je sumnjiv opis viđenja boja. Čak i da nije prevara, čovek je samo-obmanut. Kolorit nezadovoljava, a aluzije na formalnu kompoziciju su potpuno komične.«⁸⁸ S druge strane, on se poziva na autore koji prethode teozofskoj teoriji boje (Goethe, Runge) i Kandinskog koji je proizašao iz nje. Klee preuzima istu teorijsku osnovu koja ulazi u teozofsku teoriju boje, ali redukujući mistički, pridodaje joj narativno spekulativni, metaforičko-metafizički sadržaj. Time on postaje pravi modernista. On u navedenoj belešci ukazuje na bitnu aksiološku stranu svog rada i na aspekte koji treba da dovedu do estetskog ispunjenja, a to su: sinteza, transcendiranje nesavršenosti optičke pojavnosti i savršenost. Sva tri termina su sinonimi: sintezom se postiže transcendiranje optičke pojavnosti, a transcendiranjem se ostvaruje savršenost. Ako pokušamo da prevedemo Kleeove aksiološke termine u naš rečnik, sinteza znači povezivanje shematizacije prirodnih optičkih fenomena sa simboličkom semantizacijom oblika i prikazane scene, a postignuta celovitost (koherentnost) dela je transcendencija od koje se očekuje efekt u domenu vizuelnog, preko semantičkog, do kontemplativnog. Fenomen boje Klee izvodi iz polaritetnog para red-haos teorije prirode: »Počeo sam logično sa kaosom, to je najprirodnije. I govorim komotno, pošto na početku mogu biti haotičan. Haos je stanje bez reda stvari, konfuzija. Govoriti o smislu stvaranja kosmosa, to je mitsko prvobitno stanje, iz koga postepeno ili iznenada, samostalno ili uz pomoć stvaraoca nastaje red kosmosa. Prirodno kretanje od belog ka crnom nije nepravilno, već neartikulisano. Ono postaje pravilno u poređenju sa kaosom, u kome su svetlo i mrak još nerazdvojeni, to je deo prirodnog, neprekidnog prelaska jednog pola u drugi.«⁸⁹ Osnovne termine teorije boje kao što su: koncept apsolutnog jedinstva (totalitet) i energija između završenog i nezavršenog Klee je preuzeo od Rungea.

Na osnovu mitskih i metaforičnih zamisli, kao i razvoja vizuelne mehanike, Klee gradi dijagrame koji interpretiraju dinamiku boje. Karakteristični dijagram njegove teorije boje je "Formiranje crne strele"⁹⁰ gde se iz kretanja belog u belom izdvaja strelica koja vodi ka crnom, Kleeovim rečima, od belog ishodišta ka crnom kraju. Dijagram tri spiralna kretanja, koji je Klee nazvao "Kanon bojenog totaliteta"⁹¹, ukazuje na dominaciju primarnih boja u odnosu na sekundarne posredstvom dinamičkog sistema početka i kulminacije, kao i modela opozicija. Iz dijagrama Klee je razvio zakon totaliteta bojene površine.

Za razliku od teorije forme i vizuelne mehanike, teorija boje je relativno nekonzistentan i

⁸⁷ Spiller, vol. 1, str. 467.

⁸⁸ Felix Klee (ed.), *The Diaries of Paul Klee 1898–1918*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1968, str. 378.

⁸⁹ Spiller, vol. 1, str. 9.

⁹⁰ Paul Klee, *Pedagogical Sketchbook* (1925), Faber and Faber, London, 1972, str. 57.

⁹¹ Spiller, vol. 1, str. 494.

pre spekulativan, nego formalan ili induktivan sistem nišljenja o slikarstvu. Teorija boje istovremeno čini da teorija forme i vizuelna mehanika postanu teorija slikarstva. Po našem sudu najadekvatniji dosezi teorije boje su oni koji su najbliži postavkama teorije forme i vizuelne mehanike, za razliku od onih rešenja kojima je Klee želeo da se uklopi u tradiciju bojenih modela: zvezde-boja, kruga-boja i sfere-boja. Povezivanje teorije boja i teorije forme rezultiralo je geštalt-modelima koje je Klee realizovao u nizu slika: “Fuga u crvenom” (1921), “Odvajanje uveče – dijametralna stupnjevitost plavoljubičastog i žutonarandžastog” (1922), “Harmonija severne flore” (1927), “Cvetanje” (1934), “Gornja zemlja” (1937).⁹²

Miško Šuvaković, “Pedagoška teorija Paula Kleea”, iz *Estetika apstraktnog slikarstva*, Narodna knjiga, Beograd, 1998, str. 68–84.

Miško Šuvaković: **Digresije o avangardama i Bauhausu**

22.4

Ut br.1, Novi Sad, 1924.

22.5

Ut br.1, Novi Sad, 1922.

Informacije o delovanju avangardne umetničke škole Bauhaus⁹³ (Vajmar, Desau, Berlin, 1919–1933) bile su poznate među vojvođanskim avangardistima unutar kruga oko Zoltana Čuke.⁹⁴ Međutim, jedan poseban ‘slučaj’ internacionalnog povezivanja bila je relacija između časopisa *Út* i umetnika koji su sarađivali u grupi *KURI*⁹⁵ (*Konstruktiv, Utilitär, Rationell, International*) u Bauhausu u kome su sarađivali Molnár Farkaš (Farkas Molnár, Pečuj, 1897. – Budimpešta, 1945), Andor Vajninger (Weininger Andor; Karamas, 1899. – Njujork, 1986), Peter Keler (Keler Peter; Kiel 1898. – Weimar 1982) i dr. Manifest⁹⁶ grupe *KURI* objavljen je prvobitno u časopisu

⁹² Spiller, vol. 1, str. str. 490, 506 i 504.

⁹³ Katalog: *Bauhaus*, Institut für auslandsbeziehungen (Muzej savremene umetnosti, Beograd i Galerije grada Zagreba, Zagreb), Stuttgart, 1981; Miško Šuvaković, *Estetika apstraktnog slikarstva. Apstraktna umetnost i teorija umetnika 20-ih godina*, Narodna knjiga, Beograd, 1998.

⁹⁴ Zoltan Čuka, “Bauhaus”, *Letopis Matice srpske* 102, 315, 2, Novi Sad, februar 1928, str. 273–274.

⁹⁵ Éva Bajkay, “Weimar”, iz: Timothy O. Benson (ed.), *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*, LACMA, Los Angeles, 2002, str. 208; Molnár Farkas – *Festő, grafikus, építész*, Kassák Múzeum, Budapest, 1997, str. 1, 13; Bakos Katalin, “A Könyvművész és reklámgrafikus”, iz: *Molnár Farkas – Festő, grafikus, építész*, Kassák Múzeum, Budapest, 1997, str. 19–20, 22, 30.

⁹⁶ “KURI Manifestum”, *Út*, Újvidék, December 1922; kao i Farkas Molnár, “KURI Manifesto”, iz: Timothy O. Benson, Éva Forgács (eds.), *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910–1930*, LACMA, Los Angeles, 2002, str. 455–456.

Út što je bila posledica saradnje sa Zoltanom Čukom.⁹⁷ Manifest grupe KURI je jedan od retkih konstruktivističkih programskih spisa prvo objavljenih u Vojvodini i Srbiji tokom dvadesetih godina XX veka. Sa Farkašom Molnarom se povezuje knjiga Zoltana Čuke *Megyünk*⁹⁸ objavljena u Novom Sadu 1923. godine. Autor pesama je Zoltan Čuka, Farkaš Molnar je uradio ilustracije, a Zoltan Ember je dizajnirao konstruktivističko-aktivističku koricu. Za knjigu pesama Zoltana Čuke *Fundámentom*⁹⁹ koricu je dizajnirao Farkaš Molnar.¹⁰⁰ Reč je o izuzetno preciznom i očiglednom primeru novog grafičkog tipografskog dizajna razrađivanog u evropskom konstruktivizmu.¹⁰¹

Mogu se, svakako, spomenuti i izvesne veze umetnika i studenata sa Bauhauusa sa jugoslovenskim i vojvođanskim prostorom. Prema popisima studenata na Bauhausu sa prostora Kraljevine Jugoslavije ili južnoslovenskog prostora potiču: Mas Baranjaj (Marija Baranjaj ili Maria Bárányai), Oti Berger, Avgust Černigoj, (Trst 1898. – Sežana 1985), Avgust Bohutinski (Avgust Bohutinsky), Selman Selmanagić (Srebrenica 1905. – Berlin 1986), Ivana Tomljenović (Zagreb 1906. – Zagreb 1988) i Henrik Stefan.

22.1

Peter Keler, *Kuri manifest*, gvaš na kartonu, 1922.

Konstruktivistički umetnik Laslo Moholi Nađ (László Weisz, Bácsborsód, 1895. – Čikago, 1946) je, prema sećanjima¹⁰² njegovog brata Jenea Nađa (Jenő Nagy), deo detinjstva proveo u selu Molu (mađarsko ime *Mohol*), danas u Vojvodini, na obalama Tise. Ovaj grad od nekoliko hiljada stanovnika je u vreme detinjstva Lasla Nađa bio podeljen na mađarski i srpski deo grada. Laslo Nađ je počeo da uz svoje prezime dodaje i ime “Moholi” 1919. godine. Laslo Moholi Nađ je imao buran život: umetničku karijeru je započeo u Budimpešti, da bi zatim delovao u Beču u krugu oko Lajoša Kašaka i, nešto kasnije, u Nemačkoj. Bio je jedan od najuticajnijih predavača-umetnika na Bauhausu (1923–1928). Znatan je njegov uticaj na razvoj konstruktivizma, nove tipografije i grafičkog dizajna, te novih medija, pre svega fotografije i filma. Nakon napuštanja Bauhauusa odlazi u Berlin, pa u Pariz i Holandiju. Nastanjuje se u Londonu 1935. godine. Preselio se u Čikago 1937. godine, gde je postao direktor Novog Bauhauusa (*New Bauhaus*). Osnovao je *Školu za dizajn* (*School of Design*, 1939), koja se transformisala u *Institut za dizajn* (*Institute of Design*, 1944). Iza sebe je ostavio veliki slikarski, skulptorski, fotografski, filmski i dizajnerski opus. Uz jevrejsko-sovjetskog arhitektu i slikara El Lisickog (1890–1941) bio je jedan od najvažnijih internacionalnih propagatora konstruktivizma i modernog stila.¹⁰³

22.2

Farkaš Molnar, ilustracija u knjizi pesama Zoltana Čuke *Idemo*, Reklama, Novi Sad,

⁹⁷ Csuka Zoltán, Molnár Farkas, *Reklam*, Urania, Novi Sad, 1923; i Zoltan Čuka, Arpad Balaž, Vojvođanska galerija (Vajdasági Galéria), Minerva, Subotica, 1927.

⁹⁸ Csuka Zoltán, *Megyünk*, Reklam, Novi Sad, 1923.

⁹⁹ Csuka Zoltán, *Fundámentom*, Faust, Novi Sad, 1924.

¹⁰⁰ Jaroslav Andel, *Avant-Garde Page Design 1900–1950*, Delano Greenidge Editions, New York, 2002, str. 182.

¹⁰¹ Na ove knjige i njihov ’novi’ Bauhaus dizajn mi je ukazao Darko Šimičić.

¹⁰² “Reminiscences of Jenő Nagy, brother of László Moholy-Nagy”, iz: Krisztina Passuth, *Moholy Nagy*, Thames and Hudson, London, 1985, str. 384 i 433.

¹⁰³ Laszlo Moholy Nagy, *Painting Photography Film*, The MIT Press, Cambridge MA, 1973; i Laszlo Moholy Nagy, *Vision in Motion*, Paul Theobald & Company, 1947.

1923.

22.3

Farkaš Molnar, ilustracija u knjizi pesama Zoltana Čuke *Idemo*, Reklama, Novi Sad, 1923.

Oti (Otti) Berger¹⁰⁴ (Zmajevac¹⁰⁵, 1898. – Aušvic, 1944) rođena je u jevrejskoj porodici u Zmajevcu u Baranji. Studirala je na Umjetničkoj akademiji u Zagrebu od 1921. do 1926. godine. Upisala se na Bauhaus u Desau 1927. godine. Pripremni kurs je pohađala kod Lasla Moholi-Nađa, a nastavu kod Vasilija Kandinskog i Paula Klea. Studirala je dizajn tekstila u Bauhaus tkačnici.¹⁰⁶ Sarađivala je sa Gintom Štolc (Günthe Stolz) i Ani Albers (Anni Albers) u tekstilnom odeljenju Bauhauusa. Izlagala je na *III izložbi Zemlje* u Zagrebu 1931. gde je izložila tekstilne radove. Beogradski novinar i nekadašnji avangardista Stanislav Vinaver je pisao o svom susretu sa Oti Berger u Bauhausu: »Ona je u odseku za tkanje. ... Priča mi o svojim putovanjima, o svom ekstatičkom raspoloženju i pored slabog sluha, u traženju opipljivih značenja kroz materiju, kroz život shvaćen oštrije, jače opipljivo...«¹⁰⁷

Samostalno je radila kao dizajner tekstila od 1932. do 1937. godine u Berlinu. Preselila se u London 1937. godine sa arhitektom Hilbershajmerom (Hilbersheimerom). Vratila se u rodno mesto 1938. godine da bi negovala bolesnu majku. Dobila je poziv da dođe u Novi Bauhaus kod Moholi Nađa, ali nije dobila vizu za SAD. Cela njena porodica je deportovana u koncentracioni logor u Mađarskoj, a odatle u Aušvic 1944. godine, kada joj se gubi trag.¹⁰⁸

Henrik Stefan (Stefán Henrik; Mariakemend 1896. – Budimpešta 1971) je studirao u Peću. Kao Baranjac se etnički izjašnjavao kao Mađar, Nemač i Srbin. Pripadao je pečkom umetničkom krugu. Studirao je grafiku u Bauhausu u Vajmaru 1921–1922. i u Bauhausu u Desau 1925. U Mađarskoj je delovao od 1928. Jedno njegovo delo izvedeno u mešovitoj tehnici (litografija i akvarel) *Monte Venere* iz 1921. objavljeno je u Bauhaus seriji grafika “Evropska grafika”.

22.6

Henrik Stefan, *Monte Venere*, litografija sa akvarelom, 1921.

Miško Šuvaković, “Digresije o avangardama i Bauhausu”, iz: Dragomir Ugren (ur.), *Evropski konteksti umetnosti XX veka u Vojvodini*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2008, str. 226–232.

¹⁰⁴ Na život, školovanje i rad Oti Berger mi je skrenuo pažnju Darko Šimičić u brojnim fascinirajućim razgovorima o ex-Yu i hrvatskoj avangardi/avangardama. Takođe videti: Jadranka Vinterhalter (ur.), *Prodori avangarde u hrvatskoj umjetnosti prve polovice 20. stoljeća*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2007, str. 14, 17, 166, 170.

¹⁰⁵ Po Željku Košćeviću, Oti Berger je rođena u Senti ili Bačkom Monoštoru. Videti: Željko Košćević (ur.), Ivana (Koka) Tomljenović / Bauhaus Dessau 1929–1930, Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1983, str. 3.

¹⁰⁶ Sigrid Weltge-Wortmann, Sigrid Weltge, *Bauhaus Textiles: Women Artists and the Weaving Workshop*, Thames and Hudson, London, 1998.

¹⁰⁷ Stanislav Vinaver, “Dom gradnje u Desau”, *Politika* br. 8222, Beograd, 28. mart 1931, str. 9.

¹⁰⁸ Barbara V. Lucadou, “Otti Berger – Stoffe für die Zukunft”, iz: *Wechsel Wirkungen – Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*, Jonas Verlag, Marburg, 1986, str. 301–311.

Antonija Mlikota: **Otti Berger – hrvatska umjetnica iz Tekstilne radionice Bauhausa**¹⁰⁹

Otti Berger je ime koje je tek djelomično istraženo unutar hrvatske povijesti umjetnosti.¹¹⁰ U Hrvatskoj likovnoj enciklopediji o Otti Berger nema ni spomena dok svi važniji autori koji se bave problematikom Bauhausa ovoj talentiranoj studentici a kasnije i profesorici na istoj školi posvećuju ozbiljnu pažnju. Svi relevantni presjeci razvoja tekstila i tekstilnog dizajna u dvadesetom stoljeću nezamislivi su bez spomena imena Otti Berger. U Bauhaus-Archiv Berlin, Museum für Gestaltung, čuva se velik broj dokumenata, brojne fotografije, osobna i poslovna pisma, uzorci tekstila, studije, nacrti, skripte za predavanja, eseji, promišljanja o umjetnosti i drugi materijalni dokazi o životu, stvaranju, inovacijama i djelovanju ove nadarene i produktivne dizajnerice proizašle iz Bauhausove škole. Na ulasku u sam Muzej Bauhausa u Berlinu nalazi se veliki pano s fotografijama profesora, a prvo lice i ime koje ćete ugledati upravo je Otti Berger. (slika 1.)

Ukratko bismo je mogli opisati kao energičnu, talentiranu i vrlo dojmljivu osobu, koja je svojim umjetničkim talentom, ambicioznim radom, tehnološkim i dizajnerskim rješenjima zauzela važno mjesto u povijesti tekstilnog dizajna Bauhaus škole ali i razvoja europske umjetnosti u prvoj polovici dvadesetog stoljeća. Rodila se 4. 10.

¹⁰⁹ In memoriam akademik Ivo Petricioli.

¹¹⁰ Želimir Košćević, "Jugoslavenski studenti Bauhausa", *Život umjetnosti* broj 39–40, 1985, str. 82–87. Dolores Ivanuš, "Dimenzije jednog vremena, Židovi – likovni umjetnici u antifašističkoj borbi i žrtve holokausta", katalog izložbe, Galerija židovske općine Zagreb, 12–26. 5. 1996, str. 2. Jadranka Vinterhalter, "Prodori avangarde u hrvatskoj umjetnosti prve polovice 20. stoljeća", katalog izložbe, Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, 2007. str. 14. i 17.

1898. u mjestu Zmajevac odnosno Vörösmart¹¹¹ u Baranji, koje je u vrijeme njezina rođenja bilo u sklopu tadašnje Austro-Ugarske. Kako se za mjesto rođenja navodi Vörösmart, mađarski naziv za Zmajevac, ne čudi što ju pojedini autori svrstavaju među mađarske umjetnike iz doba avangardi u srednjoeuropskoj umjetnosti.¹¹² U matičnom listu Kraljevske akademije za umjetnost i umjetni obrt u Zagrebu, koju je pohađala od 1922. do 1926, Otti Berger navodi kako želi postati slobodni umjetnik. Pod rubrikom bilješke Otti Berger je napisala: »Pošto slabo čujem i slabo govorim hrvatski, molim da se kod ispita poslužim njemačkim jezikom.«¹¹³ Očito je Otti Berger odlično govorila njemački jezik, što joj je kasnije bila prednost u daljnjem školovanju i radu u Njemačkoj. Došavši u Bauhaus u Dessau, Otti Berger se dosta brzo uklopila u novu zajednicu, što potvrđuju riječi Ise Gropius, supruge direktora škole Waltera Gropiusa, koje je zapisala u svoj dnevnik na Božić 1926. godine primjećujući »kako će s Krajewskim i gospođicom Berger napraviti jednu lijepu autoturu«.¹¹⁴

23.1

Tkačnica u Bauhausu izbor?

Ona je došla na Bauhaus, kako smo već spomenuli, sa solidnim obrazovanjem za djevojku u to vrijeme, no na Bauhausu su svi studenti počinjali od početka, pa je tako i Otti Berger upisala najprije *Vorkurs* kod Lászla Moholy-Nagya, ali i predavanja kod Paula Kleea i Wassilyja Kandinskog. (slika 2.)

Vorkurs, koji su vodili László Moholy-Nagy i Josef Albers, uključivao je u osnovama učenje Johanna Ittena. Uz to je Moholy-Nagy pridodao vizualnu, osjetilnu dimenziju i pitanje organizacije u prostoru, što pokazuje rad Otti Berger *Tasttafel aus Fäden* iz 1927/8. godine,¹¹⁵ jednako kao i njezina dva izgubljena rada iz 1927,¹¹⁶ koji su bili vježbe s materijalima iz *Vorkursa*. (slika 3.)

Poticanje na kreativnost i eksperimentiranje očitovalo se i u tekstilnoj radionici Bauhausa. Razvijene su nove vrste tekstila, nastale miješanjem s umjetnim materijalima,¹¹⁷ koje su imale posve nove, dotad nepoznate kvalitete u proizvodnji tekstila. U eksperimentiranju s novim materijalima, ali i s njihovom primjenom u umjetničkoj stvaranju novih predložaka svakako je prednjačila Otti Berger.¹¹⁸ Izumi

¹¹¹ Arhiv Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu (dalje AALUZ). – Tako je navedeno u Matičnom listu Kraljevske akademije za umjetnost i umjetni obrt u Zagrebu, br. 45 s nadnevkom od 29. 10. 1922, na ime Otti Berger. Kao mjesto rođenja navodi se Vörösmart u Baranji, a pod rubrikom zavičajnost navodi se Zmajevac, Baranja.

¹¹² Peter Weibel, *Beyond art: a third culture – A comparative study in cultures, art, and science in 20th century Austria and Hungary*, Ludwig Múzeum, Budapest, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, 2005, 76.

¹¹³ AALUZ, Matični list Otti Berger. – Navodi se da je na Kraljevskoj akademiji za umjetnost i umjetni obrt u Zagrebu u periodu od 1922. do 1926. odslušala osam semestara. Upisala se izravno u treći semestar, a kao prethodna školska izobrazba navodi se Viša djevojačka škola, šest razreda, koje je završila s izvrsnim uspjehom.

¹¹⁴ Bauhaus-Archiv Berlin, Museum für Gestaltung (dalje BHA), arhiva Otti Berger (dalje O. B.), Mappa (dalje mp.) 26. Biographische Unterlagen, Lebenslauf, Ts., 5. Bl.

¹¹⁵ Jeannine Fiedler, *Bauhaus*, Könemann Tandem Verlage GmbH, 2006, 369, 370.

¹¹⁶ BHA, O. B. mp. fotografije. – U Bauhaus-Archiv Berlin, Museum für Gestaltung, arhiva Otti Berger, čuva se fotografija jednog od ova dva izgubljena rada.

¹¹⁷ Hans Maria Wingler, *Bauhaus – Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1978, 8.

¹¹⁸ Hans Maria Wingler (bilj. 9, 1978.), 461.

koje je Otti Berger primijenila na materijale koje će, kako je vrijeme pokazalo, i uspješno prodavati, izravna su posljedica pedagoških premisa obrazovanja studenata na Bauhausu. Cilj vježbi bio je spoznati sve karakteristike pojedinog materijala, njegove krajnje granice u primjeni, mogućnosti u dizajnu, ali i korelaciju s drugim zadanim materijalima. Radionica postaje laboratorij, a Otti Berger je takva istraživanja prakticirala cijeli život. Na svom mehaničkom stroju izvodila je testove s raznim materijalima, ispitivala je i njihove mogućnosti u industrijskoj proizvodnji. Uz ustaljene materijale koji se upotrebljavaju u tkanju počele su se uvoditi i umjetne tvari, koje su poboljšavale njihovu čvrstoću, trajnost ali i spektar mogućih namjena takvih materijala. Samo tržište tekstilne industrije sve se više širilo, ali su se i povećavali zahtjevi za novim, dugotrajnijim, otpornijim i perivim materijalima. U Bauhausovu Arhivu u Berlinu postoje sačuvane brojne studije, nacrti i predlošci za nove uzorke, kao i pripreme za predavanja i rad sa studentima koje je izradila Otti Berger. (slika 4.)

Osim što se često bavila tehnološkim pitanjima, Otti Berger je ozbiljno studirala boje i oblike i njihov međuodnos u kreiranju novih dizajnerskih rješenja. Većina uzoraka na kojima je radila bili su namijenjeni industrijskoj proizvodnji, ali su u maniri svih stručnjaka proizašli iz Bauhauusa nužno značili i umjetničko oblikovanje. Novo tržište i novi klijenti tražili su nove, izdržljivije materijale, koji su u isto vrijeme trebali zadovoljiti i sve više estetske kriterije tržišta. U dizajnu tekstila namijenjenog industrijskoj proizvodnji također se uzimalo u obzir svjetlo i zvuk te njihova upotreba u kontekstu refleksije i zvučne izolacije.¹¹⁹ Svi navedeni eksperimenti doveli su do sjajnih rezultata i znatnog napretka u izradi tekstilnih materijala namijenjenih opremanju namještaja, sjedala u prijevoznim sredstvima, oblaganju zidova i draperijama. Osim umjetničkom oblikovanju, znatna se pažnja posvećivala i sistematizaciji proizvodnog procesa, ali i mogućim novim rješenjima, kako u kombinaciji raznih materijala u tkanju, tako i u načinu njihove izvedbe u proizvodnji. Težilo se što većoj racionalizaciji proizvodnje, gdje su došle na svoje već spomenute vježbe Josefa Albersa. Cjelokupno oblikovanje u Bauhausu doživjelo je velik preokret pod geslom ujedinjenja umjetnosti i tehnologije, odnosno sretnog spoja umjetnosti i industrijske proizvodnje.

23.2

Otti Berger, tkanje **izvor?**

Likovno oblikovanje Otti Berger mijenjalo se tijekom razvojnih faza njezina umjetničkog i profesionalnog usavršavanja. Inicijalna ideja Bauhausove škole najprije je bila pod velikim utjecajem pokreta *Arts and Crafts*, ali i ekspresionizma, konstruktivizma, De Stijla i apstraktne umjetnosti kao glavnih odrednica kreiranja umjetničkog oblikovanja u Bauhausu. Njezin rani rad *Tepih za djecu* iz 1929, koji je dio stalnog postava Bauhausova Arhiva u Berlinu, Museum für Gestaltung, u likovnom smislu ocrtava osnovne principe učenja Bauhauusa. Jednostavni geometrizirani, isprugani i cig-cag oblici uz varijacije osnovnih boja vidljivi su utjecaj *Vorkursa* i eksperimentiranja s materijalima, bojama i oblicima koji je Otti Berger polazila ranije. Ono što je također vidljivo u mnogim drugim radovima naglašeni je kontrast u materijalima ali i bojama i oblicima što je izravan utjecaj učenja i vježbi Johannesena Ittena na samim počecima Bauhauusa, koje je na određeni način bilo polazna premisa bauhausovskih teorija. Tekstil se, što je vidljivo i na ovom primjeru, sve više komponira kao slika. Kasniji radovi Otti Berger sve više odmiču od početnih

¹¹⁹ Hans Maria Wingler (bilj. 9, 1978.), 461.

odrednica, te kroz razvoj osobnog stila odražavaju i akumulirano znanje i iskustvo. Utjecaj Paula Kleea i njegova učenja bio je vidljiv i u tekstilnoj radionici. (slika 5.) Trakasti dizajn, stupnjevanje iste boje ili jednostavne trake različitih boja prepoznatljiv su i izravan utjecaj toga umjetnika u tekstilnom dizajnu Bauhausa. Dizajnerska rješenja Otti Berger u sebi nose i zamjetne elemente narodnih nošnji i tkanja tekstila u Baranji, u kojoj je odrasla, a za što je već u ranijoj dobi pokazivala zanimanje.¹²⁰ Sve promjene u učenjima i pojedinim utjecajima vidljive su i u promjeni dizajna, od već spomenutih osnovnih boja i oblika, preko prugastih uzoraka i stupnjevanja boja pod utjecajem Paula Kleea do apstraktnih formi Wassilyja Kandinskog i Lászla Moholy-Nagya te do pitanja zvuka i refleksije na području upotrebe tekstila. Radi otkrivanja novih, kvalitetnijih rješenja studenti su eksperimentirali s umjetnim materijalima, celofanom, metalnim nitima u kombinaciji s pamukom, vunom, svilom i lanom. Nakon završetka trogodišnjeg školovanja u Bauhausu svaka je studentica mogla samostalno voditi cjelokupni proces proizvodnje tekstila, od dizajniranja i bojenja do tkanja.

Mnogi su studenti Bauhausa poput Otti Berger bili ne samo angažirani oko dizajnerskih, estetskih rješenja, nego su se na temelju poznavanja proizvodnog procesa, koje su stekli obrazujući se na Bauhausu, brinuli o organizaciji rada i tehnologiji izrade.

023

Otti Berger na terasi Bauhausa **izvor?**

Otti Berger imala je podršku kolega, bila je omiljela, kao što piše Stanislav Vinaver¹²¹ nakon svog posjeta Dessauu i školi Bauhaus. Često su je oslovljavali s Otti ili Ottika, a rijetko frau Berger, kako je bilo uobičajeno. Iako je bila nagluha i čitala je s usana, Otti Berger je voljela plesati, živjeti i aktivno je sudjelovala u životu Bauhausove zajednice.¹²² Vinaveru je u intervjuu izjavila: »Nijemci nemaju onaj osjećaj za boje kao mi na Balkanu. Ima nešto neobično na Balkanu, što nije došlo do izražaja jer nije imalo na raspolaganju tehniku u našoj zemlji.«¹²³ Pričala mu je o svojim putovanjima. O svom ekstatičnom raspoloženju i pored slabog sluha, o traženju opipljivih značenja preko materije, preko života shvaćena oštrije, opipljivije. Navodi kako joj je čulo opipa postalo gotovo duhovno, duhovno iskustvo za »najtananije« doživljaje i ideje.

Kada je Gunta Stölzl odlučila napustiti Bauhaus, osobno je preporučila Otti Berger za svoju nasljednicu.¹²⁴ Tu preporuku, koju su poslali Upravi Bauhausa, potpisali su zajedno Gunta Stölzl kao voditeljica Odjela za tekstil i Wassily Kandinsky u ime

¹²⁰ Dolores Ivanuša (bilj. 2), 2. Kako se navodi u katalogu, već je kao studentica na Akademiji u Zagrebu pokazala zanimanje za tekstil, s kojim je sudjelovala na izložbi prilikom Židovskog omladinskog sleta 1922.

¹²¹ Stanislav Vinaver, "Pred Nemačku izložbu u Beogradu, Dom gradnje u Dessau – nov rad u kolektivu", *Politika* 28. 3. 1930, 9.

¹²² Konrad Puschel, "Wege eines Bauhäusler: »Erinnerungen und Ansichten« Dessau", Anhaltische Verlagsgesellschaft mbH, 1997, 23.

¹²³ Iako je živjela i radila u Njemačkoj, Otti Berger je ostala u kontaktu s Hrvatskom. Godine 1931. sudjelovala je kao gost na III. izložbi grupe Zemlja u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu. Kritička retrospektiva »Zemlja«: slikarstvo, grafika, crtež, kiparstvo, arhitektura, 6. Zagrebački salon, Umjetnički paviljon Zagreb, 8. svibnja – 8. lipnja 1971, 190.

vodstva škole. U preporuci se navodi da Otti Berger »ima visoke umjetničke sposobnosti i besprijekoran smisao za vladanje materijalima u području tkanja«. Dalje navode kako je uvijek bila među najboljima i da posjeduje velike pedagoške sposobnosti, koje je razvila u dosadašnjem radu s mladim studentima. Gunta Stölzl u pismu preporuke za posao ističe kako je tijekom ljetnih praznika dala sve upute Otti Berger za preuzimanje vodstva Tekstilnog odjela i da u potpunosti preuzima odgovornost za njezino imenovanje. Tu preporuku Gunta Stölzl i Wassily Kandinsky obrazložili su rečenicom: »Njezin rad dovoljno govori o njezinim sposobnostima...« Očito je Otti Berger osim svoje omiljenosti u Bauhausovoj zajednici, imala i velik kredibilitet kod svojih kolega u stručnom i umjetničkom pogledu.¹²⁵ (slika 6.) Njezino službeno imenovanje nasljednicom Gunte Stölzl, prve i jedine članice Vijeća majstora, nikada nije službeno potvrđeno iako je radila taj posao. Tadašnji direktor Ludwig Mies van der Rohe sklopio je s Otti Berger ugovor o radu na određeno vrijeme.¹²⁶ Tim se dopisom prijašnji jednomjesečni ugovor produžava na još tri mjeseca, a direktor škole naglašava kako se sve vezano uz Tekstilnu radionicu može izvoditi samo i isključivo uz odobrenje gospođice Otti Berger. Nadalje navodi kako je ona odgovorna za pedagoški i stručni rad, kao i to da se u Tekstilnoj radionici ništa ne smije započeti bez njezinog odobrenja. Iako se u tom službenom dopisu navodi da ju se angažira za »vodstvo Tekstilne radionice«, sama Otti Berger u životopisu, koji se odnosio isključivo na njezinu profesionalnu karijeru, navodi da je od 1931. do 1932. radila kao zamjenica voditeljice Tekstilne radionice u Dessauu.¹²⁷

Gunta Stölzl školu je napustila pod velikim pritiskom. Zbog njezine udaje za židovskog arhitekta Ariea Sharona i gubitka njemačkog državljanstva postala je meta čestih kritika, a nije joj išlo u prilog ni to što je postala majka. Čak su joj na vratima nacrtali kukasti križ.¹²⁸ Bauhausov časopis posvetio joj je cijeli broj. Josef Albers pisao je Otti Berger u Baranju te tražio i njezin prilog specijalnom izdanju. Njezin tekst na kraju ipak nije uvršten u taj broj.¹²⁹ Gunta Stölzl je napustila Bauhaus u listopadu 1931, a dizajnerica Lilly Reich preuzela je vodstvo Odjela početkom 1932. Očito je u tom periodu Otti Berger zapravo samostalno (neki autori navode: uz Anni Albers) vodila Tekstilnu radionicu. Zašto joj Mies van der Rohe nije ponudio stalno mjesto u statusu »majstora«, ostaje otvoreno pitanje, a nekoliko se odgovora nameće samo po sebi. Jedan od razloga može biti sve veći pritisak na Školu zbog optužbi da je ljevičarska i anarhistička, zbog čega je u konačnici i prethodni direktor Hannes Meyer napustio Dessau. U tom duhu postavljanje žene židovskog podrijetla na mjesto profesora što ga plaća njemački narod sigurno ne bi išlo u prilog pokušajima Ludwiga Miesa van der Rohea da školi vrati dobar glas, te da ostvari poslovni zaokret i poboljšanje odnosa s gradskom i regionalnom vlasti. S druge strane, iako priznata i uspješna dizajnerica, Lilly Reich bila je i dugogodišnja životna partnerica Ludwiga Miesa van der Rohea. U svakom slučaju, pravo direktora je bilo da odluči o angažiranju zaposlenika. Ali razlog sigurno nije bio stručnost i talent Otti Berger jer

¹²⁴ BHA, O. B., mp. 16, inv. br. 645/530, Empfhelung Otti Berger durch Gunta Stölzl, 11. 9. 1930, Abschrift des Briefes.

¹²⁵ BHA, O. B., mp. 16, inv. br. 646/511-512, Briefe/Beruflicher Schriftwechsel, Direktion BH Dessau. Još kao studentica uživala je veliko povjerenje svojih profesora. Od svibnja 1929. upisala je vanjski semestar u Tekstilnoj školi Johanne Brunsson u Stockholmu. U pismu od 5. lipnja 1929. pišu joj iz Bauhausa »možete održati predavanje o Bauhausu i njegovoj Tekstilnoj radionici, to je jako zanimljivo i direktor zna da će te vi doista znati reći prave stvari«.

¹²⁶ BHA, O. B., mp. 17, inv. br. 646/557, Briefe/Beruflicher Schriftwechsel, Offizieller Aushang in der Weberai 26. 11. 1931.

¹²⁷ BHA, O. B., mp. 19, inv. br. 645/629, Vorgetippler Lebenslauf von Otti Berger.

¹²⁸ Adrienne Braun, »Karriere am dünnen Faden«, u: *Art Das Kunstmagazin*, 10 (2002), 80–87.

¹²⁹ BHA, O. B., mp. 17, inv. br. 645/544–7.

su joj upravo Ludwig Mies van der Rohe i Lilly Reich ponudili nastavak suradnje u Tekstilnoj radionici na pedagoškim i organizacijskim zadacima i na razvoju novih dizajnerskih rješenja na području tekstila kao i suradnju na vanjskim narudžbama.¹³⁰

(slika 7.) Kada se zbog sve većih pritisaka radikalne desnice Bauhaus u Dessau zatvorio, Ludwig Mies van der Rohe pokušao je školu preseliti u Berlin i u nedostatku državne novčane potpore oformiti privatnu instituciju. Mies van der Rohe kao direktor Bauhausove škole u Dessau poslao je 24. 8. 1932. službenu obavijest o zatvaranju škole svim suradnicima, uključujući i Otti Berger.¹³¹ U dopisu navodi kako će pokušati otvoriti Školu na drugoj lokaciji, te da će ih izvijestiti o rezultatima do sredine rujna. Nedugo nakon otvaranja u Berlinu Škola je doživjela upad policije, premetačinu i privođenje studenata. To je bio službeni kraj Bauhausove škole u Europi. Bauhaus je 1933. trajno zatvoren, a već u sljedećim godinama dobar dio profesora i studenata raselio se diljem svijeta bježeći pred nacističkim režimom i sve nedvojbenijim ratom. U toj nezavidnoj situaciji našla se i Otti Berger. Osim nepovoljne okolnosti svoga podrijetla, spola, gubitka posla, trajnog raseljenja većine prijatelja i suradnika, ni uvjeti rada u tekstilnoj branši nisu bili povoljni za nju. Tekstilni su dizajneri u to vrijeme bili anonimni i kada bi jednom njihov rad dospio u proizvodnju, postajao bi proizvod tvrtke koja ga proizvodi, a svaka veza s dizajnerom tu bi završavala. Ono što je Otti Berger pokušala i začuđujuće uspjela jest uspješno etabliranje vlastitog imena i zaštita prava na vlastita dizajnerska rješenja.¹³² To što je bila žena, strankinja i još židovskog podrijetla koja pokušava izboriti priznanje za sebe kao dizajnera i inovatora u inače anonimnoj muškoj branši, začuđujuće je hrabro, pogotovo ako se uzme u obzir izrazito nepovoljna politička situacija u Njemačkoj.

Izgleda da je još u Bauhausu Otti Berger uvidjela važnost verifikacije autorskih prava. Prema dostupnoj dokumentaciji sve češće se povlačilo pitanje autorstva na pojedinim mustrama u Tekstilnoj radionici, a s druge strane brojne su tkanine ostale nepotpisane, anonimne, iako su se godinama proizvodile. I sama Otti Berger našla se u sukobu s Ilse Voigt oko prava na mustru i autorski honorar.¹³³ Vjerojatno je već tada shvatila važnost povezivanja imena s vlastitim dizajnom. Iako se u Bauhausu zagovarao kolektivni rad, pogotovo u vrijeme Hannesa Meyera, a samim time i potencijalna anonimnost, umjetnicima to zapravo nije odgovaralo. Poučena tim iskustvima, uz dovoljno hrabrosti i upornosti Otti Berger zatražila je zaštitu patenta najprije u Njemačkoj, a zatim i u Engleskoj. Nevjerojatna je zapravo količina prepiske koju ju vodila, bilo sama ili preko svog odvjetnika, s uredima za patente. Iako su odugovlačili s patentiranjem njezinih novih tkanina, uz minimalna objašnjenja, Otti Berger je ipak na kraju uspjela, službeno je najprije zaštitila svoj izum *Möbellstoff* – *Doppelgewebe*.¹³⁴ (slika 8.) Iste godine kada je ostvarila svoj prvi patent, Otti Berger je u Berlin-Charlottenburgu otvorila: *otti bergeratelier für textilien, stoffe für kleidung und wohnung möbel-vorhang – wandstoffe bodenbelag*.¹³⁵

¹³⁰ BHA, O. B., mp. 17, inv. br. 645/559, Direktion (Mies van der Rohe) des BH-D 5. 2. 1932.

¹³¹ BHA, O. B., mp. 18, inv. br. 645/583, Rundschrieben an die Studierenden zur Orientirung: uber die Schließung des BHes, Mies van der Rohe.

¹³² T'ai Smih, "Anonimus Textiles, patented domains: the invention (and Death) of an author. o.b. A Name", u: *Art Journal*, summer 2008, 54–74.

¹³³ BHA, mp. 17, inv. br. 645/540. Otti Berger nach das BH Dessau (Bezugnahme auf die Briefe unter 645/538. und 539).

¹³⁴ BHA, mp. 22, inv. br. 645/189–337. – Sam patent ostvarila je 17. 6. 1932, a službeno je tiskan čak nakon više od dvije godine, izdan je 6. 11. 1934. u ime Deutsches Reicha Reichspatentamt (patent br. 594075).

¹³⁵ Atelje je otvorila u Berlin-Charlottenburgu, Fasanenstr. 13., Gartenhaus – links.

Odana načelima Bauhauusa, Otti Berger je uvijek sve pisala jednakim malim slovima, bilo da se radi o službenom zaglavlju vlastitog ateljea, privatnim pismima, službenim dopisima. I većina pisama

Već je do tada ostvarila zapaženu karijeru. Osim suradnje u Bauhusu i sudjelovanja u njihovim narudžbama, samostalno je surađivala s nekoliko velikih tvornica tekstila. Najprije 1931. kao umjetnička suradnica za tvrtku Fischer&Hoffmann i Baumgärtel&Sohn u Zwickauu, zatim kao umjetnička savjetnica za Websky, Hartmann&Yiesen u Wüstewaltersdoru kod Breslaua. Uspješno je surađivala i sa švicarskom tvrtkom Wohnenbedarf AG Zürich 1933, a godinu dana kasnije zajednički su dizajnirali i opremili veliki projekt Kino-kazalište-restoran u središtu Züricha. Iste je godine Otti Berger imala izložbu vlastitih dizajnerskih tkanina u poznatoj trgovini tekstila u samom središtu Züricha. Tkanine koje je dizajnirala Otti Berger privlačile su dosta pažnje stručne javnosti, pa su tako vodeći časopisi, poput prestižnog berlinskog časopisa "Der Kollectionar", objavljivali članke i fotografije njezina tekstila. U vrlo kratko vrijeme, karijera Otti Berger dobro je krenula u poslovnom smislu, posebice nakon zaštite patenta. U to vrijeme započinje suradnju i s nizozemskom tvrtkom *De Ploeg* u Bergejiku. Za njih je razvila posve nove tkanine. Tvrtka *Schriever&Co, Roßhaarweberai* u Drezdenu 1935. počinje proizvoditi patentiranu tkaninu *Möbellstoff – Doppelgewebe*. **(slika 9.)** Ta se tkanina osim dobrim dizajnom, i velikom paletom boja isticala i velikom izdržljivošću, otpornošću na habanje, mogućnošću pranja, što ju je činilo prikladnom za namještaj, ali i za potrebe javnih prijevoznih sredstava. U jesen te godine počinje suradnju i sa švicarskom tvrtkom *Palag A. G.* iz Züricha. Pisala je stručne ogledе o arhitekturi i tekstu, namještaju, estetici, suvremenoj ulozi tekstila.¹³⁶ **(slika 10.)** Pisala je o boji, teksturi, strukturi, kvaliteti, izradi. Sjajna karijera Otti Berger naglo se prekida jer je kao strankinja i nearijevka dobila zabranu rada. Prije toga joj je odbijeno zatraženo članstvo u Carskoj komori likovnih umjetnosti Saveza njemačkih umjetničkih obrtnika. Ni pred tom zaprekom nije odmah posustala, te je vodila brojnu prepisku s Komorom. Zahtjevu za članstvom priložila je životopis, četiri fotografije svojih radova da im posluže za orijentaciju i procjenu pri donošenju odluke o njezinu članstvu i procjeni njezinih sposobnosti.¹³⁷ Kao i mnogi Židovi, pokušala je dokazati da je plaćala crkveni porez. Tražila je još vremena jer potrebne dokumente, kako je navela, zbog odsutnosti iz domovine nije mogla odmah nabaviti. Ta se prepiska vodila više od četiri godine. U jednoj njezinoj izjavi, poslanoj Financijskom uredu – Odjelu za crkveni porez u Berlinu, navodi da se njezin izlazak dogodio prije sedam godina u njezinoj domovini na pismeni zahtjev, ali da potrebnu dokumentaciju nažalost ne može pribaviti.¹³⁸ Iz dokumentacije se vidi da se na razne načine pokušavalo osporiti njezin ostanak u Njemačkoj i nesmetani rad. Uz potvrde o prihodima, plaćenim porezima, izvorima financiranja, izjavu Jugoslavenskog konzulata, od nje se tražila i potvrda da ona ili članovi njezine obitelji nisu sudjelovali u ratu. U proljeće 1937. piše Odjelu za crkveni porez Financijskog ureda da nije uspjela pribaviti traženu dokumentaciju, te da će to pokušati napraviti ovo ljeto kada ode na praznike u domovinu, te traži razumijevanje.¹³⁹ Usprkos upornim pokušajima nije se uspjela kao Židovka izboriti za rad i ostanak u Njemačkoj. Nakon toga mogla je samo zatvoriti vrata svoga ateljea i

upućena njoj od strane Bauhausove škole pisana su na isti način.

¹³⁶ BHA, O. B., mp. 3, sadrži brojne eseje, tekstove za predavanja, za stručne časopise koje je napisala Otti Berger, uključujući i tekst za časopis RED, Odeon Praha, 1930, 143–145.

¹³⁷ BHA, O. B., mp. 19, inv. br. 645/613, datum dopisa: 12. 12. 1933.

¹³⁸ BHA, O. B., mp. 19, inv. br. 645/635. Može se pretpostaviti da se taj dopis odnosi na njezin pokušaj dokazivanja istupanja iz židovske vjere.

¹³⁹ BHA, O. B., mp. 19, inv. br. 645/638.

pokušati negdje drugdje. Sljedeće godine u više navrata odlazi u Englesku. Kako je bila praktički gluha i nije govorila engleski jezik, bez poznanika i prijatelja u zemlji gdje su je gledali kao Njemicu bila je poprilično usamljena.¹⁴⁰ Najviše joj je, kako je u svojim pismima često isticala, nedostajao rad i »kloparanje tkalačkog stana«. Dobra je okolnost bila što je u Engleskoj zatražila i dobila zaštitu još jednog svog patenta, tkanine *Lame-Plume*.¹⁴¹ Očekivala je da će uskoro otputovati u Ameriku i vjenčati se sa svojim zaručnikom, priznatim urbanistom i arhitektom, profesorom s Bauhausa Ludwigom Hilberseimerom, koji ju je tamo čekao. (slika 11.) Često je pisala Alexanderu Dorneru,¹⁴² tražila je pomoć oko odlaska i pomoć njezinu zaručniku Ludwigu Hilberseimeru pri pronalaženju posla u Americi. U jednom od tih pisama¹⁴³ piše kako ju je tih dana posjetio poznanik Göpel, povjesničar umjetnosti iz Leipziga. Dao joj je na čitanje svoj doktorat o Van Eycku. Pitala se zar još netko tako piše, uspjela je pročitati pedeset stranica i onda više nije mogla. S čuđenjem se pitala kako netko takav može dobiti doktorat, i to još o »Van Eycku, tom dosadnom galaportretistu«, kako ga je nazvala. »Zar su to sada nositelji kulture u Trećem Reichu«, pitala se. U drugom pismu pak navodi kako je deset tjedana radila u Manchesteru, te da sada ima dvije nove ponude. Iz pisama se vidi da je prihvatila ponudu Lászla Moholy-Nagya za posao u Novom Bauhausu u Chicagu, gdje je trebala voditi Tekstilni odjel. Njezin zaručnik Ludwig Hilberseimer prihvatio je pak ponudu Ludwiga Miesa van der Rohea i imao je namjeru raditi za njega.¹⁴⁴ Datum pisma je 27. 7. 1938. i iz njega se vidi da je Otti Berger očekivala da će još to ljeto otići u Ameriku. Bila je šokirana kako se u Engleskoj ne zna dovoljno o Trećem Reichu, strahovala je za sudbinu Čehoslovačke i piše očito misleći na Hitlera: »Eto kako jedan gangster kroji povijest svijeta.« Sljedeće pismo iz listopada 1938. godine poslala je iz Baranje, iz Zmajevca, gdje joj je bila teško bolesna majka i ostatak obitelji.¹⁴⁵ Planirala je te zime ponovno se vratiti u Englesku. Život koji je živjela do tada promijenio je poglede Otti Berger na svijet i umjetnost. Kao i u većini buhausovaca, njezini su kriteriji bili visoki i jasno definirani. Situacija u Engleskoj nije je se dojmila, pa piše kako je u Njemačkoj posve nešto drugo, tamo je postojao *Werkbund*, sve je bilo pokriveno, industrija je surađivala i da, kako je napisala, političari nisu sve pokvarili, posljednjih se godina moglo napraviti puno toga. »Tamo su velike mase bile spremne i ne bi bilo teško približiti im naš rad, ali ovdje kao da si došao u srednji

¹⁴⁰ Engleske novine iz toga vremena prepune su oglasa kojima dobrostojeći i obrazovani Nijemci traže bilo kakav posao u Engleskoj. Tako su često, primjerice, nekadašnji pravnici ili profesori završavali kao batleri. Posao je značio odlazak iz Njemačke i mogućnost ostanka u Engleskoj.

¹⁴¹ BHA, O. B., mp. 20, Patent br. 476966, izdan u ime kralja Georga VI. Kao datum patenta navodi se 22. 6. 1936, a zaključno s 20. 12. 1937.

¹⁴² A. Dorner značajna je osoba u europskoj povijesti umjetnosti. Ukratko, radio je kao povjesničar umjetnosti, predavač i direktor muzeja u Europi i Americi. Pomagao je »nepoželjnim« umjetnicima i štitio njihova djela i u Europi i u Americi. S Otti Berger je, sudeći prema pismima, bio u vrlo prijateljskim odnosima i želio joj je pomoći.

¹⁴³ BHA, O.B., mp. 14, pismo za dr. A. Dornera, 16. 3. 1938.

¹⁴⁴ BHA, O. B., mp. 14, datum pisma je 27. 7. 1938. godine. Iz pisama se vidi da je ona očekivala da će još to ljeto otići u Ameriku. Tražila je od A. Dornera da sazna točan termin kada nju Moholy tamo treba, pa da može odlučiti koji će posao prihvatiti u Engleskoj u tako kratkom vremenu. Piše kako očekuje Moholya u Londonu, koji 20-og putuje brodom, i da je jako sretna da je sve na kraju dobro ispalo i da će ipak svi jednog dana biti zajedno.

¹⁴⁵ BHA, O. B., mp. 14 (pismo Dorneru od 29. 10. 1938). – U pismu navodi da će teško bolesnu majku odvesti u Prag na terapiju radijem. Kaže kako se nada da će opet biti zdrava, kako je jako vezana uz majku, ali da majka želi da ona otputuje u Ameriku i da bude zajedno s Hilbom, kako je od milja zvala Hilberseimera. Piše: »Mi se samo jednostavno želimo vjenčati, ali stvari nisu tako jednostavne jer uopće ne znam hoću li ja uspjeti tamo doći.« Piše Dorneru da im je on jedina nada. Bila je dosta duhovita, pa se tako šali i piše: sve i da ima posao i da poznaje jezik, sigurno je ne bi pustili u Ameriku zbog njezinih glupih ušiju! Nadalje navodi kako joj je i brat stigao iz Praga, te da ujutro putuje za Pariz, gdje će s Rosenbaumom i njegovom ženom istražiti nove mogućnosti.

vijek. Cijeli posao oko moderne posao je snobova. Oni ključaju po onom što smo mi davno prošli, po kubizmu, to je upravo ono protiv čega smo se mi tako borili, formalizam. Ja to posve crno gledam, moguće da loše vidim.« Bila je svjesna da ne može nazad, da ju je ono što je naučila u, kako je napisala, »samostanskim zidinama Bauhausa« zauvijek promijenilo. Pisala je svojoj prijateljici Slavi¹⁴⁶ da joj je dosta svega, da nakon Bauhausa vidiš koliko čovjeku zapravo malo treba. »Polovica modernista nema pojma o temeljnim stvarima, dok se druga polovica osjeća u njihovim starim ili modernim govornima posve udobno.« Zaključila je: da može početi iz početka, napravila bi kokošinjac i bila bi posve sretna. Smatrala je da ona i Hilberseimer nemaju budućnost u Engleskoj jer je tu »moderna arhitektura još u povojima«, a da ionako ima puno arhitekata, a malo posla. Ona sama imala je problem jer je bila gluha i nije znala govoriti engleski, pa je osim rijetkih posjeta uglavnom samovala. Često je pisala, bila je u kontaktu s većinom bivših kolega. Planirala je svoja predavanja u Americi, Walteru Gropiusu je slala cijele studije o tekstu i njegovoj izradi, Marcelu Breueru uzorke tkanine i upute kako ih je pravilno upotrebljavati za njegov namještaj. U jednom od pisama Marcelu Breueru raspitivala se što je sa Xantijem (Schawinsky) i (Herbertom) Bayerom. Planirala je vjenčanje s Hilberseimerom i zasigurno nije očekivala da neće otići iz Europe.¹⁴⁷ Jedno je vrijeme u Londonu stanovala kod Lucije Moholy-Nagy. Kako je većina njih s vremenom otišla dalje, u Engleskoj je manje-više ostala prepuštena sama sebi. U pismu Alexanderu Dorneru piše: »Le Corbusier je tu, zbog izložbe Marsa. Večeras je svečana večera, nažalost nisam na nju pozvana, nadala sam se da ću pri takvoj manifestaciji nekoga upoznati, ali ovo je teško osvojiva zemlja. ... Izložba Marsa je lijepo napravljena, za London je to zasigurno zanimljivo i, nadam se, korisno za grupu. Ali za nas je to nešto već viđeno. Nekako zaigrano. Za mene kao tkalju previše papirnato, premalo materijala, sve u fotografijama, a i one su presive, s premalo kontrasta, ali mi bauhausovci smo besramno kritični, 'sve znamo bolje', znam ja to... Danas sam bila u Londonskoj galeriji vidjeti Gaba. Bila sam razočarana. Onda sam otišla na Chagallovu izložbu, Tamo je bila jedna šarmantna slika, najradije bih je bila ukrala. "Femme a la chevre", poznajete li tu sliku? Prekrasno! Ako opet ne bude kišilo, svaki ću dan ići opet u razgledavanje. Za početak moram progutati Viktoria muzej. Tamo ima za mene puno posla.«

Negdje u to vrijeme nabavila je slušni aparat pa je našla učiteljicu i počela učiti engleski. Na Badnjak 1939. ponovno piše iz Baranje da je dobila posao u školi u Chicagu, ali da zbog rata ne može dobiti vizu pa će škola iz Washingtona nešto pokušati riješiti. Ističe kako Hilb (Hilberseimer) još piše i da se nada da će ih ona sve jednom posjetiti. Nadala se da će teška zima brzo proći, a da će proljeće donijeti sunce i mir. Zadnje sačuvano pismo poslano je Piji (Ise Gropius) 22. 2. 1941. godine. Zahvaljuje na poslanim fotografijama na kojima su ona i Pius (Walter Gropius) i njihova kći. Ističe kako se ona i brat osjećaju u skučenosti sela kao dva lava u kavezu. Piše o tome kako je sretna što napokon nešto radi, tka tepih, koji je još najesen započela, i da će to biti najljepši tepih svih vremena.¹⁴⁸ Žalila se kako joj ne stižu više Hilbova pisma, koja su inače redovito stizala, a da ni njezina pošta, koju uvijek šalje avionski, ne stiže u Ameriku. Pisala je kako joj je Herbert Bayer javio da je, između ostalog, ponio i njezin album iz Bauhausa sa slikama – fotografijama, za izložbu u

¹⁴⁶ BHA, O. B., mp. 14, pismo Slavi 1938.

¹⁴⁷ Smithsonian Archives of American Art, Marcel Breuer Papers, 1920–1986, Series 2: Correspondence. Surnames A–C, undated (Reel 5708, Frames 690–793), 738. Collections online.

¹⁴⁸ BHA, O. B., mp. 14, inv. br. 2108, pismo Ise Gropius. – Ističe kako je njezin brat u toj osamljenosti našao volju složiti kolekciju (ne navodi čega) te da je kupovao u New Yorku, Budimpešti i Beogradu.

Modernoj galeriji,¹⁴⁹ pa ju moli da ga pita gdje je taj album, jer ga Hilb nije dobio natrag kada su vratili njezine radove. Na kraju pisma kaže: »Moram znati da me niste zaboravili!«

Ironično je da je preživjela gotovo cijeli rat a onda su je u travnju 1944. zajedno s obitelji i velikim brojem mađarskih Židova deportirali u koncentracijski logor Auschwitz, gdje je i umrla. Svjedočanstvo o njezinoj smrti napisano je prema izjavi njezina brata Otona Bergera,¹⁵⁰ koji je jedini uspio preživjeti Auschwitz. Njezina ostavština bila je godinama nepoznata i neistražena. U posljednjih deset godina sve se više istražuje Tekstilna radionica i njezini dizajneri, koji su i u Bauhausu, a i nakon njega, bili poprilično marginalizirani. Općenito se u Bauhausu držalo da žene iz Tkalačke radionice ne mogu napraviti neku ozbiljnu karijeru. Otti Berger je dokazala suprotno. Samo u Busch-Reisinger Museum Archives u Harvardu čuva se preko tisuću uzoraka njezina tekstila.¹⁵¹ U istoj instituciji čuva se i zanimljiva božićna čestitka, dar Lydije Dorner u sjećanje na dr. Alexandera Dornera, koju je istkala za njih Otti Berger. Zbog svojih malih dimenzija ta tkana čestitka zanimljiv je primjer jer zorno predoduje njezinu veliku stručnost, strpljivost i preciznost u izradi tekstila, ali njezinu potrebu da potpiše i zaštiti svoje kreacije.¹⁵² Ostaje otvoreno pitanje da je preživjela rat, otišla u Ameriku i preuzela Tkalačku radionicu u Novom Bauhausu u Chicagu, kako je planirala, na koji bi se način i u kojim smjerovima razvijala njezina daljnja karijera. Rad Otti Berger i njezin utjecaj na dizajn i razvoj tekstila u dvadesetom stoljeću sve se više istražuje.¹⁵³ Ime Otti Berger nalazi se u svim relevantnim knjigama koje se odnose na tekstilni dizajn, Tkalačku radionicu Bauhausa, ali i ulogu žena u toj školi. I danas, šezdeset i pet godina od njezine smrti, rad Otti Berger i njezino značenje nisu na pravi način valorizirani u našoj sredini. Možda je upravo devedeseta obljetnica Bauhausove škole, koja se obilježava nizom znanstvenih skupova, izložaba, tribina, radionica, predavanja diljem Europe i svijeta, pravi trenutak za oživljavanje i stručno valoriziranje imena Otti Berger.¹⁵⁴

Antonija Mlikota, “Otti Berger – hrvatska umjetnica iz Tekstilne radionice Bauhausa”, iz: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 33, Zagreb, 2009, str. 271–282.

¹⁴⁹ Izložba Bauhausa 1938. u New Yorku.

¹⁵⁰ Dolores Ivanuša (bilj. 2, 1996), 4.

¹⁵¹ T'ai Smith (bilj. 24, 2008), 57.

¹⁵² T'ai Smith (bilj. 24, 2008), 61.

¹⁵³ Prije deset godina na Technische Universität Dortmund, Institut für Kunst und materielle Kultur, obranjen je magisterij Regine Lösel s temom *Die Textildesignerin Otti Berger. Von Bauhaus zur Industrie*.

¹⁵⁴ Srdačno zahvaljujem na ljubaznosti, susretljivosti i profesionalnom pristupu osoblju Bauhaus-Archiva Berlin, Museuma für Gestaltung, osobito arhivistici gospođi Elke Eckert i arhivistici fotodokumentacije Sabini Hartmann. Zahvaljujem i Mariju Buljanu, koji mi je pomogao u dokumentiranju i fotografiranju građe, te Emanuelu Ivanu Mlikota na pomoći u obradi dokumenata.

Aida Abadžić Hodžić: **Bauhaus u životu, djelu i pedagoškoj praksi Selmana Selmanagića**

Školovanje u Bauhausu (1929–1932) ostavilo je trajan utjecaj na arhitektonsko-urbanistički i dizajnerski opus Selmana Selmanagića (Srebrenica, 1905. – Berlin, 1986), njegov kasniji pedagoški rad u Visokoj umjetničkoj školi Weissenhof u (nekadašnjem Istočnom) Berlinu (1950–1970), ali i na njegovog životni svjetonazor. Selman Selmanagić upisao je Pripremni tečaj u Bauhausu 29. oktobra 1929. godine. Prije početka samoga školovanja radio je u Stolarskoj radionici, a kako bi zaradio novac za upis, i u toj radionici »osjećao se kao majstor, a druge je smatrao šegrtima«, ¹⁵⁵ zasigurno zbog svoga majstorskog znanja u oblasti stolarskog zanata koje je ranije stekao u Sarajevu i Ljubljani. Upravo činjenica da ranije nije diplomirao ili (barem) pohađao Akademiju likovnih umjetnosti i činjenica da je imao isključivo zanatsko predobrazovanje razlikovale su Selmana Selmanagića od svih ostalih studenata nekadašnje Kraljevine Jugoslavije, a koji su u ovoj najnaprednijoj i najdinamičnijoj umjetničkoj školi evropske avangarde boravili duže ili kraće u periodu između 1924. i 1932. godine.

Neposredno prije Selmanagićevog sasvim slučajnog i neplaniranog dolaska u Dessau, ¹⁵⁶ došlo je i do otvaranja novog odjela – Odjela za arhitekturu (1927) – na

¹⁵⁵ Hirdina Heinz, "Selman Selmanagić über das Bauhaus", u: *Form und Zweck*, Fachzeitschrift für industrielle Formgestaltung 3/79, DDR-Berlin str. 67.

¹⁵⁶ Podsjetimo i na ovome mjestu na sasvim neočekivane okolnosti pod kojima je Selmanagić završio u Bauhausu. Iako je u Njemačku krenuo kako bi usavršio svoje primarno stolarsko obrazovanje koje je stekao na Državnoj stručnoj školi u Sarajevu (1919–1923) i usavršio na majstorskom ispitu u Ljubljani (1927), nakon razgovora sa jednim suputnikom, Austrijancem, u vlaku za Njemačku, a od kojeg je saznao za postojanje ove škole, iako bez znanja njemačkog jezika i ikakve financijske pomoći, hrabro, odlučno i samosvjesno odlučio je upisati ovu školu i steći nova znanja na izvorima evropske moderne

čelu s Hannesom Meyerom, kao i do smjene u rukovodstvu škole (1928), a koju će u vrijeme Selmanagićevog dolaska preuzeti upravo ovaj švicarski arhitekt.¹⁵⁷ H. Meyer ostao je do danas »najmanje poznati director Bauhausa«,¹⁵⁸ iako je u ovoj školi proveo čak nekoliko mjeseci duže od svoga nasljednika, posljednjeg direktora Mies van der Rohe. Mandat H. Meyera (1928–1930) označio je radikalnu reviziju temeljnih programskih i metodoloških koncepcija Bauhausa. Mada je i Gropius u konceptu nove škole želio učiniti pomak od »dobre forme« pojedinačnih predmeta, koja je obilježila raskol između »norme i forme« članova Werkbunda, ka »novim strukturama budućnosti« koje su se zasnivale na idealu rada u zajednici koja nije otuđena niti od procesa proizvodnje niti od samih društvenih okolnosti u kojima umjetnost nastaje, tek je Meyerovo vrijeme označilo i otklon od naglašenog individualiteta u procesu obrazovanja i od svojevrsnog ekskluziviteta bauhausovskih proizvoda, a koja je obilježila prve godine djelovanja ove škole. U tekstu Programa novoosnovane škole Bauhaus u Weimaru, iz aprila 1919. godine, Walter Gropius umjetnika (još uvijek) naziva »oplemenjenim zanatlijom« i ističe da je »stručnost u zanatu suštinska za svakog umjetnika« i da »u tome leži osnovni izvor stvaralačke mašte«, kao svojevrsni eho romantičarskog nastojanja Gropiusa za materijalnom, ali i duhovnom obnovom društva, na pepelu Prvog svjetskog rata. Pozivna jedinstvo svih umjetnosti može se kod Gropiusa razumijevati i kao poziv za rekonstrukcijom izgubljenih bioloških i čulnih sposobnosti koje je Gropius prepoznao kao temeljno zlo modernog doba, u slici savremenog »čovjeka-mašine«, otuđenog od svoga rada.¹⁵⁹ Uspostavljajući arhitekturu kao proces i postupak objektivizacije prostora za doživljajna iskustva, Gropius je naglasio bit arhitekture kao izraz čovjekovog odnosa prema svijetu. Ovaj stav istakao je Gropius i nekoliko godina prije svoje smrti (1963) u pismu prijatelju i u kojem je, sjećajući se turbulentnih vremena u kojima je škola nastajala, naglasio da se izvorna ideja škole razvila iz, s jedne strane, »osjećaja duboke depresije koja je bila rezultat izgubljenog rata i potpunog sloma intelektualnog i ekonomskog života, i, s druge strane, gorljive nade i želje da se iz tih ruševina sagradi nešto novo.«¹⁶⁰

arhitekture, umjetnosti i dizajna. Čini se da je veliki broj mladih studenata Bauhausa krasila upravo ovakva odlučnost i otvorenost prema novim izazovima, a kako nam potvrđuju, između ostalih, i primjeri Avgusta Černigoja, Ivane Tomljanović Meller i Arieha Sharona koji su također odluku o upisu u ovu školu donijeli iznenadno, ali sasvim rezolutno i bezrezervno. A. Sharon, jedan od ključnih arhitekata i planera buduće države Izrael, sasvim slučajno, na putu za Berlin gdje je stigao kako bi usavršio svoja znanja potrebna za gradnju kibbutza i moshava (zadružnih naselja), kupio je periodičnjak *Junge Menschen*, čiji je broj bio posvećen aktivnostima Bauhausa, i na sljedećoj stanici presjeo je u vlak za Dessau, s odlukom da se upiše u ovu školu. Detaljnije u: Albert, Samuel, "Arie Sharon", u: *Central European Students at the Bauhaus. Centropa*, No. 1, jan. 2003, str. 42.

¹⁵⁷ Prije dolaska na Bauhaus, Hannes Meyer (Basel, 1889. – Crocifisso di Lugano, 1954) bio je član lijevo orijentirane grupe ABC, koja je osnovana na poticaj Lissitzkog i nizozemskog arhitekta Marta Stama 1925. godine sa sjedištem u Baselu. Uz H. Meyera, švicarski članovi ove grupe bili su i Emil Roth, Hans Schmidt i Hans Wittwer. Bavili su se dominantno projektiranjem društveno relevantnih građevina u skladu sa znanstvenim načelima i suklonom prema funkcionalnim, objektivnim (*sachlich*) principima oblikovanja. M. Stam će kasnije, 1950. godine, postati rektor Kunsthochschule Weissenhof u (tadašnjem Istočnom) Berlinu, a na kojoj će, od iste godine, kao voditelj Odjela za arhitekturu početi predavati i S. Selmanagić. H. Wittwer na Bauhaus došao je na Meyerov poziv i predavao je na ovoj školi u periodu 1927–1929. U toku svoje nastavničke karijere na Bauhausu H. Wittwer uveo je i nove module, poput metoda za izračunavanje položaja sunca, a koje će dovesti do novih spoznaja u procesu planiranja i projektiranja.

¹⁵⁸ Prema: Magdalena Droste, *Bauhaus 1919–1933*, Bauhaus Archiv, Benedikt Taschen Verlag, Köln, 1990, str. 166.

¹⁵⁹ Karin Wilhelm, "Seeing-Walking-Thinking: The Bauhaus Building Design", u: *The Bauhaus Building 1926–1999* (Margaret Kentgens-Craig, ur.), Birkhäuser, Berlin, 1998, str. 10–27.

¹⁶⁰ Pismo W. Gropiusa napisano 1963. godine Tomásu Maldonadu, objavljeno u: *Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung*, Ulm, 10. 11. 1964. Cit. Prema: Jeannine Fiedler, Peter Feierabend (ur.), *Bauhaus*, Könemann, Köln, 1999, str. 22. Recentni prikazi historije arhitektonskog modernizma, objavljeni proteklih godina, za razliku od pionirskih djela o ovoj temi (H. R. Hitchcocka, N. Pevsnera,

U »deklaraciji o razlikama u mišljenju na Bauhausu«, Gropius ne zagovara suprotstavljanje mašini, već želi »slobodnog umjetnika koji mašini prilazi oprezno i koji želi ukrotiti njenog demona.« Tek kada se u tome uspije, smatrao je Gropius, bit će ostvareno i jedinstvo. Ideja da je moguće ostvariti ovo jedinstvo i raditi protiv deformiranja i gubljenja stvaralačkog samopotvrđivanja predstavljala je jedan od temeljnih potencijala Bauhauusa i bila je realizirana upravo kroz Pripremni tečaj (*Vorkurs*) onako kako ga je postavio primarno Johannes Itten 1919. godine, a kasnije dorađivali Moholy-Nagy i Josef Albers. Dodir, ukus, miris i pažljivo posmatranje predstavljali su središte Ittenovih vježbi za vraćanje osjetljivosti, za oslobađanje od (isključivo) okova intelektualne egzistencije. Ovaj je pristup, nekoliko godina ranije, Itten primijenio u svojoj privatnoj školi u Beču, pod utjecajem dr. Franza Cizeka (1865–1946), progresivnog dječijeg pedagoga i psihologa koji je početkom 20. stoljeća u Beču razvijao metode samostalnog i slobodnog istraživanja i razvijanje umjetničke kreativnosti kod djece, u susretu sa različitim materijalima,¹⁶¹ a koju je Itten dogradio teorijom o boji svoga učitelja sa Akademije u Stuttgartu, Adolfa Hölzela (1853–1934). Ittenu je pomagala njemačka operna pjevačica i kompozitorica Gertrud Grunow (1870–1944) koja je predavala teoriju harmonije i uz posebne vježbe fizičke i psihičke koncentracije nastojala u svakom studentu uspostaviti kozmičko jedinstvo boje, zvuka, percepcije i forme.¹⁶² Ruka i čitavo tijelo umjetničkog obrtnika, naglasio je Itten, mora biti tako oblikovano da »je svaki mišić i svaka tetiva podređena njegovoj volji«, pri čemu osobitu važnost imaju vježbe koncentracije i ispitivanja različitih tekstura materijala zatvorenih očiju.¹⁶³ Kada je Josef Albers sa L. Moholy-Nagyjem, nakon Ittenovog napuštanja škole 1923. godine, preuzeo Pripremni tečaj od svog nekadašnjeg profesora,¹⁶⁴ naglasak je bio usmjeren i dalje prema istraživanju specifičnih kvaliteta materijala, sa ciljem da se uz minimum potrošnje materijala, energije i vremena dođe do najboljeg proizvoda.

24.1 i 24.2

Selman Selmanagić, indeks iz Bauhauusa, 1929–1932.

Prva stvar koju je Selmanagić zapamtio sa Pripremnog tečaja kod profesora Albersa bila je: »Želimo da zaboravite sve što ste ranije naučili – osim obrta.« U svojim vježbama, Albers je poticao studente da istražuju kvalitete različitih materijala i mogućnosti njihova korištenja. Prema riječima Albersa, temelj podučavanja o formi je

S. Giediona, B. Zevija itd.) nastoje istražiti i uvažiti upravo ovaj široki i slojeviti spektar traganja modernih arhitekata koji nadilazi pokušaje predstavljanja moderne arhitekture kao više-manje jedinstvene stilske cjeline, svedene na izražajan jezik jednostavnih, čistih geometrijskih oblika. Vidjeti u: Miloš R. Perović, "Predgovor", u: *Istorija moderne arhitekture – antologija tekstova*: knjiga 2/B (Kristalizacija modernizma. Avangardni pokreti), Arhitektonski fakultet, Beograd, 2000, str.13.

¹⁶¹ O metodologiji rada dr. Franza Čizeka detaljnije u: Wilhelm Viola, *Child Art*, University of London Press Ltd., 1936.

¹⁶² U svom tekstu iz 1923. godine, u kojem je predstavio proizvode radionica u Weimaru i opisao pedagoški program i pedagošku praksu škole, Itten je istakao jedinstvo i ujednačenost (*Einheitlichkeit*) različitih specijalizacija (mišljenja, izražavanja i činjenja) kao preduvjet svakog stvaralačkog rada. Vidjeti u: Johannes Itten, "Kunst-Hand-Werk: Zu Erzeugnissen der Werkstätten des Staatlichen Bauhauses in Weimar", 1923. u: *Arbeiten von Johannes Itten. Erzeugnisse der Werkstätten des Staatlichen Bauhauses in Weimar* (Wegleitung Nr. 47 zur Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Zürich, 11. Februar bis 18. März 1923). Preuzeto iz: "Bauhaus Weimar–Dessau–Berlin", *Form+Zweck*, 3/1979, Berlin, str.13.

¹⁶³ Itten, str. 15.

¹⁶⁴ Gropius je 13. 2. 1923. obavijestio Savjet škole o imenovanju dva nova suradnika – J. Albersa i L. Moholy-Nagyja. Nav. prema: Achim Borchardt-Hume, *Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World*, Yale University Press, 2006, str. 66.

izum, pronalazak (*Erfindung*), pa je, otuda, početak poučavanja o oblikovanju – proučavanje samog materijala. Fokus Albersovih vježbi bio je na razvijanju tzv. prostornih struktura u kojima među djelovanje i povezanost materijala, konstrukcije, funkcije i proizvodne tehnologije treba dovesti do optimalnih kvaliteta finalnog proizvoda, uz minimalno korištenje materijala, energije i vremena. Prema mišljenju Albersa, cilj je bio u usvajanju sposobnosti konstruktivnog mišljenja i prostornog predstavljanja, pri čemu je »konačni rezultat naučen, a nije podučen«. Selmanagić je često navodio jedno sjećanje sa Albersovog Pripremnog tečaja, a u kojem se izvanredno ocrtavao način Albersovog rada: Selmanagić je imao na stolu rječnik njemačkog jezika čije su se stiješnjene stranice, pričvršćene daskom, otvarale poput lepeze kako bi olakšao i ubrzao njegovo prelistavanje. Kada je profesor Albers, u prolazu, primijetio ovu Selmanagićevu praktičnu 'invenciju', pohvalio je to kao primjer najbolje studije prirode i iskoristivosti materijala i naglasio: ono što papir čini konstruktivnim jesu ekonomija, konstrukcija i forma. Ova će iskustva biti osobito dragocjena u Selmanagićevom kasnijem radu kao dizajnera namještaja u *Deutsche Werkstätten*u Dresden-Hellerau-u, a sa kojima je suradnju započeo već 1945. godine. I u godinama školovanja u Bauhausu, u cilju proizvodnje "za potrebe naroda", prema postulatu direktora H. Meyera, došlo je do primjene jeftine šper ploče kao najvažnijeg radnog materijala. Namještaj i oprema od šper ploče postigli su tada visoku mjeru specijalizacije, poput prilagodljivih stolica za radnike na traci. Kao suradnik Radionice za arhitekturu Bauhauusa, pretpostavlja se da je Selmanagić morao sudjelovati u opremanju Meyerove škole u Bernau ili u unutrašnjem opremanju Gropisuove Službe za rad u Dessauu. Konstruktivni elementi iz spomenutih projekata iz 1929. godine bili su kasnije vidljivi i u Selmanagićevim nacrtima opreme škola SED-a (Partije socijalističkog jedinstva) nakon Drugog svjetskog rata. S. Selmanagić postao je osobit ocijenjen kroz svoj projekt stolice za seminare (*Seminarstuhl*) koju je razvio 1949. godine, u suradnji s L. Falkenbergom i H. Hircheom, a koja se koristila u brojnim obrazovnim institucijama, između ostaloga i na Humboldtovom univerzitetu u Berlinu, kao i u Visokoj partijskoj školi "Karl Marx" u Kleinmachnowu, a za koju je Selmanagić radio unutrašnje uređenje (1946–1950).

Hannes Meyer je u svojim postavkama bio radikalniji od svoga prehodnika, Gropiusa, obznanivši radikalni raskid s prošlošću i uspostavljanje bezuvjetnog funkcionalizma. Meyerov dvogodišnji direktorski mandat značio je i unutrašnju reorganizaciju škole, obogaćivanje studija predmetima iz prirodnih, tehničkih i ekonomskih znanosti sa naglaskom na utilitarnost, potrebe korisnika i bolji tržišni plasman Bauhausovih proizvoda. Samo godinu dana ranije, H. Meyer u svojoj rodnoj Švicarskoj objavio je provokativan članak pod naslovom *Novi svijet*, a u kojem je process gradnje opisao kao isključivo tehnički, a ne estetski proces, dok je kuće za stanovanje usporedio s mašinama.¹⁶⁵ Ove stavove H. Meyer ponovit će i u svome članku pod nazivom *Gradnja* iz 1928. godine, objavljenom u *Bauhaus* časopisu, a u kojem je, između ostaloga, istaknuo to da je »process gradnje – (tek) pitanje organizacije: socijalne, tehničke, ekonomske i fizičke«. ¹⁶⁶ I u opisu uz svoj hvaljeni natječajni *projekt za Ligu naroda u Ženevi* (1927) H. Meyer naglasio je isključivo konstruktivni princip oblikovanja i svjesno suprotstavljanje i naglašavanje razlika između oblikovnih principa prirodnih procesa i onih koji su oblikovani ljudskom rukom.¹⁶⁷ Iako je od

¹⁶⁵ Hannes Meyer, "Die Neue Welt", u: *Das Werk* 13, 1926, nav. prema: Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architektur-Theorie*, Verlag C. H. Beck, München, 2004, str. 445.

¹⁶⁶ Detaljnije u: Hannes Meyer, "Bauen", *Bauhaus* 2, 1928, H. 4, ibid., str. 446.

¹⁶⁷ »Dieses Gebäude sucht keinen künstlichen gartenkünstlerischen Anschluß an die Parklandschaft seiner Umgebung. Als erdachtes Menschenwerk steht es in berechtigtem Gegensatz zur Natur. Dieses Gebäude ist nicht schön und nicht haßlich. Es will als konstruktive Erfindung gewertet sein.« Cit.

zimskog semestra 1927/28. godine, u nastavni plan uvedena klasa slobodnog slikanja i u nastavi su bili prisutni i umjetnički i znanstveni aspekt, Meyerove godine označile su radikalan otklon od Gropiusovog »istraživanja principa oblikovanja« prema »proučavanju životnih procesa budućih korisnika«. Meyer je, naime, smatrao da je Bauhaus napustio svoje izvorne principe »oblikovanja za čovjeka« i da je većina proizvoda škole bila isuviše skupa i namijenjena samo ekskluzivnim grupama, pa je njegov novi slogan za Bauhaus glasio: »potrebe naroda, umjesto potrebe za luksuzom« (*Volksbedarf statt Luxusbedarf*). Kako je često isticao u svojim sjećanjima na pedagogiju Bauhaua, najvažnije što je naučio nakon Pripremnog tečaja, a što je bilo u duhu Meyerove reforme nastavnog procesa, bilo je, prema Selmanagićevim riječima, »oblikovanje za mase, na osnovu svakidašnjih potreba ljudi.« Navodio je primjer vježbe oblikovanja jednog ormara i pitanja koje im je postavio professor Arndt u radionici na drugom semestru: »Šta se stavlja u taj ormar?« i objašnjenja da u svakoj fazi oblikovanja moraju kretati od ideje cjeline, od stvarnih potreba korisnika i funkcije predmeta, a ne od oblikovnih detalja. »Nakon što sam izradio jedan ormar, postao sam Bauhausovac«, zabilježio je Selmanagić i kada je usvojio ovaj, temeljni princip mišljenja pri oblikovanju, tada se mogao suočiti sa najrazličitijim zadacima koje je u budućnosti i radio: izgradnjom stambenih objekata, urbanističkim projektiranjima, nacrtima tvorničkih, sportskih i zdravstvenih objekata, projektiranjem izložbenih hala, dizajnom namještaja itd.

Nastava na Odjelu za arhitekturu trajala je najduže – devet semestara i to je bio najvažniji odjel škole. Ono što je osobito odredilo kasniji Selmanagićev rad i pedagoško iskustvo, bio je susret sa timskim radom koji je bio odlika Meyerovog mandata. Naime, Meyer je insistirao na radu u tzv. »združenim ćelijama« (*cooperativzellen*) i formiranju tzv. »vertikalnih brigada« koje su činili studenti različitih godina studija i koji su prakticirali timski rad. Ova će iskustva Selmanagić osobito razviti nešto kasnije, u toku petog semestra, a u okviru seminara za urbanizam kod profesora Ludwiga Hilberseimera, za vrijeme mandata posljednjeg direktora Mies van der Rohe. Profesor Hilberseimer ostavio je nesumnjivo značajan utjecaj na Selmanagića u razumijevanju socijalne uloge arhitekture i o potrebi usmjerenosti prema željama i potrebama korisnika i on je, i za Meyerovog, ali i Miesovog mandata, imao jednu od ključnih uloga na Odjelu za arhitekturu. Iako je već Meyer uveo tzv. »analitičko-znanstveni pristup« arhitekturi u kojem se, pri projektiranju jednog stambenog objekta, na primjer, vodilo računa o dnevnim aktivnostima ukućana, stupnju osunčanosti, relaciji sa okolinom, prosječnim godišnjim temperaturama i slično i mada je već Meyer definirao modernost arhitekture ne kroz njene formalne već kroz socijalne, tehnološke, ekonomske i psihološke parametre, Hilberseimer je bio jedan od prvih profesora Bauhaua koji je u planiranju stambene tipologije svoju pažnju usmjerio i prema socijalno slabije stojećim slojevima društva. Recentnija istraživanja Bauhaua danas sve više pokazuju da su, kao i u Selmanagićevom slučaju, a što je vidljivo i kroz njegove projekte u Palestini 1930-ih godina, u posljednjim godinama djelovanja škole gotovo svi studenti bili pod dvostrukim utjecajem: s jedne strane, u formalnim elementima i ekspresivnim kvalitetama oblikovanja pod utjecajem Miesa, a, s druge, u funkcionalnim karakteristikama i racionalnoj tipologizaciji gradnje pod utjecajem Hilberseimera.

Na seminaru profesora L. Hilberseimera oformio se tzv. *Studentski kolektiv* čiji su članovi bili: Waldemar Adler, Isaak Butkow, Wilhelm Jacob Hess, Hilde Reiss, Selman Selmanagić, Jaschek Weinfeldi Wils Ebert. Zajedno sa profesorom Hilberseimerom ovi su studenti sudjelovali tokom 1932. godine u planiranju

prema: Hannes Meyer, "Ein Völkerbundgebäude für Genf", u: *Bauhaus 1*, 1927, H. 4. Ibid., str. 446.

(fiktivnog) projekta naselja za radnike tvornice aviona Junkersu Dessau-u (*Junkers-Siedlung*) i to je bio, premda utopijski i ostvariv jedino u socijalističkom društvu, najambiciozniji, timski rad koji je proveo Odjel za arhitekturu, a koji je, na stanoviti način, oživio duh Meyerovog vremena i predstavljao alternativu visoko estetiziranom karakteru podučavanja arhitekture na seminarima Mies van der Rohe-a (tek spomenimo, kao ilustraciju, na ovome mjestu da je Meyer koristio termin *Bauen*, a Mies *Baukunst*). Naselje je bilo planirano za 20.000 stanovnika i njegovoj realizaciji prethodila je iscrpna znanstvena analiza koja je uključivala, uz proučavanje tehničkih, ekonomskih i ekoloških parametara te planiranih troškova realizacije i održavanja, i detaljnu socio-kulturnu analizu životnih navika stanovnika kako bi se, u realizaciji ovog planskog naselja zamišljenog kao život u zajednici (komuni), odgovorilo svim potreba manjegovih korisnika. Iskustvo koje je stekao radeći u Studentskom kolektivu, kao način timskog rada i stvaranja optimalnog okvira za život, radi slobodno vrijeme radnika u komunističkom društvu, bit će vrlo korisno za kasnije Selmanagićeve projekte, osobito u timu poslije ratne obnove Berlina (*Planungskollektiv*), pod vodstvom Hansa Scharouna, u projektima za grad Schwedt (1959–1962) kao i u nastavi i radu sa studentima Visoke umjetničke škole Weißensee.¹⁶⁸ Realizacija Schwedta, novog »socijalističkog grada« dešavala se u vrlo složenom trenutku ekonomije DDR-a, a kada se krajem pedesetih godina 20. st. nastojalo potaknuti i osnažiti proces industrijalizacije i ostvariti »glavni ekonomski zadatak«, kako je to bilo istaknuto na V. partijskom zasjedanju SED-a 1958. godine a u vezi s »razvojem narodne privrede DDR-a u nekoliko narednih godina, kojom bi se nedvosmisleno pokazale prednosti socijalističkog društvenog uređenja naspram imperijalističke vlasti bonske države.«¹⁶⁹ Schwedt je grad na rijeci Odri, smješten nekih osamdesetak kilometara sjeveroistočno od Berlina, uz samu granicu prema Poljskoj. Ovaj nekadašnji garnizonski gradić, s baroknim dvorcem, smješten u saveznoj državi Brandenburg, bio je u velikoj mjeri devastiran (čak 85%) u Drugom svjetskom ratu, osobito prilikom povlačenja sovjetskih jedinica. Krajem pedesetih godina prošlog stoljeća u gradu je živjelo otprilike 6. 200 stanovnika. Iz ekonomskih razloga (potrebe ubrzane industrijalizacije nekadašnje primarno agrarne regije) vodstvo SED-a odlučilo je 1958. godine, nakon niza rasprava oko najoptimalnije lokacije, to da se u blizini ovog grada izgrade tvornica papira i rafinerija nafte, a koje bi potaknule privredni, ali i urbanistički razvoj grada.¹⁷⁰ Još kao student Bauhausa, S. Selmanagić susreo se sa zadatkom planiranja ekonomične, masovne stanogradnje. Naime, na pet »stambenih jedinica s balkonima« (*Laubenganghäuser*) u naselju Törtenu predgrađu Dessaua, a koje je H. Meyer projektirao 1929/1930. godine sa svojim studentima s Odsjeka za arhitekturu, kao proširenje ranijeg Gropiusovog projekta ovoga naselja, došlo se do tehnički i funkcionalno vrlo uspješnog rješenja za ovaj zadatak, jer je sve u gradnji i opremanju stanova u potpunosti bilo usaglašeno s idejom oblikovanja »za običnog čovjeka«. H. Meyer nastojao je u 48 m², po vrlo povoljnoj najamnoj mjesečnoj cijeni, osigurati sve potrebne preduvjete za život jedne četveročlane obitelji, u trosobnom stanu, s kuhinjom i kupaonicom. U realizaciji grada Schwedta, koji je trebao imati i administrativne, ekonomske, edukativne, sportske, zdravstvene, kulturne i rekreativne sadržaje potrebne za svakodnevni život jedne zajednice, S. Selmanagić mogao je iskoristiti svoja dotadašnja značajna iskustva u

¹⁶⁸ Ovo je istaknuo i sam Selmanagić u jednom razgovoru iz 1976. godine u kojem je opisao djelovanje ovog kolektiva Detaljnije u: *Entwurf einer Arbeitersiedlung*, Form und Zweck, 6/1976.

¹⁶⁹ O ekonomskom, socijalnom i političkom kontekstu u planiranju Schwedta detaljnije u: Philipp Springer, *Herrschaft, Stadtentwicklung und Lebensrealität in der sozialistischen Industriestadt Schwedt*, Ch. Links Verlag, Berlin, 2007.

¹⁷⁰ Philipp Springer, *Leben im Unfertigen. Die "dritte sozialistische Stadt" Schwedt*, u: Holger Barth, (Hg.), *Projekt sozialistische Stadt: Beiträge zur Bau- und Planungsgeschichte der DDR*, Reimer, Berlin, 1998, str. 70.

ovome polju: od suradnje u Studentskom kolektivu za *Junkers-Siedlung* 1932. godine do suradnje u Scharounovom Kolektivu za planiranje Berlina neposredno nakon Drugog svjetskog rata s koliko je entuzijazma sudjelovao u ovome projektu potvrđuje i pismo koje je S. Selmanagić uputio tadašnjem premijeru DDR-a, O. Grotewohlu, a u kojem ga je upoznao s činjenicom da već nekoliko godina, zajedno sa svojim studentima i asistentima, sudjeluje u projektiranju Schwedta, što mu pruža izvanrednu osnovu za povezivanje nastavnog (teorijskog) procesa s praksom (a što je bio ideal socijalističkog obrazovanja), te je pozvao premijera da se upozna s njihovim radom kada mu to dozvoli zdravstveno stanje.¹⁷¹ Ovaj je projekat, nažalost, Selmanagiću na kraju bio oduzet i predat na upravljanje Njemačkoj građevinskoj akademiji (DBA) i Richardu Paulicku koji je, kroz svoje sudjelovanje u projektiranju dijela berlinske Aleje Staljina i kao potpredsjednik Njemačke građevinske akademije (1955–1965), za razliku od Selmanagića koji je tokom pedesetih godina sa nekolicinom Bauhausovaca iz ideoloških razloga optuživan kao »nerazumni formalista«, aktivno sudjelovao u oblikovanju tadašnje DDR-ovske građevinske politike i sudjelovao u nacrtima čak tri od četiri uzorna »socijalistička grada«: Hoyerswerda, Schwedta i Halle-Neustadta. Modaliteti recepcije Bauhauusa u nekadašnjoj Demokratskoj republici Njemačkoj bili su, prije svega, političko pitanje, a s obzirom na to da su oblasti urbanizma i arhitektonskog planiranja bile isključivo pod kontrolom države. Kroz promjenjiv odnos prema tradiciji modernizma, a samim time i prema Bauhausu, mogu se pratiti i modaliteti oblikovanja, interpretiranja i reprezentacije državnog identiteta DDR-a u hladnoratovskom kontekstu. Obično se u ovim promjenjivim stavovima prema Bauhausu razlikuje nekoliko dominantnih faza: rana faza (1945–1950) u kojoj je odnos prema Bauhausu bio pozitivan i na istočnoj i na zapadnoj strani te je istican kao paradigma antifašističke kulture, uz koju su se željele vezati obje Njemačke, potom vrijeme snažno obilježeno duhom staljinizma i tzv. »debatom protiv formalizma« u DDR-u, kada je Bauhaus smatran »tuđim, neprijateljskim fenomenom« (1951–1955), zatim period nakon Staljinove smrti, a kada je, istina i pod pritiskom teških ekonomskih prilika, došlo do »labavljenja« staljinističke doktrine i do početka svojevrsne rehabilitacije pozitivnih iskustava Bauhauusa u Istočnoj Njemačkoj (1955–1970), a što će, osobito u godinama 1976–1990. voditi ka postepenom otvaranju prema zapadnom bloku i kapitalizmu.¹⁷²

Jedan od Selmanagićevih kasnijih studenata, Lothar Neumann, istaknuo je u svojim sjećanjima na rad u klasi prof Selmanagića da je najvažnija karakteristika Selmanagićevog pristupa arhitekturi bila usmjerenost na korisnika, njegove potrebe i životne navike i zadovoljavanje i usklađivanje individualne i socijalne uloge arhitekture. I studentica Iris Grund sjećala se svojih neuspješnih pokušaja da precizno nacrtati jedan »drveni kompozitni prozor« na drugoj godini studija na Kunsthochschule Weissensee. Očajna i obeshrabrena svojim neuspjelim pokušajima, razmišljala je da odustane od studija. Razgovor sa profesorom Selmanagićem bio je odlučujući za njen život i karijeru: umjesto razgovora o detaljima oblikovanja prozora, profesor Selman, toplo i ljudski, dugo je sa svojom studenticom razgovarao o misiji arhitekture u društvu, njenim mogućnostima i odgovornosti.¹⁷³ Riječima profesora Selmanagića, prave proporcije nisu bile samo pitanje forme i harmonije arhitekture nego i ljudske mudrosti. Danas ugledni njemački arhitekt, Peter Kulka (r. 1937.), u svome govoru povodom stogodišnjice rođenja svog nekadašnjeg profesora, rekao je: »Kada sam

¹⁷¹ Pismo datirano: 2. 5. 1962. Izvor: arhiv obitelji Selmanagić u Berlinu.

¹⁷² Ova periodizacija temelji se na studiji Wolfganga Thönera "From an 'alien, hostile phenomenon' to the 'poetry of the future': On the Bauhaus reception in East Germany, 1945–1970", *GHI Bulletin Supplement 2* (2005), Washington DC, str. 115–137.

¹⁷³ Iris Grund, *Unterricht bei Professor Selmanagić*, u: Sonja Wüsten, *Selman Selmanagić*, Kunsthochschule Berlin, 1985, str. 54–56.

1959. želio nastaviti studij arhitekture u tadašnjem DDR-u dolazila je u obzir samo jedna institucija Visoka škola Weissensee i samo jedan profesor: Selman Selmanagić. Ta je škola stajala u tradiciji Bauhauusa, u interdisciplinarnom, zajedničkom radu arhitekata, dizajnera, umjetnika, tehnologa i proizvodne prakse. Ovo je osobito pohvalio i Richard Neutra prilikom posjete školi 1966. godine.«¹⁷⁴

Prema svjedočenju samog Selmanagića, na njega je osobiti dojam u toku Meyerovog mandata ostavilo gostovanje mladog češkog predavača Karela Teige-a (1900–1951) od kojega je usvojio ne samo ustrajavanje na značaju kolektivnog rada u projektima nego i nadilaženje razumijevanja arhitekture kao isključivo »vizualnog fenomena«, a što je u vrijeme Teigeovog gostovanja u Bauhausu koincidiralo sa polemikom koju je ovaj profesor vodio tih godina sa Le Corbusierom o pitanju uloge i značaja arhitekture. Kao urednik mjesečnika Kluba arhitekata u Pragu, *Stavba*, koji je ubrzo stekao izniman međunarodni ugled i snažno se distancirao od historicističke nostalgije, Teige je često zastupao mišljenje da arhitektura, neposredno nakon Prvog svjetskog rata nije uspjela odgovoriti na potrebu kvalitetne, pristupačne gradnje.¹⁷⁵

Zahvaljujući širokom polju interesa, između ostalog i za predavanja iz psihologije forme kod profesora Karlfrieda Grafa Dürckheima koja je Selmanagić slušao tokom trećeg, četvrtog i petog semestra kao i zbog njegovih ranijeg afiniteta prema predavanjima Kandinskog i Klee-a, Selmanagićev funkcionalizam nije u konačnici bio jednostrani, utilitaristički program, već prije metoda koja je upućivala upravo na ključnu funkciju sinestetičkih doživljajnih elemenata pri percepciji i oblikovanju. Na temelju predavanja profesora Dürckheima i njegovog učenja o »doživljenom prostoru«, Selmanagić je trajno usvojio značaj činjenice o jedinstvu naših doživljaja u percepciji određenog prostora i značaj primjene tog iskustva u budućim projektima planiranja i oblikovanja i time se dijelom ipak ogradio od naglašenog Meyerovog funkcionalizma. Ono što je činilo vrijednost Meyerove pedagogije za buduću Selmanagićev rad bilo je prije svega naglasak na radu u zajednici (timski rad) i harmoničnom usklađivanju potreba pojedinca i zajednice.

U trećem, zimskom semestru 1930/31. godine, Selmanagić je bio primljen na Odjel za graditeljstvo/arhitekturu (*Bau/Ausbau Abteilung*). Od ovoga semestra novi direktor škole postao je Mies van der Rohe. Ukupno trajanje studija skraćeno je na šest semestara, a još snažnije nego li u Meyerovo vrijeme, arhitektura je postavljena u središte programa škole. U jednom svom prisjećanju na način rada na seminaru kod profesora Mies van der Rohe-a, Selmanagić je ispričao anegdotu kada mu je ovaj profesor, a nakon što se Selmanagić već smatrao »zrelim« projektantom sa nekoliko značajnih idejnih projekata, između ostalih i projektom bolničkog kompleksa za *Junkers-Siedlung* iz prethodnog semestra, rekao da dizajnira jednu metlu za čišćenje. Na veliko Selmanagićevo iznenađenje, profesor mu je rekao da sam na tome radi već pola godine i da taj problem još nije uspješno riješio, a vođen je prizorom čistačice koja, na koljenima, pokušava očistiti prašinu koja se zavukla u glove prostorije. Upravo kroz ovakve zadatke, Selmanagić je spoznao socijalne elemente dizajna i arhitekture u kojima uvijek u središtu mora biti korisnik, a što će mu kasnije biti od iznimne važnosti kada će raditi kao dizajner namještaja u Hellerau-u i kada je shvatio

¹⁷⁴P. Kulka, govor održan 2005. godine, povodom stogodišnjice rođenja S. Selmanagića u Kunsthochschule Weissensee, Berlin. Ovom prilikom zahvaljujem se prof. P. Kulki na ustupljenom govoru i autorizaciji da objavim njegove dijelove.

¹⁷⁵ Teige, detaljnije u: Nicholas Sawicki, "Czechoslovakia, BauhausAssociates – Karel Teige", *Central European Students at the Bauhaus. Centropa*, No. 1, New York, januar 2003, str. 36–38. Vidjeti i: Simone Hain, "Gegen die Diktatur des Auges, Selman Selmanagić zum 100. Geburtstag", u: *Form + Zweck* 21, Berlin, 2005, str 79–99.

da je dobro dizajnirana stolica ne samo ona u kojoj čovjek udobno sjedi već i ona koja olakšava njegov rad. Ovo se osobito odrazilo i u njegovom vrlo uspješnom projektu unutrašnjeg uređenja Visoke partijske škole Karl Marx u Kleinmachnowu. Osobito je bio pohvaljen njegov projekt sobe za tri studenta u kojoj je, u vrlo ograničenoj kvadraturi, uspio harmonično i funkcionalno ujediniti funkcije boravka, odmora i rada, kroz detaljnu analizu potreba i navika njenih korisnika.

Kada je trebao rezimirati rezultate tri različita direktorska mandata u školi i njihov utjecaj na program Bauhausa, Selmanagić je istaknuo Gropiusa kao utemeljitelja ideje Bauhausa i osobu koja je usmjerila rad škole prema sintezi svih umjetnosti i racionalnom korištenju tehničkih i industrijskih mogućnosti, a u središtu obrazovnog procesa bilo je razvijanje sposobnosti mišljenja, predočavanja i iznalaženja novih rješenja. Meyerov period, prema Selmanagiću, obilježilo je snaženje ideje funkcionalizma i ekonomičnosti u arhitekturi kao i socijalne dimenzije gradnje, a kao nedostatak njegovog razumijevanja obrazovnog procesa Selmanagić je istaknuo Meyerovo isključivo isticanje znanstvene, na račun umjetničke, strane kreacije, a što je, nažalost, udaljilo određene profesore od škole za njegovog mandata. Mies van der Rohe je, po mišljenju Selmanagića, naglašavao važnost činjenice da se čovjek mora ugodno osjećati u određenoj arhitekturi, a pri čemu su funkcionalnost i ekonomičnost bile samorazumljive kvalitete. Da bi se dobila cjelovita slika o tome što je to doista bila ideja Bauhausa i kako je izgledao rad u toj školi trebalo bi, smatrao je Selman, o tome pitati svakog preživjelog nekadašnjeg studenta ove škole jer se na to pitanje ne može dati jednostavan niti jednostran odgovor.

Uz otvorenost prema istraživanju novih oblikovnih principa, usmjerenih potrebama korisnika, Selmanagićev boravak u Bauhausu odredio je i njegov životni svjetonazor i političko opredjeljenje. Duh antifašizma bio je determinanta njegovog svjetonazora: od pristupanja komunističkoj partiji već krajem 1929. godine, na početku studija pa sve do angažmana u ilegalnim komunističkim ćelijama tokom Drugog svjetskog rata u Berlinu i njegove značajne uloge u obnovi Berlina i izgradnji nove države DDR (od 1949). Uz to, naglašena otvorenost prema dijalogu sa različitim kulturama i tradicijama (a što je osobito obilježilo njegov dinamičan boravak na Bliskom Istoku tokom tridesetih godina prošlog stoljeća) reflektirale su duh internacionalizma i otvorenosti Bauhausa koji je obilježio njegove studentske godine. Strastveno i impulzivno, kako je, sasvim slučajno, donio odluku da upiše Bauhaus, tako je i u želji da upozna drugačije kulture i civilizacije Selmanagić nekoliko godina ostao na Bliskom Istoku. Bilo je to sasvim u skladu sa njegovim otvorenim i pomalo pustolovnim karakterom, željnim novih saznanja i iskustava. Prvo je kratko boravio u ateljeu nekadašnjeg Poelzigovog studenta Seyfi (Nassih) Arkana, (do marta 1934). Iako su to bile vrlo dinamične godine tada još mlade kemalističke Republike, vrijeme reform i društvenog, političkog i kulturnog života, obilježenog naglašenim otvaranjem vrijednostima Zapadne kulture, Selmanagić ovaj boravak nije smatrao osobito poticajnim i želio je otputovati čak do Afganistana. Iako nije mogao naći tako odvažnog suputnika kao što je on bio za put do Afganistana, kako je naveo u pismu svome dobrom prijatelju Hajo Rosi (iz 1935), već na proputovanju u Kairo, Selmanagić je bio fasciniran tadašnjom Palestinom: ubrzanim tempom njenog razvoja, ali i njenim unutrašnjim suprotnostima, »različitim narodima, rasama i religijama«. Kroz rad u ateljeu Richarda Kauffmanna (od augusta 1934 – do aprila 1935), kasnije i kroz samostalnu praksu, Selmanagić je sudjelovao u vrlo zanimljivom otvaranju i specifičnoj sintezi autohtonih graditeljskih tradicija i internacionalnog stila koji je došao sa imigracijom velikog broja modernističkih arhitekata sa Zapada. Istovremeno, na tragu svog vlastitog iskustva djetinjstva u sredini između dvije

kulture (*a la turca* i *a la franga*) usvajao je i razvijao ono najbolje od duha kozmopolitizma i internacionalizma a što također čini vrijednost pedagoške baštine ove utjecajne škole.

U bauhausovskim programima susretale su se i presijecale različite teorije i prakse. Autonomnost umjetnika i sloboda izraza, paradigmatičke vrijednosti moderniteta, koje su u avangardama s početka stoljeća još čuvale duh odabranih elita, intelektualnih aristokrata bili su ugroženi pojavom narodnih masa, proleterijata kojima su trebala biti otvorena vrata umjetničke edukacije i usvajanja univerzalno razumljivog jezika formi. Ova je proturječnost bila prijemljiva i samim »majstorima« Bauhausa, ali upravo je univerzalnost umjetničkog jezika bila nužan preduvjet sna o mogućnosti da čovjek iznova, kroz umjetnost, stekne primordijalni osjećaj cjeline svoga bitka i djelovanja, da se pomiri sa sobom samim i prirodom koja ga okružuje, da se uklone sve klasne razlike i da se stvori zajednica solidarnosti između svih rasa i nacija. Prema mišljenju pojedinih analitičara tadašnjih političkih, društvenih i umjetničkih zbivanja, »prijelomnost razdoblja nakon Prvog svjetskog rata ogledala se upravo u prihvatanju jedne središnje zamisli epohe: u napuštanju, korjenitog individualizma i profinjene senzibilnosti devetnaestog stoljeća u korist mentaliteta kojemu je signatura osjećaj zajedništva i priznavanje stvaralačke snage mnoštva, mase, zajednice, tima, saveza, kolektiva – kako su glasile krilatice vremena.«¹⁷⁶ Upravo je ovo odredilo svjetonazor Selmana Selmanagića i njegov kasniji projektantski i pedagoški rad. Izazovi vremena koje živimo, nezaposlenost, teška ekonomska situacija, socijalni problemi čine, riječima Kulke, misao i opus njegovog profesora Selmana Selmanagića i danas visoko aktuelnim.

Aida Abadžić Hodžić, "Bauhaus u životu, djelu i pedagoškoj praksi Selmana Selmanagića", 2014.

¹⁷⁶ Nav. prema: Viktor Žmegač, *Od Bacha do Bauhausa: Povijest njemačke kulture*, Matica Hrvatska, Zagreb, 2006, str. 668.

25.1

Ivana Tomljenović, *Studija*, Bauhaus, Dessau, 1930.

25.2

Ivana Tomljenović, *Priprema za zabavu (D. Feist i T. Veiner)*, Bauhaus, Dessau, 1930.

25.3

Ivana Tomljenović, indeks Bauhausa, Dessau, 1929–1930.

25.4

Ivana Tomljenović Meller, Predložak za plakat Rogožarsky tempera na papiru, 1936.
Kolekcija Marinko Sudac, Zagreb

Uvod

Gustav Bohutinsky jedini je hrvatski student arhitekture na Bauhausu. Već samim time zauzima posebno mjesto u hrvatskoj modernoj arhitektonskoj povijesti i izaziva opravdanu znatiželju i interes. Na Bauhausu je proveo ljetni semestar 1930. godine, u posebno turbulentnom razdoblju te avangardne škole, kada njome upravlja radikalni švicarski arhitekt Hannes Meyer. Studij arhitekture Bohutinsky potom završava na “Iblerovoj školi” na Kraljevskoj umjetničkoj akademiji u Zagrebu. O arhitektu Bohutinskom ne zna se mnogo; o njemu dosad nije puno pisano, niti se poznao njegov opus i djelovanje. Ovaj rad posvećen je stoga konstruiranju biografske slike o tom posebnom protagonistu hrvatske moderne arhitektonske scene, snažnog kreativnog profila i neobičnog i intrigantnog životnoga puta, čime se postavlja temelj za daljnja istraživanja njegova djela.¹⁷⁷

26.1

Gustav Bohutinsky, 1943.

Arhiva Gustava Bohutinskog

Obiteljski okvir i školovanje

Gustav Bohutinsky rođen je 24. rujna 1906. godine u Križevcima, u dobrostojećoj i uglednoj obitelji intelektualaca i znanstvenika. Otac, Gustav Bohutinsky stariji, bio je istaknuti agronom i genetičar, doktor znanosti i profesor na Kraljevskom višem gospodarskom učilištu u Križevcima. Majka Margareta Bayer bila je iz zagrebačke obitelji. Osim najstarijeg sina Gustava, Bohutinskijevi su 1907. godine dobili i sina Emila, kasnijeg akademskog kipara, te 1912. godine sina Ota, budućeg agronoma i znanstvenika, nasljednika očevog zvanja i profesora zagrebačkog Agronomskog fakulteta.¹⁷⁸

Nakon očeve iznenadne smrti 1914. godine u vihoru posljedica ratnih događanja Prvoga svjetskog rata, majka Margareta Bayer Bohutinsky seli se sa sinovima u Zagreb, gdje djeca dobivaju školovanje. Gustav u Zagrebu završava četiri razreda Realne gimnazije te Graditeljski odjel Tehničke srednje škole. Odmah po završetku srednje škole, u jesen 1926. godine, Bohutinsky upisuje netom osnovanu “Iblerovu školu”, napredni studij arhitekture pod vodstvom arhitekta Drage Iblera na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti, tada Kraljevskoj umjetničkoj akademiji, koju u svojstvu rektora vodi Ivan Meštrović.¹⁷⁹ Bohutinsky kroz studij prolazi redovito i s odličnim uspjehom. Nakon tri uzastupno pohađane i uspješno apsolvirane studijske godine, u akademskoj godini 1929/1930. Bohutinsky uzima pauzu u sklopu koje želi proširiti svoja saznanja studijskim putovanjima te, krajnje značajno i

¹⁷⁷ Prvi opširniji podaci o Gustavu Bohutinskom iznose se u članku: Karin Šerman, Dubravko Bačić, “Gustav Bohutinsky”, *Centropa: A journal of Central European Architecture and Related Arts*, 1(3), New York, 2003, str. 63–66. Ovaj se rad u najvećoj mjeri oslanja na navedeni članak ali donosi i neke nove uvide i detalje njegove biografije.

¹⁷⁸ *Hrvatski biografski leksikon*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, br. 2, Bj-C, Zagreb, 1989, str. 93–94.

¹⁷⁹ Arhiv Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu.

odsudno, studijskim boravkom na Bauhausu u Dessauu u ljetnom semestru 1930. godine.

Bohutinsky i Bauhaus

Motivi odlaska Gustava Bohutinskog na Bauhaus, kao tada uistinu radikalno eksperimentalne škole, nisu u potpunosti poznati. Zasad nije pronađen niti jedan direktni trag ili svjedočanstvo koje bi upućivalo na razloge upravo takvog, u velikoj mjeri specifičnog izbora. No i bez takvih neposrednih, duboko individualnih i intimnih pokazatelja, za objašnjenje interesa koje je mladi Bohutinsky mogao razviti za jedan tako inovativni pedagoški okvir, rekonstruirati se mogu potencijalni jaki i direktni poticaji.

Ponajprije je u tom smislu važno spomenuti da iz korespondencije mladog arhitekta doznajemo o njegovoj snažnoj i vrlo rano izraženoj želji za međunarodnim profesionalnim iskustvom, pa čak i više – snu o nastavku životnoga puta i stručne karijere u inozemstvu, po mogućnosti u Sjedinjenim Američkim Državama.¹⁸⁰ Već u razdoblju njegova zagrebačkog studija, dakle u dobi od dvadesetak godina, ta se želja snažno profilirala i dala naslutiti crte vrlo čvrstog i uvjerenog karaktera i znatiželjnog, živog i pokretačkog duha.

Da je pak studijski put jedne takve poduzetne i rezolutne figure mogao voditi upravo preko Bauhauusa pokazuje se u tom trenutku dosta razumljivim. Više je elemenata koji upućuju upravo u tom smjeru: dosta je podsjetiti se podstreka koji Bohutinskom pristižu već iz njegove matične sredine – kulturnog i umjetničkog miljea Zagreba u međuratnom razdoblju, koji je itekako mogao senzibilizirati mladog arhitekta prema tom rasadniku naprednog arhitektonskog istraživanja. Ovdašnja kulturna klima 1920-ih i 1930-ih, naime, naglašeno je otvorena međunarodnim umjetničkim utjecajima, uključivo onima samog Bauhauusa i zasigurno je bitno obilježila formativne godine Gustava Bohutinskog.

Utjecaj koji je Bauhaus ostavio na zagrebačku umjetničku scenu u međuratnom razdoblju očitovao se u više vidova i modaliteta. Primjerice, u Zagrebu su u to doba dvije knjižare držale Bauhausove edicije. Više tadašnjih jugoslavenskih umjetničkih časopisa sustavno je izvještavalo o profilu, programima i radovima te avangardne škole. Tako su se mnogobrojni eseji vodećih Bauhausovih teoretičara – Waltera Gropiusa, Vasilija Kandinskog, Hannesa Meyera i Lászla Moholy-Nagya – našli prevedeni i objavljeni na njihovim stranicama.¹⁸¹ Zanimljivo, popularna kavana na glavnom zagrebačkom trgu već je u to doba bila opremljena slavnim Miesovim i Breuerovim stolcima od savijenih metalnih cijevi, što također govori o estetskim predilekcijama onodobnog Zagreba.

¹⁸⁰ Prema pismu iz privatne arhive Gustava Bohutinskog.

¹⁸¹ Na primjer, časopis *Zenit* Ljubomira Micića, koji izlazi u Zagrebu od 1921. do 1923. i u Beogradu od 1923. do 1926, u svoja 43 broja objavio je više članaka o Bauhausu, kao i tekstove Waltera Gropiusa i Vasilija Kandinskog te radove Hannesa Meyera i Lászla Moholy-Nagya. Godine 1927. časopis *Pregled* objavljuje tekst Johannesa Ittena "Gledanje umjetničkih djela", a časopis *TANK* u Ljubljani, u svojem trećem broju, donosi tekst A. Nürnberga "An das Bauhaus Dessau". Godinu dana kasnije časopis *Nova literatura* objavljuje tekst Heinza Luedeckea "Bauhaus u Dessauu", a 1931. u časopisu *Politika* izlazi tekst Stanislava Vinavera "Dom gradnje u Bauhausu". O tome više u tekstu Želimira Košćevića, "Jugoslaveni na Bauhausu", *Arhitektura*, 1-4/200–203, Zagreb, 1987, str. 58–64.

No i više od kakvog jednosmjernog uvoza, Zagreb je s tom naprednom školom njegovao i plodonosne kontakte. Zabilježeni su tako posjeti Bauhausovih majstora i studenata Zagrebu i Jadranskoj obali, među kojima oni Kandinskog, Hilberseimera, te Hinnerka i Lou Scheper.¹⁸² Ludwig Hilberseimer sudjelovao je i na međunarodnom urbanističkom natječaju koji je Zagreb organizirao 1930. godine na temu budućeg razvoja grada. Otprilike u to doba, 1927. godine, Zagreb također postaje i dom iznimne zbirke Bauhausovih umjetničkih radova iz weimarskog perioda – zbirke Marie-Luise Betlheim – koja je sadržavala radove uglavnom mađarskih konstruktivista – Farkasa Molnára, Henrika Stefána, Sandora Bortnyika – ali također i suvremenih njemačkih autora bliskih toj legendarnoj školi – Paula Kleea, Karla Petera Röhla, Kurta Schwerdtfegera, Lou Scheper i drugih.¹⁸³ Na Bauhausu je, konačno – privučeni aurom te eksperimentalne škole – u to doba već boravilo i nekoliko hrvatskih studenata, različitih umjetničkih područja, od umjetnosti tekstila do fotografije: Otti Berger, Marija Baranyai te Ivana Tomljenović.

Osim ovakvih direktnih dodira i linija utjecaja, na odluku mladog Bohutinskog o odlasku na Bauhaus mogla je utjecati već i sama bliskost arhitektonskih senzibiliteta dviju kreativnih sredina. Naime, pregledom zagrebačke arhitektonske produkcije kasnih 1920-ih i ranih 1930-ih primjećuje se markantna naprednost ovdašnjeg arhitektonskog mišljenja i sklonost idejama funkcionalnosti, racionalnosti i konstruktivne logičnosti i objektivnosti, što urađa inovativnim oblikovnim ishodima prepoznatljivim u fenomenu “Zagrebačke škole arhitekture”, koji pak potvrđuju oblikovnu ali i idejnu bliskost s bauhausovskim načelima. Komparacijom izvedenih djela uviđa se tako da su arhitektonski radovi tih dviju sredina gotovo sinkroni, i to kako u samom vremenu nastupa tako i u konkretnim pojavnostima: u prepoznatljivim oblicima, izrazima, materijalima, estetici i dojmu.

Sve to ukazuje na određenu znakovitu podudarnost u arhitektonskim naziranjima i senzibilitetima, odnosno na već formirani afinitet hrvatskih arhitekata prema pristupima i prosedeima kakve je njegovao Bauhaus. I onda se ta unutarinja dispozicija i svojevrsna već izgrađena i utemeljena sklonost prema apstrakciji i tradiciji funkcionalnosti i objektivnosti ističe kao mogući razlog koji hrvatsku sredinu, već i samu tako orijentiranu, upućuje da s povećanim interesom prati događanja i produkciju na Bauhausu te potiče svoje studente da osobno iskuse atmosferu te jedinstvene napredne škole.

Uloga “Iblerove škole”

Upravo na takvim zasadama formirani su i studenti “Iblerove škole”, i same u velikoj mjeri eksperimentalne i progresivne, što dodatno ističe podudarnosti s bauhausovskim pedagoškim okvirom. Pritom je zanimljivo uočiti da Drago Ibler, baš kao i sam Walter Gropius, prolazi prvo kroz svoju ranu ekspresionističku fazu, kao učenik Hansa Poelziga u Dresdenu i Berlinu, da bi se kasnije, potkraj dvadesetih, priklonio čistom funkcionalističkom naziranju.¹⁸⁴ No kao takav, premda funkcionalistički

¹⁸² Želimir Košćević, *Zbirka Marie-Luise Betlheim, Bauhaus – Weimar*, Galerije grada Zagreba, Studio Galerije suvremene umjetnosti, Zagreb, 1984.

¹⁸³ O zbirci vidi više u knjizi *Bauhaus osobno: zbirka Marie-Luise Betlheim, Weimar – Zagreb*, UPI-2M PLUS, Zagreb, 2011.

¹⁸⁴ O Iblerovom školovanju i stvaralačkim fazama i preokupacijama vidi: Željka Čorak, *U funkciji znaka: Drago Ibler i hrvatska arhitektura između dva rata*, Studije i monografije Instituta za povijest umjetnosti, Zagreb, 1981.

preusmjeren, baš poput samog Gropiusa, nije prestajao vjerovati u presudnost umjetničke reakcije i intervencije u arhitektonskom stvaralačkom procesu. Nadalje, slično kao i kod Bauhauusa, i Iblerova je škola bila specifično organizirana: nastava se provodila neposredno, kolektivno i timski; Ibler i studenti radili su zajednički na aktualnim, nerijetko i stvarnim arhitektonskim zadacima i učili iz zajedničkih, otvorenih i gorljivih debata. Škola je bila mala, ekskluzivna i izuzetno selektivna, ali – poput samog Bauhauusa – otvorena i za studente stručnog obrazovanja, bez prethodnog gimnazijskog školovanja. Kao i Bauhaus, primala je svoje polaznike na temelju zbirke radova i njihove kvalitete, a njeni su polaznici nerijetko bili već formirani, stručno iskusni mladi graditelji, sa svojim već oformljenim arhitektonskim praksama. Kao i Bauhaus, i Iblerova je škola pritom bila istraživačka i otvorena, okrenuta funkcionalistički rukovođenim oblikovnim inovacijama, informiranim konstruktivnim i tehnološkim mogućnostima i logikom materijala.

Kao posebno pak uvjerljivi pokazatelj idejne i načelne bliskosti dviju škola valja istaknuti da je Ibler i sam bio u potpunosti okrenut socijalnim pitanjima. Na tom tragu, zajedno sa svojim istomišljenicima osniva 1929. godine grupu “Zemlja” – grupu naprednih slikara, kipara, grafičara, primijenjenih umjetnika i arhitekata, mahom lijevo orijentiranih i posvećenih pitanjima kolektiva i socijalnim problemima, koje pokušavaju rješavati upravo kroz usuglašeno umjetničko djelovanje. I upravo se ta lijeva orijentacija grupe “Zemlja” i odlučnost rješavanja širih socijalnih pitanja posredstvom umjetničkog i arhitektonskog angažmana ponovno indikativno poklopila s raspoloženjem koje na Bauhausu u to doba razvija njegov novi direktor, uvjereni socijalist Hannes Meyer, nakon Gropiusova odlaska 1928. godine.

26.2

Pismo iz Bauhauusa s Bohutinskijevim skicama, 1930.
Arhiva Gustava Bohutinskog

Bohutinsky na Bauhausu

Sve su to razlozi koji mladog Bohutinskog logično privlače i dovode na Bauhaus, ujedno ga odlično pripremajući za sve izazove u tom eksperimentalnom učilištu. Točan datum njegova dolaska na Bauhaus nije evidentiran. Izvjesno je da nije došao na sam početak akademske godine 1929/1930, nego se priključio negdje tijekom zimskog semestra 1929. ili na samom početku 1930. godine. Kako je vidljivo iz dostupnih dokumenata, na Bauhausu u Dessauu Bohutinsky provodi najmanje šest mjeseci, sigurno od siječnja do lipnja 1930. godine.¹⁸⁵

Tragovi studentskog opusa Bohutinskog na Bauhausu vrlo su oskudni, svedeni tek na nekoliko sačuvanih skica. Za sada u njegovoj zagrebačkoj arhivi kao ni preliminarnim pregledom Bauhausovih arhiva nisu pronađeni njegovi studentski radovi, niti su zabilježeni njegovi dojmovi i sjećanja. Zasad nije lociran niti njegov studentski dosje, pa također ne možemo sa sigurnošću znati o njegovim neposrednim učiteljima. Iz nastavničke konstelacije na školi u to doba, međutim, možemo zaključiti da je morao biti izložen direktnim utjecajima karizmatičnog Hannesa Meyera, radikalnog švicarskog funkcionalista i tadašnjeg direktora škole, te znamenitog njemačkog arhitekta i urbanista Ludwiga Hilberseimera. I po zagovaranim trijeznim funkcionalističkim principima, kao i po apostrofiranim idejama socijalnog angažmana i zadaće arhitekture, bauhausovsko je iskustvo Bohutinskog stoga moglo samo

¹⁸⁵ Vidljivo iz njegove članske iskaznice iz 1930. godine. Privatna arhiva Gustava Bohutinskog.

dodatno osnažiti u njegovim već formiranim arhitektonskim uvjerenjima, usvojenim u sklopu zagrebačkog školovanja.

Nakon šestomjesečnog studijskog boravka na Bauhausu, Bohutinsky se vraća u Zagreb, te u rujnu 1930. nastavlja započeti studij na "Iblerovoj školi" u Zagrebu, gdje završava preostala dva semestra te u ljeto 1931. apsolvira studij od propisanih osam semestara, s odličnim uspjehom. Završna svjedodžba Kraljevske umjetničke akademije u Zagrebu izdana mu je 6. travnja 1934. godine, s najvišim ocjenama i Iblerovim potpisom.¹⁸⁶

Bohutinskyjevo stručno djelovanje u međuratnom razdoblju

Svoje stručno arhitektonsko djelovanje Bohutinsky započinje vrlo rano, još u studentskim danima, kroz intenzivnu suradnju s nizom uglednih hrvatskih arhitekata moderne orijentacije. Prema vlastitim zabilješkama, kao i sačuvanim potvrdama izdanim od arhitektonskih ureda, ustanovljen je rad s Lavoslavom Kaldom, Stjepanom Planićem, Stankom Kliskom, Stjepanom Gombošem i Mladenom Kauzlarićem.¹⁸⁷ Te su se suradnje odvijale u različitim intervalima kroz čitav period od samog početka njegova studija 1926. do kraja 1934. Nakon diplome, Bohutinsky nastavlja svoju arhitektonsku praksu kroz suradnju s arhitektonskim tandemom Kauzlarić i Gomboš, kao i s arhitektom Stankom Kliskom, sve do 1939. godine. Od 1930. Bohutinsky ujedno počinje djelovati i samostalno, pojavljujući se na nekoliko arhitektonskih natječaja – natječaju za Željezničku koloniju u Sarajevu (s M. Načić i V. Kauzlarić) te Terazijsku terasu u Beogradu (s M. Hećimović, 1932). Godine 1939. pokreće i vlastitu arhitektonsku praksu u suradnji s kolegom iz "Iblerove škole", arhitektom Veljkom Kauzlarićem.

Bohutinsky i Veljko Kauzlarić počinju razvijati zajedničku poduzetničku aktivnost koja je obuhvaćala kupnju atraktivnih parcela u tada pojačano širećem gradu, projektiranje stambenih zgrada na njima, financiranje njihove izgradnje te konačno prodaju stanova. Iz tog perioda i takvog poduzetničkog modela proizašle su, tik pred početak Drugoga svjetskog rata, njihove višestambene ugrađene zgrade u Grahorovoj, Kraljevičkoj i Ljubljaničkoj ulici u Zagrebu, dakle u proširenom zapadnom dijelu zagrebačkog Donjega grada te na Trešnjevci. Glavna obilježja tih ugrađenih višestambenih zgrada njihove su pomno promišljene funkcionalne dispozicije, logična prostorna organizacija i dobro projektirani stanovi, kao i volumenska jednostavnost i jasnoća. Osim njihove neosporne oblikovne suzdržanosti i čistoće, prepoznatljiva bauhausovka estetika ovdje nije eksplicitno prisutna.

No, negdje oko 1939. Bohutinsky započinje i rad na projektu obiteljske kuće i atelier za brata Emila, akademskog kipara. Kompleks kuće i atelier smješten je u Jadranskoj ulici, rezidencijalnoj zoni u zapadnom dijelu Zagreba, na njegovu sjevernom obrežju i njegovanom zelenilu, fino ukomponiran na kosini brežuljkastog terena. Upravo će taj atelier – sa svojom jednostavnom i čistom kubičnom formom, ravnim krovom, velikom staklenom stijenom, promišljenim zenitalnim osvjetljenjem, funkcionalnim radnim prostorom te eksponiranim konstrukcijama i materijalima – opekom, armiranim betonom i staklom – neosporno svjedočiti o živoj prisutnosti bauhausovske misli i estetike u njegovu opusu i zagrebačkoj sredini. Sa svojim besprijekornim

¹⁸⁶ Arhiv Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu.

¹⁸⁷ Privatna arhiva Gustava Bohutinskog.

funkcionalnim i rafiniranim konstruktivnim rješenjem kojima minimalnim sredstvima postiže maksimalni oblikovni efekt, Bohutinskijev atelier neprijeporni je konceptualni izdanak inovativnog bauhausovskog pristupa.

Bohutinskyjevo djelovanje u poslijeratnom razdoblju

Nakon 1945. Bohutinsky ulazi u državnu službu, kao arhitekt u Državnom električnom poduzeću Hrvatske. U turbulentnom poslijeratnom periodu, naime, zemlja ulazi u intenzivnu fazu industrijalizacije i elektrifikacije, a prominentni arhitekti bivaju pozvani sudjelovati u projektiranju industrijskih i tehnoloških objekata. Među ostalima, za te je poslove bio angažiran i ugledni profesor Arhitektonskog odjela zagrebačkog Tehničkog fakulteta, arhitekt Juraj Denzler, kojem su bile povjerene zadaće projektiranja čitavog niza termoelektrana i transformatorskih stanica duž cijele Hrvatske. Za potrebe projektiranja tih objekata Denzler je oformio mali i efikasni tročlani arhitektonski tim, u koji je, na veliku Denzlerovu želju i insistiranje, bio uključen i Gustav Bohutinsky.¹⁸⁸ U početku je Denzler tu suradnju s Bohutinskim omogućio formalno ga namjestivši kao arhitekta u službu Hrvatskog električnog poduzeća, a kasnije je, na Denzlerovo traženje, odlukom Ministarstva industrije FNRJ Bohutinsky dodijeljen u potpunosti Denzlerovom Arhitektonsko-građevnom birou. Bohutinsky je s Denzlerom radio na čitavom nizu takvih projekata, kao što su, među ostalim, transformacijske stanice u Svetoj Klari pokraj Zagreba (1945–1947) i Zaboku u Hrvatskom zagorju (1947), te elektrane “Zagorje” (1947), “Zavrelje” (1947–1949), “Varaždin” (1947).¹⁸⁹

Denzler i Bohutinski ovim su zadacima pristupili iznimno predano i temeljito, razrađujući pitanja projektiranja infrastrukturnih objekata do krajnjih slojeva i najsitnijih detalja, kako na funkcionalnoj i tipološkoj razini, tako i u pogledu odnosa s lokacijom i kontekstom. Posebna pozornost u projektantskom procesu bila je posvećena egzaktnom odgovoru na pitanja svrhe, programa, tehnološkog procesa i ekonomičnosti, no ne manje i pitanju samog oblikovanja, kao i ispravnog i što manje agresivnog smještanja tako velikih objekata u neposredni prirodni okoliš. U tim su pristupima i istraživanjima bili uočljivi tragovi i bauhausovskog i iberovskog projektantskog naslijeđa: prvenstveno u rezolutnom razmatranju funkcijsko-konstruktivskih i tehnološko-ekonomskih komponenata zadataka, u logičnosti i fleksibilnosti prostornih shema i rješenja, ali također i u brizi za optimalnim oblikovnim odnosima i očuvanju zatečene poetike mjesta i regionalne graditeljske tradicije.¹⁹⁰

Kao potvrda projektantskog talenta Gustava Bohutinskog i njegovog velikog iskustva u problematici industrijskih zgrada, došlo je i njegovo imenovanje, 1948. godine, na nastavničku poziciju pri Kabinetu za industrijske zgrade na Arhitektonskom odjelu

¹⁸⁸ Ostali članovi Denzlerovog projektnog tima bili su Sena Sekulić-Gvozdanović i Milica Šterić. Vidi: Sena Sekulić-Gvozdanović, *Arhitekt Juraj Denzler*, Acta et Studia Draconica, Zagreb, 2000, str. 30–37. Također vidi rad: Nataša Jakšić, Karin Šerman, “Transformatorske stanice Jurja Denzlera iz 1946. godine”, *Zbornik radova IV. Međunarodne konferencije o industrijskoj baštini*, urednici V. Đekić, N. Palinić, Pro Torpedo Rijeka, 2010, str. 601–620.

¹⁸⁹ Ibid.

¹⁹⁰ Više vidi u: Nataša Jakšić, Karin Šerman, “Transformatorske stanice Jurja Denzlera iz 1946. godine”, *Zbornik radova IV. Međunarodne konferencije o industrijskoj baštini*, urednici V. Đekić, N. Palinić, Pro Torpedo Rijeka, 2010, str. 601–620.

zagrebačkog Tehničkog fakulteta.¹⁹¹ No, na toj je poziciji djelovao relativno kratko, jer će već 1949. godine, nezadovoljan društvenim i stvaralačkim prilikama u zemlji, a vođen svojim životnim snom, Bohutinsky napustiti Zagreb na putu za Sjedinjene Američke Države. Njegovi dani putovanja i emigracije pokazat će se neuobičajeno dugi i iscrpljujući. Prema sjećanjima obitelji i prijatelja te poslanim razglednicama i javljanjima, put ga je vodio preko Njemačke, Italije, Egipta, pa sve do Australije, gdje je bio prisiljen boraviti čak dvije godine, u očekivanju da SAD otvori kvote za emigrante.¹⁹² U Australiji se, kako doznajemo, snalazio zarađujući za život i kao fizički radnik, povremeno radeći i kao drvosječa.

26.3 Atelier Bohutinsky, Zagreb, 1939–1945.

Fotografija: Karin Šerman

Bohutinsky u Sjedinjenim Američkim Državama

Na kraju toga višegodišnjeg putovanja Bohutinsky konačno dolazi i do Amerike, čime započinje razdoblje njegova života koje nam je zasad najmanje poznato. Ono što se pouzdano zna jest da je njegova prva adresa po ulasku u SAD bio Chicago, gdje je nastavio svoje arhitektonsko djelovanje i projektirao nekoliko stambenih i poslovnih zgrada. Nakon toga seli se u Honolulu, na Havaje, gdje nastavlja arhitektonsku karijeru, također projektirajući pretežno stambene i trgovačko-poslovne zgrade. Zasad nam ostaje tajna u kojoj je mjeri njegova životna fiksacija i san o životu u Americi bio ispunjen, te u kojoj su mjeri njegove arhitektonske ideje i uvjerenja bili modificirani životom u novoj društveno-političkoj sredini. Gustav Bohutinsky ostao je do kraja života na Havajima, uz sporadična javljanja svojim hrvatskim prijateljima i kolegama. Umro je 12. svibnja 1987. u 81. godini života.

Karin Šerman, “Gustav Bohutinsky, zagrebački student arhitekture na Bauhausu”, 2003, 2014. koja od ove dvije godine?

Sanela Nikolić: **Bauhaus i muzika**¹⁹³

¹⁹¹ *Sveučilište u Zagrebu Arhitektonski fakultet, 1919/1920 –1999/2000*, monografija, Zagreb, 2000, str. 286.

¹⁹² Privatna arhiva Gustava Bohutinskog.

¹⁹³ Ovaj tekst je nastao u okviru projekta *Identiteti srpske muzike u svetskom kulturnom kontekstu* Katedre za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, koji podržava Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije, pod ev. br. 177019.

Celokupan koncept Bauhaua (Staatliches Bauhaus Weimar, 1919–1933), jedne od najznačajnijih škola za arhitekturu i vizuelne umetnosti, bio je prilagođen razvoju modernog, demokratskog, industrijskog društva i rezultirao je realizacijom novog i jedinstvenog oblika umetničkog obrazovanja. Sinteza istraživanja novih materijala, jednostavnih formi i boja u radionicama Bauhaua, podrazumevala je, naročito nakon ekspresionističke faze rada škole i 1923. godine, *dizajn* prototipa korisnih predmeta namenjenih uvođenju u masovnu, industrijsku proizvodnju. Težnje ka stvaranju vizuelno harmonizovanog i funkcionalnog prostornog okruženja, kroz integraciju zanatsko umetničkog rada i tehnoloških aspekata, imale su za cilj unapređenje društva i kvaliteta ljudskog življenja. Sveobuhvatni, harmonizovani prostor u kome čovek postoji oblikovan je sa platforme *modernog konstruktivizma* – racionalno konstruisanom ili dizajniranom kućom – »bau« (konstrukcija) »haus« (kuća) – koja sve elemente čovekovog okruženja objedinjuje u jedinstvo novog, funkcionalnog sklada. Sagledavajući rad škole, Valter Gropius (Walter Gropius) je početkom šezdesetih godina prošlog veka izjavio: »Bauhaus je obuhvatio čitav niz vizuelnih umetnosti: arhitekturu, prostorno planiranje, skulpturu, industrijski dizajn i scenski rad.«¹⁹⁴ Insistiranje na dizajniranju kao specifičnom vidu umetničkog rada u području vizuelnih umetnosti, rezultiralo je ključnim produkcijskim tranzicijama u sferama disciplinarnih i medijskih podela umetnosti. Dotadašnja paradigma umetnosti kao autonomnog područja medijem definisanog stvaranja idealizovanog estetskog objekta, doživela je, sa radom Bauhaua, tranziciju ka onome što se u različitim teoretizacijama danas identifikuje kao oblast dizajna, odnosno, vizuelnih umetnosti. Ako je osnovna ideja ove škole podrazumevala *dizajniranje* prostornih celina u njihovoj sveukupnosti – a u cilju uspostavljanja harmoničnog odnosa između čoveka, njegovog življenja i okruženja – provocira pitanje kakve su bile prakse produkcije, distribucije i recepcije muzike unutar Bauhaua? Ili, na koji način su se elementi umetničke i popularne muzike iskazivali u novoutvrđenom polju prostornog dizajniranja i vizuelnih umetnosti, a nasuprot tradicionalnoj podeli umetničkih disciplina i medija izražavanja? Koja je bila uloga zvuka u Bauhaus teatru kao *apsolutnom vizuelnom teatru*? I, na kraju, kako su različite muzičke prakse Bauhaua korespondirale sa konstruktivističkom paradigmom ove škole?

27.2, 27.3, 27.4, 27.5, 27.6

Nacrti za *totalni teatar*, 1927.

iz: Siegfried Giedion, *Walter Gropius. Mensch und Werk*, Verlag Gerd Hatje Stuttgart, 1954, str. 151, 154, 155, 156, 157.

Iako muzika nikada nije formalno ušla u sastav kurikuluma »do koje mere je ona imala legitimno mesto u radu Bauhaua, i da li je trebalo da bude neophodan element u obrazovnom programu, problemi su koji su kontinuirano diskutovani u vezi sa fundamentalnim principima rada škole sve do njenog konačnog zatvaranja 1933. godine.«¹⁹⁵ *Bauhaus džez bend*, koji je delovao od početka rada škole, muzička dešavanja vezano za Bauhaus izložbu 1923. godine, realizacije koncepta *mehaničke muzike* kao i *sinestezijska umetnička dela* – podrazumevali su negovanje muzičkih praksi sa jednako zastupljenim elementima i visoke i popularne kulture.

¹⁹⁴ Walter Gropius, "Introduction", in: Walter Gropius and Artur S. Wensinger (eds.), *The Theater of the Bauhaus*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1961, 7.

¹⁹⁵ Hans M. Wingler, "Origin and History of the Bauhaus", in: Hans M. Wingler, *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, Cambridge and London, The MIT Press, 1978, 6.

27.1

Bauhaus džez bend **izvor?**

27.9

Bauhaus Džez bend **izvor?**

U periodu Vajmarske republike, ideja mehaničke muzike bila je razvijana i izvan Bauhausa a vezano za aktivnosti Novembarske grupe (*Novembergruppe*) i struje Nove objektivnosti (*Neue Sachlichkeit*),¹⁹⁶ pri čemu je, nakon 1923. godine, i te kako kontrapunktirala sa širim umetničkim idejama Bauhausa. Sinestezijska umetnička ostvarenja, realizovana u vidu takozvanih »Kompozicija reflektujuće svetlosti« (*Reflektorische Farbenlichtspiele*) činila su ono područje koje je izvorno nastalo kao rezultat stvaralačkog rada Bauhausa, pri tom ostvarujući značajan iskorak od *umetnosti muzike* ka *umetnosti zvuka*. Ove različite vrste muzičkih praksi mogle su istovremeno da se nađu u kontekstu rada Bauhausa i zbog toga što je ova institucija u periodu osnivanja, nakon posleratnog kolapsa ekonomskih, političkih i kulturalnih institucija, propagirala viziju rekonstrukcije društva na izrazito egalitarističkim osnovama uz razvijanje inovativne, a funkcionalne, umetničke prakse. U manifestu Bauhausa, Gropius je objavio da će škola dostići ovu viziju slamanjem društvenih hijerhija, prevazilaženjem podela među umetnostima i prelaženjem granica između popularnih i visokih, funkcionalnih i estetskih oblika kulturalne produkcije.¹⁹⁷

27.7

Valter Gropijus, *Totalni teatar*, skica, 1927.

iz: Siegfried Giedion, *Walter Gropius. Mensch und Werk*, Verlag Gerd Hatje Stuttgart, 1954, str. 151.

CELA STRANA

Bauhaus džez bend

Jedinstvena muzička praksa Bauhausa, koja je na poseban način obeležila promovisanje ove institucije u javnosti, nastala je formiranjem ad hoc studentskog ansambla (*Bauhauskapelle*), u okviru izvan nastavnih aktivnosti, a za potrebe školskih plesnih zabava i festivala. Osnova muzike koju je Bauhaus bend izvodio bili su improvizacija i džez, koji je na području Nemačke između dva rata podrazumevao muziku za nove društvene plesove, aktuelne nakon Prvog svetskog rata – fokstrot, čarlston i tango.¹⁹⁸

Prema veštini improvizacije Bauhaus bend se iskazao kao jedinstvena pojava toga vremena. »To je najbolji džez bend koji sam ikada čuo, muzikalan do poslednje note. Nikada 'Banana Shimmy' nije bolje odsvirana; niti je 'Java Girls' bila drskija (...).«¹⁹⁹

¹⁹⁶ Cf. Erica Jill Scheinberg, *Music and the Technological Imagination in the Weimar Republic: Media, Machines, and the New Objectivity*, Los Angeles, University of California Press, 2007, doctoral dissertation.

¹⁹⁷ Cf. Walter Gropius, "Program for Staatliche Bauhaus in Weimar (April 1919)", in: Hans M. Wingler, op. cit., 31–33.

¹⁹⁸ Cf. Susan C. Cook, „George Antheil's *Transatlantic*: An American in the Weimar Republic“, *The Journal of Musicology*, Vol. 9, No. 4, Autumn, 1991, and Maja Vasiljević, "Koncept 'degeneracije muzike'. Od pesimizma *fin-de-siècle*a do vladavine nacionalsocijalizma, *Filozofija i društvo*, 2012, 23, III, 237–252.

¹⁹⁹ Kole Kokk, "The Bauhaus Dances...", from the newspaper *8 Uhr Abendblatt*, Berlin, February 18,

Zato što bend čine studenti, njegov sastav nije konstantan. Četvoricu koja su ga osnovala u Vajmaru – Vajner (Weininger), Hofman (Hoffman), Paris i Koh (Koch) – su tokom godina u Desauu zamenili Luks Fajninger (Lux Feininger), Šavinski (Schawinsky), Klemens (Clemens), Igeler (Egeler), Strenger, Adler, Kolajn (Collein), Tokajer (Tokayer) i drugi.²⁰⁰ Šavinski je tada delovao kao vođa orkestra. »Pisao je: 'ansambl je bio ujedinjen prema pravilu umetnosti u fanatično ritmičnoj i prodornoj buci. Stolice, pucnji, ručna zvana i ogromne zvučne viljuške, sirene i klaviri (...) dopunjavali su instrumentalni sastav.' Orkestar je do 1928. godine činila kombinacija bendža, klavira, udaraljki, basa, trombona, klarineta, sopran i alt saksofona. Šavinski je svirao saksofon, a takođe i fleksaton i lotus pitu (šta god da je to bilo) (...). Svako ko je bio u stanju da proizvede bilo šta nalik muzičkom zvuku bio je dobrodošao.«²⁰¹ Šavinski je, takođe, izjavio da se sviranje zasnivalo i na muzici zemalja iz kojih su dolazili polaznici Bauhausa: Nemačke, Mađarske, Čehoslovačke, Poljske, Švajcarske, Rusije i Amerike. »U svom sastavu, bend je bio u stanju da satima proizvodi zagarantovanu plesnu muziku iz različitih folklornih izvora ili postojećih kompozicija.«²⁰² Brojne večernje zabave u organizaciji Bauhausa, sa muzikom, plesom i maskama, koje su bile otvorene za javnost, izdvajale su se od ostalih zabava toga vremena upravo zahvaljujući uspehu Benda. Od sredine dvadesetih godina prošlog veka, orkestar je bio čuven širom Nemačke.²⁰³

Mehanička muzika

Osim ranijih nastupa Bauhaus orkestra, Bauhaus izložba, praćena Bauhaus nedeljom 1923. godine, predstavljala je prvu javnu prezentaciju umetničkog rada škole, »kraj 'ekspresionističkog' perioda Bauhausa i, istovremeno, odlučujuću tačku preokreta u njegovom programu i stilskoj istoriji.«²⁰⁴ Prilikom otvaranja izložbe, Gropius je predstavio slogan „Umetnost i tehnologija – novo jedinstvo (‘Art and Technology – A New Unity’)²⁰⁵ i u istoimenom predavanju izložio programski zaokret od zanatske ka tehnološkoj proizvodnji, ističući funkcionalnost, konstruktivizam, te jedinstvo umetnosti, komercijalnosti i industrijske proizvodnje kao ciljeve rada Bauhausa. Za vreme Bauhaus nedelje organizovano je i nekoliko koncerata, među kojima je, između ostalog, prezentovana ideja mehaničke muzike.

Pitanje na koji način različita tehnološka dostignuća u oblasti muzike – gramofon, mehanički klavir, radio i elektronski instrumenti – mogu da transformišu budućnost komponovanja i izvođenja, inače je obeležilo muzičku kulturu Vajmarske republike. „Fascinirani tehnologijom nove urbane i industrijske ere, mnogi kompozitori počeli su da inkorporiraju teze o medijima i mašinama, kao i različite mehaničke procedure u svoje kompozicije. (...) Muzika o mašinama odražavala je impersonalne aspekte

1924, quoted in: Hans M. Wingler, op. cit., 84.

²⁰⁰ Hans M. Wininger, "Parties and Festivals", in: Hans M. Wingler, op. cit., 485.

²⁰¹ Clement Jewitt, "Music at the Bauhaus, 1919–1933", *Tempo*, 200, 213, 6.

²⁰² Eckhard Neumann (ed.), *Bauhaus and Bauhaus People: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*, New York, Van Nostrand Reinhold, 1970, quoted in: Clement Jewitt, op. cit., 6.

²⁰³ »Za vreme Desau perioda Bauhaus bend je bio u tolikoj meri poznat svuda da je neprestano dobijao pozive da nastupa u Berlinu i drugim važnim gradovima. Jedan od najpoznatijih nastupa je bilo gostovanje u Berlinu 1928. godine, kada je priređeno festivalsko veče pod nazivom 'Beard, Nose, and Heart Festival'.« Hans M. Wininger, "Parties and Festivals", op. cit., 483.

²⁰⁴ Hans M. Wingler, "Origin and History of the Bauhaus", op. cit., 6.

²⁰⁵ Cf. Bauhaus – online, <http://bauhaus-online.de/en/atlas/jahre/1923>, pristupljeno februara 2014.

urbanog života i bila u direktnoj opoziciji sa duboko subjektivnim, ekspresionističkim kvalitetima muzike romantizma koju su mnogi mladi kompozitori nakon rata nastojali da izbegnu.²⁰⁶ Zainteresovanost za uticaj tehnologije na umetničku imaginaciju, funkciju i recepciju umetnosti delili su, početkom dvadesetih godina prošlog veka, određeni članovi Bauhauusa ali i neki od najznačajnijih kompozitora i muzičkih pisaca toga vremena. Među njima, Hans Hajnc Štukenšmit (Hans Heinz Stuckendshmidt) i Pol Hindemit (Paul Hindemit), bili su oni koji su sarađivali na umetničkim projektima Bauhauusa.

Štukenšmit je od 1925. godine objavio seriju eseja o mehaničkoj muzici i pokrenuo značajne stručne debate o ovoj temi. U nekoliko savremenih muzičkih časopisa on je analizirao korišćenje i značaj mehaničkih instrumenata, snimanja zvuka i živog, neposredovanog izvođenja na ovim instrumentima.²⁰⁷ Nešto ranije, 1923. godine, nakon poziva Lasla Moholji-Nađa (László Moholy-Nagy), Štukenšmit je posetio Bauhaus, gde je upoznao, između ostalih, Kurta Šmita (Kurt Schmidt), studenta Oskara Šlemmera (Oskar Schlemmer). Zajedno sa još dvojicom Šlemerovih studenata – Fridrihom Vilhelmom Boglerom (Friedrich Wilhelm Bogler) i Džordžom Telčerom (George Teltscher) – pod nazivom Grupa B, Šmit je nameravao da postavi sopstveno scensko delo. Grupa je realizovala *Mehanički kabare* (*Das Mechanische Kabarett*), koji je premijeru imao u Gradskom teatru u Jeni i, kao deo ovog ostvarenja, *Mehanički balet* (*Das Mechanische Ballett*) koji je postavljen za vreme Bauhaus nedelje. Štukenšmit je bio autor muzike za *Mehanički balet*. On je opisao atmosferu koja je pratila proces nastajanja dela. »Nakon prvog zajedničkog obroka u komuni, Kurt Šmit me je poveo u svoj studio. On je bio pun kartonskih, žičanih, platnenih i drvenih konstrukcija, veličine čoveka, elementarnih oblika: krugovi, trouglovi, kvadrati, pravougaonici, trapezi – svi, prirodno, u osnovnim bojama – žuta, crvena i plava. Šmit je na sebe stavio crveni kvadrat, pričvrstio ga kožnim kaiševima na takav način da je nestao iza njega. Dvojica njegovih kolega su uradili isto sa krugom i trouglom. Ove čudne geometrijske figure, njihovi nosioci u celini neprimetni iza njih, zatim su zaplesali u krug. Uz zid je stajao jedan stari klavir. Bio je potpuno raštimovan i zvučao žalosno. Improvizovao sam nekoliko akorada u agresivnom ritmu. Drvene figure su odmah počele da reaguju. Apstraktni ples kocke, kruga i trianglera je bio izveden ad lib. Ja sam (...) svirao primitivnu pratnju, potpuno odgovarajuću osnovnim geometrijskim obicima... Od tada samo imali probe svaki dan. (...) Nakon dve ili tri nedelje program za *Mehanički balet* i *Mehanički kabare*, koji je bio njegov deo, bio je kreiran.«²⁰⁸ Štukenšmit je celokupno ostvarenje opisao kao odraz duha vremena. »Mehanički balet omogućava da tehničkom duhu našeg vremena damo nove forme izraza kroz ples... princip mašine je (bio) prisutan i preveden u formu plesa. Ujednačen, konstantni ritam, bez promene tempa, bio je odabran u cilju podvlačenja monotonije mehaničkog.«²⁰⁹ Partitura *Mehaničkog baleta* nije sačuvana ali, Štukenšmit je izjavio da je muzika bila improvizovana u stilu njegovog prijatelja, američkog kompozitora Džordža Antiela (George Antheil).²¹⁰

²⁰⁶ Erica Jill Scheinberg, op. cit., 3, 11.

²⁰⁷ Erica Jill Scheinberg, op. cit., x. Štukenšmit je, takođe, autor veoma značajnog eseja *Muzika u Bauhausu*, koji je prvi put objavljen 1976 godine, a koji nam nije bio dostupan u celini tokom ovog istraživanja. Cf. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Musik am Bauhaus*, Berlin, Bauhaus Archiv, 1979.

²⁰⁸ Magdalena Droste, "Theatre at the Weimar Bauhaus", in: Magdalena Droste, *Bauhaus. Bauhaus Archiv, 1919–1933*, Berlin Taschen, 2002, 102–103.

²⁰⁹ Stuckendshmidt about *Mechanical Ballet*, quoted at: Magdalena Droste, op. cit., 102.

²¹⁰ "Avant-Garde Art \ Bauhaus Reviewed 1919–1933", http://www.ltmrecordings.com/bauhaus_reviewed_ltmcd2472.html, pristupljeno februara 2014.

Iako su loši materijalni uslovi onemogućili njeno objavljivanje, knjiga Džordža Antiela pod naslovom *Musico-mechanico* bila je planirana za štampanje 1927. godine u okviru edicije *Bauhaus knjige* koju su uređivali Gropius i Moholji-Nađ. Izdavanje serije knjiga sa više od pedeset naslova imalo je za cilj da predstavi sve aspekte intelektualno-stvaralačkog života Bauhauusa. »Da bi mogli da realizuju zadatak ovakvog obima, urednici su planirali saradnju sa najpoznatijim stručnjacima iz različitih zemalja koji su pokušavali da integrišu svoj specijalizovani rad u totalitet fenomena modernog sveta. (...) Prisustvo studije o mehaničkoj muzici može da sugerise odluku da se tekstovi o modernoj umetnosti zvuka integrišu u izdavački program.«²¹¹ Izbor Džordža Antiela za referentnog autora studije o mehaničkoj muzici, od strane rukovodioca Bauhauusa, bila je očekivana s obzirom na veliki uspeh Antielove kompozicije *Ballet mécanique*. Ova kompozicija, »kamen temeljac u literaturi za udaračke orkestre bila je prvi put javno izvedena u Parizu 1926. godine u redukovanoj verziji za jednu pijanolu sa pojačalom, dva klavira, tri ksilofona, električno zvono, mali drveni propeler, veliki drveni propeler, metalni propeler, tam-tam, četiri bubnja i sirenu.«²¹² Pre nego što je posetio Pariz, Antiel je boravio u Berlinu 1922, više puta nastupao širom Nemačke, ali se ne može sa sigurnošću reći da li je posetio Vajmar ili Bauhaus. »Ipak, u tom periodu sretao se često sa Štukenšmitom, koji potvrđuje da je Antielova muzika (*Airplane Sonata, Death of the Machines*) bila poznata u školi i izvedena od strane avangardnog Bauhaus orkestra. Sasvim je moguće da je kompozicija *Shimmy* iz 1923. bila jedno od izvođenih dela.«²¹³

Kada je reč o konceptu mehaničke muzike, Štukenšmit i Antiel su takođe delovali i kao ličnosti čijim su delovanjem uspostavljene veze između muzičkih aktivnosti Bauhauusa i umetničkog udruženja Novembarska grupa. U periodu kada je sarađivao sa Šmitom na ostvarenju *Das Mechanische Ballett*, Štukenšmit je bio član Novembarske grupe.²¹⁴ Muzički ogranak ove grupe organizovao je redovne koncerte novih ostvarenja mladih nemačkih, istočno evropskih, francuskih i američkih kompozitora, o kojima je Štukenšmit pisao kao muzički kritičar. Za Štukenšmita je Antielova *Airplane Sonata* iz 1922. godine predstavljala eksplicitan primer mehaničke muzike, kao 'muzičkog' odraza nove objektivnosti u umetnosti.²¹⁵ »Od 1926. godine Štukenšmit je organizovao programe koncerata saglasno konceptu mehaničke i statične muzike, te je muzički segment rada Novembarske grupe doživeo radikalni

²¹¹ Hans M. Wingler, "Prospectus of Bauhaus Books by the Albert Langen Press, Munich", in: Hans M. Wingler, op. cit., 130, 131.

²¹² Linda Whitesitt, Charles Amirkhanian, Susan C. Cook, "Antheil, George", *Grove Music Online*, 2002.

²¹³ Linda Whitesitt, Charles Amirkhanian, Susan C. Cook, op. cit.

²¹⁴ »Novembarska grupa je bila formirana u Berlinu kao udruženje vizuelnih umetnika ekspresionističke, kubističke i futurističke škole, bez intencije da favorizuje bilo koji stil; radije, nastojala je da obezbedi javni forum za modernu umetnost i učini je bliskom ljudima u novoj Republici. Godine 1922. priključili su joj se i muzičari; među njima su bili Hajnc Tisen (Heinz Tiessen), Maks Buting (Max Butting) (šef muzičke sekcije, 1923–6), Filip Jarnah (Philipp Jarnach), Kurt Veil (Kurt Weill), Vladimir Vogel (Wladimir Vogel), H. H. Štukenšmit (šef muzičke sekcije, 1926–7), Štefan Volpe (Stefan Wolpe), Feliks Peturek (Felix Petyrek), Hans Ajzler (Hanns Eisler), Džordž Antiel, Jaša Horenštajn (Jascha Horenstein) i Gustav Haveman (Gustav Havemann).« Nils Grosch, "Novembergruppe", in: *Grove Music Online*, 2002.

²¹⁵ »Umetnička dela *Nove objektivnosti (Neue Sachlichkeit)* (...) slavila su moderni život sa emocionalnom distancom i nedostatkom osećanja, što je bilo u oštrm kontrastu prema uočenim subjektivnim ekscesima predratnog ekspresionizma. Antielova Džez sonata i Prva simfonija sa poslednjim stavom u džez stilu dalje su predstavljale kvalitete *Nove objektivnosti* oslanjanjem na uobičajene, funkcionalne, kolokvijalne materijale koji se mogu naći u svakodnevnom životu.« Susan C. Cook, "George Antheil's *Transatlantic*: An American in the Weimar Republic", *The Journal of Musicology*, Autumn 1991, Vol. 9, No. 4, 499–500.

dadaistički zaokret, dovodeći u pitanje tradicionalne forme izvođenja i komponovanja.«²¹⁶

Sa Štukenšmitom je u Novembarskoj grupi sarađivao i kompozitor Štefan Volpe, na čiju su poetiku uticali kako susreti sa berlinskim dadaistima tako i boravak u Bauhausu. Kako je verovao u društvenu korisnost umetnosti i muzike, ovom kompozitoru je bila bliska i Gropiusova ideja utopijskog socijalizma. Iako nikada formalno nije bio student Bauhauusa, Volpe je pohađao predavanja i bavio se dizajnom u okviru uvodnog kursa Johana Itena (Johanes Itten), čije su ga inovativne pedagoške metode impresionirale. Volpe je, takođe, imao prilike da čuje i predavanja drugih Bauhaus učitelja – Gropiusa, Klea, Fajningera, Kandinskog i Šlemera.²¹⁷ U svom tekstu “Predavanje o dadi” (“Lecture on Dada”),²¹⁸ Volpe je opisao na koji način je njegovo istraživanje montaže tokom ranih dvadesetih godina prošlog veka participiralo u širem projektu obnove kulture nakon Prvog svetskog rata. Kompozitor se u tekstu osvrnuo na svoje prve susrete sa tehnikom montaže kroz saradnju sa berlinskim dadaistima i iskazao zahvalnost prema svojim učiteljima u Bauhausu, jer su mu pokazali – naročito Iten – vrednosti montaže kao sredstva da se naizgled različiti ‘zatečeni’ objekti tretiraju kao uporedni kompozicioni elementi. »Volpovo rano iskustvo montaže, kako je sugerisao, odredilo je njegovu doživotnu preokupaciju da jukstapozicioniranje onoga što je nazivao ‘susedne suprotnosti’ bude osnova stvaranja muzike.«²¹⁹

Saradnja slična onoj između Štukenšmita i Šmita bila je, u istom periodu, uspostavljena i između kompozitora Pola Hindemita i Bauhaus učitelja Oskara Šlemera, a u okviru realizacije najznačajnijeg Bauhaus teatarskog ostvarenja – *Triadisches Ballett*. Šlemer je u Bauhausu razvio koncept ‘apsolutnog vizuelnog teatra’ koji je primarno podrazumevao organizaciju scene pomoću specifičnih mehaničko-koreografskih pokreta i rada sa formom i bojom. Dok su njegovi studenti, sa Šmitom na čelu, veći značaj davali mehanizaciji i automatizaciji, Šlemerov umetnički cilj bio je drugačiji – da se u teatarskom delu osnovni elementi forme dovedu u sklad sa čovekom i prostorom. Kao središnji problem svog umetničko teorijskog rada, Šlemer je istakao zakone kretanja ljudskog tela u prostoru. Njegova poetika podrazumevala je antinarativnu i antimimetičku, ekstenzivnu upotrebu plastičnosti scenskih figura sa živom artikulacijom i demonstracijom prostora kao primarnom intencijom. U skladu sa tim, muzika je u ostvarenju *Triadisches Ballett* doživela potpunu podređenost konceptu teatra kao izrazito vizuelno prostornog događaja.

Istovremeno, u cilju dostizanja maksimalne kontrole u sinhronizaciji filmskih slika sa muzikom, Hindemit je bio posvećen promovisanju mehaničke muzike naspram ‘žive’ muzike kao pratnje filmovima.²²⁰ Jedno od njegovih prvih pokušaja u polju mehaničke

²¹⁶ Erica Jill Scheinberg, op. cit., 73.

²¹⁷ »U svom eseju *Music at the Bauhaus*, Štukenšmit je pisao o boravku Volpea u Vajmaru: ‘Volpe je obično sedeo sam u uglu i pisao još jedan od svojih ekstatičnih klavirskih komada koje je posvetio Fridu Dikeru (Friedl Dicker), veoma talentovanom studentu Bauhauusa, koji je došao iz Beča i bio blizak Johanesu Itenu.’ Frid Diker, koga je Volpe pratio iz Berlina u Vajmar, umro je u Aušvicu 1944. Ostalim Volpovim delima Bauhaus perioda pripada i *Charleston* posvećen Laslu Moholji-Nađu.« Austin Clarkson (ed.), *On the Music of Stefan Wolpe: Essays and Recollections*, New York, Pendragon Press, 2003, 3.

²¹⁸ Stefan Wolpe, “Lecture on Dada”, *Musical Quarterly*, 1986, Vol. 72, No. 2, 202–215.

²¹⁹ Cf. Brigid Cohen, *Stefan Wolpe and the Avant-Garde Diaspora*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, 88.

²²⁰ Cf. Paul Hindemith, “Zu nserer Vorführung 'Film und Musik'”, in: *Program to Deutsche*

muzike bila je upravo muzika napisana za *Triadisches Ballett*. Ovo ostvarenje je, prvobitno, prvi put u celini bilo izvedeno tokom Bauhaus nedelje 1923. godine, praćeno putpurijem Mocartove, Hajdnove i Debisijeve muzike. Originalnu muzičku pratnju za mehaničke orgulje i četiri tamburine, Hindemit je napisao za skraćenu verziju dela koja je izvedena na festivalu u Donaueschingenu 1926.²²¹ Šlemer je Hindemitovu muziku ocenio kao idealno rešenje za *Triadisches Ballett*: »Vrednost ovog baleta leži u muzikalnosti dizajna. (...) On je proizašao iz želje za igrom sa formama, bojama i materijalima. (...) Preciznost muzike dizajnirane kroz mehanizaciju u skladu je sa formalno precizno stvorenim figurama, u skladu koji se retko sreće.«²²² Figure, plastičnost, svetlo i zvuk su svi činili elemente konstruisanog procesa, te je stoga Šlemer radije bio zainteresovan za formalnu preciznost ritma i perkusionističke aspekte zvuka nego za rad sa konceptom muzike kao nosiocem izraza scenske radnje. Mehanička muzika je u okviru Bauhaus teatarskih ostvarenja imala funkciju podržavanja apstraktnog teatarskog događaja, intenzivirajući ritmički, vizuelno-kinetički aspekt scenskog kretanja. I u slučaju Šmitovog i u slučaju Šlemerovog dela, zvuku je bilo pristupljeno sa fenomenološke tačke gledišta, oslobađanjem od njegovih tradicionalnih asocijativnih i semantičkih implikacija.

Sinestezijska dela

Osim dva teatarska ostvarenja sa muzikom – Šlemerova i Šmitova – tokom Bauhaus nedelje 1923. godine realizovana su i dva koncerta 'klasične' muzike savremenih autora – Buzoni (Ferruccio Busoni, *6 Klavierstücke*), Hindemit (*Marienleben*), Stravinski (Igor Stravinsky, *Die Geschichte vom Soldaten*) i Kšenek (Ernst Krenek, *Concerto grosso / 6 Soloinstrumente und Streichorchester*).²²³ Herman Šerhen (Herman Scherchen) je dirigovao Stravinskijevo delo sa Karlom Ebertom (Carl Ebert) kao naratorom. Feručo Buzoni je bio među počasnim gostima. Pol Hindemit se dogovarao sa Oskarom Šlemerom u vezi sa ostvarenjem *Triadisches Ballett*. Bio je to *entente cordiale* umetnika budućnosti u kojem smo mi videli korak ka duhovnoj pan-Evropi.«²²⁴

U vezi sa Bauhausom, u institucionalnom smislu, bio je i Arnold Šenberg (Arnold Schönberg). Iako nikada nije predavao u Bauhausu, njegovo uticajno ekspresionističko delo *Pierrot Lunaire* bilo je, 1922, izvedeno u Vajmaru na koncertu podržanom od strane Bauhauusa. On se, 1924, priključio upravnom odboru udruženja 'Krug prijatelja Bauhauusa'.²²⁵ Ovo udruženje je pružalo intelektualnu podršku školi i značajno dopinelo poboljšanju njene reputacije u akademskim krugovima. »Za vreme Desau perioda, udruženje je organizovalo predavanja i muzičke večeri kako bi uspostavilo kontakt sa građanima zainteresovanim za umetnost i ukazalo na važnost Bauhaus eksperimenta za kulturalni život Vajmarske republike.«²²⁶ Šenberg je, takođe

Kammermusik Baden-Baden 1928, 13–15 July, quoted in: Alexandra Monchick, "Paul Hindemith and the Cinematic Imagination", *The Musical Quarterly*, January 2013, Vol. 94, No. 4, 528.

²²¹ Hindemitova muzika je izvedena samo jednom i bila je napisana za posebne orgulje naručene iz Belgije povodom festivala. Klavirski izvod je izgubljen. Cf. Clement Jewitt, op. cit., 9.

²²² Oskar Schlemmer, "Ausblicke auf Bühnen und Tanz", *Melos*, 1927, 6, 523.

²²³ Cf. Clement Jewitt, op. cit., 7.

²²⁴ Stuckenschmidt's comments originally appeared in *Die Neue Zeitung*, 14 January 1950, quoted in: Clement Jewitt, op. cit., 8.

²²⁵ James Hayward, "Bauhaus Reviewed 1919–1933",

http://www.ltmrecordings.com/bauhaus_reviewed_ltmcd2472.html, pristupljeno februara 2014.

²²⁶ Hans M. Wingler about "An Invitation to Join the 'Circle of Friends'", in: Hans M. Wingler, op.

bio i blizak prijatelj sa Vasilijem Kandinskim.²²⁷ Zapravo, nekoliko značajnih muzičara tog perioda bilo je povezano sa predavačima Bauhausa na privatnoj osnovi. Osim Šenbergovog prijateljstva sa Kandinskim, Johan Iten je bio prijatelj sa Jozefom Matiasom Hauerom (Joseph Matthias Hauer), »dok je Alma Maler u brak sa Gropiusom donela i svoja prijateljstva iz sveta muzike. Alban Berg i njegova supruga su, takođe, bili deo istog kulturalnog kruga.«²²⁸ Slikari kao što su Kandinski, Pol Kle i Lajonel Fajninger bili su među onim učiteljima Bauhausa za koje je muzika bila od centralnog značaja. Fajninger je imao izuzetan talenat za muziku i komponovao je fuge u slobodno vreme. Kle je odlično svirao violinu i poznato je da je u nekoliko navrata nastupao sa Bauhaus bendom.²²⁹ Ipak, posebno interesovanje za muziku u poetičkom smislu iskazao je Kandinski. Godine 1923. objavio je esej "O apstraktnoj teatarskoj sintezi". »To je naslov koji sadrži ključ za Kandinskijevo razumevanje umetnosti tokom njegovih Bauhaus godina – 'sinteza'. U osnovi koncepta leži vizija *Gesamtkunstwerk*-a, sveukupnog umetničkog dela koje treba da bude kreirano kombinacijom svih umetnosti – arhitekture, slikarstva, skulpture, muzike, igre i poezije. Kandinski je Bauhaus video kao idealnu priliku da ostvari svoja nastojanja. Međutim, bio je, praktično, u prilici da kreira takvu sintezu samo jednom, 1928, kada je organizovao prezentaciju kompozicije *Slike sa izložbe* Musorgskog sa apstraktnim dekorom.«²³⁰ Osim interesovanja Kandinskog za koncept *Gesamtkunstwerk*-a, nekoliko Bauhaus učitelja i studenata postavilo je kao osnovu svojih poetika odnos između boje i zvuka, vizuelnog i akustičkog, iskazujući zanimanje za fenomen sinestezije i prirodnu, fiziološku osnovu čoveka kao uslov sinestezijskog iskustva.

Bauhaus sinestezijska umetnička ostvarenja predstavljala su nastojanja da se zvuk 'uklopi' u koncept sveukupnog vizuelnog i prostornog dizajna i 'učestvuje' u uspostavljanju ravnoteže između čoveka i njegovog životnog prostora. Zastupnici sinestezijskog estetskog doživljaja iskazivali su zajednički stav da je čulni doživljaj kao skup istovremenih, višечulnih senzacija prirodno svojstvo čoveka kao dela prirode, te su u tom smislu kritikovali tradicionalnu umetničku percepciju koja je razdvajala čula specijalizirajući ih za doživljaj određenog umetničkog medija. Prevažodno je u pitanju bila kritika slikarstva kao umetnosti čiji je medij tradicionalno bio razvijan u skladu sa slikom kao senzacijom namenjenom isključivo oku, uz zanemarivanje drugih, opažajno čunih procesa koje doživljaj boje može da izazove kod čoveka.

Interesovanje za sinestezijsko umetničko iskustvo sa najuticajnijim predavačem ranog Bauhausa, slikarem i teoretičarem Johanesom Itenom, delio je i kompozitor i teoretičar Jozef Matias Hauer. Iten je započeo umetničko školovanje u Berlinu, da bi se potom pridružio Bauhausu, gde je upoznao, između ostalih, Almu Maler i Jozefa Hauera.²³¹ Iten i Hauer su radili na teorijama sinestezije i praktičnim demonstracijama odnosa između tonova i boja (*Klangfarben und Farbklänge*) – lopta boja koju je dizajnirao Iten inkorporirala je nekoliko promenljivih svetlosnih faza i dvanaest

cit., 78.

²²⁷ James Hayward, "Bauhaus Reviewed 1919–1933",

http://www.itmrecordings.com/bauhaus_reviewed_itmcd2472.html, pristupljeno februara 2014.

²²⁸ »Ne smemo da zaboravimo *Violinski koncert* Albana Berga posvećen 'uspomeni na jednog anđela' – Manon Gropius, ćerki Valtera Gropiusa i Alme Maler, koja je preminula u svojoj osamnaestoj godini 22. aprila 1935, u vreme kada je Berg planirao da napiše koncert.« Clement Jewitt, op. cit., 10.

²²⁹ Hans M. Wingler, "Lyonel Feininger"; "Creative Work of the Master", in: Hans M. Wingler, op. cit., 245, 550.

²³⁰ Magdalena Droste, str. 104.

²³¹ Hans Heinz Stuckenschmidt, 'Music am Bauhaus', in: *Vom klang der Bilder – Die Musik in der Kunst der 20. Jahrhundert*, 1985, quoted in: Clement Jewitt, op. cit., 10

tonova. Takođe, iako je nisu realizovali, delili su i ideju o osnivanju muzičke škole u Vajmaru koja bi upotpunila Bauhaus.²³² Hauerovu dodekafonsku teoriju Iten je koristio kao ekstenziju svojih teorija boje, tako da je teorija dodekafonije bila predstavljena studentima u okviru Itenovog kursa.²³³ Iako je Iten napustio Bauhaus rano, 1923. godine,²³⁴ njegova razmišljanja o Hauerovoj dvanaestonskoj muzici i razvijanju sinestezijskog čulnog iskustva nastavljena su u Bauhausu zahvaljujući specifičnoj pedagoškoj delatnosti jedine nastavnice muzike u Bauhausu – Gertrud Gruno (Gertrud Grunow).

Na Itenov predlog, Gertrud Gruno je bila primljena u vajmarski Bauhaus kao honorarni nastavnik. Ideje o sinestezijskom doživljaju fenomenalnosti sveta činile su je intelektualno bliskom Itenu i bile su osnova razvijanja njenog teorijsko pedagoškog rada u Bauhausu. Osnovna teza na kojoj je Gruno zasnivala svoje pedagoške metode glasila je da je jednu osnovnu celinu, jednu fenomenalnost sveta, moguće percipirati kao zvuk, boju i formu.²³⁵ Njeni časovi 'Teorije harmonije' bili su bazirani na uverenju da je univerzalni ekvilibrijum boje, muzike i forme duboko usađen u svakoj osobi i da ga je moguće razotkriti kroz fizičke i mentalne vežbe. Tekst pod naslovom "Stvaranje živih formi kroz boju, formu i zvuk" ("The Creation of Living Form through Color, Form, and Sound") u kome je Gruno detaljno eksplicirala ulogu boje, zvuka i forme u kreiranju 'živih formi' i njihov odnos sa čovekom i spoljnim svetom bio je objavljen 1923. godine.²³⁶ Neodvojivost boje i zvuka u njihovoj senzacionalnosti autorka je tumačila kao posledicu korespondencije između fizioloških zakonitosti ljudskog organizma, zakona prirode i njihove međusobne ravnoteže. U svetu, koji treba pojmiti ne kao skup pojavnosti određenih materijalnim, već senzacionalnim svojstvima, zvuk je postavljen kao onaj oblik ispoljavanja koji u hijerarhiji ostalih senzacija ima najviše mesto zbog toga što je ekvilibrijum upravo smešten u ljudskom uhu. »Pojavnosti su bile vrednovane i promišljane jedna nasuprot druge; ali, pojava je senzacija. Ako se, umesto pokušaja da objasnimo pojavu objektivno, pomoću hipoteze, vratimo senzacijama u njihovim pojavnostima, preciznije, njihovoj prirodi i poreklu, koji, na kraju krajeva i čine substanciju pojavnosti, onda relacije mogu da budu otkrivene a red je prisutan u mnogo većem stepenu nego što je to traženo i očekivano do sada. I, to je i struktura čitavog stvarnog sveta kako se on razvija biološko-istorijski iz ljudskog organizma i ljudskog duha. (...) Svaka – sa, uz, iznad, iza, pored, unutar – relacija u živoj razmeni sila je bazirana na posebnom zakonu unutrašnjeg poretka i evocira i pojedinačnu senzaciju i spoljašnju pojava. Vrhovni zakon, prema kome je svaki red strukturiran, naziva se ekvilibrijum. Priroda je, smeštajući organ ekvilibrijuma u ljudsko uho, dala čoveku ulogu čuvara i zaštitnika reda, te je uho, s toga, dizajnirano da bude neposredni i najveći sudija reda po ekvilibrijumu. Uho, tokom opterećenja organizma, oseća živi red tog organizma u svojoj specifičnoj, najvišoj formi senzacije – kao zvuk (bilo koje vrste). Svaka živa sila, pa tako i boja, korespondira vrhovnom zakonitom redu, zvuku.

²³² »Napisana 1919, Hauerova kompozicija *Phantasie op. 17* bila je posvećena Itenovoj supruzi, Hildegard.« "Avant-Garde Art \ Bauhaus Reviewed 1919–1933", http://www.ltmrecordings.com/bauhaus_reviewed_ltmcd2472.html, pristupljeno februara 2014.

²³³ »Štukenšmit je, takođe, pomenuo da je Skrjabinova delatnost bila u fokusu Bauhausovaca, što je i očekivano s obzirom na, među njima, prisutan interes za sinesteziju.« Clement Jewitt, op. cit., 10.

²³⁴ »Interesovanje za istočni misticizam dovelo je Itena u sukob sa Gropiusom (...), što je predstavljalo trenutak koji je takođe okončao Hauerov kontakt sa školom. Otprilike u istom periodu Hauerovo tinjajuće rivalstvo sa Šenbergom dobilo je na intenzitetu.« "Avant-Garde Art \ Bauhaus Reviewed 1919–1933", op. cit.

²³⁵ Cf. Hans M. Wingler, "Gertrud Grunow – Lothar Schreyer", in: Hans M. Wingler, op. cit., 269.

²³⁶ Gertrud Grunow, "The Creation of Living Form through Color, Form, and Sound", in: *Staatliches Bauhaus 1919–1923*, Weimar–Munich, Bauhaus Press, 1923, str. 20–23, english translation in: Hans M. Wingler, op. cit., 69–70.

Međusobne veze mogu biti bliske ili daleke. Forme života nastaju iz jedinstva zvuka i boje, podjednako kao senzacija i kao konkretan, razumljiv i opipljiv fenomen koji najjednostavnije i najsnažnije manifestuje sebe u uspravnoj ljudskoj figuri i njenom duhovnom i fizičkom izrazu. (...) Ova uređenost boja jednaka je hromatskoj stukturi tonova od c do b. Ali skladnost boja ne rezultira iz intelektualne kalkulacije po kojoj je tonska skala od c do b bazirana na progresivnoj tenziji; naprotiv, svako pronalazi sklad podsvesno i spontano usled postojanja gravitacije u živom i aktivnom telu. Ova skladnost se pojavljuje kao kružna i tvori jednu spolja orijentisanu tenziju sila čiji trajanje i pravac odgovaraju silama (bojama) i koje rezultiraju iz struktura i kompozicija ljudske forme. Unutrašnje relacije između boja i zvuka, kao i upravo pomenut kružni red, zajednički su za sva živa bića.«²³⁷

Poput Itena, Gruno je verovala da je unutrašnja harmonija esencijalni preduslov ljudske kreativnosti. U skladu sa tim, od studenata je zahtevano da tokom individualnih časova harmonizacije izvode specifične ‘tonske’ vežbe gimnastike i koncentracije, a njeno najvažnije nastavno sredstvo bio je klavir. »Kada je Bauhaus statut iz januara 1921. godine ponovo štampan u junu 1922, jedna od najznačajnijih njegovih dopuna ticala se časova harmonizacije Gertrud Gruno. Tokom celokupnog trajanja studija, praktični časovi harmonizacije sa zajedničkom osnovom u zvuku, boji i formi bili su izvođeni sa ciljem stvaranja ravnoteže između fizičkih i mentalnih svojstava individue. U Bauhaus brošuri iz 1923. godine, nastavi harmonizacije Gertrud Gruno dodeljen je centralni značaj. Gropius je usvojio nekoliko njenih ideja u svom uvodnom tekstu. U zaključku je, čak, metod harmonizacije istakao kao osnovu za definisanje prirode novog Bauhauusa. ‘Simetrija kompozicionih elemenata (...) proizilazi kao logička posledica novog nastavnog metoda koji se tiče ekvilibrijuma, a koji transformiše beživotnu uniformnost međusobno skladnih delova u asimetričnu ali ritmičnu ravnotežu.’«²³⁸

Odnosom između boje i zvuka, u smislu razvijanja specifičnih poetičkih rešenja, bavili su se, početkom dvadesetih godina prošlog veka, dva Bauhaus studenta – Ludvig Hiršfeld-Mek (Ludwig Hirshfeld-Mack) i Kurt Švidfigers (Kurt Schwedfegers). Oni su formirali dve izvođačke grupe i predstavljali svoje eksperimente ne samo u Vajmaru, nego i tokom gostovanja u brojnim drugim gradovima, kao što su Berlin i Beč. Takozvane ‘kompozicije reflektujuće svetlosti’ nastale su iz eksperimentalnog traganja za odgovorom na pitanje da li je slikarstvo u tradicionalnom smislu neophodno savremenom čoveku ili bi trebalo da se razvije u nekakav novi, sintetizirajući koncept vizuelnog? U tekstu “Kompozicije reflektujuće svetlosti. Priroda – ciljevi – kritika”, Hiršfeld-Mek upravo ističe ovo pitanje kao ključno za odnos između ljudske zajednice i moderne umetnosti, umetnosti koja bi, kao što je tumačila i Gertrud Gruno, trebalo da bude direktan izraz ljudske zajednice, izraz baziran na prirodnim zakonima i ukorenjen u samoj ljudskosti. »Slikar danas, za razliku od slikara gotičkog perioda, stoji sa svojim delom skoro u potpunoj izolaciji od čoveka. On više nije inspirisan svojim društvom. (...) Pitanje koje se javlja tiče se toga da li je slikarstvo u celini i dalje neophodno kao esencijalni oblik izraza za sve ljude? Da li je slikarstvo i dalje snažno sredstvo kohezije i ekspresije koje odgovara svima ili je *zamenjeno novim vidovima izraza slikarske reprezentacije–kompozicijama reflektujuće svetlosti?*«²³⁹ Postupak za proizvodnju kompozicija reflektujuće svetlosti podrazumevao je šablone u različitim bojama koji su smeštani

²³⁷ Gertrud Grunow, op. cit., 69–70.

²³⁸ Magdalena Droste, op. cit., 32–33.

²³⁹ Ludwig Hirschfeld-Mack, “Reflected-Light Compositions. Nature – Aims – Criticism”, privately printed, Weimar, 1925, in: Hans M. Wingler, op. cit., 82.

ispred projektora i pomerani napred i nazad stvarajući kinetičku apstrakciju boja na belom platnu. Mešanje, suprotstavljanje i razgradnja boja i oblika bilo je kombinovano sa muzičkim elementima koji su iz boja proizilazili, jer je Hiršfeld-Mek, slično Hindemitu, verovao da vremenska sekvenca pokreta može potpunije da bude doživljena u akustičkom nego u isključivo vizuelnom aranžmanu. »Efekat svega toga bio je apstraktni film u boji. Ali, 'kompozicije reflektujuće svetlosti' razikovale su se od filma u tom smislu da sekvence nisu bile mehanički fiksirane već kreirane iznova prilikom svakog novog izvođenja.«²⁴⁰ Hiršfeld-Mek je 'kompozicije reflektujuće svetlosti' tumačio kao novi umetnički žanr, »koji je, sa svojim snažnim fizičkim i psihološkim efektima, bio u stanju da evocira temeljne tenzije iz doživljaja boje i muzike.«²⁴¹ Tehnološka dostignuća i zvuk, kao element muzičke umetnosti, su u ovom slučaju poslužili kao sredstvo da disciplinarne i medijske granice slikarstva dožive tranziciju ka sinestezijskoj, procesualnoj umetničkoj praksi.

Možda najrazvijeniji interes za sinestezijska umetnička rešenja iskazao je student Buhausa Hajnrih Nojgeboren (Heinrich Neugeboren). On je, 1928. godine, u delu *Inter alia*, realizovao vizuelno prostornu, arhitektonsku prezentaciju jednog segmenta Bahove (Johann Sebastian Bach) fuge. Ovakvim rešenjem, Nojgeboren je izvršio potpuno prevođenje jednog umetničkog sistema u drugi. U osnovi zvučno čulno iskustvo bilo je usložnjeno ne samo vizuelnom, nego čak i arhitektonskom dimenzijom. Nojgeboren je zabeležio: »Nije me zanimala lična, emocionalna, reinterpretacija, već radije naučna, egzaktna transformacija jednog sistema u drugi. Dvodimenzionalna reprezentacija proizašla je ne samo iz želje da čujem progresiju muzike u vremenu i prostoru, nego i da vidim, da vidim jasnije nego što to uobičajeni zapis muzike dozvoljava... (...) Trodimenzionalnost je predstavljena kroz tri susedne zone: (1) horizontalnu, progresivnu konstrukciju, (2) vertikalnu, što je udaljenost visine svakog tona od tonalnog centra, tonike i (3) od površine ka dubini – nastajući istovremeno kako duž osnovne linije tako i pod uglom od 45 stepeni – međusobnu udaljenost glasova.«²⁴² Ovim stvaralačkim rešenjem Nojgeboren je nastojao da jednodimenzionalnu muzičku partituru re-dizajnira u trodimenzionalnu arhitektonsku reprezentaciju i da na taj način demonstrira kako čulni doživljaj jednog umetničkog sistema, u ovom slučaju muzike, može u potpunosti da bude zastupljen arhitektonskom, racionalno konstruisanom formom. Nojgeborenova ideja je, ujedno, korespondirala sa osnovnim konceptom Bauhausa o arhitektonskom objektu koji sve elemente čovekovog okruženja objedinjuje u konstruisano jedinstvo novog sklada.

Kao škola za arhitekturu i vizuelne umetnosti, Bauhaus je u pogledu muzičkih praksi koje je zastupao korespondirao sa aktuelnim tendencijama u polju muzike u periodu Vajmarske republike. Kulturu u ovom periodu obeležile su neprestane borbe pro et contra modernizma između levičarski i desničarski orijentisanih političkih grupacija, koje su se, između ostalog, odrazile i na rad Bauhausa kao institucije. »U vreme Vajmarske republike u sferi umetnosti se jasno ocrtavaju buduće političke, odnosno, društvene podele na levičare i desničare. (...) Bitka tradicije i eksperimenta u muzici u epohi demokratije, dovela je tako do jasne podele na dva tabora. Radikalno politički i muzički usmereni levičari, zagovornici novembarske revolucije, npr. kompozitor i muzički kritičar Kurt Vajl kao osnivač 'Novembarske grupe', te Ernst Krenek, Rihard Štraus i Paul Hindemit, dominirali su u periodu Vajmarske republike (...). Međutim,

²⁴⁰ Hans M. Wingler, "Reflected-Light Compositions", in: Hans M. Wingler, op. cit., 370.

²⁴¹ Ludwig Hirschfeld-Mack, op. cit., 83.

²⁴² *Bauhaus Journal* 1929, number 1, quoted in: Hans M. Wingler, "Sculpture ('Plastic') Workshop", in: Hans M. Wingler, op. cit., 441.

delatnošću brojnih 'narodnjačkih' pokreta između dva svetska rata, iskristalisali su se gotovo svi činioci potiskivanja modernizma u umetnosti i muzici, koje će nacisti naslediti. Desničari, zagovornici i kritičari modernizacije okrenuti negovanju slavne nemačke prošlosti, tako, odnose konačnu pobedu po uspostavljanju nacionalsocijalizma (...).²⁴³

U kontekstu demokratske Vajmarske republike, Bauhaus muzičke prakse uklopile su se u kontinuitet umetničkog modernizma kome je progresivno težila levičarska struja umetnika i političara. Za razliku od predstavnika desničarski orijentisane kulturalne politike, Bauhausovci su smatrali da industrijalizacija i modernizacija evropskih društava nije ostvarila loše uticaje na društvo, razvoj umetnosti, pa i muzike. Iz njihove perspektive tehnološki razvoj muzičkog instrumentarijuma, pojava masovnih medija, novih kompozicionih tehnika, slušanja i doživljaja muzike mogla je da rezultira samo inovativnim i naprednim umetničkim rešenjima. Radom Bauhaus benda u okviru škole bio je prihvaćen džez kao najmodernija tendencija u polju zabave i popularne kulture. Mehanička muzika u potpunosti je odrazila zanimanje za uticaj tehnologije na stvaranje i recepciju muzike i njen odnos sa masovnim medijima. Sinestezijska ostvarenja kao rezultat traganja za novim rešenjima u polju vizuelnih umetnosti nastajala su podjednako kako iz uticaja tehnoloških dostignuća tako i iz promišljanja položaja čoveka i njegovog harmonizovanog odnosa sa svakodnevnim životnim okruženjem. Kao institucija, Bauhaus je zastupao i propagirao pozitivnu recepcijumodernizacije i njenog uticaja na sve umetnosti, pa i na muziku. »Umetnička klima Bauhauusa nije u stanju da podrži bilo šta drugo što nije najnovije, najmodernije, tek nastalo, dadaizam, cirkuske varijetee, džez, užurbani tempo, filmove, Ameriku, avione, automobile. To su termini u kojima ljudi ovde razmišljaju.«²⁴⁴ Raznovrsne Bauhaus muzičke i muzičko vizuelne prakse kojima je pre svega problematizovan odnos između vizuelnog i zvučnog, visokog i popularnog, svakodnevnog i izuzetnog, deluju kao tranzicijski fenomeni institucionalnog zasnivanja novih tehnološko-muzičkih (mehanička muzika) i scensko-vizuelno-muzičkih oblika ('kompozicije reflektujuće svetlosti', apstraktni vizeulni teatar) koje je bilo naglo prekinuto 1933. godine sa zatvaranjem Bauhauusa i sprovođenjem antimodernističke nacističke kulturalne politike. Proboji u osvajanja novih zvučnih i interdisciplinarnih kretanja muzike u polju vizuelnih umetnosti bila su zatim, izvan institucionalno nastavljena, u pojedinačnim poetikama umetnika koji su se nakon zatvaranja Bauhasa našli u različitim geografskim sredinama, i Evrope i Amerike. Na taj način su sveukupna umetnička, pa i muzička rešenja Bauhauusa zadržala svoje internacionalne konotacije, u daljem razvoju ostvarujući i kontinuirana i odstupajuća kretanja.

Sanela Nikolić, "Bauhaus i muzika", 2014.

²⁴³ Maja Vasiljević, *Tretman degenerisane muzike u Trećem rajhu*, Beograd, Filozofski fakultet, 2009, master rad, 72.

²⁴⁴ Oskar Schlemmer, quoted in: John Willett, *The New Sobriety 1917–1933: Art and Politic in the Weimar Period*, London, Thames and Hudson, 1978, 119.

IZABRANA LITERATURA

1. Walter Gropius, *Neue Arbeiten Der Bauhauswerkstätten*, Bauhausbücher 7, Albert Langen Verlag, München, 1925.
2. L. Moholy-Nagy, *Malerei Photographie Film*, Bauhausbücher 8, Albert Langen Verlag, München, 1925.
3. J. J. P. Oud, *Holländische Architecture*, Bauhausbücher 10, Albert Langen Verlag, München, 1925.
4. Valter Gropius, "Internacionalna Arhitektura", *Zenit* br. 40, Beograd, 1926, str. 9–10.
5. "Knjige Bauhaus-a", *Zenit* br. 40, Beograd, april 1926, str. 28–29.
6. E. M. Hajos, L. Zahan, *Berliner Architektur Der Nachkriegszeit*, Albertus-Verlag, Berlin, 1928.
7. Zoltan Čuka, "Bauhaus", *Letopis Matice srpske*, Novi Sad, godina 102, knjiga 315, sveska 2, februar 1928, str. 273–274.
8. Heinz Luedecke, "Bauhaus u Dessau", *Nova Literatura* br. 10, Beograd, septembar 1929, str. 279–281.
9. Stanislav Vinaver, "Dom gradnje i Desau – novi rad u kolektivu", *Politika*, Beograd, 28. mart 1931, str. 9.
10. Philip C. Johnson, *Mies van der Rohe*, The Museum of Modern Art, New York, 1953.
11. Siegfried Giedion, *Walter Gropius. Mensch und Werk*, Verlag Gerd Hatje Stuttgart, 1954.
12. Oto Bihalji Merin, *Savremena nemačka umetnost*, Nolit, Beograd, 1955.
13. Bernardo Bernardi, "Definicija i društveni značaj insdustrijskog oblikovanja", *Arhitektura* br. 16, Zagreb, 1959, str. 6–18.
14. Walter Gropius, "Moja koncepcija ideje Bauhausa", iz: *Sinteza u arhitekturi*, Tehnička knjiga, Zagreb, 1961.
15. Oto Bihalji Merin, *Prodori moderne umetnosti. Utopija i nove stvarnosti*, Nolit, Beograd, 1962.
16. Nikola Dobrović, *Savremena arhitektura I. Postanak i poreklo*, IP Građevinska knjiga, Beograd, 1965.
17. Sena Sekulić-Gvozdanović, "Walter Gropius", *Arhitektura* br. 102–103, Zagreb, 1969, str. 81–84.
18. Sena Sekulić-Gvozdenović, "Mies van der Rohe (27. III 1886. – 24. VIII 1969)", *Arhitektura* br. 102–103, Zagreb, 1969, str. 85–88.
19. Neumann, Eckhard (ed.) *Bauhaus and Bauhaus People: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*, trans. by Eva Richter and Alba Lorman, New York, Van Nostrand Reinhold, 1970.
20. H. Kuchling (ed.), *Oskar Schlemmer: Man – Teaching notes from the Bauhaus*, Lund Humphries, London, 1971.
21. Paul Klee, *Pedagogical Sketchbook*, Faber and Faber, London, 1972.
22. Tut Schlemmer (ed.), *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*, Northwestern University Press, Evanston, Ill, 1972.
23. Laszlo Moholy-Nagy, *Painting Photography Film*, The MIT Press, Cambridge MA, 1973.
24. *Kunst-Über Kunst, Werke und Theorien eine Ausstellung in drei Teilen : Teil I : Kasimir Malevitch... ; Teil II : Paul Klee : Progressionen... ; Teil III : nach 1965...*, Kölnischer Kunstverein, Köln, 1974.
25. June L. Ness (ed.), *Lyonel Feininger*, Allen Lane, London, 1975.

26. Bayer, Herbert, Walter Gropius and Ise Gropius (eds.), *Bauhaus 1919–1928*, London, Secker & Warburg, 1975.
27. Wingler, Hans M., *The Bauhaus – Weimar Desau Berlin Chicago*, The MIT Press, Cambridge MA, 1975.
28. Johannes Itten, *Design and Form. The Basic Course at the Bauhaus*, Thames and Hudson, London, 1975.
29. Christian Geelhaar, “Paul Klee: progresije – konstrukcije i koncepti, iz nauke o likovnim oblicima”, iz Šuvaković, M. (ur.), *Primeri analitičkih radova*, Galerija SKC-a Beograd i Galerija Nova Zagreb, 1978, str. ???.
30. John Willett, *The New Sobriety 1917–1933: Art and Politic in the Weimar Period*, Themes and Hudson, London, 1978.
31. Wasiliy Kandinsky, *Point and Line to Plane*, Dover, New York, 1979.
32. Peter Krečić, Avgust Černigoj – monografska skica”, *Umetnost* br. 65, Beograd, 1979, str. 5–7.
33. Miško Šuvaković, Vladimir Nikolić, *Bauhaus 1919–1933 / Paul Klee 1879–1940*, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, decembar 1979.
34. Peter Krečić, *Avgust Černigoj*, Založništvo tržaškega tiska, Trieste, 1980.
35. *Bauhaus*, Institut für auslandsbeziehungen (Muzej savremene umetnosti, Beograd i Galerije grada Zagreba, Zagreb), Stuttgart, 1981.
36. Željka Čorak, *U funkciji znaka: Drago Ibler i hrvatska arhitektura između dva rata*, Studije i monografije Instituta za povijest umjetnosti, Zagreb, 1981.
37. Walter Gropius, *Internationale Architektur* (1927), BEI Florian Kupferberg, Mainz, Berlin, 1981.
38. Željko Košćević (ur.), *Ivana (Koka) Tomljenović*, Studio Galerije suvremene umjetnosti, Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1983.
39. John Willett, *The Weimar Years – A Culture Cut Short*, Thames and Hudson, London, 1984.
40. Želimir Košćević, “Jugoslovenski studenti Bauhusa”, *Život umjetnosti* br. 39–40, Zagreb, 1985, str. 82–87.
41. Dubravka Đurić, ‘Bauhaus pozornica/Oskar Schlemmer (1803–1943)’, iz: “Ritualne osnove plesa – kratka istorija plesa u XX veku; neki uticaji ritualnih tradicija Istoka i Zapada”, *Mentalni prostor* br. 3, Etnografski muzej, Beograd, septembar 1986, str. 47–48.
42. *Bauhaus Photography*, The MIT Press, Cambridge MA, 1987.
43. Peter Krečić, *Slovenski konstruktivizem in njegovi evropski okviri*, Obzorja, Maribor, 1939.
44. Feđa Vukić, “Bauhaus od tehnologije do ekologije”, *Čovjek i prostor* 37, Zagreb, 1990, str. 22–23.
45. Brane Ković, “Stoli za zgodovino, Marcel Breuer v Bauhaus-Archivu”, *Formart : revija za vprašanja grafičnega in industrijskega oblikovanja: graphic and industrial design magazine* št. 3, Ljubljana, 1992, str. 18–23.
46. Gilliam, Bryam (ed.), *Music and Performance Durig the Weimar Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
47. Martin Jay, etc., *The Weimar Republic Source Book*, Berkley–Los Angeles, California University Press, 1995.
48. Walter Gropius, A. S. Wensinger (eds.), *The Theater of the Bauhaus*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1996.
49. Miško Šuvaković, *Estetika apstraktnog slikarstva*, Narodna knjiga, Beograd, 1998.
50. Aleksandar Kadijević, “Yugoslav architects at Bauhaus”, *Journal / International working party for documentation and conservation of buildings, sites and neighbourhoods of the modern movement* 23, Delft, 2000, str. 10.

51. Magdalena Droste, *Bauhaus. Bauhaus Archiv, 1919–1933*, Berlin, Taschen, 2002.
52. Sergiusz Michalski, *New Objectivity – Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany 1919–1933*, Taschen, Köln, 2003.
53. Miško Šuvaković, “Digresije o avangardama i Bauhausu”, iz: Dragomir Ugren (ur.), *Evropski konteksti umetnosti XX veka u Vojvodini*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2008, str. 226–232.
54. *Bauhaus – a conceptual model*, Bauhaus-Archiv Berlin, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2009.
55. Antonija Mlikota, “Otti Berger – hrvatska umjetnica iz Tekstilne radionice Bauhausa”, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 33, Zagreb, 2009, str. 271–182.
56. Karin Šerman, “Utjecaj Bauhaua na hrvatsku međuratnu arhitekturu”, *Prostor* 2, Zagreb, 2009, str. 328–335.
57. Ruth Betlheim, Jasenka Bačić, Vladimir Mattioni, Hubertus Gaßner, Želimir Košćević, Ákos Moravánszky, Dirk Scheper, *Bauhaus osobno = zbirka Marie-Luise Betlheim, Weimar - Zagreb*, UPI-2M plus, Zagreb, 2011.
58. Tea Rihtar, “Ivana Tomljenović Meller: sugestivna priča iz albuma”, *Kontura* 21, Zagreb, 2011, str. 54–55.
59. Jelena Mihajlov, “Bauhaus: istorija ideja”, *Nova Misao* br. 17, Novi Sad, 2012, str. 36–40.
60. Aida Abadžić Hodžić, *Selman Selmanagić i Bauhaus*, Bošnjački institut Fondacija Adila Zulfikarpašića, Sarajevo, 2014.
61. Sanela Nikolić, “The Bauhaus Theater – Oskar Schlemmer’s *Design-in motion* Concept”, *SAJ – Serbian Architectural Journal*, 2014, no. 1, vol. 6, str. 43–62.

Biografije autora tekstova

Valter Gropius (Walter Gropius, 1883–1969), arhitekta, direktor Bauhausa.

Hainc Ludecke (Heinz Lüdecke, 1906–1972), istoričar umetnosti.

Zoltan Čuka (Csuka Zoltán, 1901–1984), avangardni umetnik, pesnik i prevodilac.

Stanislav Vinaver (1891–1955), pesnik, književni i muzički kritičar, teoretičar književnosti i jezika.

Oto Bihalji Merin (1904–1993), slikar, teoretičar umetnosti, revolucionar i izdavač.

Nikola Dobrović (1897–1967), arhitekta, teoretičar i istoričar arhitekture, profesor Arhitektonskog fakulteta u Beogradu.

Bernardo Bernardi (1921–1985), arhitekta, dizajner i umetnik.

Sena Sekulić-Gvozdenović (1916–2002), arhitektica, istoričarka arhitekture, profesorka Arhitektonskog fakulteta u Zagrebu.

Peter Krečić, istoričar umetnosti i arhitekture, dugodišnji direktor Muzeja arhitekture u Ljubljani.

Ješa Denegri, istoričar umetnosti, profesor u penziji Filozofskog fakulteta u Beogradu.

Želimir Košćević, istoričar umetnosti, kustoz Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu.

Dubravka Đurić, pesnikinja, teoretičarka književnosti i medija, profesorka na Fakultetu za medije i komunikacije u Beogradu.

Miško Šuvaković, estetičar i teoretičar umetnosti, profesor na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu.

Antonija Mlikota, istoričarka umetnosti, Filozofski fakultet u Zadru.

Aida Abadžić Hodžić, istoričarka umetnosti, profesorka Akademije likovnih umjetnosti u Sarajevu.

Darko Šmičić, kustos i pisac o umetnosti.

Karin Šerman, arhitektica, teoretičarka arhitekture, profesorka Arhitektonskog fakulteta u Zagrebu.

Sanela Nikolić, estetičarka, teoretičarka umetnosti i medija, docentkinja na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu.