

## 1.

### Bauhaus i *Geŝtaltung* života

U skladu sa dosadašnjom recepcijom u literaturi uobičajeno je da se o Bauhausu govori kao o školi za dizajn, vizuelne umetnosti i arhitekturu. Naslov ove knjige, međutim, nagoveštava da se istraživanje ovoga puta izvodi iz jedne drugačije vizure. U pitanju je usredsređenje na područje izvođačkih umetnosti, u dosadašnjoj recepciji Bauhausa manje diskurzivno prezentnih ali podjednako zastupljenih i značajnih praksi škole. Prisustvo scenskih ostvarenja, muzike, plesa, teatra, uopšte, svih realizacija koje nasuprot poljima arhitekture i dizajna pripadaju domenu izvođenja i izvođačkih umetnosti, bilo je konstantno tokom celokupnog trajanja Bauhausa. U vezi sa ovim praksama ključno problemsko pitanje glasi: kako su se ove prakse iskazivale u okvirima institucije čije se primarno značenje konotira u prostoru arhitekture, likovnih umetnosti, dizajna i reforme umetničkog obrazovanja?

Istraživanje različitih praksi izvođačkih umetnosti unutar opšteprihvaćenog prepoznavanja Bauhausa posredstvom modela teorije i istorije arhitekture, dizajna i vizuelnih umetnosti za potrebe ove studije se odvijalo kao traganje za diskursima o izvođačkim praksama kako u primarnim izvorima, tako i u sekundarnoj literaturi. Primarni izvori se odnose na napise aktera života u Bauhausu i oko Bauhausa, na tekstove dokumentarnog, programskog, kritičkog, teorijskog, autobiografskog i autopoetičkog tipa.<sup>1</sup> Posebno značajan segment primarnih

---

<sup>1</sup> Među ovim izdanjima ističu se: *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923*, Weimar–München, Bauhausverlag, 1923. (prva monografija o Bauhausu, sadrži tekstove nastavnika Bauhausa, među njima i Gropijusov /Walter Gropius/ tekst „Ideja i organizacija Bauhausa“ /„Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“/); časopis *bauhaus* (u periodu od decembra 1926. do jula 1931. godine objavljeno je 4 broja u 13 svezaka); Herbert Beyer, Walter Gropius and Ise Gropius (eds.), *Bauhaus 1919–1928*, New York, Museum of Modern Art, 1938. (monografija o radu Bauhausa napravljena povodom Bauhaus izložbe u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku 1938); Walter Gropius and Artur S. Wensinger (eds.), *The Theater of the Bauhaus*, Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press, 1961. (jedna od knjiga iz edicije *Bauhaus knjige*

izvora čine izdanja u koja su uključene i fotografije života i aktivnosti u Bauhausu. Fotografije kao izuzetna vrsta dokumentarno-umetničkog rada pojavljuju se i u ovoj knjizi kao neposredne i trajne ilustracije Bauhaus izvođačkih praksi, na način odloženih, a sada prisutnih momenata nekadašnjeg života Bauhausa.<sup>2</sup> Sekundarni izvori odnose se na dosadašnje interpretacije rada Bauhausa koje se kreću u rasponu od naučnih članaka, kataloga izložbi do monografskih studija, a koje su delom ili u potpunosti posvećene nekom od aspekata umetničkog rada unutar škole.<sup>3</sup> Ova knjiga obećava pronalaženje tragova praksi izviđačkih umetnosti u okvirima Bauhausa i upisivanje kooordinata tih tragova na mapu celokupnog rada škole.

Da bismo razumeli zašto su izvođačke prakse unutar Bauhausa nastajale baš u svojim specifičnim obličjima, neophodno je da se načini uvid u idejnu i konceptualnu osnovu na kojoj su iznikle sve, mnogobrojne i različite, ali na zajedničkom temelju nastale, Bauhaus stvaralačke prakse. Sve raznolike Bauhaus prakse, pa i one koje su pripadale domenu izvođačkih umetnosti, kao posebne grane života škole, nastale su na izuzetnim konceptom oblikovanom temelju organizacije Bauhausa. U pitanju je bio koncept *obrazovanja jednog novog čoveka koji će svojim sveobuhvatnim stvaralaštvom da oblikuje (Gestaltung) ne samo umetnost i kulturu nego i život u celini, život kao dinamični organizam koji se sastoji od dva elementa – čoveka i prostora u kome čovek postoji.*

Kao ono što je stvarano na ovom jedinstvenom konceptualnom temelju, prakse izvođačkih umetnosti predstavljale su manifestacije pojedinačnih umetničkih poetika ali su istovremeno bile *primenjene*, odnosno, svojim poetičkim i estetičkim karakteristikama integrisane u osnovni cilj rada Bauhausa. U kontekstu sveobuhvatnog identiteta Bauhausa komponente lepih umetnosti, tradicionalno

---

*/Bauhausbüchne/*, posvećena teatru); Hans M. Wingler (ed.), *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, Cambridge–London, The MIT Press, 1978. (monumentalna monografija koja obuhvata reprodukcije dokumenata, tekstova nastavnika i učenika Bauhausa, mnogobrojne fotografije i hronološki pregled aktivnosti svih radionica Bauhausa, u sva tri perioda rada škole); Tut Schlemmer (ed.), *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1972. (zbirka pisama i dnevničkih zapisa Oskara Šlemara /Oskar Schlemmer/); Heimo Kuchling (ed.), *Oskar Schlemmer Man. Teaching notes from the Bauhaus*, London, Lund Humphries, 1971. (Šlemerove beleške i skice za kurs „Čovek“); David Spaeth (ed.), *Howard Dearstyne: Inside the Bauhaus*, London, The Architectural Press, 1986. (kritički istorijat Bauhausa načinjen iz vizure jednog od učenika ove škole).

<sup>2</sup> Značajan broj fotografija života i rada unutar Bauhausa napravio je Teodor Luks Fejninger (Theodore Lux Feininger), slikar, nekadašnji student fotografije u Bauhausu, član scenske radionice i muzičar u Bauhaus bendu. Njegove fotografije čuvaju se u različitim Bauhaus arhivama, a reprodukcije se pojavljuju u različitim štampanim izdanjima kao i na internet sajtovima posvećenim Bauhausu.

<sup>3</sup> Najznačajnija za ovo istraživanje bila su izdanja: Bauhaus Archive Berlin, Bauhaus Dessau Foundation, Weimar Classic Foundation (eds.), *Bauhaus: A Conceptual Model*, Ostfildern, 2009; Frank Whitford, *Bauhaus*, London, Thames and Hudson, 1984; Rainer K. Wick, *Teaching at the Bauhaus*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2000; Melissa Trimingham: *The Theatre of the Bauhaus. The Modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer*, New York–London, Routledge, 2011.

izjednačavane sa područjem estetskog, sa domenom intuicije, senzibiliteta i čulnosti, te čovekovim 'unutrašnjim' odnosom prema svetu, bile su primenjene kao poligoni ili materijali ili tek početne otisne tačke za mnogobrojne praktične realizacije ideje *Gestaltunga* života u celini. Ideja *Gestaltunga* sveukupnog života delovala je istovremeno i kao uzrok i kao posledica celokupnog, raznolikog i individualno uobličavanog nasleđa Bauhauusa gde je teorijsko i stvaralačko delovanje u okviru posebnih radionica značilo oblikovanje segmenata koji zajedno tvore prostore odvijanja čovekovog života. Manifestacije izvođačkih umetnosti – muzike, teatra, plesa, sinestezijskih ostvarenja, festivala – bile su podjednako važna polja materijalnosti i estetskih efekata praktične realizacije, odnosno, oblikovanja jedinstvenog Bauhaus koncepta. Taj koncept je trebalo da predstavlja odgovor na tada aktuelno pitanje odnosa i načina uspostavljanja odnosa između čoveka i njegovog okruženja u savremenom, posleratnom svetu.

Da bi novo okruženje za čoveka bilo oblikovano, trebalo je da se formuliše i praktično realizuje nova vrsta pedagoške metodologije, te obrazovni program namenjen ne samo obrazovanju arhitekata ili umetnika već čoveka u celini. Taj obrazovni program bi osposobio čoveka da učestvuje u oblikovanju životnog prostora i učini svoju oblast rada segmentom *Gestaltunga* celokupnog života jer to oblikovanje uzima u obzir sve one elemente koji čine uslove čovekovog postojanja u savremenom svetu. Zbog toga delovanje Bauhauusa kao celovitog entiteta prevazilazi važnost pojedinačnih poetika i praksi umetnosti, dizajna i arhitekture mnogih značajnih imena – nastavnika i učenika škole – i sumira se u nastojanju da se praktično realizuje jedna nova vrsta filozofije života. Ta filozofija je kao važan izdvajala problem uloge umetnika u oblikovanju života, u aktuelnom društvenom okruženju koje je tehnološki napredovalo, koje je okruženje savremenog industrijskog društva.

Za realizaciju Bauhausovog koncepta *Gešaltunga* života bile su važne sve one prakse društva u kojima se odvijalo oblikovanje nečega što je namenjeno čoveku i njegovom životu: 1) umetnost – kao praksa umeća izuzetnog stvaranja oblasti estetskog; 2) zanatstvo – kao praksa umeća oblikovanja utilitarnih predmeta i 3) industrija – kao praksa koja je omogućavala masovno dostupnim ono što je nastajalo *oblikovanjem*, na način *Geštalta* koji postoje kroz dinamično jedinstvo relacija estetskog i utilitarnog koje u sebi objedinjuju. Svi pojedinačni *Geštalti* Bauhauusa nastajali su sa ciljem unapređenja kvaliteta ljudskog života i kao pojedinačni elementi su se u čovekovom okruženju uodnošavali na način funkcionalnog sklada i jedinstva harmonizovanog odnosa između čoveka i okruženja. Zatim, svi pojedinačni *Geštalti* zbrajali su se i u arhitekturi kao objedinjavajućoj oblasti, kao

području oblikovanja samog prostora u kome čovek živi. Dakle, relacije između čoveka i prostora bile su predstavljene na način sveobuhvatnog *Geštalta* koji oblikuju permanentni dinamički povratni odnosi elemenata tog *Geštalta*. U pitanju je bila istovetna važnost 1) čoveka kao centra sveta, te stvaranja okruženja za taj centar u vidu arhitektonski oblikovanog prostora i svih elemenata koji čine taj prostor; 2) prilagođavanja čoveka uslovima sveta koji ga okružuje posredstvom razvijanja i intenziviranja senzibiliteta za prostor u kome postoji. Saglasno ovome, različite, uobičajeno disciplinarno razdvojene a u Bauhausu estetski objedinjene i primenjene umetničke discipline su služile kao mediji rada, istraživanja, oblikovanja i uviđanja odnosa između čoveka i njegovog okruženja, te razvijanja percepcije, recepcije, osetilnosti i veštine stvaranja. Ove, do tada razgraničene umetničke discipline bile su *primenjene i estetski objedinjene* jer njihovi efekti više nisu usmeravani ka receptivnoj artikulaciji jednog čula prema izuzetnom umetničkom delu, već ka sveobuhvatnom umno-telesnom pozicioniranju čoveka prema prostoru u kome postoji i parametrima tog prostora.

Valter Gropijus je, nakon potpune dezintegracije ljudskog življenja tokom Prvog svetskog rata, prilikom osnivanja Bauhauusa imao u vidu jednu novu sliku sveta, sveta u ponovnoj sintezi. Osnovni koncept Bauhauusa i njegov celokupan rad bili su prilagođeni razvoju modernog, demokratskog i industrijskog društva, te obrazovanju pojedinca čiji je zadatak bio da oblikuje svoje životno okruženje i time učestvuje u njegovoj promeni. Ovde se intencionalno izbegava određenje obrazovnog programa Bauhauusa kao umetničkog obrazovanog programa jer je u pitanju bilo osposobljavanje za veštinu oblikovanja koje je trebalo da zadovolji podjednako kako estetske potrebe čoveka tako i ekonomske uslove sveta. Gropijusovo osnivanje Bauhauusa može se posmatrati kao jedan od mogućih odgovora na pitanje koje je artikulisano još sa industrijskom revolucijom a do početka rada škole postalo već duboko istoriji ukorenjeno, a koje se ticalo mesta i uloge umetničkog i zanatskog stvaranja u industrijski posredovanoj proizvodnji.

### 1.1. Čovek živi i oblikuje u svetu industrijske ekonomije

Organizacija i ciljevi Bauhauusa bili su određeni zanimanjem za dva osnovna aspekta tadašnjeg savremenog sveta: 1) za životne potrebe čoveka kao univerzalnog, misaonog i emocionalnog, celovitog bića; 2) za proizvodna sredstava društva koja su uslovljavala svaki vid oblikovanja. Zadatak Bauhauusa u odnosu na ova dva aspekta podrazumevao je osposobljavanje pojedinca da celishodno

deluje oblikujući pojedinačne entitete koji će da čine harmonične sastavne delove čovekove životne sredine. „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.“<sup>4</sup> Modernizacija industrijskog procesa proizvodnje značila je nove uslove za proizvodnju predmeta za svakodnevnu upotrebu koji su tražili novi dizajn usklađen sa mašinskom proizvodnjom. Bauhaus je u tom smislu predstavljao nastavak inicijativa da se uspostavi jedinstvo između oblasti koje su bile razdvojene dominacijom industrijske proizvodnje, odnosno, saradnja između umetničkog stvaranja i tehnološki napredovale proizvodnje. Trebalo je preokrenuti društvenu odeljenost umetničkog stvaranja od zanatske i industrijske proizvodnje, te izolaciju i disciplinarnu fragmentaciju umetnosti. Istovremeno, trebalo je ponuditi rešenje na već dugo prisutno pitanje odnosa između manufakturnog i mašinskog rada i odbaciti tezu koja je zagovarala negativne aspekte tehnološkog razvoja odnosno, tvrdnju da je čovek postao podređen mašini. „Ovakav stav ne smatra više strojeve pukim ekonomskim sredstvom za zaposlenje što većeg broja manuelnih 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 zavladao novim sredstvima proizvodnje i da zbog toga još trpimo nije još opravdan argument protiv upotrebe tih sredstava. Glavni će problem biti pronalaženje najkorisnijeg puta razdele kreativnih energija u organizaciji čitavog posla.“<sup>5</sup> Gropijusov stav je glasio da se treba usredsrediti na prednosti koje mašinska proizvodnja, novi materijali i standardizacija mogu da pruže u pogledu modernizacije i pojednostavljivanja uslova izgradnje svakodnevnog životnog okruženja. Njegovo mišljenje je istaklo da „podela rada i fragmentacija čoveka nije bila uzrokovana mašinskom proizvodnjom već dominantnim materijalističkim mentalitetom našeg doba i defektivnom i nerealnom vezom pojedinca spram zajednice.“<sup>6</sup> Dakle, nužno je bilo podstaći stvaralačke aspekte i načelo društvene odgovornosti pojedinca kao dela zajednice, te učestvovati u praktičnoj realizaciji ovog načela.

<sup>4</sup> Valter Gropijus, „Moja koncepcija ideje Bauhauusa (1955)“, u: Miško Šuvaković (ur.), *Bauhaus. Ex-Yu recepcija Bauhauusa*, Beograd, Orion Art, 2014, 17.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Walter Gropijus, cit. prema: Peter Gay, *Waimarska kultura. Isključenik kao uključenic*, Zagreb, Konzor, 1999, 127.

Umetnički rad je trebalo da se prilagodi promenljivim okolnostima posleratnog života, te da predstavlja sastavni deo procesa oblikovanja predmeta za svakodnevnu upotrebu. Krajnji produkt sinteze istraživanja novih materijala, jednostavnih formi i boja u radionicama Bauhauusa podrazumevao je, naročito u periodu od 1923. godine, dizajniranje prototipa korisnih predmeta namenjenih masovnoj, industrijskog proizvodnji i prodaji, što bi doprinosilo razvijanju nemačke poslaratne industrije a, istovremeno, demonstriralo tipičnu modernističku težnju ka fuziji umetnosti i tehnologije. „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.“<sup>7</sup> Usvajanje elementarnosti – istraživanje materijala, forme i boja – u radionicama Bauhauusa predstavljalo je predispoziciju za oblikovanje svih segmenata savremenog sveta, te za svaki vid stvaranja, od slike na platnu do industrijski proizvedenog objekta.

Svako oblikovanje, kako umetničko tako i zanatsko, trebalo je da bude društveno funkcionalizovano i usklađeno sa uslovima savremene proizvodnje, gde su se ti savremeni uslovi odnosili na svet industrijske ekonomičnosti. Došlo je do re-definisanja umetničkog stvaranja jer je kriterijum jedinstvenosti prestao da bude aplikovan kao imanencija umetničkog oblikovanja. Međutim, iako je Gropijusova namera bila da se zanatsko-umetnički objekti masovno industrijski proizvede, škola se nikada nije u potpunosti oslobodila nasleđa manufakturne (*Kunstgewerbe*) proizvodnje. Iako je Bauhaus društvo sa ograničenom odgovornošću (*Gesellschaft mit beschränkter Haftung Bauhaus*) osnovano 1925. godine u cilju višestruke proizvodnje i prodaje produkata iz Bauhaus radionica uz prateće strategije reklamiranja i marketinga, umnožavanje ovih predmeta nikada nije zaživelo do masovne serijske proizvodnje.

Može se reći da Gropijusov odgovor na pitanje mesta i uloge umetničkog i zanatskog stvaranja u industrijski posredovanoj proizvodnji nije bio idejno jedinstven, ali je svakako bio izuzetan u tom pogledu što je sa radom Bauhauusa praktično ostvaren. Naime, nemački arhitekta Gotfrid Zemper (Gotfried Semper) je kao politički izbeglica prisustvovao Velikoj izložbi u Londonu 1851. godine i još u tom periodu iskazao stav da je neophodno „obrazovanje nove vrste zanatlije koji će da

---

<sup>7</sup> Valter Gropijus, „Moja koncepcija ideje Bauhauusa (1955)“, op. cit., 21.

razume i koristi potencijale mašine na umetnički, senzitivni način.<sup>8</sup> Ovaj poziv, razrađen u Zemperovim teorijskim spisima (*Četiri elementa arhitekture / Die vier Elemente der Baukunst/ i Nauka, industrija i umetnost / Wissenschaft, Industrie und Kunst/*) ukazuje se kao neposredni istorijski prethodnik Gropijusovog Bauhaus rešenja, u mnogo većoj meri nego što je to bio pokret Vilijama Morisa (William Morris) i Džona Raskina (John Ruskin) *Arts and Crafts* u Engleskoj. „Zemperova pedagoška nastojanja u Beču tokom 1860. i 1870. da osnuje pripremni kurs i interdisciplinarno arhitektonsko obrazovanje, slikanje i crtanje doprinelo je tome da on u očima svojih savremenika postane autoritet čiji su ideali i idejno i filozofski uticali na Gropijusa i Itena [Johannes Itenn] mnogo više nego što je to do sada zabeleženo.“<sup>9</sup>

Bauhaus je predstavljao manifestaciju reakcije na dominantnu tendenciju u tadašnjoj industrijskoj proizvodnji koja je podrazumevala naglašenu dekoraciju predmeta za svakodnevnu upotrebu bez promišljanja o formalnoj i funkcionalnoj logici predmeta. Naglasak na ‘novom’ je bio ključni element u konceptualizaciji oblikovanja predmeta za svakodnevnu upotrebu u periodu nastanka Bauhauusa i to ‘novog’ oblikovanja na način odbacivanja nepotrebnih elemenata: istoricizma, dekoracije, nefunkcionalnosti i neekonomičnosti. Postojanje Bauhauusa u celini je odredila jedna sveobuhvatna i sveprisutna potreba da se unutar totalizujućeg, kapitalističkog načina proizvodnje, razmene i potrošnje pronađe mesto za novog, humanijeg čoveka a da svi dotadašnji i novi potencijali arhitekture i osobnosti umetničkog stvaranja budu iskorišćeni u te svrhe. „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. [...] 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 zbnunjena 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

<sup>8</sup> Cit. Frank Whitford, op. cit., 6.

<sup>9</sup> Wilhelm Mrazek, „Review“ u: Gottfried Semper, *Science, Industry and Art (1852)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, 118.

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.<sup>10</sup>

Nameru da integriše obrazovanje umetnika koji stvaraju izuzetna dela namenjena estetskom uživanju i onih koji deluju u oblasti primenjenih umetnosti Gropijus je nagovestio još 1915. godine. Nakon što je pozvan da preuzme mesto rukovodioca Visoke škole za likovne umetnosti (*Grossherzogliche Sächsische Hochschule für Bildende Kunst*) predložio je integraciju ove umetničke akademije sa Visokom školom za primenjene umetnosti (*Grossherzogliche Sächsische Hochschule für Kunstgewerbeschule*) koja je 1915. godine zatvorena.<sup>11</sup> Visoka škola za primenjene umetnosti koju je vodio belgijski slikar, arhitekta i dizajner Henri van de Velde (Henry van de Velde) bila je reprezentativni predstavnik pokreta *Art Deco* sastavljenog od umetnika koji su bili svesni svoje odgovornosti prema društvu i nastojali da izbegnu separaciju umetnosti od masovne kulture tako što su ova dva pola posmatrali iz vizure koja govora novo jedinstvo.

Međutim, među svim istorijskim nastojanjima koja su na određene načine najavila i pripremila njenu pojavu, Bauhaus škola je svog najznačajnijeg idejnog prethodnika imala u takozvanom Verbundu (*Deutscher Werkbund*) – udruženju arhitekata, umetnika i zanatlija koje je osnovano 1907. u Minhenu, a čiji je član bio i sam Gropijus. Gropijus je otvorio Bauhaus definišući i praktično razvijajući načela prvobitno najavljena pre Prvog svetskog rata u nemačkom Verbundu.

Osnivanjem Verkbunda započeo je period suočavanja arhitekture u Nemačkoj sa svojim društvenim funkcijama. „U 2. članu Statuta udruženja navodi se da je cilj Verkbunda doprinos industrijskoj proizvodnji kroz ‘ujedinjene napore umetnosti, industrije i zanata’“<sup>12</sup> gde se društvene funkcije arhitekture ogledaju u potrebi da odgovori na procese intenzivne urbanizacije i nedostatka prostora za stanovanje u gradu uz primenu racionalizacije, higijenskih postulata i novih, ekonomičnih materijala i načina izgradnje. Pri tome je „određeni kvalitet industrijskih procesa prizivao podređivanje arhitektonskih pristupa – arhitektura mora biti ‘pozadina’ odnosno temelj za usmeravanje i podržavanje većine društvenih procesa.“<sup>13</sup> Nemački Werkbund je bio pod značajnim uticajem pokreta *Art and*

<sup>10</sup> Valter Gropijus, „Moja koncepcija ideje Bauhausa (1955)“, op. cit., 17.

<sup>11</sup> Cf. David Spaeth (ed.), op. cit., 33.

<sup>12</sup> „Deutscher Werkbund, Program (1910)“, u : Hans M. Wingler (ed.), op. cit., 19.

<sup>13</sup> Vladimir Kubet, Olga Carić i Dušan Ristić, „Izložbe Verkbunda. Čitanje rukopisa modernizma danas“, *Arhitektura i urbanizam*, no. 28, 2010, 22.



*Crafts* ali je istovremeno predstavljao i dalju transformaciju tih stremljenja prihvatanjem mašine kao legitimnog proizvodnog sredstva, te formulisanjem osnova za potpuno gubljenje ranijih protivrečnosti između umetničkog stvaranja i tehnika industrijske proizvodnje. Anti industrijski orijentisan, pokret *Arts and Crafts* je potencirao umetnički kvalitet sa osnovom u zanatskoj proizvodnji. Formalna rešenja u okiru ovog pokreta su nastajala kao rezultat slobodnog umetničkog izraza sa ograničenim mogućnostima masovne proizvodnje tih objekata jer se nije vodilo računa o posebnim uslovima i zahtevima industrijske proizvodnje. Nasuprot tome, jedna od struja Verkbundu težila je standardizaciji industrijskih proizvoda najbolje prilagođenih nameni, te novim materijalima i tehnikama sa ciljem da se poboljšaju forma i kvalitet predmeta za svakodnevnu upotrebu. Otvorenost ka industrijskom društvu je upravo ono što je obezbedilo uspeh Verkbunda tokom njegovog dugogodišnjeg postojanja.

U pogledu umetničkog obrazovanja, Verkbund je u Nemačkoj nastojao da ponudi princip ujedinjenja umetnika, zanatlija i savremenih industrijskih dostignuća. Taj princip je trebalo da se realizuje konkretnom implementacijom u nastavne planove škola za arhitekturu i primenjene umetnosti.<sup>14</sup> Le Koribzje (Le Corbusier) je identifikovao Verkbund kao jedan zadivljujući organizam koji je Nemačkoj obezbedio neočekivanu poziciju na evropskoj kulturalnoj mapi prvih decenija 20. veka. „Tu je sada jedan aspekt nečega novog i neočekivanog. Pozicioniranje Nemačke kao predvodnice modernizma, nije donelo ništa novo što bi to potvrdilo u domenu lepih umetnosti, ali, sa druge strane, to pozicioniranje je otkrilo sebe skoro bez upozorenja u kolosalnoj snazi, odlučujuće u dostignućima u domenu primenjenih umetnosti.“<sup>15</sup>

Osnivač Verkbunda, Herman Matezijus (Hermann Muthesius) je ovo udruženje opisao kao „alijansu najintimnijih neprijatelja“ jer su uverenja i mišljenja njegovih članova bila izuzetno raznolika.<sup>16</sup> Ovo je vodilo do čestih diskusija među članovima, od kojih je najznačajnija bila Verkbund debata održana u Kelnu 1914. godine. Debate u Verkbundu koncentrisale su se oko dva suprotna pogleda na proizvodnju i oblikovanje predmeta za svakodnevnu upotrebu – jedan je isticao značaj razvijanja prototipova za tržište, a drugi primarnu ulogu umetnika – čime je potencirana polarizacija između slobodnog umetničkog izraza koji je zagovarao, na primer, van de Velde i standardizacije mašinski proizvedenih predmeta

<sup>14</sup> Frank Whitford, op. cit., 22.

<sup>15</sup> Mateo Kries and Alexander von Vegesack (ed.), *Le Corbusier. A Study of the Decorative Art Movement in Germany*, Weil am Rhein, Vitra Design Stiftung, GmbH, 2008, 101.

<sup>16</sup> Rainer K. Wick, op. cit., 24.

za svakodnevnu upotrebu koju je zagovarao Matezijus.<sup>17</sup> Gropijusova pozicija u debati nastojala je da integriše elemente oba pogleda.

Gropijus se zalagao za oblikovanje prototipova ali na takav način da to oblikovanje u sebe uključuje i elemente umetničkog stvaranja, ili, bolje reći, na takav način da zanatsko oblikovanje bude u osnovi *svakog* stvaranja. „Takav umetnik je, prema Gropijusovom mišljenju, trebalo da bude skroman, otvoren za kooperativan rad, sa potisnutim individualnim egom. Pored toga, njegova vizija prakse dizajna uključivala je i saradnju i orijentaciju sa tržištem i idealizaciju dizajnerskog rada jer je stvaranje umetničkih formi namenjenih masovnoj proizvodnji trebalo da predstavlja simboličku manifestaciju svog vremena.“<sup>18</sup> U obraćanju članovima Bauhauusa, 1924. godine Gropijus je zahtevao: „Mi moramo svesno da nastojimo da lični faktor učinimo objektivnijim.“<sup>19</sup> Naglašavanjem objektivnosti Gropijus je odbacio koncepciju umetnika kao izuzetnog pojedinca u korist umetnika koji zastupa kolektivne vrednosti. U tom smislu, on je negirao neke od najvažnijih karakterisitka ‘modernog umetnika’ – individualnost, originalnost i autorstvo.<sup>20</sup> Međutim, i pored ovakvog zahteva pitanje umetničkog stvaranja kao individualnog i izuzetnog stvaralačkog izraza i umetničkog rada prilagođenog ulovima tehnološke realizacije ostalo je konstanta oko koje su se uplitala različita gledišta i formirali sukobi mišljenja pojedinaca unutar Bauhauusa. Jedno od najznačajnijih nastojanja da se ovaj dualitet prevaziđe odnosilo se na pokušaj formulisanja *univerzalnog vizuelnog jezika* kao osnove za oblikovanje predmeta namenjenih industrijskog proizvodnji. Ovo nastojanje je u Bauhausu razrađivano u okvirima Uvodnog kursa (*Vorkurs*) time što su stvaralačka intuicija i umetnička sloboda u određenoj meri morale da se prilagode zahtevima materijala, ekonomičnosti i funkcionalnosti.

Upravo tako je Gropijus, krećući se od načela koji su bili proklamovani u predratnom Verkbundu, *zanatsku veštinu* – kao veštinu rada sa materijalom i oblikovanjem materijala u službi funkcionalnosti i ekonomije – postavio kao pripremu ne samo za arhitekturu nego i za bavljenje svim vidovima oblikovanja. Različite vrste umetničkih praksi mogle su istovremeno da se nađu u kontekstu rada Bauhauusa i zbog toga što je ova institucija u periodu osnivanja, nakon posleratnog kolapsa ekonomskih, političkih i kulturalnih institucija, propagirala viziju rekonstrukcije

<sup>17</sup> Frank Whitford, op. cit., 36.

<sup>18</sup> Magdalena Droste, „The Bauhaus Object between Authorship and Anonymity“, u: Jeffrey Saletnik and Robin Schuldenfrei (eds.), *Bauhaus Construct. Fashioning Identity, Discourse and Modernism*, London–New York, Routledge, 2009, 206.

<sup>19</sup> Walter Gropius, „Breviary for Bauhaus Members“ (skica, 1924), u: Hans M. Wingler (ed.), op. cit., 76.

<sup>20</sup> Cf. Magdalena Droste, „The Bauhaus Object between Authorship and Anonymity“, op. cit., 206.