

Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse

skraćeno izdanje kataloga

9. 5. – 26. 7. 2015.

Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse

skraćeno izdanje kataloga

Izdavač

Muzej suvremene umjetnosti Zagreb
Avenija Dubrovnik 17, 10010 Zagreb,
Hrvatska
tel. +385 1 60 52 700
fax. +385 1 60 52 798
e-mail: msu@msu.hr
www.msu.hr

Za izdavača

Snježana Pintarić

Urednica

Jadranka Vinterhalter

Tekstovi

Aida Abadžić Hodžić
Dubravko Bačić
Nataša Jakšić
Peter Krečić
Vesna Meštrić
Antonija Mlikota
Peter Peer
Karin Šerman
Darko Šimičić
Jadranka Vinterhalter

Prijevod

Mirta Jurilj
Marina Miladinov

Lektura

Žarko Anić-Antić

Korektura

Vesna Meštrić
Jadranka Vinterhalter

Grafičko oblikovanje i priprema

Aleksandra Mudrovčić

Tisak

Print Grupa, Zagreb

Naklada

200

ISBN:
978-953-7615-80-2

Ivana Tomljenović,
Nastavnica gimnastike.
Bauhaus, 1930.,
MSU Zagreb



Uvod

**Vesna Meštrić
Jadranka Vinterhalter**

Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse (Bauhaus – Networking Ideas and Practice) – BAUNET međunarodni je istraživački i izložbeni projekt kojega vodi zagrebački Muzej suvremene umjetnosti, a sudjeluju još tri partnerske institucije: Universalmuseum Joanneum iz Graza, Akademija likovnih umjetnosti iz Sarajeva, te Loški muzej iz Škofje Loke.

Od listopada 2013., kada počinje rad na dvogodišnjem projektu, više od trideset stručnjaka za povijesne avangarde, modernu umjetnost i arhitekturu iz zemalja partnera, te iz Njemačke i Mađarske, istraživalo je opuse umjetnika, arhitekata i dizajnera koji su se školovali na najutjecajnijoj međunarodnoj školi – Bauhaus, a potječu iz Hrvatske: Otta Berger, arh. Gustav Bohutinsky, Ivana Tomljenović, i iz regije: Avgust Černigoj iz Slovenije i arh. Selman Selmanagić iz Bosne i Hercegovine. Predmet njihova istraživanja bili su koncepti i pedagoške metode rada Visoke škole za arhitekturu, dizajn i vizualne umjetnosti Bauhaus, kao i utjecaji Bauhauasa na poslijeratnu suvremenu umjetnost, dizajn i arhitekturu s posebnim osvrtom na zagrebačku grupu EXAT 51, arhitektonsku praksu studenta Bauhauasa arh. Huberta Hoffmanna u Grazu, i ljubljanski Smjer B.

Istraživanja stručnjaka dosad su predstavljena na četirima međunarodnim simpozijima, od kojih je uvodni *Bauhaus: umrežavanje ideja i prakse* održan u Zagrebu 2012. kao najava projekta BAUNET. Slijedili su stručni skupovi u Škofjoj Loki s temom *Avgust Černigoj i nasljeđe eksperimentalnih praksi, 2014.*, potom u listopadu iste godine u Sarajevu je razmatrana tema *Bauhaus u životu i djelu Selmana Selmanagića, a Hubert Hoffmann – od Bauhauasa do Graza* održan je u Grazu 2015.

Jedna od posebno važnih dionica ovoga projekta jest prezentacija dosadašnjih istraživanja javnosti kroz četiri tematski različite izložbe koje se u okviru projekta BAUNET održavaju u svim zemljama partnerima. Prva izložba posvećena arh. Hubertu Hoffmannu održava se u Neue Galerie u Universalmuseum Joanneum u Grazu (26. 3. – 7. 6. 2015.). Opus slovenskoga umjetnika Avgusta Černigoja prikazuje se početkom rujna 2015. u Loškom muzeju u Škofjoj Loki, a ciklus završava izložbom arh. Selmana Selmanagića sredinom rujna 2015. u Sarajevu.

Središnja i najopsežnija izložba koja rezimira sva dosadašnja istraživanja i objedinjava radove, fotodokumentaciju, arhivski materijal te audio-vizualne zapise o svih šest umjetnika i arhitekata koji su studirali na Bauhausu, o njihovim znamenitim profesorima i utjecajima Bauhauasa na umjetnost, dizajn i arhitekturu nakon Drugoga svjetskog rata, prikazuje se od 9. svibnja do 26. srpnja 2015. u zagrebačkom Muzeju suvremene umjetnosti. Uz izložbu objavljuje se opsežan i bogato ilustriran katalog s priložima hrvatskih i inozemnih stručnjaka koji su surađivali na projektu. Katalog će, osim kao trajni dokument o izložbi, poslužiti i kao jedinstvena stručna publikacija s vrijednim novim podacima, interpretacijama i spoznajama o djelovanju Bauhauasa kroz pojedinačne opuse umjetnika i njihove kasnije međunarodne odjeke.

Baza podataka koja još detaljnije obrađuje studente i profesore Bauhauasa, njihove međusobne kontakte, opuse i utjecaje, izrađena je u sklopu projekta i bit će trajno dostupna na Baunetovu portalu: www.baunet-info.com. Ona sadržava vrijednu arhivsku građu koja je digitalizirana i čuva se u muzejskim institucijama, što je omogućilo da postane dostupna javnosti.

Treba naglasiti da se projekt Baunet organizira ususret međunarodnom obilježavanju 100. godišnjice Bauhauasa i predstavlja važan doprinos četiriju institucija i njihovih timova stručnjaka koji

zajedničkim naporima i u međusobnom dijalogu istražuju različite aspekte teme Bauhauasa i njegovih utjecaja u regiji.

Projekt financijski podupire EU program Kultura 2007–2013 kao i ministarstva kulture i gradski uredi za kulturu svih četiriju zemalja, odnosno gradova uključenih u projekt. Svima njima zahvaljujemo na podršci koja je omogućila uspješno vođenje projekta. Zahvaljujemo Allianz Kulturstiftungu, Fondaciji Artmentor Luzern i Goethe Institutu na potpori, te mnogim sponzorima koji podupiru projekt, od međunarodnih zaklada do lokalnih tvrtki, institucija i medija.

Nadamo se i vjerujemo da će izložba, katalog i baza podataka *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse* naći svoj put do posjetitelja, čitatelja i korisnika, koji će prepoznati otvorenost, progresivnost, inovativnost i suvremenost ideja škole Bauhaus što su je prenosi njezini profesori i studenti. Ideje začete na Bauhausu, usprkos turbulentnim vremenima, zatvaranjima, ukidanjima, zabranama, opstale su do danas, one predstavljaju našu zajedničku europsku i svjetsku baštinu, temelj i zalag naše budućnosti.

Marie-Luise Morgenroth u svojoj sobi, Laxenburg, 1926.
Zbirka Marie-Luise Betlheim, Zagreb

02

Weimarski Bauhaus u Zagrebu. Zbirka Marie-Luise Betlheim

Karin Šerman

Zagreb je u međuratnom razdoblju, stjecajem turbulentnih povijesnih ali i specifičnih osobnih životnih okolnosti, postao dom jedne iznimno vrijedne zbirke umjetnina, koja Zagreb izravno povezuje s Bauhausom, i to poglavito onim iz weimarskoga razdoblja. Riječ je o privatnoj zbirci Marie-Luise Betlheim, koja je od 1927. godine pohranjena u Zagrebu. Zbirka obuhvaća više od devedeset vrijednih umjetničkih djela nastalih pretežno između 1921. i 1924. godine, radove uglavnom mađarskih funkcionalista i konstruktivista – Farkasa Molnára, Henrika Stefána, Sandora Bortnyika – ali i znamenitih njemačkih autora bliskih toj legendarnoj školi – Paula Kleea, Karla Petera Röhla, Franza Frahm-Hesslerera, Kurta Schwedtfegera, Lou Schepera, Hinnerka Schepera i drugih. Time se ta zbirka pokazuje kao višestruko značajna – kao dragocjeni materijal o weimarskom Bauhausu, njegovim majstorima i umjetnicima, koji bitno upotpunjuje pogled i razumijevanje tog inovativnog eksperimentalnog učilišta, ali i kao dokaz o rasprostranjenosti domaće i utjecaja te jedinstvene progresivne škole. Zbirka naposljetku implicitno svjedoči i o statusu i važnosti Zagreba na umjetničkoj, kulturnoj i društvenoj mapi tadašnje Europe.

Premda privatna i dugo vremena nedostupna, ta zbirka današnjoj javnosti nije u potpunosti nepoznata; kulturnoj i umjetničkoj javnosti prvi ju je puta predstavio Želimir Košćević u Studiju Galerije suvremene umjetnosti u Zagrebu 1984. godine, objelodanivši to jedinstveno i u nemaloj mjeri fascinantno otkriće. Tom je prilikom, osim samoga kataloga izložbe, autor objavio i tekst o zbirci u časopisu *Život umjetnosti*, dajući prve detaljne uvide u sadržaj i važnost zbirke.¹ Otada je zbirka više puta izlagana, doduše pretežno u inozemstvu i ne uvijek u integralnom obliku: Hubertus Gaßner uključuje je u svoju izložbu i u prateći katalog *Mađarska avangarda u Weimarskoj republici 1986./1987.* godine u Kasselu,² izlaže se i u sklopu izložbe *Mađari na Bauhausu* održanoj u Pečuhu 2010. i Berlinu 2011. godine,³ a pojedini radovi zbirke našli su se i u knjizi *Andrésa Ferkaija Molnár Farkas* iz 2011. godine.⁴ Iste godine o samoj je zbirci u Zagrebu objavljena i knjiga *Bauhaus osobno: Zbirka Marie-Luise Betlheim, Weimar – Zagreb.*⁵ Opširna i sveobuhvatna, formatom pogodna da zbirku prezentira na cjelovit i detaljan način, knjiga tu vrijednu zbirku predstavlja nizom priloga međunarodnih autora i autoriteta, koji su taj bogati dokumentarni i umjetnički materijal sagledali iz različitih uglova i aspekata. S tako već pomno obrađenom zbirkom i objavljenim iscrpnim materijalom, namjera ovoga priloga nije krenuti u novu analizu same umjetničke građe, nego osvijetliti okolnosti dolaska ove zbirke u međuratni Zagreb, kao i sagledati značenja i implikacije te, po mnogo čemu neobične, situacije.⁶

Za početak važno je uvidjeti da se ovdje radi o pomalo neobičnoj umjetničkoj zbirci, koja izlazi iz uobičajenih formata i okvira. Ona, naime, nije plod svjesnoga kolekcionarskog napora, nastala brižnim i ciljanim skupljanjem željenih umjetničkih djela i eksponata. Zbirku je, naprotiv, sastavio život sam. Umjesto kakve zaokružene i konzistentne zbirke umjetnina, ona zapravo predstavlja dragocjenu zbirku uspomena. Zbirku uspomena jedne po mnogočem posebne osobe – Marie-Luise Betlheim, i jednoga posebnog vremena – vremena koje je ona provela u bliskom kontaktu s Bauhausom u njegovu ranom, weimarskom razdoblju.

Marie-Luise Betlheim, doduše, nije bila studentica Bauhausa; studirala je ritmiku, glazbu u ples na naprednoj školi Jaques-Dalcroze u obliženjem Hellerauu. No igrom životnih okolnosti ušla je u najuži krug istaknutih Bauhausovih studenata i majstora, i u prinosnoj vezi s njima proživjela intenzivno razdoblje zajedničkoga formiranja i sazrijevanja te stekla istinske prijatelje za koje će ostati vezana čitav život. I kao što je prijateljivala s izvanserijskim mladim ljudima, vođenima snažnim i beskompromisnim umjetničkim i društvenim idealima, tako je i ona stasavala u jednu snažnu i profiliranu osobu, koja će usvojene utjecaje ugraditi u svoje buduće djelovanje. Jer Bauhaus, osim što je bio jedinstven umjetnički eksperiment 20. stoljeća i gotovo nedostižna kreativna radionica, ujedno je bio i mjesto okupljanja mladih umjetnika koji su vjerovali da, sudjelujući u tom rasadniku avangardne misli i izraza, mogu ne samo stvarati nešto novo i originalno, nego tim inovativnim ostvarenjima istinski pridonijeti reviziji i mogućoj promjeni zatečenih socijalnih i političkih prilika. Kao takav, privlačio je radikalne ljude svojega vremena, u buntu prema skučenim društvenim

okvirima svojih matičnih sredina. I upravo se u takvom, otvorenom, slobodnom i međunarodnom okruženju formirala i mlada Marie-Luise. Najbližim prijateljima postali su joj suptilna i talentirana likovna umjetnica, bauhausovka Lou Scheper i njezin suprug Hinnerk Scheper, majstor zidnoga slikarstva i voditelj radionice na Bauhausu; potom buntovni i rezolutni, karizmatični i utjecajni mladi mađarski arhitekt Farkas Molnár; te nadareni mladi poljski kipar, dizajner i arhitekt Max Krajewski, višegodišnji Gropiusov suradnik. Među njima su se razvijali intenzivni i inspirativni, prisni i produktivni, emocionalno zapleteni i zahtjevni odnosi, koji su duboko utjecali na tijek njihovih sudbina i budućih životnih putova.

Marie-Luise Betlheim, djevojačkim prezimenom Morgenroth, rođena je 1904. u Wormsu u Njemačkoj. Vrlo rano, u svojoj 11. godini, ostaje bez oca koji, kao major, pogiba u Prvom svjetskom ratu. Od 1917. živi s majkom u Weimaru, gdje polazi srednju školu. Godine 1920. u kuću njezine majke u Jacobstrasse 3 u Weimaru useljava se mlada studentica Bauhausa Lou Berkenkamp, poslije udana Scheper, s kojom Marie-Luise uspostavlja prisno prijateljstvo i posredovanjem koje ulazi u krug bauhausovaca. S njima dijeli umjetničke interese i preokupacije, društvena uvjerenje i angažmane, bliskosti i naklonosti, ambicije i snove. Intenzivni život s bauhausovcima nastavljen je i nakon što Marie-Luise upisuje Školu za ritmiku i glazbu u Hellerauu pokraj Dresdenu, školu koja je ionako i sama bila tijesno povezana s Bauhausom, osobito u organiziranju zajedničkih proslava i priredbi, o čemu svjedoče brojne fotografije.⁷ U tom se razdoblju Marie-Luise zbližila i s Farkasom Molnárom, talentiranim i pasioniranim mađarskim studentom arhitekture s Bauhausa, autorom utjecajnoga projekta *Crvene kocke (Der rote Würfel)* iz 1923. godine. Druženja i veze održavali se se i nakon 1925., kada njezina škola za ritmiku i glazbu seli u Laxenburg blizu Beča. Marie-Luise napokon diplomira na Visokoj školi za ritmiku i glazbu u Berlinu 1927. godine. U to doba Bauhaus je već preseljen iz Weimara u Dessau, atmosfera na školi donekle se mijenja, Farkas Molnár odlazi u Budimpeštu i, premda ostali njezini prijatelji ostaju vezani i uz dessauski Bauhaus – prvenstveno Lou i Hinnerk Scheper te Max Krajewski, Marie-Luise se nalazi pred novom etapom svojega života – izazovom zaposlenja i realnog aktivnog života.

U nemogućnosti da zaposlenje nađe u Berlinu i Njemačkoj, a otvorena za nove životne izazove i iskustva, Marie-Luise na prijedlog i preporuku svoje učenice Vere Gavelle, polaznice ljetnoga tečaja Škole za ritmiku i glazbu 1927. u Laxenburgu, odlučuje posao potražiti – upravo u Zagrebu. I tako se, zahvaljujući spletu neobičnih životnih okolnosti, mlada Njemica Marie-Luise Morgenroth, nakon burnog i duboko proživljenog studentskog razdoblja, 1927., u dobi od dvadesettri godine, potaknuta poslovnim izazovom i pozivom, našla u jednoj posve novoj sredini, međuratnom Zagrebu. U nje-mu će, kako će život pokazati, ostati do kraja života 1994. godine, prigrliivši ga kao svoju novu inspirativnu sredinu, pronalazeći u njemu podjednako relevantne izazove i ugrađujući u njega svojim radom sve ono kreativno i ideološko nasljeđe koje je usvojila pod utjecajem Bauhausa. Sa sobom će u Zagreb pritom ponijeti i mapu njoj dragog materijala sa svim što ju je vezivalo i podsjećalo na

7. Hellerau, poznati vrtni grad nastao prema zamisli Richarda Riemerschmida iz 1907. godine, udomio je slavnu plesnu školu koju je 1911. osnovao švicarski učitelj euritmije Émile Jaques-Dalcroze i koju je pohađala Marie-Luise Morgenroth. S polaznicima te škole bauhausovci su se – i sami u velikoj mjeri posvećeni ritmici, plesu, tjelesnoj kulturi, baš kao i glazbi i naširoko poznatim proslavama i zabavama – često udruživali u pripremama i uprizorenjima svojih predstava i priredbi. Vidi: Reginald R. Isaacs, *Walter Gropius*, str. 368.

Bauhaus – s nizom grafika, crteža, ilustriranih pisama, bilježaka, fotografija, skica i nacrtu njezinih najbližijih bauhausovskih prijatelja, ali i širega Bauhausova kruga – stvarima koje su bile njoj posvećene, njoj namijenjene ili poklonjene, ili naprosto zapisi i tragovi njihova zajedničkog stvaralačkog života. Kako će se poslije pokazati, radilo se o umjetnički vrlo važnom materijalu, prepoznatom i cijenjenom već u onom trenutku, a koje je s vremenom samo dobivalo na atraktivnosti i vrijednosti. I tako je ono što je nekad bila posve osobna i dragocjena mapa uspomena postalo neprocjenjiva umjetnička zbirka.

U Zagrebu Marie-Luise pokreće svoju Školu za ritmiku i zdravstvenu gimnastiku koju održava u Ilici 50. Isprva prijateljuje s Nikolom Hećimovićem, mladim komunistom koji zbog svojih lijevih političkih aktivnosti biva ubijen u travnju 1929. godine. Krajem 1929., u društvu kod Bene Steina i njegove supruge Vere Stein Ehrlich, kćeri inženjera Adolfa Ehrlicha, Marie-Luise upoznaje mladog zagrebačkog psihoanalitičara Stjepana Betlheima, koji se netom vratio sa završenoga studija iz Beča i Berlina. Za njega se Marie-Luise krajem 1930. godine i udaje. No to čvrsto vezivanje za Zagreb ne znači ujedno i prekid kontakata s Bauhausom i njegovim protagonistima. S njima Marie-Luise ostaje u prisnom i kontinuiranom kontaktu, nastavlja intenzivnu korespondenciju, a i sama često odlazi u Weimar, Dessau i Berlin.

Tako se, na primjer – kako svjedoči prepiska sa Scheperovima – Marie-Luise postojano zanimala za događanja i novosti s Bauhausom, tražila ih da joj pošalju prospekte sa škole, a i pitala je za savjete za uređenje stana na Marulićevu trgu 17, gdje je u početku živjela sa suprugom. Od svoga pak bauhausovskoga prijatelja Molnára očekivala je da joj napravi plakat za njezinu Školu za ritmiku i zdravstvenu gimnastiku. Još u ljeto 1928. godine njezini prijatelji Lou i Hinnerk Scheper sa svoje dvoje djece boravili su na Hvaru, a o njihovu oduševljenju Hvarom svjedoče brojne fotografije, ilustrirana pisma Lou Scheper, kao i brojni zapisi. O postojanim kontaktima s Bauhausom, ali i zanimanju Bauhausovih aktera za Zagreb, svjedoči i pismo arhitekta Maxa Krajewskog iz 1930. godine, u kojem se on zanima ima li smisla sudjelovati na međunarodnom natječaju za izgradnju židovske bolnice u Zagrebu, te moli Marie-Luise da se raspita o lokalnim klimatskim uvjetima i specifičnostima terena.

Godine 1933. Bauhaus se zatvara; dolazak nacionalsocijalista na vlast presuđuje toj otvorenoj, slobodnoj i inovativnoj međunarodnoj školi. Korespondencija i kontakti Marie-Luise sa Scheperovima svejedno se postojano nastavljaju, a Marie-Luise odlazi njima u posjete u Njemačku, sve do početka Drugoga svjetskog rata. Tada za supružnike Betlheim započinju posebno teška vremena. Zbog židovskoga podrijetla dr. Betlheima, 1941. godine izbačeni su iz svojega zagrebačkog stana i prisiljeni napustiti Zagreb. Dio imovine pohranjuju u prostorijama Marie-Luisine Škole za ritmiku i zdravstvenu gimnastiku u Ilici 50. Spašavaju se odlaskom u Bosnu, gdje se posljednje dvije godine rata priključuju partizanima. U Zagreb se vraćaju 1945./1946. godine. U gimnastičkoj dvorani Škole za ritmiku i zdravstvenu gimnastiku, na ormaru, točno na mjestu gdje je i ostavljena, čekala ih je, netaknuta, pohranjena mapa

s umjetninama. Preživjela je ondje cijeli rat, što je gotovo nevjerojatno znajući da su u prostorijama škole tijekom rata boravili njemački vojnici. Ravno je čudu da ti “papiri” s vrijednim weimarskim uspomenama nisu bili otkriveni i uništeni, bilo kao papiri za ogrjev, budući da se u dvorani i voda u cijevima ledila, ali i da nisu završili u vatri kao “*entartete Kunst*”.

Od 1945. do 1983. – punih tridesetosam godina – ta je umjetnička mapa ispunjavala svoju izvornu ulogu, kao intimni privatni podsjetnik na zanesena, ambiciozna i vibrantna mladenačka vremena te snažna umjetnička i životna uvjerenja. Javnim pak prikazivanjem i izložbom 1984. godine započinje njezin drugi život – kao dragocjene i široko relevantne zbirke umjetnina, nezaobilazne za dublje istraživanje i poznavanje Bauhauusa. Nezaobilaznom u tom pogledu pokazuje se jer je izvorno obuhvaćala više od devedeset radova raznih autora važnih za Bauhaus weimarskoga razdoblja. Najveći broj radova, njih oko pedeset – grafika, arhitektonskih nacrtu, studija i crteža, ulja na kartonu – pritom su djela Farkasa Molnára, što samo po sebi svjedoči o njegovoj posebnoj bliskosti s Marie-Luise, a što nam potvrđuju i na njima zabilježene posvete. U mapi se izvorno nalazio i njegov znameniti nacrt stambene zgrade *Crvena kocka (Der rote Würfel)*, koji se sada nalazi u Deutsches Architekturmuseum u Frankfurtu. Druga po zastupljenosti djela su Lou Scheper, niz ilustriranih pisama i akvarela, fascinantne i snovite kombinacije misli, stihova, riječi, crteža, boja, tehnika, slova, koja osim same vizualne kvalitete pomnim proučavanjem i dešifriranjem otkrivaju i stihovima zabilježene slojeve njihovih prijateljstava i veza. Dvjesto litografijama i jednim linorezom zastupljen je mađarski umjetnik Henrik Stefán, trima grafikama u tehnici suhe igle njemački umjetnik Karl Peter Röhl, trima radovima Hinnerk Scheper, a s po jednom grafikom zastupljeni su Paul Klee, Sándor Bortnyik, Kurt Schwertfeger i Franz Frahm-Hessler.

Zahvaljujući svojem vrijednom sadržaju, zbirka nam je važna u više različitih pogleda. Prvenstveno, naravno, s aspekta umjetničke vrijednosti radova koje obuhvaća i koji će u bitnom upotpuniti sliku likovne, arhitektonske i šire umjetničke scene s početka 20. stoljeća. Istodobno je zbirka i vrijedni dokument života: života same Marie-Luise Betlheim, ali i svih njezinih istaknutih prijatelja, bauhausovaca, koji su sudjelovali u građenju te pulsirajuće eksperimentalne europske scene. Zbirka nam je, također, zanimljiva i po implicitnom otkrivanju značenja i potencijala Zagreba i njegove društvene, kulturne i umjetničke klime u prvoj polovini 20. stoljeća, koja ne samo da privlači i zadržava tu mladu, ambicioznu, umjetnički visoko profiliranu i društveno angažiranu ženu, nego u svoju kulturnu mrežu uvlači i niz njezinih prijatelja, bauhausovaca, arhitekata i umjetnika. I naposljetku, ova zbirka postaje i važan, premda neobičan dokument i samog Bauhauusa. Iz osobnih i autentičnih doživljaja njegovih aktera i protagonista, iz njihovih razmišljanja, preispitivanja, riječi i uvjerenja, i naravno iz samih okupljenih umjetničkih radova, doznajemo – direktno i neposredno, proživljeno i nerazvodnjeno – onu počesto nevidljivu, životniju, intimniju stranu Bauhauusa.

A. Černigoj, Iz mape
serigrafija, 1980.,
Muzej suvremene
umjetnosti, Zagreb

Put **Avgusta
Černigoja** na
weimarski
Bauhaus ili
postavljanje
temelja
**slovenske
umjetničke
avangarde**

Peter Krečič

U proljeće godine 1973' kolega Aleksandar Bassin i ja sastali smo se s Jurijem Bavdažem, tadašnjim ravnateljem idrijskoga Gradskog muzeja, koji nas je pokušao zainteresirati za organizaciju nešto iscrpnije Černigojeve retrospektivne izložbe u Idriji. Na sastanak je pozvan i arhitekt Ivo Spinčič, Černigojev dobar prijatelj i nasljednik na mjestu asistenta na Srednjoj tehničkoj školi u Ljubljani nakon Černigojeva izгона iz Ljubljane u jesen 1925. On je, na moje veliko iznenađenje, donio malenu omotnicu u kojoj se nalazilo desetak malih fotografija formata 8 cm x 8 cm odnosno 8 cm x 9,5 cm za koje je tvrdio da ih je vlastoručno snimio na Černigojevoj Prvoj konstruktivističkoj izložbi u sportskoj dvorani Srednje tehničke škole u Ljubljani u kolovozu 1924. Na fotografijama su bili različiti objekti, reljefi, konstrukcije, arhitekturne studije, i odmah mi je bilo jasno da se radi o iznimno dragocjenom dokumentu. Ravnatelju Bavdažu predložio sam da, ako već želimo napraviti nešto uistinu značajno za Černigojevu retrospektivnu izložbu, izradimo rekonstrukcije svih objekata s fotografija. Bavdaž je odmah pristao, a kad sam mu poslije predložio da tim rekonstrukcijama pridružimo i one iz konstruktivističkog ambijenta Tršćanske konstruktivistič-

1. Peter KREČIČ, Černigojev prvi konstruktivizam; Idrijska razstava; Černigojev prvi konstruktivizam: dejstva, interpretacije, Černigoj, izložbeni katalog, Idrija 1978.

2. TANK - revue internationale de l'art vivant št. 3, Ljubljana 1927., str. 88 – 90.

3. Peter KREČIČ, op.cit.

4. Matjaž GRAZAROLLI i Vojteh RAVNIKAR, Avgust Černigoj; Razgovor, Arhitektov bilten br. 36/37, Ljubljana 1978., str. 11 – 12.

5. Peter KREČIČ, Avgust Černigoj and His Constructivism: A Memoir, Leonardo br. 3, Boulogne-sur-Seine 1982., str. 215 – 218.

6. ---, Avgust Černigoj, slovenski slikar iz Trsta, se spominja weimarskega Bauhauusa, Likovne besede br. 3, Ljubljana 1978., str. 51 – 52.

ke grupe (Černigoj, Carmelich, Stepančič, Vlah) objavljenog u časopisu *Tank* 1927.², nije se protivio. Baš naprotiv, poticao je sve aktivnosti koje je valjalo provesti uz planiranje i izvedbu rekonstrukcija, što je značilo temeljito istraživanje cjelokupne povijesti slovenske konstruktivističke avangarde. Pritom sam imao iznimnu sreću jer smo u depoima Slovenskoga kazališnog muzeja otkrili veći dio originala iz 1926. godine, dakle iz razdoblja najintenzivnijega djelovanja slovenske povijesne avangarde, a poslije i još nekoliko ključnih djela iz raznih privatnih zbirki. Istražio sam brojne izvore i objave u onodobnim časopisima i revijama, te obavio niz razgovora s tada još živućim Černigojevim prijateljima, suradnicima, te umjetničkim i političkim suputnicima. Naravno, najvažnija svjedočanstva došla su od samoga Černigoja. Originale, rekonstrukcije i novija Černigojeva djela u kojima se vratio prvotnom konstruktivizmu predstavili smo u ožujku 1978. u idrijskoj Gradskoj galeriji i tom prigodom izdali opširan višejezični katalog. U njemu sam objavio prve rezultate istraživanja slovenskoga konstruktivizma i iznio temeljne teze³. Poslije sam, naoružan brojnim detaljima koje sam našao raspršene među arhivskom građom te svjedočanstvima, u mnogo navrata ispitivao i Černigoja koji se, začudo, počeo sve jasnije sjećati toga zanimljivog razdoblja. Naposljetku sam se odlučio za opsežan intervju s njim, koji sam 13. veljače 1985. i snimio. Zauzima dvije pune 90-minutne kasete. Osim onoga što smo već znali o okolnostima njegova dolaska i studija na Bauhausu u ljetnom semestru 1924. godine – naposljetku, arhitekti Matjaž Garzarolli i Vojteh Ravnikar objavili su intervju s njime netom prije⁴ – u tom velikom intervjuu detaljno mi je opisao što ga je potaklo da ode na Bauhaus, kako je živio u Weimaru, što je sve vidio na školi i oko nje, kakvi su bili nastavnici, koga je sve upoznao, iskustva s tim ljudima... Taj dio intervjua poslije sam obradio za časopis *Leonardo*⁵ a potom ga još objavio i na slovenskom u časopisu *Likovne besede*⁶. Donosim njegovo svjedočanstvo.

„Dok sam radio na gimnaziji u Postojni, odlučio sam položiti nastavnički ispit za poučavanje crtanja u srednjim školama, što sam i ostvario 1922. godine. Ako si imao taj ispit, mogao si dobiti redovno zaposlenje, inače si bio tek honorarac. Potom sam krenuo razmišljati: pa to nije ništa, to me ne vodi nikamo, i pomislio sam na trščanske slikare poput Verude, koji je tada bio jedan od najpoznatijih u Trstu, i Wostryja, koji su se školovali u Münchenu. Ne u Beču, ne u Veneciji, nego u Münchenu. Tako sam se i ja odlučio za München. Sve što sam zaradio u Postojni dao sam za studij u Njemačkoj. Prije toga nisam znao ništa o modernoj umjetnosti. Tek na Akademiji u Münchenu saznao sam za moderne umjetničke pokrete u Europi kao što su futurizam, ekspresionizam i ostali, prije toga bavio sam se samo slikarstvom. Zanimala su me predavanja iz povijesti umjetnosti. Njemački sam znao otprije jer smo za vrijeme stare Austrije nešto učili u školi, nešto mi je ostalo i iz vojne službe, tako da sam razumio predavanja i rado ih pohodio. Nijemci su uistinu bili odlični analitičari u pogledu umjetnosti. No, također sam uporno obilazio knjižare. Sjećam se jedne takve knjižare Goltz u Münchenu, u sklopu koje je bila i mala galerija te svakojake knjige o slikarstvu. Onda su me protjerali s akademije. Bio sam u odsjeku (Karla, op. p.) Becker-Gundhala i počeo raditi kolaže, vjerojatno

pod utjecajem nečega što sam negdje vidio. 'Kod nas ne radimo ovakve stvari', rekao je Becker-Gundhal. 'Ako se smatrate umjetnikom, možete ići!' Onda sam pokušao na Kunstgewerbeschule, ali uskoro sam shvatio da škola nije za mene. Kad sam mu pokazao neke svoje radove, profesor povijesti umjetnosti (Josef, op. p.) Popp mi je rekao: 'Imate preduge prste'. Nad time sam se zamislio. Odviše sam virtuozan! Nekoliko mjeseci uopće nisam slikao. Valja početi čitati ako želiš da od tvojega slikarstva nešto bude, rekao sam samome sebi. Vještina nije dovoljna.

Počeo sam, dakle, tamo gdje se za profesore na akademiji umjetnost završavala. Zanimao sam se za balet, a bavio sam se i kiparstvom. Tko je taj Klee, pitao sam se tada, tko je Kandinsky, njemački ekspresionizam, tko li je taj Marcks? Zanimao me Georg Grosz. Učinilo mi se da umjetnost postaje literarna. Tako sam kopao po knjigama i među njima našao malenu knjižicu iz Bauhauusa. Njezin je sadržaj bio takav da sam prijateljici Karmeli Kosovel (sestri pjesnika Srečka Kosovela, op. p.), koja je tada studirala glazbu u Münchenu, jednostavno rekao: Karmela, odlazim. 'Kako to misliš, odlazim?' začudila se. Idem, jer sam našao pravu školu za sebe, odvratilo sam joj. Smatrao sam da ću tamo moći raditi kolaže i još štošta. Dakle, jednostavno sam otišao u Weimar. Ne znam je li ta škola bila upravo ono što sam očekivao. Naime, imao sam dojam da je to škola za dizajn jer je konačna svrha bila da na kraju nacrtajš – lonac. Mene je zapravo zanimalo nešto drugo. Zanimao me, recimo, Schlemmer sa svojim eksperimentima. Itena nisam vidio na Bauhausu (napustio ga je početkom 1923. godine, op. p.), no ni njegove me teorije nisu zanimale. Privlačio me Moholy-Nagy. Upravo on. Natjerao nas je da od raznovrsnih materijala stvorimo nešto sasvim novo; istovremeno i temporalno i apstraktno. To me jako zanimalo. Tada sam prvi put uvidio i dobio poticaj za stvaranje u svjetlu vremena i prostora, odnosno ovisno o tim dvjema kategorijama. Predavao je Kandinsky. Na neki sam ga način smatrao ocem svega što se tamo nalazilo. Bio je elegantan gospodin. Izgledao mi je kao neki odvjetnik. Po izgledu nije bio umjetnik, više me podsjećao na diplomata. Naravno, predavao je na njemačkom, no mislio je na ruskom. Dosta je govorio o analizi i potrebi da na svakom području dođemo do finalnih elemenata izraza, a od njih do nove sinteze na višoj razini: jako mi je imponirao zbog profinjenosti jezika. Moholy-Nagy također je izvrsno govorio njemački iako je rodom bio Mađar. Na njegovim smo se predavanjima više igrali. Spjali smo drvo, staklo, metal, što me jako privlačilo. Tamo mi se otvorilo novi svijet u okviru njegove 'Formlehre'.

Na školi sam, među ostalima, često sretao Waltera Gropiusa. Bio je to nevjerojatan čovjek jer je zapravo sve to držao na okupu. Bio je entuzijast, tako bih ga mogao nazvati. Sad sam se sjetio i jednoga vanjskog detalja. U vrijeme dok sam bio tamo, profesori su se češljali poput Gropiusa, odnosno kosa im je bila ravno začešljana na čelu kao u starome Rimu. To je bila moda. Kandinsky se nije tako češljao; bio je nešto posebno. Tada sam i njegovim djelima bio dosta oduševljen, no ne i kasnijima. Poslije mu je slikarstvo postalo previše anarhično. No, cijelo to vrijeme imao sam više senzibiliteta za Moholy-Nagyja i Thea van Doesburga. Potonjeg nisam vidio u Weimaru, ali poznavao sam ga preko literature. Znam da se nešto

prije nego što sam došao na Bauhaus (dakle, prije sredine siječnja 1924., kad se Černigoj uključio u drugi semestar studija, op. p.) dogodila cijela afera između profesora na Bauhausu i van Doesburga, no to tada nije došlo do nas studenata. Nisam poznavao Feiningera, no čuo sam da ga spominju. Schlemmer me zanimao kao čovjek od kazališta. Imao je glavu poput svojih kipova. Još mi je i danas pred očima njegova figura u atriju škole. A njegove stvari na stubištu bile su nešto kolosalno. S druge strane, oduševljavala me arhitektura. Moholy-Nagy me natjerao na razmišljanje o problemima poput temporalnosti i prostora, a koji su na neki način problemi arhitekture. Na pamet mi pada – evo, imam sliku njega u mehaničarskom kombinezonu (u takvome sam i sam hodao po Ljubljani – zvali su me Deus ex machina) – da su se u to doba na Bauhausu profesori i studenti obraćali jedni drugima s 'ti', što je bilo u duhu novoga doba, ljevičarskih pokreta i slogana. Doista, smatrali su nas komunistima. U to doba bilo je teško dobiti sobu u Weimaru kao student Bauhausa.

Na Bauhausu sam više puta sretao Kleea. Bio je hermetičan poput svojih djela. Sjećam se da je uvijek bio tih, navodno uopće nije govorio. Nisam slušao njegova predavanja jer nisam bio na njegovom odjelu. Još prije sam se odlučio za Kandinskog i Moholy-Nagya jer me Kleeova mističnost nije privlačila.

Sjećam se da su na Bauhaus dolazili razni predavači. Ne sjećam se imena, no bilo je dosta Rusa, ali i drugih. Nije me ni zanimalo tko su i odakle su, važno je bilo ono što su donijeli i što smo radili. Sjećam se, recimo, jedne jazz-predstave na Bauhausu, ali i to da su imali krasan karneval. Nešto sam slično poslije organizirao u Trstu. Međutim, sve to nije bilo ništa u usporedbi s onim što smo radili u radionici kod Moholy-Nagya. To je za mene bio vrhunac svega što sam doživio u tom kratkom razdoblju na Bauhausu, to sastavljanje materijala u konstrukcije, u dotad neviđene objekte... To me potaknulo na bezbroj drugih mogućih stvari. To što smo radili.

Ruski su konstruktivisti u to doba na mene ostavili snažan dojam. Njihov sam rad poznao iz publikacija, možda iz kataloga ili nečeg sličnog što sam imao u rukama nakon njihove izložbe 1922. koju su doveli iz Moskve. Tako su me zanimale njihove konstrukcije sa žicama, drvo, oni mehanički objekti, dakle prije svega njihova anti-slika. Kod njih više uopće nije bilo govora o slici. Naposljetku, ako si išao zubaru, ono što si vidio kod njega bilo je najbolja potvrda konstruktivističkoga djelovanja. Upravo taj alat, tehničke stvari, kirurški i drugi aparati poticali su na potpuno drugačije viđenje svijeta. Zato mi se i svidjela slika Tatlinova tornja povodom III. internacionale, koju sam također vidio negdje objavljenu. Knjige su mi bile prozor u svijet. Uči, Černigoju, širom otvori oči, imaj velike oči, neprestano sam si govorio, a to je i bilo najviše što sam u to vrijeme naučio uz ono već naučeno na Bauhausu. Bio sam poput bugačice i postao bauhausovac tek nakon što sam napustio Bauhaus.

Kad mi je ponestalo novca, odlučio sam otići u Ljubljanu. Ne u Trst, želio sam otići u Ljubljanu zbog Srečka Kosovela. Karmela mi je dosta govorila o njemu i po njegovim pismima koja su stizala u München uvidio sam da nije romantični pjesnik, već revolucionar, u svakom slučaju nešto posebno. Prava rijetkost, čudo za Ljubljanu,

nu, rekao sam samome sebi i odlučio da idem najprije tamo i pokušam provesti revoluciju. I pokušali smo. Nije baš bila nešto, ali pokušali smo.“

Ovo živo i, poznavateljima koji vole detalje, sadržajno bogato svjedočanstvo trebalo bi dopuniti još nekim opservacijama koje je Černigoj naveo u intervjuu Vojtehu Ravnikaru i Matjažu Garzaroliju. (vidi op. 4) Neka nas ne buni što se neki od njegovih stavova gotovo doslovno ponavljaju.

„Što za mene znači riječ Bauhaus? Kako sam došao na Bauhaus, i zašto? Nešto simbolično, na primjer Bau Haus – zidati nešto novo – graditi. Ne samo u arhitektonskom, nego u društvenom, političkom [smislu] (...) Najviše me iznenadio Kandinsky čiju školu sam upisao – njegov asistent bio je Moholy-Nagy. Taj mi je osebniji čovjek imponirao. U njegovoj smo radionici (...) na raspolaganju imali drvo, staklo, metal i druge materijale. Proučavali smo odnose između pojedinačnih materijala i njihovo ponašanje u prostoru. Isto smo radili poslije u Trstu, u školi konstruktivizma koju sam vodio. Moj odnos spram slikarstva i umjetnosti potpuno se promijenio jer sam svaku stvar koju sam vidio odmah sagledavao u prostorno-vremenskom kontekstu i to je bila ta škola. (...) U Njemačkoj je Bauhaus smatran sinonimom za avangardu i socijalizam. (...)

Na Bauhausu nismo radili na nekom konkretnom zadatku, već smo radili svojevrstne vježbe uz pomoć kojih si mogao otkriti novi svijet za koji dotad nisi znao da postoji. To što smo radili nije smjelo izravno služiti ničemu osim duši. Da to nanjušiš, probaviš, kako bi ti poslije u životu koristilo. U trenutku kad kažeš da je neka stvar zanimljiva, lijepa, u sebi moraš imati neke elemente da je prihvatiš.

To je bila Formlehre. Danas na školi za arhitekturu ne rade ništa drugo doli vuku crte po papiru. To je premalo. Da bi projektirao, u sebi moraš imati onaj plastični i dinamični svijet bez kojega se ne možeš baviti bilo čim korisnim. Može nastati nešto dovoljno zabavno i ugodno, no to je još uvijek premalo. Na Bauhausu smo učili da mora postojati neki skelet na koji se nadovezuje sve ostalo. To smo prostorno vizualizirali uz pomoć aksonometrije. Svi elementi nadovezani na skelet morali su biti u međusobnoj napetosti. Tako smo mi gledali na arhitekturu – ne kao na kubus, već kao na anatomiju (na život)...“

Sada pogledajmo i Černigojevo svjedočanstvo o školovanju u Njemačkoj koje je nastalo u vrijeme dok je uspomena na njega još bila svježija. Dvije godine nakon odlaska s Bauhausa, u svojem kratkom životopisu – naravno, začinjenoj dozom avangarde i sarkazma – u tršćanskoj reviji *Naš glas*⁷ naveo je razloge zbog kojih se odlučio za studij u Njemačkoj. Obuhvatio je šira iskustva, ne samo ona s Bauhausa, iz razdoblja od 1922. do 1924., kad ga je umjetnički put vodio od Münchenske Umjetničke akademije, preko Škole za umjetnost i obrt, do Bauhausa kao konačnoga cilja. On kaže sljedeće: „Zašto sam išao u Njemačku? Na to pitanje ne mogu dati precizan odgovor. Možda zato što sam htio biti prožet civilizacijskim duhom. Njemačka mi je nudila mnogo teoretskoga znanja, što je prvi uvjet bilo kakve aktivnosti. Zahvalan sam Nijemcima na europskoj naobrazbi.“

Ovaj posljednji ulomak Černigojeva osobnog svjedočanstva o studiju u Njemačkoj postavljam na početak zaključne misli. Naime,

7. Avgust ČERNIGOJ, *Moje delovanje v Juljski krajini, Naš glas* br. 5-7, Trst 1926., str. 120.

naš bauhausovac u njemu izjednačava „civilizacijski duh“, teoretsko znanje kao „uvjet svake aktivnosti“ i europsku naobrazbu. Tim temeljnim kategorijama i uz nekoliko dovoljno razotkrivajućih detalja iz života i rada na Bauhausu, on sam daje nam izvrsno ishodište za razumijevanje njegova cjelokupnog kasnijeg djelovanja u okviru slovenske povijesne avangarde, u sklopu koje je odigrao jednu od najvažnijih uloga, ako ne i glavnu. Obratimo pozornost na njegovu reakciju na primjedbu profesora povijesti umjetnosti Poppa – da navodno ima preduge prste – kojom se misli da je u svojim eksperimentima s kolažima i takozvanim „Montagebilder“, kako ih je u jednom svjedočanstvu nazvala Karmela Kosovel, bio odviše virtuozan. Slijedio je mnoge inicijative, postizao – barem je tako osjećao – dobre rezultate, no nije prodirao u bit stvari, zašto baš takva forma, zašto baš takva umjetnička odluka. Neko vrijeme uopće ne slika, ne radi, samo čita i obilazi galerije i knjižare tražeći rješenje za nastalu umjetničku krizu. Naposljetku ga i nalazi u galeriji i knjižari Goltz, gdje vidi slike Vasilija Kandinskog i nailazi na knjižicu o djelatnostima Bauhauusa u Weimaru. Najprije se prepusta maštarijama koje u njemu izaziva riječ Bauhaus, a onda naglo odlučuje i odlazi u Weimar. Kreativno okruženje nove škole odmah ga osvaja. Zanimaju ga predavanja, odnosno teorija slikarstva Vasilija Kandinskog, a dijelom i njegovo slikarstvo. Privlači ga Walter Gropius svojom sveprisutnom osobnošću i radikalnim konceptom arhitekture, bliske su mu skulpture Oskara Schlemmera na koje nailazi već na ulazu u školu, odnosno na stubištu i u atriju, još više njegovi eksperimenti s kazalištem, a najviše ga oduševljava Formlehere u izvedbi Lázsla Moholy-Nagya. Sastavljanje kompozicija, ili bolje rečeno konstrukcija od različitih materijala u nešto dotad neviđeno, ostavilo je na njega dubok dojam. Ili, kako sam kaže: „Tada sam prvi put shvatio i dobio poticaj za stvaranje u svjetlu vremena i prostora, odnosno ovisno o tim dvjema kategorijama.“ Ta mi se izjava čini ključnom, a poslije će je ponavljati u svojim zapisima i, posebno naglašeno, u manifestima. Najbitnije mu je potpuno apstraktno ishodište nevezano uz unaprijed postavljen cilj. Na tome je počivalo cijelo njegovo učenje, najprije u privatnoj školi konstruktivizma, što je pokušao s Mariom Emiliom Dolfijem i Giorgiom Carmelichem u jesen 1925. u Trstu⁸, poslije s direktnom umjetničkom akcijom Trščanske konstruktivističke grupe između 1926. i 1929. godine, i u određenoj mjeri još nakon rata sa svojim načinom „poučavanja“ crtanja na slovenskoj gimnaziji i Učiteljskoj akademiji u Trstu. Primjerice, bio je sasvim indiferentan spram Ittenovih teorija, slikarski svijet Paula Kleea za njega je bio hermetički zatvoren; za njegov „misticizam“ nije razvio potreban senzibilitet. Nije se zanimao za Feiningera, odnosno nije ga ni upoznao, itd. No, iz tog mu je vremena u sjećanju ostalo gostovanje crnačke jazz grupe i veličanstveni bauhausovski karneval, jedan u nizu sličnih koji su inače bili poznati kao svojevrсна ludistička manifestacija bauhausovskih pogleda na umjetnost i dizajn. Svidala mu se arhitektura „prognanog“ Thea van Doesburga i njegova kolega Corneliusa van Eesterna. Naposljetku, zanimalo su ga raznovrsne informacije koje su preko knjiga i tiska uspostavljale vezu u Berlinom i njegovim dadaizmom te Piscatorovim kazalištem, s Rusijom i protagonistima ruske konstruktivističke avangarde Vladimirom

8. Ostao je sačuvan tiskani program škole koji je, koliko znam, prvotno objavljen u katalogu Černigojeve izložbe u palači Costanzi u Trstu. Augusto Černigoj, katalog izložbe u palači Costanzi, Trst 1977., str. (25).

Tatlinom, El Lissitzkim, Aleksandrom Rodčenkou, braćom Stenberg, Ljubov Popovom, možda s još kojima. Ovdje ne možemo zanemariti Černigojevo zanimanje za Tairovljevo kazalište, a posebno za tadašnju rusku avangardističku scenografiju. Utjecaj djela navedenih umjetnika može se detaljnom komparativnom analizom likovnih dostignuća i tekstova otkriti i u njegovu radu i, ne zaboravimo, u radu konstruktivističke grupe koju je vodio. Blizina talijanskih centara futurizma (koje možemo naći u Trstu, Goriziji i Rijeci) također je učinila svoje, a futurist Carmelich bio je čak član Černigojeve konstruktivističke grupe. No, nisu se ugledali samo na lokalne futuriste, već i na kozmopolita Enrica Prampolinija. I napokon, Černigoj se nakon dolaska u Ljubljano iz Bauhauusa upoznao s časopisom *Zenit*, kojega su u Ljubljani propagirali Ferdo Delak i neko vrijeme čak i Srečko Kosovel, te je svojim scenografskim postavom također dekorirao nastup zenitista Branka Ve Poljanskog u travnju 1925. u Ljubljani. Njegova povezanost sa središnjom figurom zenitizma i ujedno urednikom revije *Zenit* Ljubomirom Micićem već je dovoljno poznata i dokumentirana.⁹ Tako mogu samo ponoviti ono što sam već mnogo puta naveo vezano uz Černigoja avangardista: baš nijedno djelo koje je napravio nakon dolaska iz weimarskoga Bauhauusa nije bila neposredna reakcija na kreativna dostignuća njegovih nastavnika i kolega iz radionica te škole, i nije neposredno ponavljao ili kopirao ijednog od svojih favoriziranih uzora, ne samo onih s Bauhauusa. Određeni koncept i način izvedbe u pravilu bi redizajnirao ili prošarao idejama drugih umjetničkih, prije svega avangardističkih pokreta. Na Bauhausu je cijelo vrijeme njegovao stečenu sposobnost „dubljeg uvida“, unutarnjega shvaćanja usmjerenog na samu bit, izniman osjećaj za strukturne komparacije i, naravno, paletu korisnih postupaka u svrhu postizanja željenog umjetničkog učinka.

Temeljni uvjet za povezivanje svega navedenoga u smislenu cjelinu i učinkovit umjetnički avangardistički projekt jest čvrsti teoretski temelj. To je ono najvažnije što je dobio na Bauhausu; tijekom jednoga semestra spoznao je njegovu dubinu i korisnost, što potvrđuje njegova gore navedena izjava: „Da bi projektirao, u sebi moraš imati onaj plastični i dinamični svijet bez kojega se ne možeš baviti ičim korisnim. Može nastati nešto dovoljno zabavno i ugodno, no to je još uvijek premalo. Na Bauhausu smo učili da mora postojati neki skelet na koji se nadovezuje sve ostalo. To smo prostorno vizualizirali uz pomoć aksonometrije. Svi elementi nadovezani na skelet morali su biti u međusobnoj napetosti.“ Nadalje, Bauhaus je njemu i široj skupini avangardista – u koju svakako moramo ubrojiti i Ferda Delaka, urednika i izdavača časopisa *Tank* – predstavljao osnovnu referentnu točku. Izvješće Williija Nürnberga o znamenitoj izložbi Černigojeve Trščanske konstruktivističke grupe u jesen 1927. u Trstu¹⁰, čiji posve nanovo sagrađeni ambijent čak i prevazilazi weimarski konceptualni domet, naslovljeno je na Bauhaus u Dessauu. „Neka vide što možemo i presude!“ motiv je koji se naslućuje u pozadini toga pisma. Posljednji čin slovenske povijesne avangarde također je povezan s Njemačkom, doduše ne izravno s Bauhausom, već sa širim njemačkim kulturnim okruženjem „nove umjetnosti“, konkretno s časopisom *Der Sturm*. Na proslavi 50. obljetnice urednika toga časopisa Herwatha

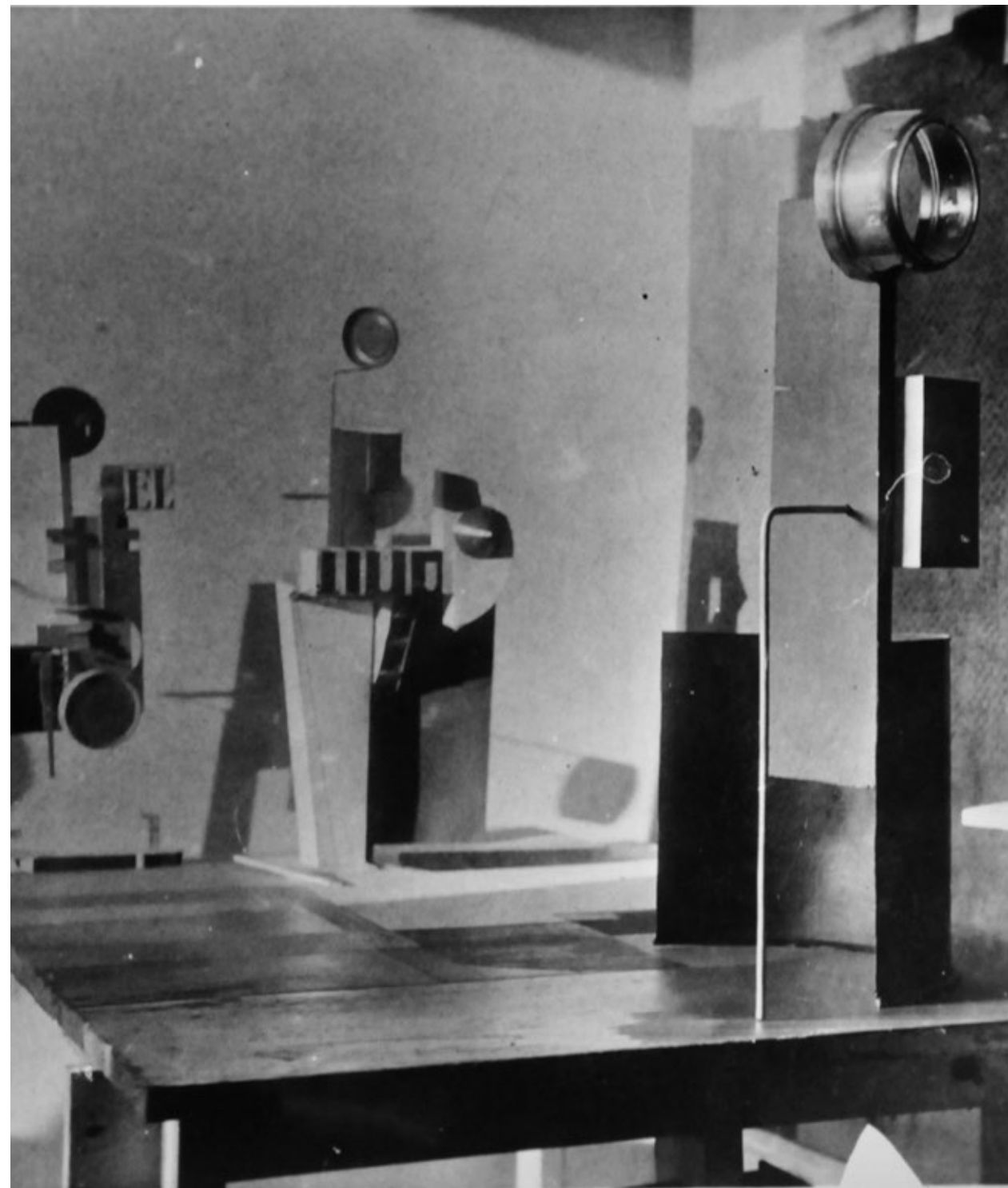
9. *Zenit i avangarda 20-ih godina*, izložbeni katalog Narodnog muzeja Beograd i Instituta za književnost i umjetnost, Beograd 1983. (Autorica izložbe: Irina SUBOTIĆ). Vidi i: TANK reprint, zbornik rasprava povodom reprinted dvaju svezaka revije *Tank* 1927., Ljubljana (Mladinska knjiga) 1989., str. 57 – 118. (Autori rasprava: Denis PONIŽ, Peter KREČIČ, Vida GOLUBOVIČ).

10. Willi NÜRNBERG, *An das Bauhaus Dessau, Tank* br. 3, Ljubljana 1927., str. 88 – 89.

11. Sonderheft junge slovenische Kunst; Der Sturm; Die führende Zeitschrift der neuen Kunst br. 10, Berlin /siječanj 1929.; O ovom posebnom broju i općenito o časopisu Der Sturm, Muzej i galerije grada Ljubljane priredili su izložbu u kasno proljeće i ljeto 2011. te izdali zbornik rasprava „Der Sturm in slovenska historična avangarda“ (Muzej i galerije grada Ljubljane, Gradska galerija), Ljubljana 2011. (Autori rasprava: Peter KREČIČ, Janez VREČKO, Polona BALANTIČ, Tatjana ROJC, Marina BAGAUDINOVA, Elena ELASCH, Evgenia ERSHOVA, Lisa FREUND, Mia KUKUK, Theresa LOHR, Ada RAEV, Marina BRESSAN, Aleksander BASSIN).

Waldena, u Berlinu su nastupili Ferdo Delak i glumac Milan Košič. Delak je iskoristio priliku za predstavljanje najšireg okvira djelovanja slovenske umjetničke avangarde, što je uz pomoć Heinza Lüdeckea i, naravno, urednika Herwatha Waldena poprimilo konačan oblik u siječanjskom broju časopisa *Der Sturm* pod naslovom *Sonderheft junge slovenische Kunst* (1929),¹¹ što je nedvojbeno značilo iznimno priznanje slovenskoj suvremenoj umjetnosti, a posebno avangardi. Upravo u toj točki, u javnom nastupu i objavi svojih svjetonazora i umjetničkih postignuća u *Der Sturm*, razotkriva se prava promjena umjetničkog stajališta slovenskih avangardista i njihove slike o samima sebi, te shvaćanja svoje uloge u međunarodnom umjetničkom okruženju. Oni su djelovali posve drugačije od slovenskih impresionista koji su u inozemstvu tražili potvrdu za svoja umjetnička dostignuća da bi domaću javnost uvjerali u svoje kvalitete: za slovenske je avangardiste međunarodna orijentacija bila imperativ, osnovni uvjet avangardističkoga djelovanja uopće. Pritom nisu ciljali tek na izlaganje svojih djela u inozemstvu ili na možebitnu kulturnu razmjenu, već su bili usmjereni na djelatnu i kontinuiranu umjetničku koegzistenciju, na međunarodnu umjetničku solidarnost najširega kruga aktivnih avangardističkih pokreta. Njihov je konačni cilj bila istovremena prisutnost slovenske umjetnosti u inozemstvu i inozemne u Sloveniji i to, naravno, u očekivanju međunarodne revolucije i potpune društvene preobrazbe. U navedenom valja vidjeti središnju ideju koju je Černigoj našao na weimarskom Bauhausu; osnovnu ideju kojom je kreativno okruženje Bauhauusa zračilo na svakom koraku, i njegov opći idejni stav. Černigojevim riječima: „Atmosfera koja je vladala na Bauhausu također je bila nešto posebno. Živio si u ambijentu koji te u potpunosti zaokupljao. Govorio si specifičnim jezikom, Gropius je bio uvijek s nama i svakome na raspolaganju (...) mješavina naroda. To više nije bio njemački. (...) Te sam godine na Bauhausu toliko intenzivno radio da mogu reći kako sam postao bauhausovac tek nakon što sam napustio Bauhaus.“

Objekti A. Černigoja na Prvoj konstruktivističkoj izložbi u Ljubljani, 1924.
Foto: Ivo Spinčič, Arhiv Petera Krečiča, Ljubljana
→



Sa slovenskog prevela /**:
Mirta Jurilj

S. Selmanagić u radu sa studentima na Kunsthochschule Weißensee, oko 1965., Privatni arhiv Selmana Selmanagića, Berlin

Arhitektura izvan četiri zida: **Selman** Selmanagić i **Bauhaus**

04

Aida Abadžić Hodžić

Kao dugogodišnji profesor gradnje i prostornog oblikovanja te voditelj Odjela za arhitekturu na Visokoj umjetničkoj školi Weißensee (Kunsthochschule Weißensee) u (tadašnjem) Istočnom Berlinu (1950. – 1970.), Selman Selmanagić je snažno utjecao na brojne generacije studenata i danas aktivnih arhitekata svojim razumijevanjem arhitekture tijesno povezane s društvenim, političkim i kulturnim kontekstom i potrebama korisnika i, s tim u vezi, oblikovanjem pedagoškog modela *arhitekture izvan četiri zida*¹ koji bi arhitekturu definirao i razumijevao mnogo šire od formalno-funkcionalnih pitanja. Takav pedagoški pristup, koji je svoje utemeljenje imao i u velikom Selmanagićevu praktičnom iskustvu arhitekta, urbanista i dizajnera, istovremeno je snažno reflektirao i aktualizirao središnje vrijednosti i ideale najznačajnije škole europske umjetničke avangarde - Bauhauasa, na kojemu se Selman Selmanagić školovao. Selmanagić je u svome pedagoškom i kreativnom radu težio tome da temeljne teorijske i oblikovne vrijednosti Bauhauasa nađu svoju socijalnu ukorijenjenost i opravdanje te ponude svojevrsan model aktivnog i angažiranog života i djelovanja u vremenu i (socijalističkoj) zajednici.

1. Selmanagićev koncept *arhitekture izvan četiri zida* u jednom je razgovoru o Selmanagiću spomenuo njegov nekadašnji student Lutz Brandt (rođ. 1938.), koji je na Odsjeku za arhitekturu Visoke umjetničke škole Weißensee studirao od 1964. do 1972. Detaljnije u: *Was ist dann Kunst? Die Kunsthochschule Weißensee 1946-1989 in Zeitzeugengesprächen*, Lukas Verlag, Berlin, 2004., str.128. (razgovor s L. Brandtom vodio je 16. ožujka 1999. Jens Semrau).

Selmanagićev susret s Bauhausom

Selman Selmanagić (Srebrenica, 1905. – Berlin, 1986.) jedini je arhitekt s područja nekadašnje Kraljevine Jugoslavije koji je u cijelosti završio studij i 1932. diplomirao na Odjelu za arhitekturu Bauhausa. Činjenica da prethodno nije diplomirao na akademiji likovnih umjetnosti ili je (barem) pohađao i da je imao samo obrtničko predobrazovanje razlikovale su tog studenta podrijetlom iz Bosne i Hercegovine od svih ostalih studenata nekadašnje Kraljevine Jugoslavije koji su između 1924. i 1932. godine dulje ili kraće boravili u toj najnaprednijoj i najdinamičnijoj umjetničkoj školi europske avangarde. Majstorsko znanje što mu ga je osiguravao stolarski zanat Selmanagić je stekao prije upisa na Bauhaus, u Sarajevu i Ljubljani.²

Selman Selmanagić na Bauhaus je stigao sasvim neplanirano, bez znanja njemačkog jezika i bez financijske potpore. Iako je u Njemačku krenuo kako bi usavršio svoje primarno stolarsko obrazovanje, nakon slučajnog razgovora s jednim Austrijancem, suputnikom u vlaku za Njemačku od kojega je saznao za postojanje Bauhausa, odlučio se upisati na tu školu i steći nova znanja na izvorima europske moderne arhitekture, umjetnosti i dizajna. Čini se da je velik broj mladih studenata Bauhausa krasila upravo takva odlučnost i otvorenost prema novim izazovima, što potvrđuju, među ostalima, i primjeri Avgusta Černigoja, Ivane Tomljenović i Arieha Sharona, koji su također odluku o upisu na tu školu donijeli iznenadno, ali sasvim rezolutno i bezrezervno. A. Sharon, jedan od ključnih arhitekata i planera buduće države Izraela, sasvim je slučajno, na putu za Berlin, kamo je stigao kako bi usavršio svoja znanja potrebna za gradnju *kibbutza* i *moshava* (zadružnih naselja), kupio časopis *Junge Menschen*, čiji je broj bio posvećen aktivnostima Bauhausa, i na sljedećoj je stanici presjeo na vlak za Dessau, s odlukom da se upiše na tu školu.³

Neposredno prije Selmanagićeve slučajnoga i neplaniranog dolaska u Dessau, otvoren je i novi odjel Bauhausa – Odjel za arhitekturu (1927.), s Hannesom Meyerom na čelu, a došlo je i do smjene u vodstvu škole (1928.), koju će u vrijeme Selmanagićeve dolaska preuzeti upravo spomenuti švicarski arhitekt.⁴ H. Meyer ostao je do danas „najmanje poznat direktor Bauhausa“⁵, iako je u toj školi proveo čak nekoliko mjeseci dulje od svoga nasljednika, posljednjeg direktora Miesa van der Rohea. Mandat H. Meyera (1928. – 1930.) označio je radikalnu reviziju temeljnih programskih i metodoloških koncepcija Bauhausa. Premda je i Gropius u konceptu nove škole želio napraviti pomak od „dobre forme“ pojedinačnih predmeta, koja je obilježila raskol između „norme i forme“ članova Werkbunda, prema „novim strukturama budućnosti“ što su se zasnivale na idealu rada u zajednici koja nije otuđena ni od procesa proizvodnje ni od društvenih okolnosti u kojima umjetnost nastaje, tek je Meyerovo vrijeme označilo i otklon od naglašene individualnosti u procesu obrazovanja i od svojevršne ekskluzivnosti bauhausovskih proizvoda, koja je obilježila prve godine dje-

lovanja te škole. U tekstu Programa novoosnovane škole Bauhaus u Weimaru iz travnja 1919. 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 svojevršni eho romantičarskoga Gropiusova nastojanja za materijalnom, ali i duhovnom obnovom društva na pepelu Prvoga svjetskog rata. Uspostavljajući arhitekturu kao proces i postupak objektivizacije prostora za doživljajna iskustva, Gropius je naglasio bit arhitekture kao izraz čovjekova odnosa prema svijetu. To shvaćanje Gropius je istaknuo i nekoliko godina prije svoje smrti (1963.) u pismu prijatelju. U njemu je, sjećajući se turbulentnih vremena u kojima je škola nastajala, naglasio kako se izvorna ideja škole, s jedne strane, razvila iz „osjećaja duboke depresije koja je bila rezultat izgubljenog rata i potpunog sloma intelektualnog i ekonomskog života i, s druge strane, iz gorljive nade i želje da se iz tih ruševina sagradi nešto novo“.⁶

Značaj pripremnog tečaja: kako zaboraviti sve (ranije) naučeno

Selman Selmanagić upisao je pripremini tečaj na Bauhausu 29. listopada 1929., u vrijeme kada ga je vodio Josef Albers. Nakon lteenova napuštanja škole 1923. godine, Josef Albers je s L. Moholy-Nagyjem preuzeo pripremini tečaj od svoga nekadašnjeg profesora.⁷ Naglasak je i tada bio na istraživanju specifičnih kvaliteta materijala, ali u Albersovo vrijeme cilj je bio da se uz minimum potrošnje materijala, energije i vremena dođe do najboljeg proizvoda, što će snažno obilježiti budući rad Selmana Selmanagića. Prvo što je Selmanagić zapamtio s pripremnog tečaja kod profesora Albersa bile su njegove riječi: „Želimo da zaboravite sve što ste dosad naučili – osim obrta.“ U svojim vježbama Albers je poticao studente da istražuju kvalitete različitih materijala i mogućnosti njihova korištenja. Prema Albersovim riječima, temelj podučavanja o formi jest izum, pronalazak (*Erfindung*), pa je stoga početak podučavanja o oblikovanju – proučavanje samog materijala. Fokus Albersovih vježbi bio je na razvijanju tzv. prostornih struktura u kojima međusobno djelovanje i povezanost materijala, konstrukcije, funkcije i proizvodne tehnologije treba dovesti do optimalnih kvaliteta finalnog proizvoda, uz minimalno korištenje materijala, energije i vremena. Prema Albersovu mišljenju, cilj je bio usvajanje sposobnosti konstruktivnog mišljenja i prostornog predstavljanja, pri čemu je „konačni rezultat naučen, a nije podučan“. Selmanagić je često navodio jedno sjećanje s Albersova pripremnog tečaja u kojemu se izvanredno ocrtavao način Albersova rada: Selmanagić je na stolu imao rječnik njemačkog jezika čije su se stiješnjene stranice, pritisnute daskom, otvarale poput lepeze kako bi olakšao i ubrzao njegovo prelistavanje. Kada je profesor Albers u prolazu primijetio tu Selmanagićevu praktičnu „invenciju“, pohvalio je

2. Od 1919. do 1923. Selmanagić se školovao na Državnoj stručnoj školi u Sarajevu, područje izrada namještaja i stolarije. Godine 1927. položio je stručni ispit za majstora namještaja i stolarije na Visokoj obrtnoj školi u Ljubljani.

3. Detaljnije vidjeti: Albert, Samuel, „Arieah Sharon“; u: „Central European Students at the Bauhaus“, *Centropa*, br. 1, siječanj 2003., str. 42.

4. Prije dolaska na Bauhaus Hannes Meyer (Basel, 1889. – Crociffso 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. Osim H. Meyera, švicarski članovi te 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 s usmjerenošću prema funkcionalnim, objektivnim (*sachlich*) načelima oblikovanja. M. Stam će kasnije, 1950. godine, postati rektor Kunsthochschule Weißensee u tadašnjemu Istočnom Berlinu, na kojoj će od iste godine, kao voditelj Odjela za arhitekturu, početi predavati i S. Selmanagić. H. Wittwer je na Bauhaus došao na Meyerov poziv i predavao je na toj školi u razdoblju 1927. – 1929. Tijekom svoje nastavničke karijere na Bauhausu H. Wittwer je uveo i nove module poput metoda za izračunavanje položaja Sunca, koje će dovesti do novih spoznaja u procesu planiranja i projektiranja.

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

6. Pismo W. Gropiusa napisano 1963. godine Tomásu Maldonadu, objavljeno u: *Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung, Ulm*, 10. studenog 1964. Citirano prema: Jeannine Fiedler, Peter Feierabend (ur.), *Bauhaus, Könenmann*, Köln, 1999., str. 22. U recentnim prikazima historije arhitektonskog modernizma objavljenima proteklih godina, za razliku od pionirskih djela o toj temi (H. R. Hitchcocka, N. Pevsnera, S. Giediona, B. Zevija itd.), nastoji se istražiti i prihvatiti upravo taj široki i slojeviti spektar traganja modernih arhitekata koji nadilazi pokušaje predstavljanja moderne arhitekture kao više-manje jedinstvene stilске cjeline, svedene na izražajni jezik jednostavnih, čistih geometrijskih oblika. Vidjeti: Miloš R. Perović, *Predgovor; u: Istorija moderne arhitekture - antologija tekstova: knjiga 2/B (Kristalizacija modernizma. Avangardni pokreti)*, Arhitektonski fakultet, Beograd, 2000., str. 13.

7. Gropius je 13. veljače 1923. obavijestio Savjet škole o imenovanju dvaju novih suradnika - J. Albersa i L. Moholy-Nagya. Navedeno prema: Achim Borchardt-Hume, *Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World*, Yale University Press, 2006., str. 66.

to kao primjer najbolje studije prirode i iskoristivosti materijala te naglasio: ono što papir čini konstruktivnim jesu ekonomija, konstrukcija i forma.

Ta će iskustva biti osobito dragocjena u Selmanagićevu kasnijem radu dizajniranja namještaja za Deutsche Werkstätten u Dresden-Hellerau, s kojim je suradnju započeo već 1945. godine. Radionice za umjetnički obrt osnovane su u Dresdenu 1898. (Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst), a iz njih se kasnije, nakon spajanja s Münchenskim radionicama za uređenje stanova, razvio Deutsche Werkstätten (Dresden-Hellerau, od 1907.), s ciljem proizvodnje kvalitetnoga domaćeg namještaja, uz veliku ulogu strojeva u procesu proizvodnje, kako bi zbog pristupačnije cijene njihovi proizvodi bili dostupni širem krugu kupaca. Naime, već od 1905., na poticaj osnivača Karla Schmidta, u dresdenskom se predgrađu počeo proizvoditi strojni namještaj koji je razvio Richard Riemerschmid u nastojanju da oblikuje „stil namještaja u duhu stroja“, i to na osnovi tipiziranih elemenata. U tome su sudjelovali i stručnjaci različitih područja koji su, što je vrlo značajno kao anticipiranje duha Bauhauasa, otvorili i neka važna socijalna pitanja dizajna.⁸

8. Detaljnije u: Höhne, Günter, *Das große Lexikon DDR-Design*, Komet, Köln, 2007., str. 67-68.

Meyerova reforma školskog programa: „proizvodnja za potrebe naroda“

I u godinama školovanja na Bauhausu, u sklopu proizvodnje „za potrebe naroda“, prema postulatu direktora H. Meyera, počela se primjenjivati jeftina šperploča kao najvažniji radni materijal. Namještaj i oprema od šperploče postigli su tada visok stupanj specijalizacije, poput prilagodljivih stolica za radnike na traci. Kao suradnik Bauhausove Radionice za arhitekturu, pretpostavlja se da je Selmanagić morao sudjelovati u opremanju Meyerove škole u Bernau ili u unutrašnjem opremanju prostora Gropiusova Ureda za zapošljavanje (Arbeitsamt) u Dessauu. Konstruktivni elementi iz spomenutih projekata iz 1929. bili su kasnije vidljivi i u Selmanagićevim nacrtima opreme škola SED-a (Partije socijalističkog jedinstva) nakon Drugoga svjetskog rata. S. Selmanagić postao je osobito cijenjen zbog svog projekta stolice za seminare (*Seminarstuhl*). Razvio ju je 1949., u suradnji s L. Falkenbergom i H. Hircheom, a koristila se u brojnim obrazovnim institucijama, među ostalim, i na Humboldtovu sveučilištu u Berlinu, kao i na Visokoj partijskoj školi *Karl Marx* u Kleinmachnowu, za koju je Selmanagić radio unutrašnje uređenje (1946. – 1950.).

Hannes Meyer u svojim je postavkama bio radikalniji od svoga prethodnika Gropiusa, obznanivši radikalni raskid s prošlošću i uspostavljanje bezuvjetnog funkcionalizma. Meyerov dvogodišnji direktorski mandat značio je i unutrašnju reorganizaciju škole, obogaćivanje studija predmetima prirodnih, tehničkih i ekonomskih znanosti, s naglaskom na utilitarnosti, potrebama korisnika i boljem tržišnom plasmanu Bauhausovih proizvoda. Samo godi-

nu dana prije toga H. Meyer je u svojoj rodnoj Švicarskoj objavio provokativni članak pod naslovom *Novi svijet*, u kojemu je proces gradnje opisao kao isključivo tehnički, a ne estetski proces, dok je kuće za stanovanje usporio sa strojevima.⁹ Ta stajališta H. Meyer će ponoviti i svome članku *Gradnja* iz 1928., objavljeno u časopisu *Bauhaus*. U članku je, među ostalim, istaknuo da je „proces gradnje (tek) pitanje organizacije: socijalne, tehničke, ekonomske i fizičke“.¹⁰ I u opisu uz svoj hvaljeni natječajni projekt za *Ligu naroda u Ženevi* (1927.) H. Meyer je naglasio isključivo konstruktivno načelo oblikovanja i svjesno suprotstavljanje i naglašavanje razlika između oblikovnih načela prirodnih procesa i onih koji su oblikovani ljudskom rukom.¹¹ Iako je od zimskog semestra 1927./28. u nastavni plan uvedena klasa slobodnog slikanja te je u nastavi bio zastupljen i umjetnički i znanstveni aspekt, Meyerove su godine označile radikalno odstupanje od Gropiusova „istraživanja načela oblikovanja“ prema „proučavanju životnih procesa budućih korisnika“. Meyer je, naime, smatrao da je Bauhaus napustio svoja izvorna načela „oblikovanja za čovjeka“ i da je većina proizvoda škole bila odviše 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 Bauhauasa, 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 ormara i pitanje koje im je postavio profesor Arndt u radionici u drugom semestru: „Što se stavlja u taj ormar?“ te profesorovo objašnjenje 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 nakon što je usvojio to temeljno načelo mišljenja pri oblikovanju, mogao se suočiti s najrazličitijim zadacima koje je u budućnosti i radio: s izgradnjom stambenih objekata, urbanističkim projektiranjem, izradom nacrtu tvorničkih, sportskih i zdravstvenih objekata, projektiranjem izložbenih hala, dizajnom namještaja itd.

Važnost uvažavanja životnih potreba ljudi i promišljanje *arhitekture izvan četiri zida*, potvrđuje i Selmanagićevo kasnije inzistiranje, protivno otporu Njemačke građevinske akademije (DBA), da se u projektu grada Schwedta (1959. – 1960.) ne odustane od realizacije velikoga, lijepoga gradskog bazena i brojnih zelenih površina koje bi uljepšale svakodnevicu stanovnika i podigli kvalitetu življenja. U tome se također zrcalilo temeljito razumijevanje načela Bauhauasa čije se djelovanje nije svodilo tek na čin „izgradnje kuće“, što se skrivalo u samoj etimologiji riječi *Bauhaus*, nego i na šire razumijevanje tog pojma kao „pretvaranja kuće u dom“, a to je podrazumijevalo istovremeno definiranje prostora i svijeta u kojemu se živi i djeluje.

Prema svjedočenju samog Selmanagića, na njega je osobit dojam tijekom Meyerova mandata na Bauhausu ostavilo gostovanje mladoga češkog predavača Karela Teigea (1900. – 1951.), od kojega je usvojio ne samo ustrajavanje na važnosti kolektivnog rada

9. Meyer, Hannes, „Die Neue Welt“; u: *Das Werk* 13, 1926., navedeno prema: Krufft, Hanno-Walter, *Geschichte der Architektur-Theorie*, Verlag C. H. Beck, München, 2004., str. 445.

10. Detaljnije u: Meyer, Hannes, „Bauen“, *Bauhaus* 2, 1928., H. 4, ibid., str. 446.

11. „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.“ Citirano prema: Meyer, Hannes, „Ein Völkerbundgebäude für Genf“; u: *Bauhaus* 1, 1927., H. 4, ibid., str. 446.

u projektima nego i nadilaženje razumijevanja arhitekture kao isključivo vizualnog fenomena, što je u vrijeme Teigeova gostovanja u Bauhausu koincidiralo s polemikom koju je profesor tih godina vodio s Le Corbusierom o pitanju uloge i značenja arhitekture, što je vodilo postupnom oblikovanju njegova budućeg koncepta *arhitekture izvan četiri zida*. Kao urednik *Stavba*, mjesečnika Kluba arhitekata u Pragu, 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.¹² Zahvaljujući širokom području interesa, među ostalim i za predavanja iz psihologije forme kod profesora Karlfrieda Grafa Dürckheima, koja je Selmanagić slušao tijekom trećega, četvrtoga i petog semestra, kao i zbog njegova prijašnjeg afiniteta prema predavanjima Kandinskog i Kleea, Selmanagićev funkcionalizam u konačnici nije bio jednostrani, utilitaristički program, već prije metoda koja je upućivala upravo na ključnu funkciju sinestetičkih doživljajnih elemenata u percepciji i oblikovanju. Na temelju predavanja profesora Dürckheima i njegova učenja o *doživljenom prostoru*, Selmanagić je trajno usvojio važnost činjenice o jedinstvu naših doživljaja u percepciji određenog prostora i značaj primjene tog iskustva u budućim projektima planiranja i oblikovanja te se time ipak djelomice ogradio od naglašenog Meyerova funkcionalizma. Ono što je činilo vrijednost Meyerove pedagogije za buduću Selmanagićev rad bio je prije svega naglasak na radu u zajednici (timski rad) i na harmoničnom usklađivanju potreba pojedinca i zajednice.

Iskustvo i važnost timskog rada: od Bauhauasa do Weißenseea

Ono što je osobito odredilo kasniji Selmanagićev rad i pedagoško iskustvo bio je susret s timskim radom, što je bila odlika Meyerova mandata. Naime, Meyer je inzistirao na radu u tzv. *združenim ćelijama* (*cooperativzellen*) i formiranju tzv. *vertikalnih brigada* što su ih činili studenti s različitih godina koji su prakticirali timski rad. Ta će iskustva Selmanagić osobito razviti nešto kasnije, tijekom petog semestra, u sklopu seminara za urbanizam kod profesora Ludwiga Hilberseimera, za vrijeme mandata posljednjeg direktora Miesa van der Rohea. Selmanagić je bio primljen na Odjel za graditeljstvo/arhitekturu (Bau/Ausbau Abteilung) u trećemu, zimskom semestru 1930./31. godine. Od tog semestra novi je direktor škole postao Mies van der Rohe. Ukupno trajanje studija skraćeno je na šest semestara, a još naglašenije negoli u Meyerovo vrijeme arhitektura je postavljena u središte programa škole. Profesor Hilberseimer ostavio je nesumnjivo značajan utjecaj na Selmanagića kad je posrijedi razumijevanje socijalne uloge arhitekture i usmjerenost prema željama i potrebama korisnika te je on, i za Meyer-

rova, ali i za Miesova mandata, imao jednu od ključnih uloga na Odjelu za arhitekturu. Iako je već Meyer uveo tzv. *analitičko-znanstveni pristup* arhitekturi, u kojemu se pri projektiranju stambenog objekta, na primjer, vodila briga o dnevnim aktivnostima ukućana, stupnju osunčanosti objekta, relaciji s okolinom, prosječnim godišnjim temperaturama i sl., i premda je već Meyer definirao modernost arhitekture ne prema njezinim formalnim već prema socijalnim, tehnološkim, ekonomskim i psihološkim parametrima, Hilberseimer je bio jedan od prvih profesora Bauhauasa koji je u planiranju stambene tipologije svoju pažnju usmjerio i prema socijalno slabije stojećim slojevima društva. Recentnija istraživanja Bauhauasa danas sve više pokazuju da su, kao i Selmanagić, što je vidljivo i u njegovim projektima u Palestini 1930-ih godina, u posljednjim godinama djelovanja škole gotovo svi studenti bili pod dvostrukim utjecajem: u formalnim elementima i ekspresivnim kvalitetama oblikovanja pod utjecajem Miesa, a 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 Butkowi, Wilhelm Jacob Hess, Hilde Reiss, Selman Selmanagić, Jaschek Weinfeld i Wils Ebert. Zajedno s profesorom Hilberseimerom, ti su studenti tijekom 1932. godine sudjelovali u planiranju (fiktivnog) projekta naselja za radnike tvornice aviona Junkers u Dessau (Junkers-Siedlung), i to je bio, premda utopijski i ostvariv samo u socijalističkom društvu, najambiciozniji timski rad koji je proveo Odjel za arhitekturu, a koji je, na stanovit način, oživio duh Meyerova vremena i bio alternativa visokoestetiziranom podučavanju arhitekture na seminarima Miesa van der Rohea (spomenimo, tek kao ilustraciju, da je Meyer upotrebljavao termin *Bauen*, a Mies *Baukunst*). Naselje je bilo planirano za 20 000 stanovnika i njegovoj je realizaciji prethodila iscrpna znanstvena analiza koja je, uz proučavanje tehničkih, ekonomskih i ekoloških parametara te planiranih troškova realizacije i održavanja, uključivala i detaljnu sociokulturnu analizu životnih navika stanovnika kako bi se, u realizaciji toga planskog naselja, zamišljenoga kao mjesto života u zajednici (komuni), odgovorilo svim potrebama njegovih korisnika. Promišljanje zadatka kolektivnog stanovanja u stambenim jedinicama koje trebaju zadovoljiti sve potrebe svakodnevnog života jedne zajednice i ostvariti optimalnu udaljenost od radnog mjesta, kakve su rješavali na tečaju kod profesora Hilberseimera, nakon niza detaljnih i sveobuhvatnih interdisciplinarnih analiza bit će iznimno značajno iskustvo za Selmanagićev kasniji rad u Palestini, kao i u godinama nakon Drugoga svjetskog rata u Berlinu, gdje je te (nekada fiktivne) projekte tada rješavao u dinamičnoj stvarnosti jedne mlade, socijalističke države, kao i u projektima na kojima je radio sa studentima Visoke umjetničke škole Weißensee, poput projekata za grad Schwedt (1959. – 1962.) i za berlinska naselja Hohenschönhausen i Fennpfuhl.¹³

Realizacija Schwedta, novoga „socijalističkoga grada“, ostvarivana je u vrlo složenom trenutku ekonomije DDR-a, kada se krajem 1950-ih godina nastojao potaknuti i osnažiti proces industrijalizacije te ostvariti „glavni ekonomski zadatak“, kako je istaknuto na

¹³ To je istaknuo i sam Selmanagić u jednom razgovoru iz 1976., u kojemu je opisao djelovanje tog kolektiva. Detaljnije u: S. Selmanagić, „Entwurf einer Arbeitersiedlung“, *Form + Zweck, Fachzeitschrift für industrielle Formgestaltung, DDR-Berlin, 6/1976.*, str. 31-33.

14. O ekonomskom, socijalnom i političkom kontekstu u planiranju Schwedta detaljnije vidjeti u: Springer, *Herrschaft, Stadtentwicklung und Lebensrealität in der sozialistischen Industriestadt Schwedt*, Ch. Links Verlag, Berlin, 2007.

15. Springer, Philipp, „Leben im Unfertigen. Die 'dritte sozialistische Stadt' Schwedt“; u: Barth, Holger (Hg.), *Projekt sozialistische Stadt: Beiträge zur Bau- und Planungsgeschichte der DDR*, Reimer, Berlin, 1998., str. 70.

16. Pismo datirano 2. svibnja 1962. Izvor: arhiv obitelji Selmanagić u Berlinu.

V. partijskom zasjedanju SED-a 1958., 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 bonске države“.¹⁴ Schwedt je grad na rijeci Odri, osamdesetak kilometara sjeveroistočno od Berlina, uz samu granicu s Poljskom. Taj nekadašnji garnizonski gradić s baroknim dvorcem, smješten u saveznoj državi Brandenburg, u Drugom je svjetskom ratu uvelike devastiran (čak 85 %), osobito prilikom povlačenja sovjetskih jedinica. Krajem 1950-ih godina u gradu je živjelo otprilike 6200 stanovnika. Zbog ekonomskih razloga (radi ubrzane industrijalizacije nekadašnje primarno agrarne regije) vodstvo SED-a odlučilo je 1958., nakon niza rasprava o optimalnoj lokaciji, da se u blizini toga grada izgrade tvornica papira i rafinerija nafte, koje bi potaknule privredni, ali i urbanistički razvoj grada.¹⁵ Još kao student Bauhausa, S. Selmanagić se susreo sa zadatkom planiranja ekonomične, masovne stanogradnje. Naime, na pet stambenih jedinica s balkonima (*Laubenganghäuser*) u naselju Törten, u predgrađu Dessaua, koje je H. Meyer projektirao 1929./1930. sa svojim studentima s Odsjeka za arhitekturu kao proširenje postojećega Gropiusova projekta tog naselja, došlo se do tehnički i funkcionalno vrlo uspješnog rješenja za spomenuti zadatak jer je sve u gradnji i opremanju stanova u potpunosti bilo usuglašeno s idejom oblikovanja „za običnog čovjeka“. H. Meyer je nastojao u 48 m², po vrlo povoljnoj najamnoj mjesečnoj cijeni, osigurati sve potrebne preduvjete za život 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 zajednice, S. Selmanagić je mogao iskoristiti svoja dotadašnja značajna iskustva: od suradnje u Studentskom kolektivu za Junkers-Siedlung 1932. do suradnje u Scharounovu Kolektivu za planiranje Berlina neposredno nakon Drugoga svjetskog rata. S koliko je entuzijazma sudjelovao u tom projektu potvrđuje i pismo koje je S. Selmanagić uputio tadašnjem premijeru DDR-a O. Grotewohlu, u kojemu 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 nastavnoga (teorijskog) procesa s praksom (što je bio ideal socijalističkog obrazovanja), te je pozvao premijera da se upozna s njihovim radom kada mu to zdravstveno stanje dopusti.¹⁶ Taj je projekt, nažalost, Selmanagiću na kraju oduzet i predan na upravljanje Njemačkoj građevinskoj akademiji (DBA) i Richardu Paulicku, koji je sudjelovao u projektiranju dijela berlinske Aleje Staljina te je kao potpredsjednik Njemačke građevinske akademije (1955. – 1965.) bio aktivno uključen u oblikovanje tadašnje DDR-ovske građevinske politike i sudjelovao u nacrtima čak triju od četiri uzorna „socijalistička grada“: Hoyerswerda, Schwedta i Halle-Neustadta, za razliku od Selmanagića, koji je tijekom 1950-ih godina s nekolicinom bauhausovaca zbog ideoloških razloga optuživan kao „nerazumni formalist“.

Recepcija Bauhausa u godinama DDR-a i uloga Selmana Selmanagića

Modaliteti recepcije Bauhausa u nekadašnjemu DDR-u bili su, prije svega, političko pitanje s obzirom na to da su urbanizam i arhitektonsko planiranje bili isključivo pod kontrolom države. Promjenjivim odnosom 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 po tim promjenjivim stajalištima prema Bauhausu razlikuje nekoliko dominantnih faza. U ranoj je fazi (1945. – 1950.) odnos i istočne i zapadne strane prema Bauhausu bio pozitivan te je istican kao paradigma antifašističke kulture, uz koju su se željele vezati obje Njemačke. To su godine u kojima je Berlin već bio podijeljeni grad, a na kraju tog razdoblja podijeljena je i nekadašnja jedinstvena država. Selmanagić je tada bio član Kolektiva za planiranje (Planungskollektiv) koji je vodio Hans Scharoun, a koji je bio zadužen za obnovu ratom razrušenog Berlina. U timu od osam arhitekata Selmanagić je od 1945. do 1950. vodio Odjel za planiranje izgradnje i obnovu kulturnih i sportskih objekata i zaštitu spomenika, koji je bio zadužen za cijeli grad. U tom vremenu Selmanagić je realizirao i svoj najzahtjevniji i najveći projekt – Stadion omladine svijeta (Stadion der Weltjugend) u Berlinu (1950.), nekada najveći atletski i nogometni stadion u DDR-u. Na tom zahtjevnom projektu surađivao je s kolegom iz Kolektiva za planiranje – pejzažnim arhitektom Reinhardom Lingnerom, i u realizaciji tog projekta još je uvijek bilo živo iskustvo bauhausovske tradicije. Potom je nastupilo vrijeme snažno obilježeno duhom staljinizma i tzv. *debatom protiv formalizma* u DDR-u, kada je Bauhaus smatran „tuđim, neprijateljskim fenomenom“ (1951. – 1955.). Isključivi uzor u Istočnom Berlinu i Istočnoj Njemačkoj postala je monumentalna arhitektura i urbanizam SSSR-a, s naglašenim širokim avenijama i građevinama u neohistorijskim stilovima, a izgradnja Aleje Staljina (od 1961. ta je aleja preimenovana u Aleju K. Marxa) bila je paradigmatički primjer najkruće sorealističke arhitekture u DDR-u realiziran prema sovjetskom modelu. Modernistička načela i tehnike oblikovanja postali su paradigmatički za padnjačkog imperijalizma, a oživljavanje klasicističke kulture 19. st. prepoznato je kao najbolje sredstvo oblikovanja novog identiteta Istočne Njemačke u obrani protiv dominacije „internacionalnog stila“ i sve snažnijeg utjecaja sjevernoameričkoga kulturnog kruga. U tom kontekstu Bauhaus je napadan kao „koroziivno-buržoaski element koji utjelovljuje antinacionalne i antisocijalističke elemente“, a na udaru kritike našao se i sam Selmanagić, koji je, uz M. Stama i F. Ehrlicha, bio prozivan i kritiziran u onodobnim govorima i tekstovima (1951.) predsjednika Njemačke građevinske akademije K. Liebknechta zbog „snažnog pristajanja uz tradiciju Bauhausa“.¹⁷ Na V. plenumu Centralnog komiteta Partije socijalističkog jedinstva (CK SED-a), održanome 17. ožujka 1951., ozakonjena je

17. Citirano prema: Durth, Werner, Düwel, Jörn, Gutschow, Niels, *Architektur und Städtebau der DDR. Die Frühen Jahren*, Jovis, Berlin, 2007., str. 165.

“borba protiv formalizma u umjetnosti i književnosti u ime progresivne njemačke kulture”. Upravo će nastava u školi i program Odjela za arhitekturu, koji je Selmanagić vodio od 1950. do 1970. godine, a koji se snažno oslanjao na bauhausovski uzor integracije različitih oblasti i na socijalnu angažiranost, biti glavni reper u očuvanju tradicije Bauhausa u DDR-u, ako se ima na umu da, osim vrlo značajnog projekta proširenja školske zgrade (1956.) Selmanagić nije više bio u prilici realizirati nijedan veći projekt, što tužno potvrđuje izravni sukob s Njemačkom građevinskom akademijom oko projekata za grad Schwedt početkom 1960-ih godina.

Nakon Staljinove smrti, pod pritiskom teških ekonomskih prilika, došlo je do „labavljenja“ staljinističke doktrine i do početka svojevrstne rehabilitacije pozitivnih iskustava Bauhausa u Istočnoj Njemačkoj (1955. – 1970.), što će, osobito u godinama 1976. – 1990. voditi postupnom otvaranju prema zapadnom bloku i kapitalizmu.¹⁸ Pristajanje uz moderni dizajn i arhitekturu i „zatupljivanje oštrice“ formalističke kritike krajem 1950-ih i početkom 1960-ih godina imalo je sasvim jasne ekonomske razloge: trebalo je „brzo, učinkovito i jeftino“ (kako je glasio vodeći slogan Honeckerova programa masovne stanogradnje) odgovoriti na potrebe mladoga socijalističkog društva. I stil Aleje Staljina (tada već preimenovane u Aleju Karla Marxa) zbog istih će razloga doživjeti radikalnu promjenu: skupe, neohistoricističke palače, podignute prema sovjetskom uzoru, zamijenjene su u drugoj fazi gradnje montažnim, armiranobetonskim konstrukcijama – tzv. *Plattenbau*.

18. Ta se periodizacija temelji 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.

Kako rezimirati ideju Bauhausa u susretu različitih kultura

Kada je trebao rezimirati rezultate triju različitih direktorskih 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 prema racionalnom korištenju tehničkih i industrijskih mogućnosti, a u središtu obrazovnog procesa bilo je razvijanje sposobnosti mišljenja, predočavanja i iznalaženja novih rješenja. Meyerovo vrijeme, prema Selmanagiću, obilježilo je snaženje ideje funkcionalizma i ekonomičnosti u arhitekturi, kao i socijalne dimenzije gradnje, a kao nedostatak njegova razumijevanja obrazovnog procesa Selmanagić je istaknuo Meyerovo isključivo isticanje znanstvene strane kreacije, na štetu umjetničke, što je, nažalost, za njegova mandata udaljilo određene profesore od škole. Mies van der Rohe je, prema Selmanagićeve mišljenju, naglašavao važnost činjenice da se čovjek mora ugodno osjećati u određenoj arhitekturi, pri čemu su funkcionalnost i ekonomičnost bile samorazumljive kvalitete. U jednome svom prisjećanju na način rada na seminaru profesora Miesa van der Rohea, Selmanagić je ispričao anegdodu kada mu je profesor, nakon što se Selmanagić već smatrao „zrelim“ projektantom s nekoliko značajnih idejnih projekata, među ostalim i s projektom bolničkog kompleksa za Junkers-Siedlung iz prethodnog semestra, zadao da dizajnira metlu za čišćenje. Na veliko Selmanagićevo iznenađenje, profesor mu je rekao da na tome sam radi već pola godine i da taj problem još nije uspješno riješio, a vođen je prizorom čistačice koja, klečeći na koljenima, pokušava očistiti prašinu što se zavukla u kutove prostorije. Upravo je iz iskustva takvih zadataka Selmanagić spoznao socijalne elemente dizajna i arhitekture kojima uvijek u središtu mora biti korisnik, što će mu kasnije biti od iznimne važnosti u poslovima dizajniranja namještaja u Hellerauu, kada je shvatio da je dobro dizajnirana stolica ne samo ona u kojoj čovjek udobno sjedi već i ona koja olakšava njegov rad. To se osobito odrazilo i u njegovu 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, na osnovi detaljne analize potreba i navika njezinih korisnika, u vrlo ograničenoj kvadraturi uspio harmonično i funkcionalno ujediniti funkcije boravka, odmora i rada. Isto tako, taj primjer potvrđuje i misao-vodilju Bauhausa o tome da je metoda oblikovanja uvijek ista i polazi od potreba i mogućnosti ciljanih korisnika, bez obzira na to je li riječ o oblikovanju pepeljare ili kuće, kako je jednom prilikom slikovito rekao S. Selmanagić podsjećajući na riječi W. Gropiusa o tome da onaj tko zna projektirati stolicu zna projektirati i kuću.¹⁹

Uz otvorenost prema istraživanju novih oblikovnih načela usmjerenih prema potrebama korisnika, Selmanagićev boravak u Bauhausu odredio je i njegov životni svjetonazor i političko opre-

19. Hirdina, Heinz, „Selmanagić über das Bauhaus, Erinnerungen von Bauhauslern an das Bauhaus“, *Aufzeichnung eines Gesprächs*, 1979, *Form und Zweck*, *Fachzeitschrift für industrielle Formgestaltung* 3/79, DDR - Berlin, str. 68.

djeljenje, a time i promišljanje arhitekture kao fenomena koji se razumijeva, promišlja i problemski definira „izvan četiri zida“. Duh antifasizma bio je determinanta njegova svjetonazora: od pristupanja Komunističkoj partiji već krajem 1929., na početku studija, pa sve do angažmana u ilegalnim komunističkim ćelijama tijekom Drugoga svjetskog rata u Berlinu i njegove bitne uloge u obnovi Berlina i izgradnji nove države DDR-a (od 1949.). Uz to, naglašena otvorenost za dijalog s različitim kulturama i tradicijama (što je osobito obilježilo njegov dinamičan boravak na Bliskom istoku tijekom 1930-ih godina) reflektirale su duh internacionalizma i otvorenosti Bauhauusa koji je obilježio njegove studentske godine. Strastveno i impulzivno, kako je, sasvim slučajno, donio i odluku da se upiše na Bauhaus, tako je, u želji da upozna drugačije kulture i civilizacije, Selmanagić nakon diplomiranja nekoliko godina ostao i na Bliskom istoku. Bilo je to sasvim u skladu s njegovim otvorenim i pomalo pustolovnim karakterom, željnim novih znanja i iskustava. Najprije je kratko boravio u ateljeu nekadašnjega Poelzigova studenta Seyfi (Nassih) Arkana (do ožujka 1934.). Iako su to bile vrlo dinamične godine tada još mlade kemalističke Republike, vrijeme reformi društvenoga, političkoga i kulturnog života, obilježenoga naglašenim otvaranjem vrijednostima zapadne kulture, Selmanagić taj boravak nije smatrao osobito poticajnim i želio je otputovati čak do Afganistana. Iako za put do Afganistana nije mogao naći odvažnog suputnika kakav je bio on, kako je naveo u pismu svome dobrom prijatelju Hajo Rosi (iz 1935.), Selmanagić je već na proputovanju kroz Kairo bio fasciniran tadašnjom Palestinom – ubrzanim tempom njezina razvoja, ali i njezinim unutrašnjim suprotnostima, „različitim narodima, rasama i religijama“.²⁰ Radeći u ateljeu Richarda Kauffmanna, a kasnije i tijekom samostalne prakse, Selmanagić je sudjelovao u vrlo zanimljivom otvaranju i specifičnoj sintezi autohtonih graditeljskih tradicija i internacionalnog stila koji se pojavio s imigracijom velikog broja modernističkih arhitekata sa Zapada. Istovremeno, na tragu vlastitog iskustva djetinjstva u sredini dviju kultura (*a la turca i a la franga*) usvajao je i razvijao ono najbolje od duha kozmopolitizma i internacionalizma, što također čini vrijednost pedagoške baštine te utjecajne škole.

Godine boravka S. Selmanagića u Palestini, nakon završetka studija na Bauhausu, bile su razdoblje britanskog mandata u toj zemlji, koji je započeo u prosincu 1917. i trajao do 1948. godine. Velik broj njemačkih arhitekata židovskog podrijetla, školovanih u Bauhausu, stigao je tih godina u Palestinu, pa su i u tom dijelu svijeta primjetni tragovi utjecaja bauhausovske tradicije izvan Europe, pri čemu je došlo do zanimljive sinteze utjecaja Bauhauusa i arhitekture međunarodnog stila s elementima lokalne graditeljske tradicije, što je bilo uvjetovano, među ostalim, i klimatsko-geografskim uvjetima. Velike staklene površine europskih građevina po pravilu su reducirane na relativno male i uske prozorske otvore, primjerenije visokim temperaturama, a u skladu s tim je i primjena dubljih, sjenovitih balkona. Upravo na tim primjerima Selmanagić je, kao suradnik u jeruzalemskom ateljeu uglednog arhitekta i urbanista Richarda Kauffmanna (od 12. kolovoza 1934. do 15. travnja 1935.)²¹ te kao samostalni arhitekt u Palestini, usvajao novu praksu i zna-

nje o tome kako pozitivna iskustva arhitekture modernizma prilagoditi lokalnim geo-klimatskim specifičnostima, ali i potrebama i kulturno-tradicijskim datostima određene zajednice.

Selman Selmanagić – karizmatični profesor Kunsthochschule Weißensee

Lothar Neumann, jedan od Selmanagićevih studenata (1953. – 1958.), a kasnije i njegov najbliži suradnik u Weißenseeu (1959. – 1970.) sve do Selmanagićeva odlaska u mirovinu, u svojim je sjećanjima o radu u klasi prof. Selmanagića istaknuo da je najvažnija karakteristika Selmanagićeva pristupa arhitekturi bila usmjerenost prema korisnicima, njihovim potrebama i životnim navikama te zadovoljavanje i usklađivanje individualne i socijalne uloge arhitekture. I studentica Iris Grund sjećala se svojih neuspješnih pokušaja da na drugoj godini studija na Kunsthochschule Weißensee precizno nacrti jedan „drveni kompozitni prozor“. Očajna i obeshrabrena svojim neuspjelim pokušajima, razmišljala je da odustane od studija. Razgovor s profesorom Selmanagićem bio je odlučujući za njezin život i karijeru: umjesto razgovora o detaljima oblikovanja prozora, profesor Selmanagić, toplo i ljudski, dugo je razgovarao sa svojom studenticom o misiji arhitekture u društvu, njezinim mogućnostima i odgovornosti.²² Prema riječima profesora Selmanagića, prave proporcije nisu bile samo pitanje forme i harmonije arhitekture nego i ljudske mudrosti. Studenti su zapamtili i poslovicu koju im je njihov profesor često ponavljao, a koju je on čuo od svoga oca i koja ga je trebala pripremiti za nepredvidive izazove što ih život donosi te na situacije u kojima će morati biti u stanju „ni iz čega napraviti nešto“: „Prije ili kasnije morat ćeš znati iz obične vode napraviti brašnenu supu“²³, običavao mu je ponavljati njegov otac Alija.

Danas ugledni njemački arhitekt Peter Kulka (rođ. 1937.), u svome govoru u povodu stogodišnjice rođenja svoga nekadašnjeg profesora, rekao je: „Kada sam 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. To je osobito pohvalio i Richard Neutra prilikom posjete školi 1966. godine.“²⁴

Iz iste, 1966. godine, kada je školu drugi put posjetio R. J. Neutra, datira i pismo koje je S. Selmanagiću uputio prvi direktor Bauhauusa W. Gropius, iz kojega je vidljivo koliko je živom ostala potreba „starih bauhausovaca“ da raspravljaju o aktualnim pitanjima arhitekture i dizajna, kao i o najprimjerenijim načinima umjetničkog obrazovanja. S. Selmanagiću je bilo važno Gropiusovo mišljenje o njegovu načinu rada i često ga je informirao o svome nastavnom planu i programu. U svome pismu W. Gropius je kao ključnu sa-

22. Iris Grund, „Unterricht bei Professor Selmanagić“; u: Wüsten, Sonja, *Selman Selmanagić*, Kunsthochschule Berlin, 1985., str. 54-56.

23. Tu je poslovicu na njemačkom jeziku S. Selmanagić ponavljao na sljedeći način: „Irgendwann müsst ihr aus Wasser Mehlsuppe kochen können.“ Navedeno prema: P. Kulka, govor održan 2005. godine, u povodu stogodišnjice rođenja S. Selmanagića, Kunsthochschule Weissensee. Ovom prilikom zahvaljujem prof. P. Kulki na ustupljenom govoru i na dopuštenju da objavim njegove dijelove.

24. Ibid.

20. Navedeno prema pismu Selmana Selmanagića upućenom H. Roseu, Jeruzalem, 1. listopada 1935. Izvor: Bauaus Archiv, Berlin, Selman Selmanagić - Mappe 2.

21. Izvor: potvrda koju je S. Selmanagiću izdao Richard Kauffmann, datirana: Jeruzalem, 20. travnja 1935. Arhiv obitelji Selmanagić u Berlinu (kao i Bauhaus Archiv Berlin, Mappe 1 - Persönliche Unterlagen, Zeugnis).

stavnicu procesa obrazovanja naveo „osobnost učitelja“, snagu njegova karaktera i predanost. Istaknuo je, također, nužnu interakciju između različitih segmenata obrazovnog procesa, pri čemu „svaki detalj uvijek mora biti u relaciji prema cjelini“, a sam razvoj treba biti „sveobuhvatan i u obliku koncentričnih krugova – poput godova na drvetu, a ne parcijalan“.²⁵

25. Pismo W. Gropiusa upućeno S. Selmanagiću, datirano 8. kolovoza 1966., nalazi se u arhivi obitelji Selmanagić u Berlinu.

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 čuvali duh odabranih elita i intelektualnih aristokrata bili su ugroženi pojavom narodnih masa, proletarijata kojemu su trebala biti otvorena vrata umjetničke edukacije i usvajanja univerzalno razumljivog jezika formi. Ta je proturječnost bila prijeporna i samim „majstorima“ Bauhauusa, 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 samim sobom i prirodom koja ga okružuje, da se uklone sve klasne razlike i da se stvori zajednica solidarnosti među svim rasama i nacijama. Prema mišljenju pojedinih analitičara tadašnjih političkih, društvenih i umjetničkih zbivanja, „prijelomnost razdoblja nakon Prvog svjetskog rata ogledala se upravo u prihvaćanju 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 glasila krilatice vremena“.²⁶ Upravo je to odredilo svjetonazor Selmana Selmanagića i njegov kasniji projektantski i pedagoški rad. Prema riječima prof. Kulke, izazovi vremena koje živimo, nezaposlenost, teška ekonomska situacija i socijalni problemi i danas čine misao i opus njegova profesora Selmana Selmanagića izrazito aktualnima, a njegov model promišljanja i kreiranja *arhitekture izvan četiri zida* paradigmatičkim primjerom oživotvorenja bauhausovskog ideala u suvremenom kontekstu.

26. Navedeno prema: Viktor Žmegač, *Od Bacha do Bauhauusa: Povijest njemačke kulture*, Matica hrvatska, Zagreb, 2006., str. 668.



S. Selmanagić ispred makete grada Schwedta, 1962., Privatni arhiv Selmana Selmanagića, Berlin

"Ne prepisivati", grafički dizajn za pisači stroj Roley-Plex, 1933., Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum

"Odgovornost pred samim sobom i pred društvom važnija je čak i od stručnosti."

Hubert Hoffmann

Peter Peer

Godine 1959. Hubert Hoffmann se odazvao pozivu na Tehnološko sveučilište u Grazu, gdje je preuzeo vodstvo nad Institutom za urbanizam i prostorno planiranje/dizajn. Gotovo polovicu života provest će u Grazu, gdje će odigrati ključnu ulogu u sveučilišnoj nastavi arhitekture, kao i u razvoju samoga grada. Energično se zalagao za opstanak povijesne jezgre te je uspio spriječiti oštre zahvate u sliku grada u obliku planiranih nebodera. Također je istupio protiv gradske dionice Phyrnske autoceste, koja je bila izvorno planirana u zapadnom dijelu Graza. Umjesto toga inicirao je zaobilazak grada kroz tunel Plabutsch. Tako je Hoffmann svojim stručnim i osobnim zalaganjem bitno pridonio očuvanju izvornog izgleda grada i kvalitete života u njemu.

I studij arhitekture doživio je obnovu pod njegovim vodstvom utoliko što su budući studenti podvrgnuti podužoj uvodnoj fazi kako bi se istražili njihovi talenti i općenito podobnost za studij arhitekture. U svemu tome odražavalo se Hoffmannovo shvaćanje arhitekture, prožeto dubokim uvjerenjem u etičku, društvenu i ekološku odgovornost koja je s njome povezana. Kao što je sam običavao reći, za njega je „odgovornost pred samim sobom i pred društvom“¹ važnija čak i od stručnih aspekata.

Odakle je, međutim, potjecao Hubert Hoffmann, arhitekt koji je izvršio tako trajan utjecaj na Graz? Na čemu su se zasnivala njegova uvjerenja? Kada se odazvao pozivu u Graz, već je iza sebe imao bogat život i izvanrednu poslovnu karijeru.

1. Hubert Hoffmann, „Und seine Lehre“, u: *Hubert Hoffmann und seine Lehre*, katalog izložbe, Neue Galerie Graz, Graz, 1979., nepaginirano.

Obitelj i rane godine

Hubert Hoffmann rođen je 23. ožujka 1904. u Berlin-Zehlendorfu kao jedinac Waltera i Hedwig Hoffmann. Otac mu je bio arhitekt u Berlinu, a djed Emil Hoffmann također je bio arhitekt i direktor Građevinske obrtne škole Idstein.

Majka mu je bila rođena Stier, kći arhitekta Huberta Stiera i unuka Wilhelma Stiera, čuvenog arhitekta, prijatelja Karla Friedricha Schinkela i profesora na berlinskoj akademiji 19. stoljeća. U lozi Stier ističu se još Karl Luthmer, Hoffmannov pradjed i osnivač Škole za umjetnost i obrt u Wuppertalu, kao i Ferdinand Luthmer, njegov praujak, koji je osnovao Školu za umjetnost i obrt u Frankfurtu na Majni. Stoga se može smatrati da je Hubert Hoffmann – itekako svjestan svojih rođaka – bio predodređen za arhitektonsku karijeru.

Ipak, njegovo djetinjstvo i mladost bili su prilično nekonvencionalni. Prve dvije godine života proveo je u koloniji Monte verità pokraj Ascone, vjerojatno najpoznatijem žarištu pokreta za životnu obnovu početkom 20. stoljeća, kamo je njegov otac bio pozvan kao savjetnik za građevinska pitanja od samog osnivača, dr. Henrija Ödenkovea, te je između ostaloga bio zaslužan za izgradnju glavne i društvene zgrade. Međutim, samo dvije godine kasnije Hoffmannov otac je umro te se obitelj 1906. vratila u majčin roditeljski dom nedaleko od Hannovera. Ondje je dječak živio s majkom i bakom. Moguće je da je u tim ranim godinama života postavljen kamen temeljac za njegovo otvoreno, demokratsko razmišljanje i njegov protuhijerarhijski način rada. I sam je kasnije izjavio kako je dosljedno nastojao izbjeći svaki oblik „školovanja“ koji bi iz njega nastojao napraviti „pravocrtnog i građanski usmjerenog“ čovjeka.²

Tako isprva uopće nije želio postati arhitektom, nego poljoprivrednikom. U razdoblju od 1916. do 1919. godine završio je poljoprivredničko naukovanje na jednom seoskom dobru u Istočnoj Friziji. Naposljetku se ipak ponovo priklonio umjetnosti i arhitekturi te je od 1920. do 1925. pohađao Građevinsku obrtnu školu i Visoku školu za tehnologiju u Hannoveru, a zatim se 1926. upisao

na Umjetničku akademiju u Münchenu. Međutim, poznanstvo s Kurtom Schwitterom i arhitektom Hansom Listom u Hannoveru vjerojatno je utjecalo na njegovu odluku da nastavi školovanje u Bauhausu. Protiv volje obitelji, koja je odbacivala cjelokupni koncept Bauhauusa budući da je za ono vrijeme bio prilično nekonvencionalan, Hoffmann se otisnuo u Dessau.

U Dessauskom Bauhausu

Ciljevi Bauhauusa, koji je nastojao ostvariti demokratsko zajedništvo na djelu te se odlikovao načelnom otvorenosti prema svemu novom i stranom, pa čak i sasvim drugačijem, pobudili su u Hoffmannu osjećaj slobode i ojačali njegovu želju za samoostvarenjem. Bile su tu i svečanosti, koje nisu bile samo čista zabava u slobodno vrijeme, nego su također trebale pridonijeti izgradnji osobnosti kod studenata. (Usput rečeno, na tim se svečanostima svirao i džez, koji je Hoffmann čitavog života cijenio). No uvelike ga se dojmila i težnja k nadilaženju odavno zastarjelih društvenih struktura i oblikovnih koncepata u umjetnosti i arhitekturi.

Hoffmann je u dessauski Bauhaus došao 1926. godine. Završio je pripremni tečaj kod Josefa Albersa, metalsku radionicu kod Lászla Moholy-Nagya, više od tri godine pohađao je likovnu radionicu Vasilija Kandinskog, prisustvovao je predavanjima Paula Kleea, izučio je stolarski zanat kod Alfreda Arndta, bio je na arhitektonskom odjelu Hannesa Meyera i izučio je tipografiju, reklamu i oblikovanje izložbenog prostora kod Joosta Schmidta. Snažan dojam na njega je ostavio i Schlemmer.

U to vrijeme nastao je niz Hoffmannovih likovnih radova. Ispočetka su to bile slobodne studije forme, donekle pod utjecajem radova njegovih učitelja poput Paula Kleea, a zatim nekoliko nacрта za reklame, koji su dijelom nastali u suradnji s kasnijom prvom suprugom Irene Walbrecht. Hoffmann je dizajnirao i nekoliko praktičnih komada namještaja, koji su se mogli slagati jedan na drugi i rastaviti na dijelove, uz ekonomsko korištenje sirovih materijala. Likovne radove koje smo spomenuli na početku Hoffmann je uz zadržavanje njihove temeljne strukture varirao čitavog života, u bezbrojnim primjercima, uvijek iznova stvarajući heliografske kopije koje je zatim pojedinačno obrađivao. Taj grafički rad opisivao je kao „vježbe prstiju“ za arhitekta.

Godine 1929. stekao je diplomu Bauhauusa. Uslijedile su dvije godine praktičnog školovanja u Berlinu, između ostaloga 1929. u ateljeu Freda Forbata i Marcela Breuera, zatim od 1930. do 1931. u tvrtki Nordstern, gdje je kao voditelj stolarstva razvio, između ostaloga, uspješan sustav modula za uređenje dućana, koji je primijenjen u više od pedeset trgovina. Početkom 1932. radio je u uredu Hansa Scharouna, a iste godine vratio se i u Bauhaus, gdje je radio kao asistent Ludwiga Hilbersheimera na području urbanizma i izgradnje stambenih naselja. Hilbersheimerove urbanističke ideje izvr-

šile su bitan utjecaj na Hoffmanna. Promišljanja o decentralizaciji i blagom međuprožimanju pejzaža i grada uvelike će utjecati i na Hoffmannove ideje o urbanizmu i prostornom planiranju.

Politički obrat i kraj djelovanja u Bauhausu

Godina 1932. obilježila je kraj dessauskog Bauhausu, koji je morao zatvoriti vrata pod pritiskom nacionalsocijalista u gradskom vijeću. Škola je preselila u Berlin i Hoffmann zajedno s njom. Međutim, već u prosincu iste godine okončano je i njegovo djelovanje u Bauhausu. Kada se dio studenata pobunio protiv strogog vodstva Ludwiga Miesa van der Rohea, došlo je do sukoba, a nakon Hoffmannova propalog pokušaja posredovanja Mies van der Rohe mu je zabranio djelovanje na školi.³ Berlinski Bauhaus uspio se još održati do travnja 1933. prije nego što je i ondje zatvoren.

Politička situacija obilježila je i rasprave u udruženju arhitekata „Der Ring“, koje je okupljalo istaknute ličnosti poput Waltera Gropiusa, Marcela Breuera, Hansa Scharouna, Ludwiga Hilbersheimera i Miesa van der Rohea, a u koje je Hoffmann primljen zahvaljujući Gropiusovoj preporuci. Ondje se pokušalo, između ostaloga, organizirati međunarodne forume s istaknutim simpatizerima iz inozemstva kao što su bili Theo van Doesburg ili Philipp Johnson. Međutim, to nije bilo lako realizirati i članovi udruženja su morali priznati da su precijenili učinak međunarodnih peticija na Njemačku. Ipak, i dalje su se zalagali za autonomiju demokratskih kulturnih ustanova, odnosno protiv njihova zatvaranja ili stapanja s nacističkim strukturama, a k tome su prosvjedovali i protiv otpuštanja politički lijevo orijentiranih ili židovskih djelatnika s javnih ustanova kao što je bila Pruska akademija umjetnosti u Berlinu.

Godine 1933. Hoffmann je proveo dva mjeseca u zatvoru, osuđen zbog sudjelovanja u organizaciji „proleterske građevinske izložbe“ 1931. u Berlinu,⁴ koju su nacisti okarakterizirali kao „kulturni boljševizam“, kao i zbog članstva u udruženju „Der Ring“. Nakon što je oslobođen, pokušao se nastaniti u Švicarskoj, ali mu to nije pošlo za rukom. Otputovao je dalje za Marseilles, odakle je brodom „SS Patris“, koji su zakupili Herbert Bayer i Marcel Breuer, otputovao na kongres CIAM-a u Atenu.

CIAM

Hoffmann je 1932. godine postao članom CIAM-a (Congrès International d'Architecture Moderne), udruženja arhitekata i urbanista koje su 1928. godine osnovali Hélène de Mandrot, Le Corbusier

i Sigfried Giedion, a koje se bavilo zadaćama i problemima suvremene arhitekture te je do 1959. zasjedalo na raznim lokacijama u obliku kongresa. Temeljna pitanja CIAM-a, kao što je bilo ono o ulozi arhitekture iz perspektive društvenih, političkih i ekonomskih okolnosti, racionalizacija i standardizacija građevinskih procesa ili suprotstavljenost osobnih i općih interesa, otada će trajno zaokupljati Hoffmanna.

Tema četvrtog kongresa bila je „Funkcionalni grad“, a rezultati su formulirani u takozvanoj „Atenskoj povelji“, manifestu koji se sastojao od 95 teza. U prvom planu kongresa bila je analiza četrdeset gradova različite veličine i karaktera u raznim zemljama. U tu svrhu razrađen je poseban sustav signatura, pomoću kojega su se gradovi klasificirali s obzirom na veličinu, regionalnu specifičnost i različite društvene, ekonomske i povijesne okolnosti u obliku svojevrsnog rastera, a služio je osiguravanju usporedivosti pojedinih urbanih tipova.⁵ Walter Gropius je predložio Hoffmannu da na kongresu predstavi svoju analizu dessauskog prostora.

Još je 1930. godine, naime, Bauhaus dobio nalog od gradske uprave Dessaua da razradi generalni urbanistički plan za gradsko područje u kombinaciji s detaljnim istraživanjem početnog stanja. Taj je projekt povjeren Hubertu Hoffmannu, koji je tada bio asistent u Bauhausu. Najkasnije 1932. projekt je bio prekinut pod pritiskom nacionalsocijalista i uslijed zatvaranja dessauskog Bauhausu. Tako se nisu mogli u potpunosti provesti niti svi planski prijedlozi niti sve detaljne analize. Ipak, Hoffmannova je analiza zahvaljujući cjelovitoj perspektivi bila izuzetno vrijedna. Obuhvaćala je, između ostaloga, aspekte javnog i privatnog prostora, promet, privredu i industriju, strukturu terena, stanje prirodnih resursa i klimatske uvjete, kao i količinu (dnevne) svjetlosti te prostorni međuodnos grada i okoliša. Kada je Hoffmannu 1945. iznova povjereno prostorno planiranje Dessaua, svoj je rad utemeljio na tim sveobuhvatnim analizama.

Povratak u Njemačku

Nakon povratka iz Atene Hoffmann se uzalud pokušavao nastaniti u Parizu. Nakon početnih poteškoća dobio je 1934. asistentsko mjesto na Visokoj školi za tehnologiju u Berlinu, kod profesora Georga Müllera, gdje je radio na području motornog prometa i urbanizma, a time i na planiranju autocesta u Trećem Reichu. Između ostaloga je bio zadužen za pripajanje Hamburga na mrežu autocesta te je projektirao uzdignutu urbanu dionicu na stupovima. Međutim, nakon klevete jednog kolege, koji ga je optužio da je ispričao o malovažavajuću pošalicu na račun Vođe, Hoffmann je 1936. otpušten s položaja.

Već se 1935. godine angažirao u jednoj skupini otpora, takozvanoj „Freitagsgruppe“. U početku su se njezini pripadnici sastajali u ateljeu Ludwiga Hilbersheimera. Jedan od ciljeva skupine bila je

5. Nije razjašnjeno je li Hoffmann sudjelovao u razradi tog sustava signatura u povjerenstvu pod vodstvom Cornelija van Eesterena. Vjerojatno je iz tog razloga posjetio Amsterdam zajedno s Walterom Gropiusom. Usp. Günther Eisenhut, Hubert Hoffmann. Biographische Skizze, strojopis, str. 3. U vlasništvu autora.

3. Hubert Hoffmann, *Mein Studium am Bauhaus, strojopis, 1975.*, nepaginirano. Berlin, Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung Berlin, arhivski fond „Hubert Hoffmann“, mapa 12.

4. Izložbu je postavilo udruženje „Sozialer Städtebau“, čiji je član bio i Hoffmann.

izgradnja mreže s drugim antifašističkim skupinama. Hoffmann je osobno pokušavao što duže izbjegavati nadzorni sustav nacističke države. Tako je više puta ignorirao poziv „Državne komore za kulturu“ da predoči dokumente o svojem profesionalnom i osobnom statusu, redovito se javlja nadležnim organima te plaća razna obavezna članstva. Nakon jednog putovanja u London, gdje se susreo s Gropiusom i drugim bauhausovcima te je sa sobom donio CIAM-ove materijale, uhićen je u Aachenu zbog sumnje na špijunažu. Drugi pokušaj da u Parizu nabavi CIAM-ove materijale također je završio uhićenjem. U zatvoru je sučeljen s Lony Beer- mann, članicom udruženja „Sozialer Städtebau“ s kojom je 1931. surađivao na „proleterskoj građevinskoj izložbi“, a koja je već bila zatočena u koncentracijskom logoru Oranienburg nakon što joj je dokazano raspačavanje antifašističkih letaka. Unatoč prijetećim okolnostima uspjeli su se međusobno zaštititi, zahvaljujući čemu su Hoffmann i aktivnosti skupine bili neko vrijeme sigurni. Mreža „Freitagsgruppe“ kasnije je svim sudionicima služila za međusobno pomaganje, na primjer za posredovanje „ratno relevantnih“ položaja u kontekstu nacističkog sustava kako bi se na taj način izbjegla mobilizacija.

Nakon godinu dana koje je proveo kao referent za urbanizam u Poznańu, kamo je dospio na preporuku jednog nekadašnjeg komuniste, Hoffmann se 1938. prijavio na natječaj za urbanista Potsdama i dobio položaj. Bio je iznenađen što se uspio dokazati uz desetke drugih kandidata. No gradonačelnik Potsdama, umirovljeni general Hans Friedrichs, izabrao ga je upravo zbog toga što je Hoffmann studirao u Bauhausu.

Rat

Kada je Hoffmann 1940. godine primio poziv za mobilizaciju, general Friedrichs ga je pozvao da se uključi u nacističku stranku kako bi ga mogao zadržati na položaju, no Hoffmann je taj prijedlog odbio. Mobiliziran je i iduće dvije godine proveo je u Francuskoj, u motoriziranoj jedinici protuzračne obrane. Kada je jedinica prebačena u Njemačku i pročulo se da je Hoffmann arhitekt, premješten je na izgradnju borbenih položaja u Bremenu i okolici.

Otpuštanje iz vojske 1942. naposljetku je posredno mogao zahvaliti Hitlerovim arhitektonskim vizijama. U čitavoj Njemačkoj postojalo je mnoštvo projektnih skupina koje su se bavile aktualnim urbanističkim zadaćama, između ostaloga i poslijeratnom izgradnjom. Osobito su u skupinama za projektiranje uporabnih i industrijskih zgrada te za promet angažirani brojni „modernisti“ koji su nekada bili blisko povezani s Bauhausom. Tako je Hoffmann preko poznanstava naposljetku postao voditelj Ureda za prostorno planiranje u Litvi. Građevinski ministar koji mu je bio podređen bio je, na njegovo iznenađenje, nekadašnji kolega sa studija u Bauhausu, Vlades Swipas. Hoffmann je proputovao brojne litavske zajednice,

službeno kako bi nadzirao sječu drva, no ustvari je želio poblize upoznati zemlju. Navedene kontrole trebale su biti nenajavljene i imale su svrhu da se procijeni prinos u drvu i iz toga izračuna-ju daće. No u dogovoru s Hoffmannom Swipas je unaprijed obavještavao lokalne zajednice. Hoffmann je stoga dospio u sukob sa SS-om, koji je kritički gledao na njegovo prijateljsko ophođenje sa stanovništvom te ga je stavio pod poseban nadzor. Hoffmann se također zauzimao za mlade Litavce kako bi ih zaštitio od mobilizacije. Za njega samog položaj u Litvi bivao je sve teži. Ignorirao je više poziva na raport, koji su otežano pristizali zbog približavanja sovjetskih trupa, i naposljetku se kurirskim avionom otisnuo za Berlin.

U Berlinu je zahvaljujući intervenciji Reinholda Niemeyera, kojega je poznavao preko Bauhauusa, ponovo uspio izbjeci mobilizaciju sklonivši se kod Alberta Speera i tako što je postavljen kao nezamjenjiv djelatnik u „Stožer za ponovnu izgradnju njemačkih gradova“ na „Akademiji za urbanizam“. Ondje je, između ostaloga, surađivao s Rolandom Rainerom i Johannesom Göderitzom na konceptu stvaranja „decentraliziranih“ gradova – mjera koja je donesena zbog teških šteta koje su bombe nanijele zgusnutim njemačkim središtima. Studija je poslužila kao osnova za djelo „Strukturirani i decentralizirani grad“ („Die gegliederte und aufgelockerte Stadt“), koje će Hoffmann, Göderitz i Rainer objaviti 1957. godine. Međutim, u grad su pristizale i ideje koje su proizašle iz „Freitagsgruppe“, na primjer kako učiniti demokraciju životvornom i vidljivom kroz urbanističko oblikovanje te u budućnosti spriječiti koncentraciju moći putem decentralizacije. Osnova za to bila su i istraživanja američkih sociologa o ideji i stvarnosti urbanih stambenih četvrti, koja su njemačkim autorima bila poznata već 30-ih godina 20. stoljeća.

Tijekom posljednjih ratnih mjeseci Hoffmann je još jednom pozvan na bojišnicu, no uspio je izbjeci mobilizaciju zahvaljujući liječničkoj potvrdi o slabovidnosti te se vratio u Berlin i naposljetku, nakon nekoliko kaotičnih tjedana, dočekaao završetak rata u Bismarku (okrug Stendal u Sachsen-Anhaltu). Međutim, oslobođenje (posredstvom američke vojske) Hoffmannu je isprva priskrbilo uhićenje.

Osumnjičen za pripadnost nacističkom pokretu, saslušan je tri tjedna u različitim logorima. Naposljetku je oslobođen i prebačen u Magdeburg, gdje je sudjelovao u planiranju grada. U Magdeburgu ga je u srpnju 1945. zatekao poziv Fritza Hessea, nekadašnjeg gradonačelnika Dessaua i simpatizera Bauhauusa kojega su nacisti svrgnuli s položaja, a sada ga je ponovo zauzeo. On je Hoffmannu povjerio projekt ponovne izgradnje grada, a imao je u vidu i ponovno otvaranje Bauhauusa.

Izgradnja i ponovno oživljavanje Bauhausa u Dessauu nakon 1945.

Hesse se nije slučajno sjetio Hoffmanna. Sjećao se Hoffmannove „Analize dessauskog prostora“ („Analyse des Raumes Dessau“) iz 1933. godine, koja je bila predstavljena na CIAM-ovu kongresu u Ateni. Hoffmann je postavljen na vodeći položaj kako bi mu se osigurala potrebna sredstva za realizaciju projekata. Obavljao je funkciju „gradskog vijećnika za izgradnju“, a bio je i voditelj ureda za izgradnju i urbanizam te od siječnja 1946. i voditelj ureda za prostorno planiranje. Kao urbanist, Hoffmann je između ostaloga realizirao generalni urbanistički plan za Dessau, ponovo pokrenuo izgradnju stanova te spriječio rušenje vrijednih dvoraca i uništenje povijesnih parkova. Njegov najvažniji suradnik bio je Georg Neidenberger.

Urbanizam i srodna studijska područja bit će i u središtu novog dessauskog Bauhausa. Hoffmann je uspostavio tajništvo i dao Bauhausu novu adresu nakon dvanaest godina: Dessau, Bauhausplatz 6. Stara zgrada Bauhausa bila je veoma oštećena i samo privremeno popravljena, no Hoffmannu je omogućeno da useli u dvorac Großkühhau. Slijedeći nekadašnju strukturu nastave u Bauhausu, bila je predviđena trodijelna podjela na pripremni studij te obrazovanje u radionicama i odjelima za projektiranje, a tome je pridodana i građevinska radionica te radionica za izgradnju vrtova i projektiranje zelenih površina.

Pojam „ekologije“ igrao je važnu ulogu u Hoffmannovim idejama. Godine 1945. napisao je članak pod naslovom „Ekologija kao težište Bauhausova nauka“ („Ökologie als Schwerpunkt der Bauhauslehre“), a s time je povezo i nastojanja Hannesa Meyera oko biološkog nauka („meke tehnologije“). U novom dessauskom Bauhausu pripremni se tečaj trebao sastojati uglavnom od hortikulture. Osim toga, Hoffmann je planirao i osnivanje radionice za daljnju izobrazbu u projektiranju vrtova i prostornom planiranju. (Uz dvogodišnje naukovanje te šegrtski ispit pred Poljoprivrednom komorom.)

Hoffmann je nastojao uvjeriti i stanovnike Dessaua u ideje Bauhausa: godine 1946. izabran je za predsjednika „Kulturnog saveza za demokratsku obnovu Njemačke - lokalna skupina Dessau“, čime je preuzeo i odgovornost za kulturni život grada. Dvije izložbe s radovima bauhausovaca i Hoffmannovo izlaganje o dessauskom Bauhausu i moskovskom „Vhutemasu“ trebali su kod stanovnika Dessaua i okupacijskih snaga zagovarati za ponovno otvaranje škole. Osim događanja koja su bila posvećena Bauhausu, Hoffmann je organizirao i debatne večeri koje su se bavile aktualnim problemima ponovne izgradnje Dessaua. Tu je predstavljao svoje ideje o ponovnoj izgradnji gradova prema smjernicama CIAM-a te je o tim temama organizirao i tri izložbe: „arhitektonsku izložbu“, „urbanističku izložbu“ i izložbu pod nazivom „Dessau u ponovnoj izgradnji“.

Velika izložba o Bauhausu trebala je poslužiti cilju ponovnog otvaranja škole. Hoffmann je u zemlji i inozemstvu putem tiska obznanio planiranu izložbu, koja je trebala ponuditi pregled nad djelovanjem i postignućima Bauhausa tijekom proteklih dvanaest godina. U tu svrhu pozvao je bauhausovce da mu šalju radove, fotografije, makete ili publikacije. Stupio je u kontakt i s Gropiusom kako bi obavijestio bauhausovce u emigraciji.

Pritom je trebalo ukazati na aktualni značaj Bauhausa za ponovnu izgradnju i skrenuti pozornost stanovništva na nadolazeće ponovno otvaranje škole. Zbog toga je došlo do zastoja u pripremama, uslijed čega je termin morao biti pomaknut na 1947. godinu. Međutim, pobjeda Stranke socijalističkog jedinstva (SED) na lokalnim izborima u rujnu 1946. dovela je do obrata. Gradonačelnik Fritz Hesse morao je napustiti položaj, a novo gradsko vodstvo povuklo je Hoffmannu financijsku potporu za izložbu te do nje nije niti došlo. Održana je tek 1949. godine u Berlinu, u vrlo reduciranom obliku i pod naslovom „22 berlinska bauhausovca izlažu“ („22 Berliner Bauhäusler stellen aus“).

Hoffmannova nastojanja oko ponovnog otvaranja Bauhausa nastavila su se unatoč tom nepovoljnom razvoju situacije. U jednom pismu Gropiusu izvješćuje kako je osnovao „Projektnu zajednicu Bauhaus“ („Planungsgemeinschaft Bauhaus“) nadlokalnog karaktera za zadaće vezane uz urbanizam i prostorno planiranje. Tu su se trebale razvijati norme i tipovi za ponovnu izgradnju. Osim toga, planirana je i proizvodnja sasvim jednostavnog namještaja i naprava, budući da je vladala velika nestašica. Iz tog praktičnog rada Projektne zajednice i radionica trebalo je postupno razvijati nauk. „Projektna zajednica Bauhaus“ trebala je biti drugi gospodarski potpornjak Bauhausa. No Hoffmann također piše kako se široki krugovi stanovništva odnose prema radu bauhausovaca sa starom skepsom. Uspio je dovesti neke bauhausovce i prijatelje „Freitagsgruppe“ u Dessau i zaposliti ih na izgradnji grada i regije Anhalt-Dessau, za koju je također bio zadužen.⁶ Početkom 1947. uspostavljene su radionice, izrađeni su nastavni programi i plan financiranja, a pristigla je i većina nastavnika,⁷ tako da se moglo započeti s proizvodnjom i nastavom. I projektna zajednica započela je s radom.

Otvorenje je bilo predviđeno za proljeće 1947. godine. Naposljetku do njega ipak nije došlo zbog radikalizacije političke klime. Naime, Bauhaus je zbog uspjeha majstora-bauhausovaca koji su emigrirali u SAD, kao i Gropiusove turneje predavanja u zapadnom dijelu Njemačke, koju je 1947. godine organizirala američka vojna uprava, u očima sovjetskih snaga postao simbolom kapitalizma. Hoffmann je u ožujku 1947. bez odgode otpušten iz gradske službe, a u travnju i iz okružne, budući da je optužen za suradnju s nacističkim režimom. Mjesno povjerenstvo za denacifikaciju pokrenulo je postupak zbog njegova djelovanja kao prostornog planera u Litvi između 1942. i 1944. godine, no bez rezultata. Prijatelji su ga upozorili da mu neposredno prijeti uhićenje od strane sovjetskih vlasti u Dessauu, na što je Hoffmann odmah napustio grad.

6. Između ostalih Georga Neidenbergera, svog najvažnijeg suradnika u planiranju ponovne izgradnje Dessaua i Bauhausa.

7. Kao profesore Hoffmann je, između ostalih, predvidio Maxa Billa, Wilhelma Wagenfelda, Josefa Albersa, Karla Rössinga i Freda Forbata, s kojima je bio u kontaktu.

Kao samostalni arhitekt u Berlinu

Hoffmann je proveo iduće godine u Zapadnom Berlinu, gdje je djelovao kao samostalni arhitekt i podučavao. Od 1949. do 1952. vodio je zapadnoberlinski ured za projektno crtanje, od 1952. do 1954. bio je docent na ustanovi za poduku i istraživanje Berlin-Dahlem, od 1953. do 1958. radio je kao samostalni arhitekt u Bonnu i Berlinu (dijelom s Walterom Rossowim), a 1950. je postao izaslanik CIAM-a za Berlin.

U Berlinu je Hubert Hoffmann bio i jedan od inicijatora međunarodne izložbe Bauhausa „Interbau“, koja je održana 1957. u četvrti Hansaviertel, gdje je izgradio stambeni blok uglavnom od plastičnih materijala, kao i izložbe „Grad sutrašnjice“ („die Stadt von morgen“).

„Strukturirani i decentralizirani grad“

Godine 1957. izašla je publikacija „Strukturirani i decentralizirani grad“, koja je imala veliku važnost za urbanistički razvoj poslijeratnog razdoblja, a koju je Hoffmann napisao zajedno s Johannesom Göderitzom i Rolandom Rainerom. Prve vijesti o njoj pojavile su se, kako smo već spomenuli, krajem rata. Autori se tu zalažu za demokratsko i individualno stanovanje u skladu s prirodom, osvrćući se na čitav niz ekonomskih, društvenopolitičkih, ekoloških, estetskih i kulturnih aspekata. Hoffmann je poslao strojopisnu verziju raznim arhitektima koje je poznao, a oni su dijelom odgovorili detaljnom kritikom koju su autori zatim ugradili u djelo. Pozabavili su se, između ostaloga, uzrocima i posljedicama zgnusnutih prostora, raznim oblicima kuća, uključujući gustoću izgradnje i katanosti te važnost zajedničkih površina, a posvetili su se i problemu proširenja gradskih prostora. Tako je uz rasplitanje gradskih prostora trebalo težiti i k zgušnjavanju na periferiji kao načinu suprotstavljanja često snažno i neravnomjerno izgrađenim površinama. K tome je djelo sadržavalo brojne tabele i statističku građu, kao i dodatak s primjerima urbanističkog planiranja i pripadnim sustavnim analizama gustoće naseljenosti, oblika stanovanja te prometnih i slobodnih površina.

Bauhaus u Hoffmannovoj teoriji i praksi

Hoffmannov temeljni demokratski i filantropski svjetonazor, kao i cjelokupni način razmišljanja koji je razvijao u Bauhausu, očitovali su se u svakoj njegovoj ideji te u arhitektonskom djelovanju tijekom čitavog njegova života na polju stambene izgradnje te urbanizma i prostornog planiranja.

Arhitektura je za Hoffmanna bila prvenstveno „umjetnost oblikovanja prostora“, izraz koji je ustvari smatrao prikladnijim od izraza „arhitektura“. Bio je mišljenja da se prostorna težišta i prostorne granice moraju pojmiti i osjećajno, a ne samo racionalno. Neracionalna razina bila je izrazito važna i za Hoffmannovo osobno stvaralaštvo. Govorio je o „duhovima mjesta, koje projektant treba prizivati umjesto da ih isključuje“.⁸ U eseju „Umjetnost prostora“ („Die Kunst des Raumes“) piše, između ostaloga, sljedeće: „Pejzažni prostor emitira svoju distinktivnu moć baš kao i gradski prostor ili zatvoreni, natkriveni prostor. Možda nas on pritišće ili nas uzdiže, čini nas radosnima ili nas ispunjava nelagodnom. Trajni utjecaj neskladnog prostora može ubiti čovjeka ako je osjetljiv, može ga učiniti sretnim ili bolesnim – on ima moć da ga pretvori u slobodnog čovjeka ili u roba. (...) Trend ‘nove gradnje’ koji je desauski Bauhaus želio ostvariti težio je tome da ga oslobodi pustih tradicija koje je oдавno prekrila prašina – da ga spasi besmislene dekorativnosti i lažnih simbola te da ga od izvanjskoga sjaja ponovo privede jednostavnosti, jasnoći i iskrenosti. Izvanjski i unutarnji prostor dovode se u čvršću međusobnu vezu, priroda se uključuje u izgrađeni prostor, a time se i čovjek približio prirodnome (...) u duševnoj opuštenosti.“

Hoffmann se tu ne osvrće samo retrospektivno na nacističku arhitekturu, koja je urbanizam shvaćala kao sredstvo nadzora i zatvaranja stanovništva u kasarne, gradeći raskošne zgrade koje su ulijevale strahopoštovanje i široke ulice za vojne parade. Stoga su kod njega mjere i proporcije bile takve da odgovaraju čovjeku. I njemu i mnogim drugim arhitektima njegova vremena bilo je jasno da nestašica poslijeratnog doba zahtijeva racionalne načine gradnje, primjenu normiranih industrijskih građevnih elemenata i nove građevne materijale kako bi se prevladao nedostatak stanova. No to je odgovaralo i Bauhausovu zahtjevu za „dostupnim“ stanovanjem i njegovu protivljenju arhitekturi ispraznih formalizama. Walter Gropius je povodom Hoffmannova 60. rođendana primijetio: „Na prvom mjestu među Hoffmannovim interesima nalazio se odnos prostora i društva, novi grad. On se borio za novu predodžbu o prostoru. Vidio je dublji smisao u tome da prostor služi čovjekovim potrebama u ekonomskom i duševnom smislu. Nastojao je osloboditi čovjeka konvencija, osigurati mu bolje životne uvjete, učiniti ga radosnijim i zdravijim bićem koje će se osjećati povezanijim s prirodom: to je za njega bila zadaća prostora...“

S time je bila povezana i Hoffmannova osjetljivost za ekološka pitanja, težište njegovih ideja koje je – kako smo već ranije nave-

8. Heiner Hierzegger, „Hubert Hoffmann als Lehrender“, u: Hubert Hoffmann (kao u bilj. 1), nepaginirano.

li – trebalo igrati važnu ulogu i u novom dessauskom Bauhausu. Hoffmann je uz to svojevremeno u Grazu održavao i poljoprivredno dobro, s kojim je, međutim, financijski propao. Nakon toga je imao malen poljoprivredni posjed pokraj kuće i ondje je, nakon što je proglašen emeritusom, održavao seminare na temu ekologije i gradnje. Tu valja spomenuti i Hoffmannov „Ekološki imperativ“: „Uvijek postupaj tako da posljedice tvoga oblikovanja prostora mogu poslužiti kao primjer za daljnje djelovanje koje će mijenjati prostor! Uvijek poštuju granice opterećenja koje dotični prostor može podnijeti!“ Hoffmann je time želio reći da se taj imperativ ne smije shvaćati kao zahtjev za sveobuhvatnim građevinskim zakonom ili za sveobuhvatnom uniformizacijom i normiranjem gradnje. Umjesto toga, njegov cilj bio je odgojiti graditelja kako bi dobio uvid (odnosno uklopio se dobrovoljno i s razumijevanjem) u preduvjete prostornih okolnosti i svoje okoline. To se nije trebalo odnositi samo na oblikovanje vlastite građevinske osnove, nego također na unutarnju obvezu uživljavanja u zakonitosti okolnog prostora prirodnih i izgrađenih datosti i promjene koje im se smiju nametnuti. Drugim riječima, bio je to obzir prema mogućnosti opterećenja vlastitog gradilišta s obzirom na ekološka i higijenska ograničenja, kao i obzir prema okolnim stanovnicima kako bi se naposljetku stvorili modeli za poželjan suživot.

Naposljetku, Hoffmann je bio i zagovornik procesa odlučivanja na demokratskim osnovama. Stoga je pozivao stanovništvo na aktivno suodlučivanje u pitanjima urbanizma i prostornog planiranja te je poticao osnivanje građanskih inicijativa. Izjavio je, između ostalog, sljedeće: „Mnogi stanovnici grada gledaju na abnormalni okoliš u kojemu žive kao na nešto na što ne mogu utjecati; rezignirani su, pomireni sa situacijom, i vjeruju da sve negativne okolnosti kao što su buka, prljavština, ružnoća te nedostatak sunca i zelenila neodvojivo pripadaju životu u gradu. (...) no ono što se čini ‘prirodno danim’ i ‘nepromjenjivim’ ustvari je, kao i na mnogim drugim područjima, stanje u koje nas je neprimjetno gurnulo društvo. Planiranje je, dakle, samo onda ‘neprijateljski nastrojeno prema životu’ kada se protivi interesima i predodžbama društva ili dospije u sukob s njima.“

Kada je 1959. godine pozvan u Graz, iznio je ondje prijedloge i pokrenuo inicijative za reformu studija arhitekture. Najvažnija među njima bila je uspostava pripremnog tečaja koji je sličio onome u Bauhausu, a koji je trebao staviti na probu općenite sposobnosti budućeg arhitekta. Njegova nastava uvijek je bila povezana s poticanjem studenata da tragaju u sebi samima za talentima i kreativnošću. To je demonstrirao i u vlastitom životnom stilu: crtao je i slikao, kipario, muzicirao, pjevao i pisao pjesme. Cilj mu je bio razviti svestranu osobnost, skladno zdanje tijela, duha i duše, između ostaloga i u zajedničkom radu skupine nastavnika i studenata na praktičnim zadacima.

Bio je zagovornik timskog rada, čak i uz rizik da otkrije vlastite slabosti. Uvijek je isticao u kojoj mjeri on sam uči od drugih i pritom se dalje razvija. Općenito zadaćom učenja nije smatrao samo „vježbanje temeljitog mišljenja i izgradnju sposobnosti prosudbe, nego i trening na području osjećanja – budući da je mišljenje uglavnom samo instrument za posredovanje, odnosno samo pomoćno sredstvo za odluke koje su rezultat odgovornosti.“

O značaju Huberta Hoffmanna

Tako je Bauhaus uvijek igrao temeljnu ulogu u idejnom i oblikovnom mišljenju Huberta Hoffmanna. Njegovo shvaćanje bilo je obilježeno arhitekturom prilagođenom čovjekovim potrebama. Bio je tipičan predstavnik ideje koja se razvila još prije velikih utopija 60-ih godina (poput „Arhigrama“ ili „Superstudija“): modernizma s početka 20. stoljeća, koji se pojavio oko 1900. godine. Također se čini da su Hoffmannove ideje upravo danas enormno dobile na aktualnosti, budući da teme poput „bliskosti prirodi“, ekologije ili „stanovanja po mjeri obitelji“ sve više dobivaju na važnosti. Bauhaus je dao Hoffmannu osnovu za njegov cjeloviti i univerzalni svjetonazor. Stoga nije proturječno što je Hoffmann na toj osnovi dospio i do vlastitog jezika oblikovanja. Julius Posener primijetio je sljedeće: „Pogledamo li njegovu arhitekturu, nemamo dojam da vidimo arhitekturu Bauhauusa.“⁹ Hoffmann je objasnio da Bauhaus i nije stil, nego ideja koja se provlači kroz sva područja umjetnosti i života te se itekako očituje i u vezi umjetnosti i života. Sam Hoffmann dao je najbolji primjer za takvu plodonosnu sintezu.

9. Julius Posener povodom izložbe posvećene Hubertu Hoffmannu koja je postavljena 1975. u berlinskom Bauhaus-Archivu.

* / Prevela s njemačkog:
Marina Miladinov

Ivana Tomljenović,
Ispred kantine, 1930.,
MSU Zagreb

Dossier
Bauhaus:
Zagreb —
Dessau

Jadranka Vinterhalter

Povijesne avangarde: širenje ideja

U Hrvatskoj su povijesne avangarde utemeljene u prvim desetljećima 20. stoljeća kroz pokrete koji su vremenski bili približno paralelni svjetskim umjetničkim događanjima, a među njima svakako je najvažniji autentični pokret zenitizma. Njegov začetnik i pokretač bio je Ljubomir Micić, pjesnik, pisac i urednik časopisa *Zenit*, i autor zenitističkoga manifesta.

Prvi broj *Zenita* objavljen je 1921. u Zagrebu, gdje je redovito izlazio sve do 1923., te je objavljeno ukupno dvadeset i četiri broja. Zbog zabrane časopisa u Zagrebu Micić je prešao u Beograd, gdje je 1924. nastavio s izdavanjem *Zenita*, od broja 25 do posljednjeg broja 43, koji je objavljen u prosincu 1926.

Redakcija časopisa *Zenit* bila je otvorena za međunarodnu suradnju, a Micić je osobno bio u kontaktima i korespondenciji s nizom poznatih svjetskih umjetnika. Među Micićevim suradnicima bili su: Aleksandar Arhipenko, Robert Delaunay, Ilja Erenburg, Vasilij Kandinski, El Lissitzky, Theo Van Doesburg, Hannes Meyer, László Moholy-Nagy i mnogi drugi. Prilozi stranih autora objavljivali su se u prijevodu, ali i na izvornim jezicima, što je naglašavalo međunarodni karakter časopisa. Teme tekstova kretale su se od prikaza i kritika važnih međunarodnih izložbi, rasprava o avangardnim pokretima, priloga o filmu, kazalištu, arhitekturi. Posebice je važan dvobroj *Zenita* 17/18. izdan u Zagrebu 1922. godine, posvećen ruskoj novoj umjetnosti, čiji su urednici bili Ilja Erenburg i El Lissitzky, koji je oblikovao naslovnu stranicu i opremio časopis reprodukcijama svojih radova i radova Tatlina, Rodčenka i Maljeviča.

Kako su avangardni časopisi diljem Europe odigrali ulogu mreže preko koje su se širile avangardne ideje, tako je i *Zenit* objavljivao tekstove o recentnim umjetničkim pokretima, uključujući i Bauhaus. Ljubomir Micić s velikim je uvažavanjem predstavljao čitateljima *Zenita* Bauhaus i njegove znamenite profesore. Njegova korespondencija s Vasilijem Kandinskim čuva se, uz ostalu arhivsku građu, u ostavštini Ljubomira Micića u Narodnom muzeju u Beogradu. *Zenit* broj 36 iz listopada 1925. donosi tekst Kandinskog „Apstraktna umjetnost“, i kratki pogovor Ljubomira Micića o „velikom i čuvenom ruskom majstoru – umetniku i ideologu jedne nove epohe u slikarstvu“ za kojega navodi da je „do nedavno bio profesor na čuvenoj Staatliches Bauhaus u Vajmaru“. Drugi dio teksta „Apstraktna umjetnost“ objavljen je u sljedećem, 37. broju *Zenita* iz studenog-prosinca 1925., a Irina Subotić navodi da je „...napis o apstraktnoj umjetnosti pisan posebno za *Zenit*, prevela ga je supruga Ljubomira Micića, Anuška, koja se potpisivala sa Nina-Naj.“²

Nadalje, *Zenit* broj 40 iz travnja 1926. na naslovnici donosi fotografiju građevine Tea van Doesburga i C. Van Eesterna i tekst Waltera Gropiusa „Internacionalna arhitektura“. U stalnoj rubrici Makroskop, koju piše Ljubomir Micić, u istom broju časopisa objavljen je prikaz: Knjige Bauhauusa, urednici Walter Gropius i L. Moholy-Nagy, Dessau, izdavač Albert Langen, München. U prikazu se navodi: „...Valter Gropius, čuveni moderni arhitekt i naš stari prijatelj Moholy-Nagy, izdali su dosada osam knjiga koje se uspješno bave gotovo svim problemima današnjeg života.“ „Prvih osam sjajnih knjiga u retkoj tehničkoj opremi, čija tipografska strana nije lišena i zenitističkih tragova, objavljeno je...“ te se navode autori i naslovi knjiga, s kratkim opisima sadržaja. Zanimljivo je kako se za Moholy-Nagya u ovom tekstu kaže „...naš stari prijatelj i suradnik Zenita opremio je dragocenu knjigu dokumenata o novim težnjama slikarstva“, a odnosi se na knjigu *Slikarstvo, fotografija i film*. „U ovoj knjizi nalaze se najbelodaniji dokumenti, kako je fotoografski aparat uništio i učinio deplasiranim svako impresionističko

slikarstvo“ tvrdnja je kojom Micić završava prikaz.³ Ljubomir Micić zaslužan je što je u Beogradu organizirana *Prva Zenitova izložba nove umjetnosti* koja je održana od 9. do 19. travnja 1924. u dvorani Muzičke škole „Stanković“. Prema prilogu objavljenom u rubrici Makroskop u *Zenitu* br. 26–33 od listopada 1924. izložba je „... bila prva zenitistička akademija za novu umjetnost i novo slikarstvo, koja je trajala 10 dana,“ na kojoj je bilo izlagano 110 djela iz dvanaest zemalja, a „...broj posetilaca nije bio velik (za to se je jednodušno pobrinula beogradska štampa)...“⁴ Zanimljivo je da su na izložbi izlagali i zenitistički slikari Mihailo S. Petrov i Jo Klek (nadimak Josipa Seissla u vrijeme njegova zenitističkog djelovanja).

Uz arhivsku građu i publikacije, ostavština Ljubomira Micića sadržava i posebno vrijednu zbirku djela međunarodnih umjetnika,⁵ među kojima su Vasilij Kandinski, Hannes Meyer, László Moholy-Nagy i Avgust Černigoj. Djela Kandinskog i Moholy-Nagya nastala su početkom 1920-ih kada su radili kao profesori na Bauhausu u Weimaru, te su nakon izlaganja na beogradskoj zenitističkoj izložbi ostala kod Micića. Meyerov linorez s prijateljskom posvetom Miciću datira iz 1925., vremena suradnje s časopisom *Zenit* u kojem je predstavljen Theatar Co-op (*Zenit* br. 37, 1925). Osam djela Avgusta Černigoja nastala su 1925–26. godine, a dospjela su u Micićevu zbirku nakon *Konstruktivističke* izložbe u Trstu. Neposredni kontakti Ljubomira Micića s umjetnicima iz Bauhauusa, njihova suradnja u časopisu *Zenit* i na međunarodnoj izložbi u Beogradu 1924. potpomogli su širenju avangardnih ideja, a izlaganje originalnih djela na međunarodnoj izložbi omogućilo je posjetiteljima uvid u umjetničku praksu avangarde.

Školovanje na Bauhausu

Nekoliko godina nakon gašenja časopisa *Zenit*, četvero hrvatskih umjetnika krenulo je s Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu na daljnje školovanje na Bauhaus, u vrijeme njegova djelovanja u Dessau. Otti Berger upisala se u školu 1927., pohađala je tekstilnu radionicu koju je vodila Gunte Stölzl, diplomirala 1930., te na Bauhausu ostala voditi radionicu i predavati dizajn tekstila u razdoblju 1931–32. Ivana Tomljenović provela je na Bauhausu dva semestra 1929./30. gdje se usavršavala na fotoografskom odjelu pod vodstvom Waltera Peterhansa, a njezin najznačajniji fotoografski opus i jedinstveni eksperimentalno-dokumentarni film nastali su upravo 1930. godine u Dessau. Gustav Bohutinsky zadržao se na Bauhausu tijekom ljetnoga semestra 1930., u vrijeme kada je Ludwig Hilberseimer predavao arhitekturu i urbanizam, a studij je potom završio u Zagrebu na Iblerovoj školi arhitekture.

Marija Baranyaj došla je u Dessau iz Beča, zajedno s Ivanom Tomljenović, svojom prijateljicom. Upisala se u školu u jesenskom semestru 1929., ali je već potkraj iste godine napustila Bauhaus

3. *Zenit* br. 40, travanj, 1926.

4. *Zenit* br. 26–33, listopad 1924.

5. Subotić, Irina i Golubović, Vida, *Zenit i avangarda 20ih godina*, Beograd, Narodni muzej/Institut za književnost, 1983., katalog izložbe održane u Narodnom muzeju u Beogradu, str. 120

1. Subotić, Irina i Golubović, Vida, *Zenit i avangarda 20ih godina*, Beograd, Narodni muzej/Institut za književnost, 1983., katalog izložbe održane u Narodnom muzeju u Beogradu, u kojem je Zbirka Ljubomira Micića iscrpno obrađena, po autorima i radovima.

2. Ibid. str. 117

i nastavila školovanje na Akademiji u Breslauu (danas Wrocław). Kako se na Bauhausu zadržala vrlo kratko i kako nije ostavila značajniji umjetnički opus, njezin rad nije dalje istraživao u okviru projekta Baunet.⁶

6. Košćević, Želimir, *Jugoslavenski studenti Bauhausa, Život umjetnosti*, 1985, 39/40, str. 82-87

7. Etel Mittag-Fodor, *Not an unusual Life, for the Time and the Place. Ein Leben, nicht einmal ungewöhnlich für diese Zeit und diesen Ort*, uredila: Kerstin Stutterheim, *Bauhäuslers 3, Bauhaus-Archiv Berlin*, 2014.

Osim Ivane Tomljenović, još je jedna studentica Bauhausa rođena u Zagrebu, Etel Fodor-Mittag, mađarska umjetnica židovskoga podrijetla.⁷ Otac joj je bio državni službenik Poštanskog ureda Austro-Ugarske Monarhije i radio je u Zagrebu kada je Etel rođena 28. 12. 1905. Već 1906., kada je Etel imala devet mjeseci, obitelj se preselila u Budimpeštu, grad za koji su vezana njezina prva sjećanja i u kojem je započela školovanje. Na Bauhaus u Dessau došla je 1928., poslije pripremnog tečaja pohađala je radionice grafike, za tisak i oglašavanje i odjel fotografije koji je vodio Walter Peterhans. Napustila je Bauhaus 1930., udala se za kolegu bauhausovca Ernsta Mittaga, studenta arhitekture. Živjela je u Berlinu gdje se bavila fotografijom i dizajnom. Godine 1938. s obitelji se preselila u Južnu Afriku gdje je nastavila raditi, a umrla je 2005. u svojoj 100-toj godini. Poznata je po fotografijama nastalima u vrijeme školovanja i boravka na Bauhausu.

Zagebačka Akademija prva je umjetnička akademija u Hrvatskoj osnovana 1907., ozakonjena 1918. kao Privremena viša škola za umjetnost i umjetni obrt. Tek 1921. postaje Akademija za umjetnost i umjetni obrt na kojoj su studenti prolazili klasičnu izobrazbu, prema tradicionalnim obrazovnim programima u kojima nije bilo prostora za iskorake u propitivanju likovnosti. Stoga ne čudi da je one studente željne šireg pogleda na umjetnost i mogućnosti istraživanja privukao studij u dalekom, malo poznatom njemačkom gradu Dessauu, gdje se u tek otvorenoj zgradi (1926.), koju je projektirao Walter Gropius, odvijala nastava škole Bauhaus. Bez obzira na to jesu li za Bauhaus saznali iz časopisa, od profesora na predavanjima ili u razgovoru s drugim studentima, sigurno je da ih je sve privukla slika otvorene i inovativne škole, koja je imala dobro ustrojen, suvremen i progresivan pedagoški program koji je studentima pružao mogućnost individualnog razvoja i eksperimentiranja. Osim toga, na Bauhaus su studenti bili posebno privučeni zbog poznatih i uvažanih svjetskih umjetnika koji su držali predavanja i vodili radionice.

Kako je škola Bauhaus primala ograničeni broj polaznika, unutar malog studentskog kolektiva svi su se međusobno poznavali i družili, a mnoga studentska prijateljstva nastavila su se i poslije kroz život. Ivana Tomljenović poznavala je i družila se još u Zagrebu s Otti Berger, Marijom Baranyaj i Gustavom Bohutinskim, na Bauhausu je upoznala Selmana Selmanagića. Njezine fotografije koje su nastajale bilježenjem događanja i ličnosti tijekom školovanja u Dessauu, posebno su važni dokumenti i svjedoci njihovih kontakata.

Individualne prakse hrvatskih bauhausovaca

Otti Berger (Zmajevac, 1898 – Auschwitz, 1944) hrvatska je umjetnica koja se posvetila dizajnu tekstila. Diplomirala je 1930. u tekstilnoj radionici Bauhausa, a 1931. godine, na preporuku Gunte Stölzl, počela voditi tkalačku radionicu i razvijati kurikulum i nove edukativne metode. Nakon odlaska iz Bauhausa 1932. Otti Berger je otvorila vlastiti Atelje za tekstil u Berlinu. Eksperimentirala je s novim, sintetičkim materijalima u oblikovanju tekstila, ispitivala njihove mogućnosti u industrijskoj proizvodnji. Surađivala je s tekstilnim tvornicama u Njemačkoj, Nizozemskoj i Švicarskoj koje su proizvodile tekstil po njezinim inovativnim dizajnerskim rješenjima. Zbog židovskoga je podrijetla 1936. godine dobila zabranu rada u Njemačkoj, neuspješno je pokušala otići u SAD gdje se već nalazio njezin zaručnik, arhitekt Ludwig Hilberseimer. Vratila se 1938. u rodni Zmajevac, zbog bolesti majke, odakle je 1944. deportirana s obitelji u Auschwitz i nedugo potom ubijena.

U svojim višegodišnjim opsežnim istraživanjima života i rada Otti Berger, započetima 2008., Antonija Mlikota došla je do niza novih saznanja.⁸ Ističe da je Otti Berger, osim što je bila vrsna dizajnerica tekstila, bila i teoretičarka, pedagoginja i inovatorica. Potpisivala je svoje tkanine inicijalima „o.b.“, i prva je dizajnerica koja je patentirala tri uzorka tkanine, u vrijeme kada su autori ostajali anonimni. Osim toga, pisala je teorijske tekstove i prikaze suvremenog tekstila, a najpoznatiji prilog *Stoffe in Raum* objavljen je u časopisu *ReD* 1930.

Ivana Tomljenović (Zagreb, 1906. – Zagreb, 1988.) bila je hrvatska umjetnica koja se potaknuta školovanjem na Bauhausu posvetila fotografiji i dizajnu. U mediju fotografije primjenjivala je nove metode, poput vertikalne perspektive, donjih rakursa, dvostruke ekspozicije, fotomontaže, bilježeci prizore svakodnevnog života na Bauhausu i portrete studenata i profesora. Oblikovala je reklamne plakate, između ostalih za žilete i stolne svjetiljke, koje odlikuju funkcionalnost, jednostavnost linija, kontrastne boje, geometrizirane forme, svođenje pozadina na monokromne površine, nova tipografija i upotreba kolaža. Znanje stečeno na Bauhausu primjenjivala je u kasnijem razdoblju, u djelima primijenjene umjetnosti, poput kinetičkih instalacija u izlozima trgovina u Pragu (1933–35.). Živjela je u Beogradu (1935–38.), gdje je za tvornicu aviona Rogožarski radila vizualni identitet i dizajn plakata. Potom se vratila u rodni Zagreb, gdje je djelovala kao srednjoškolska profesorica likovnog obrazovanja.

Darko Šimičić prvi je istraživač koji je na zagrebačkom simpoziju BAUNET, 2012. upozorio na *Film* Ivane Tomljenović, nastao 1930. na Bauhausu.⁹ Crno-bijeli film u trajanju od 57 sekundi, snimljen 9,5 milimetarskom filmskom kamerom, nalazi se u zbirci Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu, digitaliziran je i prvi put prikazan na izložbi *Prodori avangarde u hrvatskoj umjetnosti prve*

8. Vidi tekst Antonije Mlikote u ovom katalogu.

9. Vidi tekst Darka Šimičića u ovom katalogu.

polovice 20. stoljeća, 2007. U suradnji sa Sabine Hartmann, voditeljicom fotoarhiva Bauhaus-Archiva u Berlinu, došli smo do podataka da je to jedini filmski zapis nekog od studenta ili profesora snimljen na Bauhausu.

Daljnja istraživanja toga filma kao i medija filma na Bauhausu obavila je Bojana Pejić, koja je u tekstu naslovljenom *bauhaus in 57 seconds* stavila Ivanu Tomljenović i njezin filmski rad u kontekst avangardne filmnet kulture tridesetih godina u Europi. Ona navodi razloge zbog kojih Bauhaus, kao škola orijentirana prema eksperimentiranju u medijima, nije, usprkos nastojanjima Lászla Moholy-Nagya, Oscara Schlemmera i drugih profesora, pokrenula filmsku klasu, a to su bili manjak financija i nedostatak podrške njemačke industrije. Detaljno opisuje Ivanin film koji prikazuje život na Bauhausu i oko njega i definira ga kao eksperimentalni, dokumentarni, odnosno „film umjetnika“.

Gustav Bohutinsky (Križevci, 1906 – Honolulu, Havaji, SAD, 1987) bio je jedini hrvatski student arhitekture na Bauhausu. U školi u Dessauu boravio je u ljetnom semestru 1930. Nakon predavanja, praktičnoga rada i novih koncepata s kojima se susreo na Bauhausu, vratio se u Zagreb i završio arhitektonski studij na Iblerovoj školi na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu (1926–31.). Projektirao je stambene zgrade u duhu moderne, a estetika Bauhaua najočitija je u njegovu kapitalnom djelu – atelijeru za brata, kipara Emila Bohutinskog, izgrađenom 1945. u Jadranskoj 11 u Zagrebu. Nakon 1945. u suradnji s Jurjem Denzlerom projektirao je niz upečatljivo čistih i funkcionalnih infrastrukturnih objekata – termoelektrana i transformatorskih stanica. Godine 1949. odlazi u SAD, nastanjuje se na Havajima, ali podaci i dokumenti o njegovu životu i daljem arhitektonskom radu, vrlo su oskudni.

Karin Šerman prva je, u suradnji s Dubravkom Bačićem, započela istraživanje života i rada Gustava Bohutinskog, 2002., a u okviru projekta BAUNET u istraživanju su im se pridružili Nataša Jakšić i Igor Ekštajn¹⁰. Njihovo uporno i akribično traganje po muzejskim i privatnim arhivima doveli su do otkrića dragocjenih faktografskih podataka kojim se popunjava mozaik za portretiranje Gustava Bohutinskog i njegova djela. Posebno je važna pomna analiza i konceptualna rekonstrukcija atelijera Emila Bohutinskog kao jedinog realiziranog objekta u Zagrebu i Hrvatskoj, koji zrcali arhitektonske matrice Bauhaua.

Istraživanja koja su vodili Karin Šerman i Dubravko Bašić otkrila su da su se i profesori zagrebačke Akademije zanimali za Bauhaus. Tako je Ljubo Babić, slikar, povjesničar umjetnosti i pedagog, posjetio Bauhaus u Dessauu 1932. obilazeći poznate umjetničke škole i akademije po Europi u cilju upoznavanja sa suvremenim oblicima umjetničke edukacije.¹¹

Primjer dvije hrvatske umjetnice potvrđuje koliko je Bauhaus bio otvorena škola, koja je primala studente bez obzira na njihov spol, nacionalnost, religijska ili politička opredjeljenja; škola u kojoj su mogli razvijati svoje kreativne potencijale, a inovativna rješenja primijeniti u praktičnom radu. Tako su u prvoj godini Bauhaua u Weimaru 1919. žene činile više od polovine polaznika nastave. Opredjeljivale su se ponajviše za pohađanje tekstilne radionice i odjela fotografije, a iznimni opusi Otti Berger i Ivane Tomljenović

govore o visokim kreativnim dostignućima u dizajnu tekstila i mediju fotografije, potvrđujući doprinos žena umjetnica bauhausovskim idejama i praksi.

Utjecaji

Utjecaji ideja i prakse Bauhaua širili su se u dva pravca: preko djela profesora i studenata, te kroz pedagoške metode i programe škole. Najčešće su likovni i estetski jezik djela bili blisko povezani s obrascima edukacije koje su studenti usvajali na školi.

Hrvatski studenti pohađali su na Bauhausu u Dessauu pripremni tečaj koji su vodili Josef Albers i Lászlo Moholy-Nagy, slušali predavanja o elementima likovne umjetnosti, boji i formi koja su držali Vasilij Kandinski i Paul Klee, usavršavali se u specijaliziranim radionicama koje su vodili istaknuti profesori. Znanje i iskustvo stečeni na Bauhausu u velikoj su mjeri utjecali na formiranje njihovih umjetničkih stavova i izraza. Stoga će ideje Bauhaua biti utkane u njihov likovni i arhitektonski rad, a pedagoške metode Bauhaua pretočene u nastavu koju su poslije i sami kao profesori vodili.

Najutjecajnija u prenošenju i širenju ideja i praktičnoga znanja stečenih na Bauhausu bila je Otti Berger, koja je nakon diplomiranja ostala voditi i predavati u radionici tekstila, 1931–32. Ivana Tomljenović je po povratku u rodni Zagreb 1938. predavala likovnu umjetnost na srednjoj školi. Gustav Bohutinsky prenosio je bauhausovska načela u arhitektonske projekte koje je radio u Zagrebu i Hrvatskoj, do odlaska u SAD 1949.

Po zatvaranju Bauhaua u Berlinu 1933. bivši profesori i studenti većinom napuštaju Njemačku i emigriraju u druge europske zemlje, u SAD, ali i na druge kontinente. Na taj su se način ideje prenosile u druge sredine, implementirale u nove školske i sveučilišne centre. Tako je Bauhaus postao najutjecajnija međunarodna škola čije edukativne obrasce prepoznajemo i danas u suvremenoj nastavi. O tom aspektu Bauhaua Michaela Siebenbrodt kaže: „Taj sveobuhvatni pristup obrazovanju čini Bauhaus zanimljivim za današnje rasprave o obrazovanju kao koncept doživotnog učenja na solidnoj ‘zanatskoj’ osnovi, uz visok stupanj spremnosti za timski rad i smisao za širu društvenu odgovornost, što je u potpunosti odgovaralo namjeri Waltera Gropiusa da razvije zdanja i proizvode koji će uz minimalan utrošak materijala, energije i radnog vremena osigurati maksimalnu ljepotu i svrhovitost te tako biti dostupni širokim narodnim masama.“

Avangardni pokreti u hrvatskoj umjetnosti prve polovice 20. stoljeća, bez obzira na njihovu vremensku i geografsku fragmentiranost, bili su duboko ukorijenjeni i imaju svoj kontinuitet. Linija avangardnoga duha i eksperimentiranja započeta 1920-ih proteže se u našoj sredini i nakon Drugoga svjetskog rata, i nastavlja se djelovanjem umjetnika, dizajnera i arhitekata koji su osnovali grupu EXAT 51 u Zagrebu, 1951. Manifest EXAT 51, teorijski tekstovi

10. Vidi tekst Karin Šerman, Dubravka Bašića i Nataše Jakšić u ovom katalogu

11. Ibid.

i radovi članova grupe pokazuju nedvojbeno opredjeljenje za eksperiment i inoviranje vizualnog izraza, kao i težnju za sintezom likovne umjetnosti, dizajna i arhitekture. Utjecaji Bauhauusa ostavili su pečat ne samo na individualnim opusima egzotovaca, već na rad brojnih autora koji su ih slijedili i djelovali u idućim desetljećima.

Time se otvara novo poglavlje naše povijesti umjetnosti, ali i ove publikacije koja sabire rezultate istraživanja teme Bauhauusa i njegovih utjecaja u vremenskom rasponu od 1919. do 1961. godine, ili, simbolično rečeno, od osnivanja Bauhauusa u Weimaru do podizanja Berlinskoga zida.

Gertrud Arndt, Otti Berger za tkalačkim stanom, 1930., Bauhaus-Archiv Berlin

Otti Berger

tekstilna dizajnerica, teoretičarka, pedagoginja, inovatorica

07

Antonija Mlikota

U posljednjem desetljeću o Otti Berger se u našoj sredini sve više govori i piše, u proteklih nekoliko godina projektom BAUNET njezin rad istražen je detaljnije, te će o obrazovanju na Bauhausu, dizajnerskim i inovativnim postignućima i njezinoj obitelji u ovom tekstu biti više riječi nego u dosad objavljenim tekstovima o njoj u Hrvatskoj i ostalim zemljama bivše Jugoslavije.¹ Recentno istraživanje provedeno je u nekoliko hrvatskih i njemačkih institucija, s popratnim elektroničkim pretraživanjem baza podataka muzeja, arhiva i zbirki diljem svijeta, uz pismeni kontakt s kustosima, arhivistima te Monikom Stadler, kćeri voditeljice tekstilne radionice Gunte Stölzl. Tek malen dio bogate ostavštine Otti Berger nalazi se u Hrvatskoj, i to u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu, Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu, Galeriji likovnih umjetnosti u Osijeku, privatnoj zbirci dr. Josipa Kovačića „Hrvatske slikarice rođene u 19. stoljeću“ u Zagrebu i arhivu Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu. Najveći dio dokumentacije, fotografija i tekstilnih uzoraka nalazi se u Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung u Berlinu, Art Institute u Chicagu, Busch-Reisinger Museum i University Library na Harvardu, u Museum für Gestaltung u Zürichu i Museum of Modern Art u New Yorku. Nekoliko radova, fotografija i dokumenata nalazi se u Archives of American Art, Smithsonian Institution u Washingtonu, u J. Paul Getty Museum and Library u Los Angelesu, u Städtische Kunstsammlungen u Chemnitzu, Tate Collection u Londonu, Stedelijk Museum u Amsterdamu, Stadtarchiv Dessau-Rosslau, Sammlung der Stiftung Bauhaus Dessau, Kunstsammlung u Weimaru, Bauhaus-Universität u Weimaru, ETH – Sigfried Giedion Archiv u Zürichu, Bundesarchiv u Berlinu, NHA Hannover, arhivu tvrtke Helios u Boltonu i Stiftung Archiv der Akademie der Künste – Sammlung Baukunst u Berlinu.

1. Stein Vera, 1922.; Vinaver Stanislav, 1930.; Eckstein Hans 1974.; Košćević Želimir, 1985.; Košćević Želimir 1987.; Ivanuša Dolores 1996.; Šuvaković Miško 2003.; Vinterhalter Jadranka 2007.; Mlikota Antonija 2009.; Arijana Koprčina 2009.; Mlikota Antonija 2009.a; Mehulić Leila 2010.; Mlikota Antonija 2012.; Mlikota Antonija 2012.a; Mehulić Leila 2012.; Mlikota Antonija 2014.; Mlikota Antonija 2014.a

Obitelj Berger

2. Zmajevac je danas na području Hrvatske, a u vrijeme njezina rođenja nosio je ime Vörösmart jer je bio dio Austro-Ugarske Monarhije, pa je zbog toga neutemeljeno svrstavaju među mađarske umjetnike iako je bila državljanka ondašnje Jugoslavije. Zasad je poznato da je obitelj posjedovala i kuću u Osijeku.

3. Oskar je rođen u Dalju 18. veljače 1888. godine, bio je oženjen Elizabetom Fišer (Fischer), koja je rođena 3. lipnja 1894. godine u Valpovu od majke Pauline, rođene Dajč (Deutsch), i oca Adolfa Fischera. Prema podatcima preuzetima iz online baze podataka Yad Vashema: The Central Database of Shoah Victims' Names; Oskar Berger; Elizabeta Berger; Otilija Otti Berger. List svjedočenja ispunila je Dolores Ivanuša iz Zagreba. Ivanuša Dolores 1996.: 4., navodi da je podatke preuzela iz svjedočenja jedinog preživjelog člana obitelji Otona (Otta) Bergera, a kao izvor navodi se Hrvatski državni arhiv. ZKRZ GUZ 7798 – 1029. Uredovna potvrda Okružne komisije za utvrđivanje zločina okupatora i njihovih pomagača, br. 1029-46. od 14.8.1946., iskaz Otona Bergera. Iako se ovdje navodi ime Oton, on se u sačuvanim pismima potpisuje kao Otto, kao i u zaglavljima pisama, gdje je navedena njegova adresa i gdje stoji ime Otto Berger.

4. The Art Institute of Chicago; Hilberseimer, Ludwig Karl papers (dalje AIOC, HLK), pismo Otta Bergera Ludwigu Hilberseimeru od 10. kolovoza 1945. godine. Zahvaljujem gospodinu Ivanu Berislavu Vodopiji iz Zagreba na ustupljenim kopijama.

5. Jurić Mirjana 2005.:75.

6. AIOC, HLK, box. FF 2.44. Berger, Otti to Hilberseimer, 1941., pismo Otti Berger Ludwigu Hilberseimeru, 1941. godine; box. FF 2.43. Berger, Otto to Hilberseimer, 1945., pismo Otta Bergera Ludwigu Hilberseimeru od 10. kolovoza 1945. godine.

7. AIOC, HLK, box. FF 2.43. Berger, Otto to Hilberseimer, 1945., pismo Otta Bergera Ludwigu Hilberseimeru od 10. kolovoza 1945. godine.

Otilija Otti Berger rođena je 4. listopada 1898. godine u židovskoj trgovačkoj obitelji u Zmajevcu u Baranji (danas općina Beli Manastir, županija Osječko-Baranjska).² Prema dostupnim podatcima bila je drugo dijete u obitelji, ali prvo dijete iz braka njezina oca Ljudevita (Lajoša) Bergera i majke Ide Kraus. Otti je imala deset godina starijega polubrata Oskara iz prvoga braka njezina oca s Reginom Bichler.³ U braku Ide i Ljudevita Bergera, osim Otilije, rođen je i najmlađi sin Otton (koji kao i Otti krati svoje ime u Otto). Tijekom rata Otti Berger živjela je u Zmajevcu s roditeljima, bratom Oskarom i njegovom suprugom Elizabetom te mlađim bratom Ottom koji se zbog rata vratio iz Praga, gdje je radio kao modni dizajner u salonu Ullyija Rosenbauma.⁴ Najstariji sin Oskar naslijedio je oca u obiteljskoj trgovini u Zmajevcu, ali je tijekom rata morao na prisilni rad, moguće u logor u Lepoglavi.⁵ Prema pisanju Otti Berger i kasnijem pismu Otta Bergera, njihov je otac umro početkom rata, točnije 29. lipnja 1941. godine, a njihova majka Ida umrla je 1. ožujka 1944. godine.⁶ Ni dva mjeseca nakon njezine smrti Oskar, Elizabeta, Otto i Otti Berger uhićeni su u Zmajevcu (27. travnja 1944. godine), najprije su odvedeni u koncentracijski logor u Mađarsku. Prema podatcima koje Otto Berger navodi pišući u kolovozu 1945. godine Ottinu zaručniku Ludwigu Hilberseimeru u Ameriku, u Mađarskoj su ostali pet tjedana, a nakon toga su ih 29. svibnja 1944. razdvojili, odvezli u Auschwitz i više se nikada nisu vidjeli.⁷ Oskar, Elizabeta i Otti Berger, nažalost, ubijeni su, samo je Otto preživio Auschwitz i vratio su kući u Zmajevac.

Školovanje

Budući da zasad nema poznatih nasljednika obitelji ni sačuvanih pisanih tragova, danas je teško rekonstruirati rane godine života Otti Berger. Sa sigurnošću se može utvrditi samo tijek njezina visokoškolskog obrazovanja i razvoj njezine karijere kao dizajnerice tekstila, vrsne teoretičarke britka uma i profesorice na Bauhausu. Prije dolaska na Bauhaus, Otti Berger pohađala je Višu djevojačku školu u Beču, završila je šest razreda s izvrsnim uspjehom. Taj podatak navodi se pod rubrikom školska izobrazba na Matičnom listu Kraljevske akademije za umjetnost i umjetni obrt u Zagrebu na koju se upisala 29. listopada 1922. godine.⁸ Otti Berger na Kraljevskoj akademiji za umjetnost i umjetni obrt u Zagrebu nije krenula ispočetka, upisana je u drugu godinu, odnosno u treći semestar studija. Prva dva semestra bila je u slikarskoj klasi profesora Maksimilijana Vanke, sljedeća tri kod profesora Joze Kljakovića, a posljednja tri kod Vladimira Becića.⁹ Slušala je predmete u rasponu od kemije, filozofije, anatomije životinja, ornamentike, vježbi u pismu, oblika i povijesti umjetnosti do crtanja akta, grafike, slikanja, kompozicije. Te iste godine Otti Berger sudjelovala je na Umjetničkoj izložbi prilikom Židovskog omladinskog sleta u Zagrebu. U osvrtu koji je napisala Vera Stein za časopis *Židov*, naglasila je kako su uz slikarstvo i kiparstvo izloženi i radovi iz primijenjene umjetnosti, posebno je istaknula tri umjetnice – Nelu Geiger, Otti Berger i Rahelu Stein – kojima je zajednički „novi smjer bečkog umjetnog obrta“, za koji autorica smatra da se upravo u Beču razvio „do najviše razine“.¹⁰ Istaknula je da se nakon desetljeća neukusa „napokon pojavio novi smjer u oblikovanju“ koji je zahvatio sve primijenjene umjetnosti (od arhitekture do najtanje vrpce).¹¹ Na Akademiji u Zagrebu Otti Berger odslušala je i uspješno prošla sve četiri godine studija, ali nije diplomirala. Poslije će se (uspoređujući Bauhaus i prijašnje obrazovanje) na Zagreb i na Akademiju referirati kao na mjesto previše opterećeno tradicijom i bez puno duha.¹² Kao studentica sudjelovala je i na velikoj Izložbi dekorativnih umjetnosti koja je održana u Parizu 1925. godine. Među ostalim umjetnicima iz Hrvatske bila je izložena i njezina doza za cigarete od srebra i emajla.¹³ U vrijeme kada je već bila upisana na Bauhaus, u svibnju 1927. godine, u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu održana je još jedna izložba na kojoj je ponovno izložena ta ista doza, bila je to izložba *Djela umjetničkog udruženja za promicanje umjetničkog obrta*.¹⁴ Nakon studija slikarstva na Kraljevskoj akademiji za umjetnost i umjetni obrt u Zagrebu, u listopadu 1926. godine Otti Berger odlazi u Dessau.¹⁵ Na Bauhausu će vrlo brzo postati omiljena, i kao studentica i poslije kao profesorica. Iako je imala velik problem sa sluhom (gotovo je bila gluha jer joj je jedna neuspješna operacija oštetila sluh), aktivno je sudjelovala u životu bauhausovske zajednice, što potvrđuju fotografije s proslave rođendana Gottschalka snimljene u listopadu 1926. godine i riječi Ise Gropiusa, supruge ondašnjega direktora škole Waltera Gropiusa, koja je na Božić iste godine zapisala u svoj dnevnik „da će s Krajevskim i gospođicom Berger napraviti jedan lijepi izlet automobilom“.¹⁶ Škrinja puna narodnih nošnji iz Baranje koje je ponijela sa sobom na Bauhaus

8. Arhiv Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu, Matični list br. 45 Kraljevske akademije za umjetnost i umjetni obrt u Zagrebu, od 29.10.1922., na ime Otti Berger. Kao mjesto rođenja navodi se Vörösmart u Baranji, a pod rubrikom zavičajnost navodi se Zmajevac, Baranja.

9. Josip Kovačić u svojoj zbirci „Hrvatske slikarice rođene u 19. stoljeću“ u Zagrebu posjeduje tri slike koje pripisuju Otti Berger, riječ je o trima kraljolicima. Slika naslovljena *Na jezeru* potpisana je s O. Berger, a *Kraljica kod Strmca* i *Šumski pejzaž* s O.B.

10. Stein Vera 1922.:13. „...Otti Berger izložila je nekoliko jastuka u 'batik' svili i tri lutke iz svile, tila i sličnog dragocjenog materijala. Kod nje moramo istaknuti osobit talent za lutke koje je ona tako krasno i fantastično opremila da gotovo podsjećaju na bića iz priče. Ona lutka sa crnom svilenom kosom i modrom haljinom od tila je jedna umjetnička igračka za 'velike' ljude, a i ona u crvenom tilu i žuti piero krasne su igre boje i forme“; Ivanuša Dolores 1996.: 2.

11. Stein Vera 1922.:13.

12. N.N. 1928.: 24-25.

13. Koprčina Arijana 2009.: 262-263.

14. N. N. 1927., u katalogu je navedeno da je doza bila izložena u vitrini br. 4, pod brojem 86., doza u privatnom vlasništvu. Na ustupljenom katalogu zahvaljujem antikvaru gospodinu Ivanu Berislavu Vodopiji iz Zagreba.; Koprčina Arijana 2009.: 262-263. i 267.

15. Bauhaus-Archiv Berlin, Museum für Gestaltung (dalje BHA), arhiva Otti Berger (dalje O.B.), Mappa (dalje mp.) fotografija, inv. br. 2007/13.38-39., kopija fotografije *Proslava rođendana Gottschalka u Dessauu*, 12.10. 1926. (na fotografiji za stolom snimljeni su Grete Richard, Karla Grosch, Gertrud Arndt, Otti Berger, Rudolf Lutz, Alma Siedhoff). ; BHA, O.B., mp. 26. Biographische Unterlagen, Lebenslauf.

16. Püschel Konrad 1997.:23.; Vinaver Stanislav 1930.:9. „...Interesovače vas jugoslavenska podanica gospođica Oti Berger. Ona je ovde omiljena.“

bila je omiljena svima, često su se njome koristili za zabave i fotografiranje, ali i za proučavanje ukrasa i načina tkanja. U sljedećem ljetnom semestru 1927. godine Otti Berger službeno se upisala na Bauhaus. Kao i svi ostali, bez obzira na prethodno visoko obrazovanje, počela je od pripremnoga tečaja – *Vorkursa*.¹⁷

Unutar zidina Bauhauusa¹⁸

Godine na Bauhausu zasigurno su za Otti Berger kao i za mnoge druge bauhausovce bile godine intenzivnog osobnog, socijalnog i profesionalnog razvoja. Iz prvoga semestra sačuvano je nekoliko njezinih radova i fotografija radova iz pripremnoga tečaja kod Lászla Moholy-Nagya i Josefa Albersa. Predavanja su bila podijeljena na osnovno učenje o obrtu i osnovno učenje o formi, uz slušanje matematike, mehanike, fizike i kemije. U tom prvom semestru slušala je i predavanja Vasilija Kandinskog o formi i oblikovanju. Studenti su predavanjima iz prakse, odnosno obrta, stjecali osnovna znanja o alatima, a u teorijskom dijelu proučavali su analizu osnovnih elemenata forme (orijentacija, opis, terminologija), organsko i funkcionalno povezivanje materijala (konstrukcija, gradnja, zakonitosti), kao i uvod u apstrakciju i osnove dizajna uz praktične vježbe slikanja, crtanja i konstrukcije.¹⁹ U Bauhaus-Archivu u Berlinu i Getty Research Centru u Los Angelesu sačuvana je fotografija njezina rada iz trećeg mjeseca pripremnoga tečaja kod Josefa Albersa.²⁰ U trećem mjesecu studenti su trebali istražiti konstruktivne i oblikovne mogućnosti spoja dvaju materijala. Otti Berger izabrala je valoviti karton i slamke, koje je umetnula u kartonske utore i stupnjevito ih izvlačila prema gore, pa prema dolje, uz savijanje dvobojnih traka kartona čime je postigla valovitu konstrukciju forme i volumena. Veliku valovitu formu od kartona i slamki nosila je znatno manja kružna konstrukcija izvedena od istih materijala. U opisu rada naglašeno je kako su jednostavni materijali i promišljena konstrukcija dali sjajan rezultat.²¹ Getty Research Center u Los Angelesu čuva fotografiju još jednoga rada Otti Berger iz pripremnoga tečaja izvedenog od komada tekstila i uskih traka stakla.²² Trake tekstila savijene su u obliku meandra i nose široko, izvan centralne konstrukcije od tekstila izvučene uske trake stakla što stvara zanimljiv efekt svjetla i sjene, odnosa punog i praznog polja od tekstila i transparentnih traka od stakla. Riječ je o radovima kojima su studenti istraživali svojstva materijala, estetske komponente zadanoga materijala, oblikovne mogućnosti, krajnje granice konstrukcije i maksimalne mogućnosti iskorištavanja pojedinoga materijala, sve je trebalo biti iskorišteno i nije smjelo biti otpadaka. Takav princip obrazovanja poslije će biti vrlo značajan za organizaciju rada u proizvodnom procesu, gdje su se bauhausovci, pa tako i Otti Berger, kao dizajneri i inovatori brinuli o proizvodnom procesu, odnosno što ekonomičnijoj proizvodnji.²³ Iz nastave kod Paula Kleea i Vasilija Kandinskog sačuvane su dvije bilježnice s bilješkama, zasebni listovi s vježbama i bilješkama s nastave, kao i praktični radovi proučavanja stupnjevanja i miješanja boja te kolaž s vježbom slaganja palete boja.²⁴ Sačuvan je i njezin rad *Taktilna ploča* s

nitima koja je nastala kao rezultat vježbe analize boje i teksture korištenjem različitih materijala kod Lászla Moholy-Nagya, cilj je bio istražiti i prezentirati opipljive vrijednosti materijala.²⁵ Taj je rad nastao u drugom semestru studija na Bauhausu, 1928. godine. László Moholy-Nagy uvrstio ga je u svoju knjigu *Von Material zu Architektur*, objavljenu 1929. godine, u kojoj je pojasnio svoj pedagoški koncept.²⁶ Naglasio je da je svrha takvih vježbi bila istražiti materiju putem opipa, tijekom tih vježbi studenti su imali povezane oči i trebali su samo na temelju dodira odrediti i opisati materijal (naučiti ga čitati), bilo da je riječ o tekstilu, žičanoj podlozi i papiru kao na primjeru Otti Berger, ili o drugim materijalima poput metala, spužve, ostatka kruha, porculana, kože. Čitanje materijala bilo je jednako važno kao i čitanje knjiga.²⁷

Tekstilna radionica

U sljedećem zimskom semestru 1928. Otti Berger upisala se u tekstilnu radionicu Bauhauusa, stručna predavanja držala je mlada majstorica/profesorka Gunta Stölzl, a predavanja iz forme tada je držao Paul Klee.²⁸ Tekstilna radionica, odnosno tkanje, od početka djelovanja škole smatralo se ženskim poslom. Iako se ravnopravnost načelno isticala u manifestu škole, ona u stvarnosti nije funkcionirala. Žene se teško propuštalo nakon pripremnoga tečaja u druge radionice, one su se uglavnom upućivale u tekstilnu radionicu.²⁹ Smatralo se da su žene sklone kićenim stvarima te da stoga ne mogu razviti estetiku na razinu kojoj je težio Bauhaus. Osim toga smatrali su da žene ne mogu, ili ne žele, ostvariti ozbiljnu karijeru budući da se očekivano trebaju realizirati bračkom i majčinstvom.³⁰ Budućnost će pokazati da će takav stav zapravo biti dobar za razvoj tekstilne radionice, jer se zbog toga u rad radionice nitko i nije previše miješao. Na početku rada škole u Bauhausu svaka je radionica, pa tako i tekstilna, imala majstora forme i majstora obrta. Prvi majstor forme bio je Johannes Itten, a od 1921. godine taj je posao preuzeo slikar Georg Muche. Majstorica za obrt bila je Helene Börner, koja je radila na prijašnjoj školi za umjetnost i obrt u Weimaru, a koja je 1919. godine postala dio škole u Bauhausu. Ona je sa sobom donijela razboje za tkanje, tako da je radionica od početka bila dobro opremljena. Prilikom zatvaranja škole u Weimaru i preseljenja u Dessau, Helene Börner odlučila je ostanu, a s njom su ostali i tkalački razboji jer su bili vlasništvo ranije škole. Njezin posao u Dessauu preuzela je dotadašnja studentica Gunta Stölzl, Georg Muche je i dalje bio majstor forme. Kada je bez konzultacija s Guntom Stölzli i ostalim studentima iz tekstilne radionice samoinicijativno kupio skupe razboje za *jacquard* tkanje, došlo je do pobune studentica koje nisu više htjele surađivati s njim. Taj je sukob rezultirao Mucheovom ostavkom i odlaskom s Bauhauusa u travnju 1927. godine. Gunta Stölzl postaje prvom i jedinom ženom u vijeću majstora i u cijelosti preuzima vodstvo tekstilne radionice. Ona je reorganizirala radionicu i napravila novi obrazovni program, Kurt Wanke bio je zadužen za tehnička pitanja, a Lis Beyer za proces bojenja, što je bila novost u radu radionice (dotad su studentice o bojenju tkanina uči-

17. Stadtarchiv Dessau-Rosslau, Bauhaus Einschreibbuch (dalje SDR, BHEB), str. 23., redni broj 110., Otti Berger je upisana u Bauhaus pod rednim brojem iskaznice 131. Prema upisnoj knjizi u taj je semestar ukupno bilo upisano 104 studenta: 84 Nijemca, 13 stranaca, od toga 96 samca i 4 oženjenih. Uz ove podatke bilo je navedeno mjesto rođenja, nacionalnost, semestar i radionica u koji je student upisan, te opaske.

18. Citat Otti Berger, BHA, O.B., mp. 14, pismo Slavi 1938.

19. Lösel Regina 1997.: 8. Na ustupljenoj kopiji magisterija zahvaljujem gospodinu Goranu Prkačinu iz Beča.

20. BHA, O.B., mp. fotografija, Vorkurs Josef Albers/Otti Berger, inv. br. 47/849.; www.getty.edu/art/collection/objects/57692/lotte-gerson-abstract-sculpture-german-1919-1933/

21. BHA, O.B., mp. fotografija, Vorkurs Josef Albers/Otti Berger, inv. br. 47/849.

22. Schmitz M. Norbert 2006.:373.

23. Otti Berger često je pisala i opaske uz svoje predloške, čak je predlagala i izmjene na samim strojevima kako bi se nov materijal ili nov način tkanja što ekonomičnije uveo u proizvodni proces.

24. BHA, O.B. mp. 11., 12., 13. i grafički radovi.

25. BHA, O.B. *Tasttafel aus Fäden*; Schmitz M. Norbert 2006.: 369.; Smith T'ai 2014.: 82-84.

26. Moholy-Nagy László 1929.: 22.; Smith T'ai 2006.: 12-17.

27. Lösel Regina, 1997.: 11.

28. SDR, BHEB, str. 32., redni broj 136/131.

29. Baumhoff Anja 2006.: 468.

30. Baumhoff Anja 2006.: 471.; Droste Magdalena 2006: 40. Više o Tekstilnoj radionici, Winger Hans Maria 1978.: 335., 428., 461., 519., 544.; Baumhoff Anja 2006.: 466-487.; Droste Magdalena 2006: 72-75.

le izvan škole). Novi program radionice uključivao je, nakon obveznoga pripremnog tečaja, upis u radionicu na probni semestar, nakon toga bi se donosila odluka hoće li pojedini student nastaviti svoje obrazovanje u radionici ili neće. Uz uvodna predavanja o boji, formi, materijalima i osnovnim teorijskim i praktičnim postavkama struke i dizajna, u praktičnom dijelu nastave studenti su izučavali tkanje, izradu tepiha, izradu tapiserija, pletenje i bojenje. Morali su slušati i druge obvezne predmete na školi (matematiku, geometriju, tehničko-organizacijske znanosti), ali i steći znanje o alatima, materijalima, znati predvidjeti i izračunati troškove proizvodnje i voditi računovodstvenu evidenciju. Nakon godinu i pol mogli su polagati prvi stručni ispit iz ručnoga tkanja i bojenja, što im je omogućavalo daljnje jednoipolgodišnje obrazovanje na mehaničkim razbojima, odnosno eksperimentiranje s materijalima i izradu modela za industrijsku proizvodnju, viši stupanj obrazovanja u bojenju tekstila i primjene tekstila na suvremenom tržištu. Nakon toga mogli su polagati ispit iz mehaničkoga tkanja, čime bi stekli certifikat za rad u industrijskoj proizvodnji tekstila. Smatralo se da su nakon takva obrazovnoga procesa bili sposobni odgovoriti na sve zahtjeve struke.³¹ Na Bauhausu su preferirali studente bez prethodne zanatske obuke, smatrali su da će se u tom slučaju manje oslanjati na naučeno i tradiciju, a više se slobodno i bez ograničenja posvetiti učenju i istraživanju u radionicama.³² U radionici se poticao individualni rad i eksperimentiranje s novim materijalima kao i istraživanje novih uporabnih mogućnosti tekstila i potencijalni plasman na tržište, te razvoj prototipova za industrijsku proizvodnju. Radionica je postala laboratorij za eksperimente i istraživanje.

Traženje nove uloge tekstila ili o stvaranju predložaka za „strukturirane“ tkanine

Obrazujući se u tekstilnoj radionici Bauhausu uz praktični rad, ali i uz predavanja Paula Kleea, Lászla Moholy-Nagya, Josefa Albersa i Vasilija Kandinskog, Otti Berger je mogla, jer nije imala prethodno tkalačko obrazovanje, posve slobodno razvijati svoj osjećaj za boje i iznalaziti vlastita rješenja. U nekoliko sačuvanih tekstova Otti Berger je kritički i vrlo progresivno propitkivala ulogu tekstila, njegovo umjetničko vrednovanje, ulogu u arhitekturi i suvremenosti. Tijekom godina obrazovanja u tekstilnoj radionici i izvan nje pokušala je odgonetnuti nov smisao i ulogu tekstila u suvremenom življenju i arhitekturi, preko koje se po njezinu mišljenju tekstil najbolje mogao prezentirati industriji, tretiran kao umjetnički medij, samostalno izražen kroz strukturu tkanja.³³ Struktura tekstila postala je „kist i dljetlo“ tekstilne radionice, tkanje koje se gradi preko pojedinačnih niti čineći najvažniji element oblikovanja. Dotadašnjem ulogu ornamenta zamjenjuje struktura (povezivanje pojedinačnih niti na nov način) uz istraživanje novih uloga tkanja (toplinske, zvučne, oblikovne, uporabne, njegove trajnosti, poderivosti, higijenske uloge, rastezljivosti). Otti Berger smatrala je da s tim treba biti vrlo oprezan, jer se svaka tkanina glatke površine proglašavala modernom, držala je da treba u strukturi istaknuti svaku nit, dati joj mjesto, da sve bude vidljivo

u harmoniji različitih materijala, načina njihova povezivanja i tretiranja boja.³⁴ Za novu arhitekturu trebalo je promišljati i nove materijale, prije svega njihovom namjenom u interijeru.³⁵ Na primjer, kod zavjesa treba ispitivati stupanj transparentnosti odnosno propusnosti, utjecaj na svjetlo i temperaturu u sobi. Kod zidnih obloga bila je važna toplinska ili zvučna izolacija, zbog higijene trebalo je promisliti i o mogućnosti njihova pranja i održavanja. Iako je prema njezinu mišljenju tekstil bio nužno zlo dok arhitekti trajno ne riješe pitanje izolacija (grijanja/hlađenja), bio je ipak jako potreban; arhitektura je sama stvarala veliku potrebu za tekstilom u opremi i kvalitetnom funkcioniranju prostora.³⁶

Intuicija je još uvijek dobra stvar³⁷

Otti Berger smatrala je da se struktura tekstila ne smije rabiti kao isključivo formalni element nego da treba biti povezana i sa svrhovitošću tkanja (s namjenom i funkcijom, načinom na koji će biti postavljen u prostoru), eksperimentiranjem s miješanjem materijala i nijansi, uz postizanje sklada načinom tkanja, uz usklađenost materijala i boja.³⁸ Za potpuno razumijevanje tkanine trebalo ju je, kako ih je Paul Klee učio, i intuitivno osjetiti, „slušati tajne tkanine“.³⁹ Kao rezultat takvih poimanja tkanja, ali i onih prijašnjih taktilnih vježbi iz pripremnoga tečaja, Otti Berger kontinuirano eksperimentira s novim materijalima, uz one organskoga podrijetla poput pamuka ili konoplje u tkanje upleće različite umjetne niti, žicu, celofan. Smatrala je taktilnu dimenziju tkanja iznimno važnom, čak primarnom u vrednovanju tekstila jer se, prema njezinu poimanju estetske dimenzije tkanja, tkanina razumije opipom: „Diranje tkanine rukama može se jednako tako doživjeti kao lijepo, kao što oko doživljava boju ili uho zvuk.“⁴⁰ Tekstil promatran kroz strukturu, teksturu, fakturu, boju; način tkanja odnosno struktura čine bit tkanine, način na koji su niti povezane čine fakturu (gusto ili rijetko križanje, debelu ili tanku), tekstura je njezina osjetilna dimenzija (neravno/glatko-sjajno/zagasito).⁴¹ U oblikovnom smislu utjecaj Paula Kleea, Vasilija Kandinskog, Lászla Moholy-Nagya na Tekstilnu radionicu, pa i na radove Otti Berger, bio je evidentan. Likovno tretiranje tekstila bazirano je na kombinaciji najjednostavnijih oblika (ravne trake iste boje, krug, pravokutnik, kvadrat) izvedenih u različitim bojama ili materijalima, u kromatskom tretiranju tkanine (stupnjevanje iste boje, svijetlo/tamno, kontrast, pozitiv/negativ), u važnosti taktilne dimenzije tekstila, u vidljivosti niti i boja u strukturi, u visokim vrijednostima fakture, istražujući odnose između boje i materijala i između boje i strukture, Otti Berger je zaključila da su „mogućnosti dolaska do tkanine s pomoću tih sredstava neograničene.“⁴² Većina tekstilnih pogona u Njemačkoj u to vrijeme svoj je dizajn temeljila na papirnatim predlošcima za proizvodnju, a proizvodnja strukturiranih tkanina po takvu principu nije bila moguća jer su tkanine iz mehaničkih strojeva izlazile posve drugačije od papirnatih predložaka.⁴³ Takav princip rada posve je uništio taktilnu dimenziju tekstila, koji je postao tek preslika ornamentata pojedinoga stila, osobito u 19. stoljeću.⁴⁴ Stoga je Otti Berger u obrazovanju studenata, ali i radu

39. Berger Otti 1930.: 145. „...Sada imamo analizu tkanine! No ovdje bismo mogli kazati poput slikara Kleea: Intuicija je još uvijek dobra stvar! – Naime, valja slušati tajne tkanine, slijediti zvukove materijala. Strukturu ne treba obuhvaćati samo mozgom, nego i osjetiti podsviješću; tako bismo doznali za specifičnost svile – toplinu, ili umjetne svile – hladnoću. Shvatit ćemo grubost konoplje ili vune, boja počinje odzvanjati u materijalu, a ja kažem: zvuk boje u materijalu bogatiji je od bilo kojega odjeka boje.“

40. Berger Otti 1930.: 145. 145.; Smith T'ai 2014.: 84., 96.-97.; Smith T'ai 2006.: 12-23.

41. BHA, O.B., mp. 3.: Berger Otti, *Weberei und Raumgestaltung*, tekst otipkan na pisačem stroju, bez datuma, str. 4.

42. Berger Otti 1930.: 143.-145. „...Prvi je preduvjet: harmonija različitih značajki materijala koje se želi uporabiti; harmonija tvrdog i mekog, debelog i tankog, zagasitog i sjajnog. Sljedeći je preduvjet izjednačenost strukture, tj. flotacije i međusobnoga križanja različitih niti u smislu izdržljivosti, elastičnosti i higijene. Treća je pretpostavka harmonija boja. Kao posljednja pretpostavka važna je ukupna ravnoteža: između namjene (ekonomičnosti), strukture (građe), fakture (kvalitete) i boje. Tko poznaje te odnose u tkanini, stoji pred neograničenim mogućnostima. On zna i pazi na to: nije svaka boja za svaki materijal. Materijal se mijenja strukturom. Boja se mijenja materijalom i strukturom. Svila izgleda drugačije u gruboj i glatkoj strukturi. Glatke strukture odražavaju svjetlo, grube strukture gotovo da upijaju svjetlost i stvaraju sjene. Pritom prava svila baca sjene u boji, a umjetna tamne. U tom kontekstu možemo govoriti o plastici tkanine. Tkanina postaje izrazom, za što bi nam još bilo potrebno cvijeće, vitice i ukrasi? Sama tkanina živi.“

43. Berger Otti 1933.: 10.

44. Berger Otti (bilj. 35., bez datuma):2.

31. Arhiv Gunte Stölzl, *Plan rada za Tekstilnu radionicu u Dessauu* (ustupljeno od kćeri Gunte Stölzl Monike Stadler). Prema programu bilo je predviđeno da nakon toga studenti, koje je odabrao profesor, mogu upisati arhitekturu (pod uvjetom da su tijekom studija odslušali pojedine predmete poput tehničkoga crtanja, statike, konstrukcije). Iako je postojalo na papiru, u praksi takvo prebacivanje nije funkcioniralo.

32. Lucadou V. Barbara 1986.: 301.

33. BHA, O.B., mp. 4.: Berger Otti, *Stoffbesprechung*, tekst otipkan na pisačem stroju, 10.10.1931., stranica bez označenoga rednog broja, „...U vajmarsko doba i u prvoj godini Bauhausu, u tekstilnoj radionici naslikani su brojni predlošci. No ipak, oni su bili samo „naslikani“ i veći dio tkanina bio je više nacrtan nego istkan. Postupno se shvatilo što je tekstil. Radovi su u međuvremenu postali formalni, no bili su mnogo više tkanina nego slika.“

34. BHA, O.B., mp. 3.: Berger Otti, *Über Struktur*, tekst otipkan na pisačem stroju, bez datuma, str. 1.

35. BHA, O.B., mp. 3.: Berger Otti, *Stoffe und neues Bauen*, tekst otipkan na pisačem stroju, bez datuma, str. 3.; SMITH T'AI 2006.: 21.

36. BHA, O.B., mp. 3., Berger Otti, *Aus Tagebuch einer Weberin*, tekst otipkan na pisačem stroju, bez datuma, str. 1.; Berger Otti, (bilj. 33., 1931.) 1.

37. Citat Berger Otti: 1930.: 145.

38. više u: Lucadou v. Barbara 1986.: 301-311.; Berger Otti (bilj. 33., 1931.) 1.; Berger Otti (bilj. 34.); Berger Otti (bilj. 35.); Berger Otti 1930.: 145.

dizajnera, isticala važnost individualnog istraživanja i rada na tkalačkom stanu kao baznoj platformi za razvoj predložaka za industrijsku, odnosno mehaničku proizvodnju. Mehanički tkalački strojevi nisu bili pogodni za istraživanje zbog brzine rada i unaprijed zadanih predložaka kretanja u isprepletanju niti. Rad na tkalačkom stanu stoga je omogućavao veću produktivnost u izradi prototipova, manji utrošak materijala, ali i „poticaj na igranje“, maštu, razmišljanje, što je omogućavalo „intimniji odnos prema materijalu.“⁴⁵ Smatrala je da samo na takav način mogu nastati nove tkanine „kao neovisni kreativni proizvodi industrije.“⁴⁶ Naravno, kod takva rada dizajner je trebao biti spreman i sposoban riješiti prilagodbu izrade tkanine na mehaničkim pogonima u tvornicama. Otti Berger je to, kao i velik broj dizajnerica iz tkalačke radionice, mogla i znala često spretnije i bolje od drugih.

45. Berger Otti 1933.: 10

46. Berger Otti 1933.: 10. „...Zadaća novoga razvojnog procesa sastoji se upravo u ovome: izvesti industriju na put koji određuje njezin razvoj u vlastitim granicama.“

47. N.N. 1928.: 24-25.

48. Lösel Regina 1997.: 151.; Radewaldt Ingrid 2009.: 65

49. BHA, O.B., mp. 19, inv. br. 645/629., otipkani životopis Otti Berger.; Lösel Regina 1997.: 151.

50. N.N. 1931.: 24-25. Otti Berger jedina je izlagala primijenjenu umjetnost, uz druga imena bilo je navedeno kipar, slikar, arhitekt, osim uz njezino ime. Za ostale umjetnike bio je naveden i popis djela, a uz njezino je ime pisalo tekstilne radnje uz fotografiju tepiha za dječju sobu. Zasad je nepoznato što je još bilo izloženo. Kao adresa umjetnika navedeno je: Wüstewaltersdorf (Websky i comp). Isti takav tepih kupljen je 1929. godine za Städtische Kunstgewebemuseum u Chemnitzu, pa se Regina Lösel u svojem radu s pravom pita jesu li postojale dvije verzije istoga rada ili je riječ o istom tepihu. Tepih se danas nalazi u zbirci Städtische Kunstsammlungen u Chemnitzu. Na izložbi su sudjelovali: Ivan Generalić, Stjepan Gomboš, Vinko Grdan, Mladen Kauzlaric, Krsto Hegedušić, Lavoslav Horvat, Drago Ibler, Stjepan Planić, Oton Postružnik, Kamilo Ružička, Zdenko Stržič, Otti Berger, Franjo Mrz.

51. Berger Otti (bilj. 33., 1931.); BHA, O.B., Bindungslehre Buch.

52. Lösel Regina 1997.: 50.

53. Wortmann Weltge Sigrid 1993.: 113.; Smith T'ai 2009.: 237.

54. Wortmann Weltge Sigrid 1993.: 95.

Inovativna rješenja pod oznakom o.b.

Prema riječima Otti Berger, ona se na Bauhaus upisala zbog potrebe rada na sebi i pronalaženju „vlastitog Ja“, a zadaća Bauhaua bila je prema njezinu mišljenju iz „umjetnika ponovno napraviti čovjeka“, nakon nešto više od godinu dana na toj školi izjavila je da je pronašla svoje „Ja i da ga sada pušta da uči u hodu.“⁴⁷ To učenje u hodu bio je *modus operandi* Otti Berger cijeli njezin životni vijek. Uz dozvolu škole 1929. godine dio semestra provela je na školovanju u Stockholmu u Tkalačkoj školi Johanne Brunsson. Tom je prigodom održala, uz dozvolu direktora, i predavanje o Bauhausu, te je sudjelovala na izložbi švedskoga Werkbunda. Po povratku u Dessau postala je suradnica na pola radnog vremena u tekstilnoj radionici, uključila se i u veliki projekt Hannesa Meyera i škole: izgradnju i opremanje škole u Bernauu. Prema dizajnu Otti Berger izrađeno je 120 deka od umjetne svile za đačke sobe.⁴⁸ Njezino školovanje na Bauhausu završeno je u travnju 1930. godine, obrtnički ispit položila je u listopadu u Jeni, a u studenom je dobila diplomu Bauhaua pod brojem 31.⁴⁹ Iste godine objavila je tekst *Stoffe in Raum* u broju češkoga časopisa *ReD* posvećenog Bauhausu i tada počinje njezina suradnja s tekstilnom tvornicom u Zwickauu. Nakon Zwickaua počinje raditi i za tvornicu tekstila Websky, Hartmann&Wiesen u Wüstewaltersdorfu kraj Breslaua, te sudjeluje 1931. godine na izložbi grupe Zemlja u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu. Iste godine na izložbi Bauhaua u Moskvi, koju je organizirao Hannes Meyer, bila je izložene i njezina deka dizajnirana za školu u Bernauu.⁵⁰ Preuzima vodstvo tekstilne radionice Bauhaua (1931–1932.), koja je načelno bila pod vodstvom Lilly Reich, i izrađuje novi kurikulum.⁵¹ Studente je poticala na samostalan rad i odabir zadataka, zbog svojeg iskustva, talenata i načina rada bila je omiljena među studentima.⁵² Ise Gropius istaknula je kako nitko drugi na Bauhausu nije tako istinski razumio i uspješno provodio u djelo radne metode koje je njezin muž pokušao razviti tijekom devet godina koliko je vodio Bauhaus.⁵³ U Jeni 1932. godine Otti Berger sudjeluje na izložbi *Gestaltende Arbeit der Frau* i izlaže tepih za dječju sobu i prekrivač za klavir napravljen za P. Kleea. Inzistirala je da njezini radovi budu potpisani.⁵⁴ Časopis *Der Konfektionär*

zatražio je njezino mišljenje o upotrebi pamuka u suvremenom tekstilu, uz uvodnik je objavljen njezin tekst pod naslovom *Umsatzsteigerung durch Geschmacksveredelung*, koji je bio ilustriran fotografijama njezina tekstila.⁵⁵ Te iste 1932. godine započinje njezina višegodišnja prepiska s uredom za patente i završava njezin angažman na Bauhausu koji zatvara svoja vrata u Dessau. Otti Berger kupuje od škole jedan od tkalačkih stanova i otvara vlastiti atelje za tekstil u Berlinu: *otti berger atelier für textilien, stoffe für kleidung und wohnung möbel-vorhang – wandstoffe bodenbelag*. I dalje je neumorno propitkivala, istraživala, eksperimentirala.⁵⁶ Takav rad u kombinaciji s neumoljivom upornošću i svjesnošću vlastitoga Ja priskrbio joj je zaštitu inovativnih tkanina. Za svoje tekstile dobila je u Njemačkoj dvije vrste zaštite: *Gebrauchsmuster* (za *Möbelstoffdoppelgewebe; Gewebe für Möbel, Wandbekleidung und dgl; Gewebe Lamé-Plume*) i *Patent (Möbelstoffdoppelgewebe)*, dok je patent za *Lamé-Plume* dobila u Engleskoj.⁵⁷ Zatražiti i dobiti zaštitu tekstila u to vrijeme bila je rijetkost, dizajneri su uglavnom ostajali anonimni nakon što bi tekstil otišao u tvorničku proizvodnju. Otti Berger nije htjela takav tretman za sebe i svoja rješenja, koja je potpisivala s o.b., jer je kao i većina bauhausovaca sve pisala malim slovima. U pronalaženju novih rješenja imala je prije svega u vidu buduću funkciju materijala, ali jednako tako i umjetničku i tehničku dimenziju koje su uvijek bili jasno razvijene. Jako je pazila na ekonomičnost i iskoristivost materijala kao i na boju kao važnu estetsku komponentu.⁵⁸ Uskoro započinje i dugogodišnju suradnju s tekstilnom tvrtkom *Wohnbedarf A.G.* iz Züricha. Objavljuje dva kritička osvrt na suvremeni tekstil popraćena fotografijama tekstila; jedan u *Der Konfektionär*, a drugi u švedskom časopisu *Arkitektur och samhälle*.⁵⁹ Ostvarila je i značajnu suradnju s arhitektom Hansom Scharounom na dizajnu i izradi tekstila za opremanje modernističke kuće za F. Schminkea u Löbauu.⁶⁰ Bračni par iz Japana Michiko i Iwao Yamawaki, koji je studirao na Bauhausu, objavljuje tekstove o Bauhausu u *Kokusai-Kenchikuu* u Tokiju. Tekst o tkalačkoj radionici Bauhaua bio je ilustriran fotografijom Otti Berger za tkalačkim stanom.⁶¹ Sljedeće godine (1934.) na izložbi o stanovanju u Zürichu prezentiran je njezin tekstil zajedno s namještajem Alvara Aalta koji se mogao naručiti presvučen upravo njezinim tekstilom.⁶² Časopis *International Textiles* objavio je članak o njezinu tekstilu bogato opremljen fotografijama. Sudeći prema sačuvanim novinskim isječcima, članci o Otti Berger izlazili su u nekoliko navrata u tom međunarodnom četverojezičnom časopisu u razdoblju od 1934. do 1937. godine i bili su bogato ilustrirani, nerijetko fotografijama njezina tekstila preko cijele stranice.⁶³ Suradnju s tvrtkama *Palag A.G.* iz Züricha i nizozemskom tvrtkom *De Ploeg* iz Geerijka započinje 1935. godine, a talijanski časopis *Domus. L'arte nella casa* objavljuje velik članak pod naslovom *Otti Berger-Stoffe*.⁶⁴ Njezina sjajna karijera u Njemačkoj završena je u svibnju 1936. godine, nakon što je dobila zabranu rada kao Židovka i strankinja. Usprkos toj zabrani tvrtka *Schriever&Co, Roßhaarweberei* u Dresdenu proizvodi njezinu patentiranu tkaninu *Möbelstoffdoppelgewebe*. U nekoliko navrata boravila je u Engleskoj. Kako nije uspijevala naći posao, osim kao zamjena u Boltonu, vratila se u Zmajevac vjerujući da će uskoro dobiti vizu i otputovati u Ameriku.⁶⁵ U isto vrijeme njezini su radovi već stigli u Ameriku na veliku izložbu Bauhaua 1938. godine u New Yorku. Na fotografiji objavljenoj povodom izložbe u *The Bulletin of Museum of Modern Art* vide se, među ostalim, izložena njezina dva tepiha koji se danas nalaze u Bauhaus-Archivu u

55. Lösel Regina 1997.: 152.; Berger Otti 1932.: 5.

56. Wingler Hans Maria (bilj. 30., 1978.) 461-465.; Semsey Réka 2010.: 332-338.; Smith T'ai 2008.: 54–74.

57. Lösel Regina 1997.: 92-100.

58. Ardjah Melanie 2011.: 73.

59. Lösel Regina 1997.: 153.; Berger Otti 1933.: 10.

60. Lösel Regina 1997.: 152.

61. BHA, O.B., mp. fotografija, kopija fotografije iz Michiko Yamawaki, *Bauhaus Weberei, „Kokusai-Kenchiku“*, Tokio, 9.(1933.)6., 155-158., 216.-218.

62. Lösel Regina (bilj.19., 1997.) 79.

63. BHA, O.B., mp. 27. sadrži stranice iz časopisa bez označenog datuma, ponegdje su tek rukom označene godine objave.; Lösel Regina (bilj.19., 1997.) 154.

64. Lösel Regina 1997.: 104.

65. Više u: Mlikota Antonija 2009.; Lösel Regina 1997.: 88-91.

66. McAndrew John 1938.: 7., na ustupljenoj kopiji buletina zahvaljujem kolegi Darku Simičiću; Wortmann Weltge Sigrid 1993.: 85.

67. Albers Anni 1938.: 142-147. i 215.; Lösel Regina 1997.: 105.

68. Smith T'ai, 2009.: 237-8., 243. Autorica se referira na sačuvanu korespondenciju između Ise Gropius i Hanne Lindemann koja se nalazi u arhivu Muzeja Busch-Reisinger na Harvardu.

69. AIOC,HLK, box. FF 5.22

Berlinu.⁶⁶ Osim toga u opsežnom katalogu izložbe objavljen je cijeli niz fotografija njezina tekstila i tepiha, pa se može pretpostaviti da je bilo izloženo više njezinih radova.⁶⁷

Monika Stadler, kći Gunte Stölzl, prisjeća se kako su njezina majka, a i ostali bauhausovci koji su joj dolazili u posjet, uvijek hvalili iznimni talent Otti Berger i njezina postignuća u tekstilnom dizajnu, kao i izrazili žaljenje za njezinim tragičnim i preranim odlaskom. Ise Gropius i bivša tajnica u Bauhausu Hanna Lindemann brinule su se da bi netko mogao uzeti iz skladišta u Londonu tekstile i mustre Otti Berger i prodati ih tvornicama kao svoje. Hanna Lindemann čak je izrazila sumnju i da bi drugi dizajneri (poput Anni Albers, kako je navela) mogli prisvojiti njezina otkrića.⁶⁸ Stoga su inzistirale da se njezina imovina iz skladišta u Londonu (kamo ju je spremila očekujući skoriji odlazak iz Europe) otpremi u Ameriku. Uz financijsku pomoć Muzeja Busch-Reisinger imovina Otti Berger prenesena je iz Londona na Harvard, gdje se i danas nalazi. U ostavštini njezina zaručnika Ludwiga Hilberseimera koja se nalazi u The Art Institute u Chicagu sačuvano je dvadesetak nacrti za namještaj koje je potpisala Otti Berger, što otvara novo poglavlje u istraživanju njezina opusa.⁶⁹

Literatura:

Stein Vera, Umjetnička izložba na omladinskom sletu, „Židov“, br. 36.-37., str. 13., 1922., Zagreb
 N.N. Katalog izložbe Djela Umjetničkog udruženja za promicanje umjetničkog obrta, Umjetnički paviljon, 1927., Zagreb
 N.N. Intervju s članovima Bauhaus, časopis „Bauhaus“, br.2/3., str. 24-25., 1928., Dessau
 Moholy-Nagy László, von material zu architektur, 1929., München
 Berger Otti, Stoffe in Raum, časopis „ReD“, br. 5., (143-145.) 1930., Prag
 Vinaver Stanislav, Pred nemačku izložbu u Beogradu, Dom gradnje u Dessauu – nov rad u »kolektivnu«, u: „Politika“, 28.3.1930., str. 9., Beograd
 N.N. Katalog izložbe udruženja umjetnika Zemlja, Umjetnički paviljon, rujan 1931., Zagreb
 Berger Otti, Umsatzsteigerung durch Geschmacksveredelung, „Der Konfektionär“, god. 47, br. 95, str. 5., 30.9.1932., Berlin
 Berger Otti, Die besondere Rolle der Handweberei, „Der Konfektionär“, god. 48, br. 51., str. 10., 28.6.1933., Berlin
 McAndrew John, Bauhaus Exhibition, „The Bulletin of Museum of Modern Art“, 6(1938.)5., New York
 Albers Anni, The Weaving Workshop, u: Bayer Herbert, Gropius Walter, Gropius Ise, Bauhaus 1919-1928, katalog izložbe Museum of Modern Art, New York, 1938., New York
 Bayer Herbert, Gropius Walter, Gropius Ise, Bauhaus 1919-1928, katalog izložbe Museum of Modern Art, 1938., New York
 Eckstein Hans, Smisao i značenje Bauhausova vaspitavanja kroz radionice, u: Bauhaus, publikacija Instituta za veze sa inostranstvom, katalog izložbe u Beogradu, ured. Bitterberg Karl Georg, str. 123., 245., 1974., Stuttgart
 Wingler Hans Maria, Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago, MIT Press, 1978., Cambridge, Mass.
 Koščević Želimir, Jugoslavenski studenti Bauhaus, u: „Život umjetnosti“, 39/40 (1985.), 82-87., Zagreb
 Lucadou v. Barbara, Otti Berger - Stoffe für die Zukunft, katalog izložbe: Wechselwirkungen: Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik, str. 301.-311., 1986., Kassel
 Koščević Želimir, Jugoslavische Bauhauschüler, „Wissenschaftliche Zeitschrift / Hochschule für Architektur und Bauwesen“, br. 33, H. 4/5/6., str. 328.-331., 1987., Weimar
 Wortmann Weltge Sigrid, Bauhaus textiles, women artist and the weaving workshop, Thames

and Hudson, 1993., London

Ivanuša Dolores, Dimenzije jednog vremena, Židovi – likovni umjetnici u antifašističkoj borbi i žrtve holokausta, katalog izložbe, Galerija Židovske općine Zagreb, 12.-26.5.1996., Zagreb

Püschel Konrad, Wege eines Bauhause. Erinnerungen und Ansichten, Dessau, Anhaltische Verlagsgesellschaft mbH, 1997., Dessau

Lösel Regina, Die Textildesignerin Otti Berger. Von Bauhaus zur Industrie, magistarski rad Sveučilište u Dortmundu, 1997., Dortmund

Šuvaković Miško Impossible Histories, u: Djurić Dubravka, Šuvaković Miško, Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918.-1991. MIT Press, 2003., 20., Cambridge Massachusetts

Jurić Mirjana, Hrvatski državni arhiv, Analitički inventar- Ravnateljstvo ustaškog redarstva – Židovski odsjek 1941-1942., 2005., Zagreb

Baumhoff Anja, The Weaving Workshop, u Bauhaus ured: Jeannine Fiedler, Könnemann-Tandem Verlag GmbH, 2006., New York

Droste Magdalena, Bauhaus 1919-1933, Taschen, 2006., Köln,

Schmitz M. Norbert, The Preliminary Course under László Moholy-Nagy – Sensory Competence, u: Bauhaus ured: Jeannine Fiedler, Könnemann-Tandem Verlag GmbH, 2006., New York

Smith T'ai, Limits of the Tactile and the Optical: Bauhaus Fabric in the Frame of Photography, Grey Room, No. 25., 6-31., MIT Press, 2006., Cambridge Massachusetts

Vinterhalter Jadranka, Prodori avangarde u hrvatskoj umjetnosti prve polovice 20. stoljeća, katalog izložbe, Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, str. 14. i 17., 2007., Zagreb

Smith T'ai, Anonymous Textiles, Patented Domains: The Invention (and Death) of an Author. o.b. A Name, u: Art Journal, 54-74., 2008., New York

Koprčina Arijana „Griesbach i Knaus“, prva zagrebačka tvornica zlatne i srebrne robe (1925.-1939.) – radionička i unikatna produkcija, „Radovi Instituta za povijest umjetnosti“, br. 33., 261-270., 2009., Zagreb

Mlikota Antonija, Otti Berger – hrvatska dizajnerica iz Tekstilne radionice Bauhaus, „Radovi Instituta za povijest umjetnosti“, br. 33, 271.-282., 2009., Zagreb

Mlikota Antonija, Studenti Bauhaus iz Hrvatske i ostalih zemalja bivše Jugoslavije, knjiga sažetaka međunarodnog simpozija Zagreb-München, Hrvatsko slikarstvo i Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu, Knjižnica Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu, 22-23. listopada str. 21-22., 2009.a, Zagreb

Radewaldt Ingrid, Otti Berger 1898-1944., ured.: Ulrike Müller, Bauhaus Women: Art, Handicraft, Design, Flammarion, 62-67., 2009., Pariz

Smith T'ai, The Identity of Design as Intellectual Property, u: Bauhaus Construct, Fashioning Identity, Discourse and Modernism, Routledge, 226-244., 2009., New York-London
 Mehulić Leila, Ivana Tomljenović, Zagrepčanka u Bauhausu, Muzej grada Zagreba, katalog izložbe, 56.,58.,90., 2010., Zagreb

Semsey Réka, Otti Berger Textileexperimente, Katalog izložbe „von Kunst zum Leben“ Die Ungaren am Bauhaus, Janus Pannonius Múzeum, Bauhaus-Archiv Berlin, 332-338.; 2010., Pečuh

Ardjah Melanie, doktorski rad, Kunst als kontemplativer Raum. Die künstlerische Position der Anni Albers, Philosophischen Fakultät der Eberhard Karls Universität Tübingen, 2011., Tübingen

Mehulić Leila, katalog izložbe Bauhaus Ivane Tomljenović Meller, radovi iz kolekcije Marinko Sudac, Radnička galerija, str. 14-15. 2012., Zagreb

Mlikota Antonija, Otti Berger: „Pokažite mi da me niste zaboravili“, knjiga sažetaka međunarodnog skupa BAUNET, Bauhaus-umrežavanje ideja i prakse, Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, 12-13. studenog 2012., str. 16-17., 2012., Zagreb

Mlikota Antonija, Biografije von Otti Berger, www.bauhaus-online.de, 2012.

Mlikota Antonija, „O traženju opipljiva značenja kroz materiju“, priča o Otti Berger, knjiga sažetaka međunarodnog skupa Bauhaus u životu i djelu Selmana Selmanagića/ BAUNET, Bauhaus-umrežavanje ideja i prakse, Akademija likovnih umjetnosti u Sarajevu, 23. listopada 2014., str. 20-21., 2014., Sarajevo

Mlikota Antonija, pretsak teksta Otti Berger - hrvatska dizajnerica iz Tekstilne radionice Bauhaus (objavljenog u: Radovi Instituta za povijest umjetnosti br. 33, 2009.) u: Bauhaus, ex-Yu recepcija Bauhaus, urednik Miško Šuvaković, 123-132., Orion art, 2014.a, Beograd

Smith T'ai, Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design, University of Minnesota Press, 2014., Minnesota

Ivana Tomljenović,
Na gradnji, 1930.,
MSU Zagreb

Ivana Tomljenović



Darko Šimičić

Životna priča Ivane Tomljenović¹ (1906.–1988.) nalikuje intrigantnom i uzbudljivom romanu ili glamuroznom filmu. Podrijetlom je iz ugledne i bogate zagrebačke obitelji. Njezin otac bio je pravnik i političar, neko je vrijeme obavljao funkciju bana Hrvatske i Slavonije. Bila je jedna od djeveruša na vjenčanju kralja Aleksandra Karađorđevića i rumunjske princeze Marije von Hohenzollern-Sigmaringen u Beogradu 1922. godine. Kao uspješna sportašica bila je miljenica publike i tiska, članica državne reprezentacije u nizu sportova i osoba čiji je životopis objavljen u sportskoj enciklopediji. Često je putovala i boravila u europskim prijestolnicama, u Beču, Berlinu, Parizu i Pragu. Dok je živjela u Pragu, udala se za inženjera Alfreda Mellerera, stručnjaka za elektroniku zaposlena u Philipsu, koji je radio specijalne efekte u filmovima. Uskoro je postala udovica: imala je 28 godina. Nije se više udavala.² „Živjela je kao zvijezda iz filmskoga žurnala. Bila je nekonvencionalna osoba, buntovnica i nije marila za društvene norme. Bila je ljevičarka, no nitko se u obitelji nije veselio njezinim političkim aktivnostima. U obitelji su je tretirali kao crnu ovcu.“³

1. Ime Ivane Tomljenović pojavljuje se u literaturi u više varijanti: Ivana (Koka) Tomljenović, Ivana Tomljenović Meller i sl. Koka je nadimak koji je nosila još od djetinjstva, a prezime Meller preuzela je od supruga. U tekstu upotrebljavam isključivo ime Ivana Tomljenović jer je pod tim imenom studirala na Bauhausu, što je tema ovog teksta.

2. Biografski podaci preuzeti su iz intervjua i kataloga navedenih u literaturi.

3. Prema riječima njezina nećaka Marijana Hanžekovića, cit. Nina Ožegović: „Zaboravljeni opus zagrebačke zvijezde Bauhausu“, Nacional br. 748, Zagreb 16.III.2010.

Ovdje ukratko ocrtan javni lik Ivane Tomljenović bio je dominantan gotovo cijela njezina života i zasjenio je lik slikarice, fotografkinje, dizajnerice i pedagoginje. Školovala se na Umjetničkoj akademiji u Zagrebu (1924.–1928.), Kunstgewebeschnule u Beču (1928.–1929.) prije nego što je, igrom slučaja, školovanje završila na znamenitoj umjetničkoj školi Bauhaus u Dessauu (dva semestra u školskoj godini 1929./30.).

Na Bauhausu je izvela konstrukcije i projekte za reklame i naslovnice knjiga, snimala fotografije i kratki film. Znanje stečeno na Bauhausu primijenila je u kasnijem radu, u izradi scenografija, uređenju izloga trgovina, dizajnu plakata i naslovnica knjiga. Bavila se pedagoškim radom u Beogradu i Zagrebu. Pretkraj života izradila je intrigantno autobiografsko djelo, niz albuma u kojima je montažom fotografija i teksta ispričala svoj uzbudljivi život.⁴

4. Albume su nasljednici donirali Muzeju grada Zagrebu. Pokazani su na izložbi 2010. godine.

Za školovanja u Zagrebu i Beču bavila se crtanjem, slikanjem i oblikovanjem metala. Sačuvani radovi iz toga razdoblja ne odaju nikakav otklon od tradicionalnog poimanja lijepih umjetnosti i umjetničkog obrta. Mladoj osobi koja ne mari previše za društvene konvencije i koja je u stalnoj potrazi za uzbudljivim, modernim životom, takvo je školovanje vjerojatno ubrzo dosadilo. Stoga je jedan slučajna događaj bio razlog zašto se odlučila za novu pustolovinu u nepoznato i oputovala u Dessau, u školu o kojoj nitko u Zagrebu nije ništa znao. „U Beču sam upisala metal, jer mi se to učinilo zanimljivim, ali sam već tamo počela raditi neke stvari s emajlom na kovini. Kad sam u listopadu 1929. došla s odmora iz Zagreba i već platila školarinu za idući semestar (...), doznala sam da je Hannes Meyer bio u Beču i držao predavanje o nekoj školi u Dessauu. Te su kolege bili toliko oduševljeni da su odlučili odmah prijeći u Dessau. I meni se sviđalo ono što su pričali o toj školi, pa sam i sama odlučila poći“⁵

5. Intervju 1983

Bauhaus je u vrijeme Ivanina boravka doživljavao zenit umjetničke i edukacijske aktivnosti. Ravnatelj škole, arhitekt Hannes Meyer, bio je okružen sjajnim timom predavača, među kojima se ističu Josef Albers, Ludwig Hilbersheimer, Vasilij Kandinski, Paul Klee i Walter Peterhans. Zgrada škole, Gropiusovo djelo, otvorena 1926. godine, plijenila je svojom funkcionalnom arhitekturom i priskrbila mu druge važne javne narudžbe, poput zgrade Ureda za zapošljavanje (Arbeitsamt) u Dessauu ili zgrade savezne škole Njemačke federacije sindikata (Allgemeiner Deutscher Gewerkschaftsbund) u Bernauu pokraj Berlina. To je vrijeme kad se aktivnosti profesora i studenata s velikim uspjehom prezentiraju na izložbama i u teatarskim nastupima diljem Europe. Školu tada pohađa oko 200 studenata.

Dolazak na Bauhaus značio je veliku promjenu od uobičajene edukacijske prakse drugih umjetničkih škola. Premda je Ivana tamo provela razmjerno kratko vrijeme, njezin opus realiziran u Dessauu iznimno je vrijedan i inovativan. Jednako kao i svi drugi studenti, pohađala je pripremni tečaj (Vorkurs) koji je tada vodio Josef Albers. Svrha tečaja bila je pročišćavanje ideja, kretanje otpočetka i priprema za konkretan rad. Radilo se s konkretnim materijalima, bavilo se analizom njihovih karakteristika i ispitivanjem što se sve od njih može učiniti. U tom je procesu važnu ulogu imala diskusija koja se kontinuirano vodila i koja je često završavala na drugim

temama, na teoriji i filozofiji. Na kraju semestra studenti su izlagali svoje radove koje je ocjenjivala komisija sastavljena od profesora, asistenata i predstavnika studenata. O njihovoj ocjeni ovisilo je hoće li student nastaviti školovanje. Ivana je za izložbu priredila više radova, fotografije, skice za plakate i konstrukciju od ljepljenke⁶, no jedan rad, poznat samo po opisu, čini se posebno inovativnim. Temelji se na njezinim ranijim zapažanjima o vezi iluminacije i iluzije. „Napravila sam dvije kutije u kojima je bio crtež osjenjene kugle. Žaruljicama sam osvijetlila jednu crvenom, drugu plavom bojom. Ona crvena kugla doimala se plastično i pružala iluziju okrugle forme, dok se ona osvijetljena plavo doimala vrlo plošno. Na kutijama su bile male rupe kroz koje se moglo gledati unutra. Kad je došao Kandinski, on nije vjerovao da su to jednaki crteži, pa sam morala, da bih dokazala učinak svjetla, odlijepiti dno kutije.“⁷

Zaslужivši ocjenu „neograničeno“ („uneingeschränkt“), primljena je na upravo osnovan Fotografski odjel pod vodstvom Waltera Peterhansa⁸. On je bio etablirani industrijski i portretni fotograf, jedan od vodećih autora u pokretu „Nove objektivnosti“. Njegove fotografije bazirane na matematičkoj preciznosti i analitičkom razmišljanju izlagane su na prestižnim izložbama kao što su *Pressa* u Kölnu 1928. i *Film und Foto* u Stuttgartu 1929.⁹ U vrijeme pohađanja Fotografskog odjela Ivana Tomljenović izvela je niz vrlo kvalitetnih fotografija. Radi se o portretima školskih kolega, prijatelja ili posjetilaca Bauhauusa, kao što su Grete Krebs, Thomas Flake, Naf Rubinstein, Günter Menzel, Tibor Weiner, August Bohutinski, Selman Selmanagić, Kurt Stolp, Ernst Toller i drugi.¹⁰ Jedna od važnih karakteristika života i školovanja na Bauhausu bio je cijeli niz zabavnih i sportskih aktivnosti. Ivana je bila aktivno uključena u sva događanja, o čemu svjedoče njezine atraktivne fotografije koje prikazuju rad i aktivnosti u školi, ali i veselu atmosferu, kao što su prizori iz kantine, pripreme za zabavu i sportski događaji. Neke od fotografija jasno pokazuju zanimanje za vizualnu estetiku „Nove objektivnosti“. To se odnosi na motive s gradilišta, snimljene tijekom posjeta gradilištu Gropiusove škole u Bernauu. Ivanina sklonost eksperimentu odrazila se i u fotografskom mediju. Neke su fotografije izvedene dvostrukom ekspozicijom (prizori s gradilišta, serija portreta Margit Mengel¹¹). Fotografski predložak upotrebljavala je za fotokolaže, skice za plakate (New Gillette Blade) ili omote knjiga („Sonne am Niger“).

Jedno djelo Ivane Tomljenović zasluđuje posebnu pozornost. Radi se o kratkom dokumentarno-eksperimentalnom filmu snimljenom filmskom kamerom Pathé u Dessauu 1930. godine.¹² Film je, zajedno s najvažnijim dijelom njezina opusa, otkupljen od umjetnice i nalazi se u kolekciji Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu (inv. br. 2512).¹³ Za potrebe izložbe *Prodori avangarde u hrvatskoj umjetnosti prve polovice 20. stoljeća* film je digitaliziran i prvi put prikazan javnosti 2007. godine.¹⁴

Film je sastavljen od niza kratkih kadrova, većinom fokusiranih na lica ljudi za koje možemo pretpostaviti da su njezini prijatelji, studenti Bauhauusa, ili da su povezani sa školom. Prikazani su u neformalnim situacijama, tijekom sportskih aktivnosti, zabave na obali rijeke ili za doručkom na terasi Bauhauusa. Arhitektura zgrade Bauhauusa prikazana je u još jednom kadru, kad pokret kamere prati

6. Neki Ivanini radovi na izložbi Vorkursa vidljivi su na sačuvanoj fotografiji. Vidi: Košćević 1984., n.p.

7. Intervju 1983.

8. Više o Peterhansu vidi: Jeannine Fiedler: *Walter Peterhans - A „Tabularian“ Approach*, u knjizi Jeannine Fiedler (ed.): „Photography at the Bauhaus“, London 1990.

9. *Film und Foto* nesumnjivo je ključna izložba koja je fotografiju postavila u status samostalnoga medija s vlastitim izražajnim mogućnostima. Izložba je premijerno prikazana u Stuttgartu 1929. godine, a nakon toga pokazana je u više gradova, među kojima je bio i Zagreb, na Zagrebačkom zboru 1930. godine. Vidi: Lovorka Magaš: „Izložba Deutscher Werkbunda Film und Foto na zagrebačkoj Međunarodnoj fotografskoj izložbi i hrvatska fotografija početkom 1930-ih.“ *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* br. 34, Zagreb 2010., str. 189–200.

10. vidi reprodukcije u: Košćević 1984.

11. vidi reprodukcije u: Mehulić 2010., str. 63–65.

12. Za detaljnu analizu filma vidi tekst Bojane Pejić u ovoj publikaciji.

13. Djela Ivane Tomljenović (kolaži, crteži, fotografije, negativi, dokumenti, film) otkupljena su nakon prve izložbe u Studiju Galerije suvremene umjetnosti, Zagreb, 1983. godine.

14. Izložbu je organizirao Muzej suvremene umjetnosti u prostoru Gliptoteke HAZU u Zagrebu. Kustosica izložbe i urednica kataloga je Jadranka Vinterhalter.

poznate balkone. Posljednji kadar filma, natpis ENDE, duhovita je dosjetka, parodija na onodobne završetke popularnih kinofilmova.

Film je vrlo kratak, traje manje od 1 minute, i u prvi mah može se činiti da je riječ o tek usputnom snimljenom dokumentu. No, izmjena ritma u montaži, prikazi ljudi u njihovim aktivnostima, snimanje prepoznatljivih kadrova arhitekture školske zgrade, sve to daje naslutiti da se radi o dobro promišljenom djelu. Većina kadrova u filmu ima svoj pandan u fotografijama Ivane Tomljenović ili drugih autora. Ljudi pred Ivaninom kamerom gestikuliraju, smiju se, ispijaju kavu ili piće, ležerno uživaju u zabavi na obali rijeke. Zgrada, taj zaštitni znak Bauhause, ima svoju ulogu kao okruženje u sceni doručka na terasi ili u preciznom kadru s prizorom balkona. Završni kadar filma potvrđuje da zamišljeno djelo ima svoj ritam, početak i kraj.

Film Ivane Tomljenović jedinstveno je djelo.¹⁵ Premda su neki od profesora Bauhause isticali važnost filma i teoretski utemeljili njegov jezik,¹⁶ taj medij nikada nije zaživio na školi. Razlog je ponajprije financijski, jer je filmska produkcija bila vrlo skupa. Dvadesetih godina Oskar Schlemmer formulirao je ideju Bauhaus-kina. László Moholy-Nagy pokušao je uspostaviti „Versuchsstelle für Filmkunst“, ali bez uspjeha. U vrijeme aktivnosti Bauhause postoji tek nekoliko filmskih zapisa,¹⁷ a film Ivane Tomljenović jedini je poznati sačuvani rad nekog od studenata ili profesora nastao na Bauhausu u vrijeme djelovanja škole.

Ako je za Ivanin dolazak u Dessau bila važna želja za pustolovinom i potraga za novim, odlazak je povezan uz splet političkih tenzija prisutnih u Njemačkoj. Ivana je po uvjerenju bila ljevičarka, bliska komunističkim idejama. Imala je člansku iskaznicu Komunističke partije Njemačke na ime Wirinea Höltz¹⁸ zbog sigurnijeg i konspirativnog djelovanja. Održavala je stalne kontakte s nizom istaknutih članova ilegalne Komunističke partije Jugoslavije. Indirektan povod napuštanju Bauhause bila je skupna pobuna studenata protiv trajanja Vorkursa, ali su u pozadini svega bile političke tenzije između komunista i sve jačih nacista. Taj je sukob kulminirao smjenom Hannesa Meyera s mjesta ravnatelja Bauhause i njegovim odlaskom s nekolicinom studenata u Moskvu. Na njegovim položaj imenovan je arhitekt Mies van der Rohe. On nastoji zadržati Bauhaus izvan političkih sukoba, pa se studentima zabranjuju sve političke aktivnosti.

Odlaskom iz Dessaua Ivana se kratko vrijeme zadržava u Berlinu. U potrazi za poslom nalazi angažman pomoćnoga scenografa u Piscator-Bühne, teatarskoj sceni pod vodstvom slavnoga redatelja Erwina Piscatora. Na izradi scenografije za predstavu „Tai Yang erwacht“ surađivala je sa Johnom Heartfieldom, poznatim po grafičkim rješenjima za knjige u izdanjima Malik-Verlaga i, još više, po fotomontažama u časopisu *Arbeiter Illustrierte Zeitung*.¹⁹ Upravo je ta suradnja s Heartfieldom kontekst u kojem treba promatrati Ivanin rad na fotomontaži *Diktatur in Jugoslawien*.

U to je vrijeme politička situacija u Jugoslaviji znatno pogoršana uvođenjem diktature kralja Aleksandra Karađorđevića 1929. godine. Šestojanuarskom diktaturom raspušten je parlament, zabranjen rad svih političkih stranaka i sindikata, zabranjeni su politički skupovi i uvedena stroga cenzura. Pojačan je policijski teror,

20. Važnu ulogu u organizaciji izložbe imao je pisac Oto Bihalji Merin, tada urednik časopisa *Die Linkskurve*. U sjećanjima na svoj rad u Berlinu izrečenima u TV emisiji „Nova umetnost dvadesetih godina: zenitizam, dadaizam, konstruktivizam“ (1983.) autorice Dunje Blažević, Bihalji navodi da su za potrebe izložbe sa zidova galerije Der Sturm skinute slike slavni umjetnika.

21. Ova fotografija kralja Aleksandra vjerojatno je bila izložena na izložbi. Druga je mogućnost da ju je Ivana Tomljenović preuzela iz časopisa *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, Jahrgang VIII, Nr. 4, 1929., str. 4., gdje je objavljena kao ilustracija uz tekst „Die Diktatur der Weisen Hand“.

22. Vjekoslav Oreški Slavko (1901.–1929.), sekretar SKOJ-a i urednik lista *Mladi boljševik*. Ubijen s bratom. Đuro Đaković (1886.–1929.), jedan od osnivača KPJ. Nakon uvođenja diktature uhapšen, mučen i ubijen. Nikola Hećimović (1900.–1929.), tajnik Crvene pomoći, ubijen s Đakovićem.

23. U svojim sjećanjima Selman Selmanagić navodi da su *Arbeiter Illustrierte Zeitung* bile najomiljenije novine na Bauhausu.

24. Knjiga je malog formata, opsega 85 stranica. Predgovor je napisao Henri Barbusse. Sadrži niz dokumenata i 8 stranica fotografskih ilustracija. Kao izdavač navodi se Bund „Freier Balkan“, odgovorni urednik je Herwarth Walden. Primjerak knjige nabavio sam u antikvarijatu u Berlinu 2007. godine.

25. Werner Eggert poznat je po političkim fotomontažama. Djelovao je kao tipograf i suradnik časopisa *Arbeiter Illustrierte Zeitung*. Izveo je brojne naslovnice za izdanja ljevičarskih izdavačkih kuća. Vidi: *Werner Eggert – politischer Photomonteur*, u knjizi Jürgen Holstein: „Blickfang – Bucheinbände und Schutzumschläge Berliner Verlage 1919–1933“, Berlin 2005., str. 90–92.

26. Intervju 1983.

27. Dosad se u literaturi uvijek navodilo da je Ivana Tomljenović autorica naslovnice knjige. Smatram da taj podatak treba modificirati. Autor naslovnice je Werner Eggert, prema (izgubljenom) predlošku Ivane Tomljenović.

15. Nakon što je film prikazn u okviru mojeg izlaganja na simpoziju „Bauhaus - Umrežavanje ideja i prakse“ u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu 2012. godine, izazvao je zanimanje nekoliko sudionika. Sabine Hartmann, voditeljica fotoarhiva u Bauhaus-Archivu u Berlinu, u e-mail korespondenciji s Jadrankom Winterhalter, muzejskom savjetnicom Muzeja suvremene umjetnosti, upozorila je da je film jedini dosad poznati filmski zapis nekog od studenata ili profesora snimljen na Bauhausu. U kasnijim porukama identificirala je neke od osoba u filmu (Alcar Rudelt, Grete Reichardt, Otto Rittweger), na čemu joj posebno zahvaljujem. Kopiju filma Muzej suvremene umjetnosti donirao je Bauhaus-Archivu u Berlinu.

16. Ključno teoretsko djelo knjiga je Lászla Moholy-Nagya „Malerei, Fotografie, Film“ (1925.).

17. Dokumentarni film „Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich?“ (1928.) snimljen je u profesionalnoj produkciji Humboldt-Film GmbH, uz suradnju Waltera Gropiusa. Temi „Bauhaus & Film“ posvećen je dvobroj časopisa *Maske und Kothurn*, br. 1-2, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Wien 2011.

18. Intervju 1983.

19. Heartfieldova fotomontaža koja je vjerojatno poslužila kao predložak za scenografiju reproducirana je u knjizi Peter Pachnike and Klaus Honnef (ed.). John Heartfield. Harry N. Abrams, New York 1991., str. 230.

politički protivnici su zatvarani, mučeni i ubijani. Početkom 1930. godine grupa istaknutih ljevičara²⁰ organizirala je u Berlinu dokumentarnu izložbu o teroru u Jugoslaviji. Ivana Tomljenović posjetila je izložbu i od organizatora dobila kopije izloženih fotografija i dokumenata. Taj je materijal iskoristila za moćno propagandno djelo, fotokolaž s prikazom kralja Aleksandra²¹ koji stoji nad mrtvim tijelom Vjekoslava Slavka Oreškog, dok je u pozadini policijski izvještaj o insceniranoj smrti Đure Đakovića i Nikole Hećimovića.²² Upotrijebivši tek nekoliko vizualnih elemenata snažna naboja, umjetnica je ostvarila dojmljivo djelo s jasnom porukom usmjerenom protiv državnoga terora. U političkoj borbi onoga vremena upotreba fotomontaže u širenju poruka bila je raširena u Europi, posebno u Njemačkoj, Čehoslovačkoj i Sovjetskom Savezu. Fotomontaža se pokazala idealnim medijem u tisku, novinama i na omotima knjiga. Neki od istaknutih umjetnika fotomontaže bili su Aleksandr Rodčenko, Gustavs Klucis i John Heartfield. Upravo je Heartfield svojim omotima za knjige i radovima u časopisu *Arbeiter Illustrierte Zeitung*²³ pridonio velikoj popularizaciji političke fotomontaže.

Fotokolaž Ivane Tomljenović nije sačuvan, poznat je samo s naslovnice knjige „Diktatur in Jugoslawien – Dokumente, Tatsachen“ objavljene nakon izložbe u Berlinu.²⁴ Naslovnice knjige izveo je Werner Eggert (1909–1962)²⁵, a njegovo je autorstvo neupitno zbog jasno čitljiva potpisa u gornjem lijevom kutu. Još je jedna potvrda tomu: sama Ivana Tomljenović potvrdila je da je napravila navedeni fotokolaž, ali da na njemu nije ispisivala nikakav tekst²⁶. Ta je naslovnica primjer tada uobičajene prakse: dizajneri su često nepotpisani, upotrebljavaju se fotografije drugih (nepotpisanih) autora, a sam rad pripada području kolektivne djelatnosti, a time i anonimnosti finalnoga djela. U slučaju naslovnice knjige „Diktatur in Jugoslawien“ doprinos svakog od autora lako se može razdvojiti i potpisati.²⁷

28. Intervju 1983.

29. V. Gudac tada je vodio Galeriju Studentskoga centra i upoznao umjetnicu na otvorenju jedne izložbe u svibnju 1982. godine. Napravio je s njom intervju objavljen u magazinu *Start*, br. 383, Zagreb 24.IX.1983., str. 52-54.

30. Kustos izložbe i autor teksta u katalogu je Želimir Košćević.

31. Potkraj sedamdesetih i početkom osamdesetih godina u Jugoslaviji su revalorizirani opusi ključnih sudionika povijesnih avangardi dvadesetih i tridesetih godina (Josip Seissel/Jo Klek, Avgust Černigoj, Ljubomir Micić, Branko Ve Poljanski i dr.).

Nakon odlaska iz Berlina Ivana se kratko zadržava u Parizu, a zatim se nastanjuje u Pragu. Iskustva Bauhauusa zaživjela su u njezinoj radu u neočekivanoj formi, kao svjetlosno-kinetičke instalacije u izlozima praških trgovina realizirane u suradnji sa suprugom Alfredom Mellerom. „Bili su to pokretni izlozi. Gibale su se ili lutke, ili neki rekviziti, ili tekstil. Bio je jedan koji je simulirao padanje kiše. Napravili smo i jedan gdje je bila upotrebljena fotočelija koja aktivira gibanje kad se na jednom mjestu stakla na izlog stavi ruka. To je tako privlačilo ljude da je policija morala raditi red pred izlogom.“²⁸

Nakon suprugove smrti Ivana seli u Beograd, gdje se bavi grafičkim oblikovanjem i pedagoškim radom. Izrađuje niz plakata za tvornicu aviona Rogožarski te predaje crtanje na gimnaziji. Od 1938. godine živi u Zagrebu, gdje sve do 1957. godine predaje u srednjim školama.

Stjecajem okolnosti njezin je umjetnički opus bio u potpunosti zaboravljen gotovo pola stoljeća. Tek je slučajni susret s umjetnikom i galeristom Vladimirom Gudcem 1982. godine rezultirao objavljivanjem razgovora s umjetnicom i uskoro izložbom i revalorizacijom njezina rada.²⁹ Nakon prve izložbe u Studiju Galerije suvremene umjetnosti u Zagrebu potkraj 1983. godine³⁰ djela Ivane Tomljenović izlagana su na više samostalnih i grupnih izložbi. Izložba je upozorila na činjenicu da postoje zaboravljeni opusi umjetnika koji su tijekom dvadesetih i tridesetih godina 20. stoljeća radikalno mijenjali ustaljene modele umjetnosti i lokalne kulture, no slijedom niza povijesnih okolnosti nisu zauzeli mjesto koje im po važnosti pripada, ili su iz lokalnog narativa u potpunosti izbrisani.³¹

Literatura:

Intervju 1983.
Gudac, Vlado. „Ivana Tomljenović - rekorderka iz Bauhauusa“. *Start* br. 383, Zagreb 24.IX.1983., str. 52-54.
Košćević 1984.

Košćević, Želimir. „Ivana (Koka) Tomljenović: Bauhaus – Dessau 1929–1930“, katalog izložbe. Studio Galerije suvremene umjetnosti, Zagreb 1983.

Mehulić 2010.

Mehulić, Leila. „Ivana Tomljenović Meller: Zagrepčanka na Bauhausu“, katalog izložbe. Muzej grada Zagreba, Zagreb 2010.

Mehulić 2012.

Mehulić, Leila. „Ivana Tomljenović Meller: Radovi iz Kolekcije Marinka Sudca“, katalog izložbe. Radnička galerija, Zagreb 2012.

Bauhaus: „A Conceptual Model“, katalog izložbe. Hatje Cantz, Ostfildern 2009.

Fiedler, Jeannine (ed.). „Photography at the Bauhaus“. Nishen, London 1990.

Vinterhalter, Jadranka (ured.). „Prodori avangarde u hrvatskoj umjetnosti prve polovice 20. stoljeća“, katalog izložbe. Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb 2007.



Ivana Tomljenović,
Film, 1930.
stilovi iz filma,
Muzej suvremene
umjetnosti, Zagreb

Skice G. Bohutinskog
na omotnici pisma,
1930., Arhiv G. Bohu-
tinskog, Arhitektonski
fakultet, Zagreb.

Hrvatski arhitekt Gustav Bohutinsky i Bauhaus

Gustav Bohutinsky bio je jedini hrvatski student arhitekture na Bauhausu. Tamo je proveo ljetni semestar 1930. godine, u posebno turbulentnom razdoblju te avangardne škole, kada njome upravlja radikalni švicarski arhitekt Hannes Meyer. Studij arhitekture Bohutinsky je nakon toga završio na „Iblerovoj školi“ na Kraljevskoj umjetničkoj akademiji u Zagrebu, koju je bio započeo 1926., u prvoj generaciji njezinih polaznika. O arhitektu Bohutinskom dosad se nije znalo mnogo, niti se poznao njegov opus i djelovanje. Ovim se istraživanjem stoga konstruira biografska slika o tom posebnom protagonistu hrvatske moderne arhitektonske scene, snažna kreativna profila i neobična i intrigantna životnoga puta, koji po svemu zauzima posebno mjesto u hrvatskoj modernoj arhitektonskoj povijesti.¹

1. Prvi podaci o Gustavu Bohutinskom iznijeti su 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. Za inicijalne materijale i dokumentaciju o arhitektu zahvalni smo obitelji Bohutinsky Vuković, kao i dizajneru Stipi Brčiću i Danijeli Lušin Brčić. Istraživanje o Gustavu Bohutinskom nastavljeno je i dalje, ponajprije u sklopu istraživačko-izlagačkog projekta BAUNET u organizaciji

Obiteljski okvir i školovanje

Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu. Na simpozijima u okviru projekta BAUNET o arhitektu Gustavu Bohutinskom iznijeta su sljedeća izlaganja: „Gustav Bohutinsky, hrvatski arhitekt na Bauhausu“, autori Karin Šerman, Nataša Jakšić, Vedran Jukić, simpozij Bauhaus: umrežavanje ideja i prakse, MSU Zagreb, 2012.; „Bauhausovska misao u poslijeratnom opusu Gustava Bohutinskog“, autori: Karin Šerman, Nataša Jakšić, Dubravko Bačić, simpozij Bauhaus u životu i djelu Selmana Selmanagića, Sarajevo, 2014.; te „Podudarnost senzibiliteta: Bauhaus i hrvatska međuratna arhitektura“, autori: Karin Šerman, Dubravko Bačić, Nataša Jakšić, simpozij Hubert Hoffmann. Od Bauhaus do Graza, Graz, 2015.

2. Hrvatski biografski leksikon, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, br. 2, Bj–C, Zagreb, 1989., str. 93–94.

3. Upisni list Gustava Bohutinskog. Arhiv Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu.

4. Arhiv Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu.

5. Ne navodeći izvor podatka, Želimir Košćević spominje da je Bohutinsky kratko vrijeme boravio u Pragu 1929. godine, otkud je vjerojatno prosljedio za Dessau. Želimir Košćević, „Jugoslavische Bauhausschüler“, 4. internationales bauhaus kolloquium, Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, Weimar 33 (1987) 4–6, str. 329.

Bohutinsky i Bauhaus

Motivi odlaska Gustava Bohutinskog na Bauhaus, tada uistinu radikalne eksperimentalne škole, nisu u potpunosti poznati. Zasad nije pronađen izravan trag ili svjedočanstvo koje bi upućivalo na razloge upravo takvog, u velikoj mjeri specifičnog izbora. No i bez neposrednih pokazatelja, za objašnjenje zanimanja koje je mladi Bohutinsky mogao razviti za jedan tako inovativni pedagoški okvir, mogu se rekonstruirati potencijalni jaki i izravni 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 od toga – o njegovu snu o nastavku životnoga puta i struč-

ne karijere u inozemstvu, po mogućnosti u Sjedinjenim Američkim Državama.⁶ 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 te znatiželjnog, živog i pokretačkog duha.

Da je studijski put jedne takve poduzetne i rezolutne figure mogao voditi upravo preko Bauhaus pokazuje se u tom trenutku dosta razumljivim. Više je elemenata koji upućuju upravo u tom smjeru: dostaje podsjetiti se poticaja 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. Ovdajšnja kulturna klima 1920-ih i 1930-ih, naime, naglašeno je otvorena međunarodnim umjetničkim utjecajima, uključivo onima samoga Bauhaus, 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 objavljavani na njihovim stranicama.⁷ Zanimljivo, popularna kavana na glavnom zagrebačkom trgu već je u to doba bila opremljena slavim Miesovim i Breuerovim stolcima od savijenih metalnih cijevi, što također govori o estetskim predilekcijama onodobnoga Zagreba.

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 Schepera, majstora Bauhausove Radionice zidnoga slikarstva, i njegove supruge Lou Scheper, i same Bauhausove studentice i likovne umjetnice.⁸ Ludwig Hilberseimer sudjelovao je i na međunarodnom urbanističkom natječaju koji je Zagreb organizirao 1930. godine na temu budućega razvoja grada. Otprilike u to doba, 1927. godine, Zagreb postaje i dom iznimne zbirke Bauhausovih umjetničkih radova iz weimarskoga razdoblja – zbirke Marie-Luise Betlheim – koja je sadržavala radove uglavnom mađarskih konstruktivista – Farkasa Molnára, Henrika Stefána, Sandora Bortnyika – ali i suvremenih njemačkih autora bliskih toj legendarnoj školi – Paula Kleea, Karla Petera Röhl, Kurta Schwerdtfegera, Hinnerka Schepera, Lou Scheper i drugih.⁹ Iz korespondencije koju je vlasnica zbirke, Marie-Luise Betlheim, vodila s istaknutim bauhausovcima (bračni par Scheper, Farkas Molnár, Max Krajewski) otkrivaju se još poneki detalji uzajamnih veza. Tako, primjerice, poznati i radikalni mladi mađarski arhitekt Farkas Molnár u pismu od 5. svibnja upućuje Marie-Luise Betlheim da kontaktira Ernsta Weissmanna vezano uz Molnárove radove koji su trebali biti objavljeni u časopisu *Nova Europa*. Nadalje, u pismu iz ožujka 1929., upućenom Lou Scheper u Dessau, Marie-Luise moli Scheperove da joj pošalju najnovije Bauhausove prospekte o namještaju. Mladi pak

6. Prema pismu iz osobne arhive Gustava Bohutinskog iz 1929. godine.

7. 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 Johanna Ittena „Gledanje umjetničkih djela“, a časopis TANK u Ljubljani, u svojem trećem broju, donosi tekst A. Nürnberga „An das Bauhaus Dessau“. Godinu dana poslije časopis Nova literatura objavljuje tekst Heinza Lüdeckea „Bauhaus u Dessau“, Beograd, urednici Oto Bihalji i Branko Gavella a 1931. u časopisu Politika izlazi tekst Stanislava Vinavera „Dom gradnje u Dessau“, Beograd. O tome vidi u tekstu Želimir Košćevića, „Jugoslavene na Bauhausu“, Arhitektura, 1-4/200-203, Zagreb, 1987., str. 58-64.

8. Želimir Košćević, „Zbirka Marie-Luise Betlheim, Bauhaus – Weimar“, Galerije grada Zagreba, Studio Galerije suvremene umjetnosti, Zagreb, 1984.; Bauhaus osobno: Zbirka Marie-Luise Betlheim, Weimar – Zagreb, UPI-2M PLUS, Zagreb, 2011.

9. O zbirci vidi više u knjizi Bauhaus osobno: Zbirka Marie-Luise Betlheim, Weimar – Zagreb, UPI-2M PLUS, Zagreb, 2011.

poljski arhitekt i bauhausovac te dugogodišnji Gropiusov suradnik, Max Krajewski, u svom se pismu Betlheimovoj iz ljeta 1930. interesira o međunarodnom arhitektonskom natječaju za Židovsku bolnicu u Zagrebu, te je moli da se raspita o lokalnim klimatskim uvjetima i specifičnostima lokacije.¹⁰

Na Bauhausu je, konačno – privučeni aurom te eksperimentalne škole – u to doba već boravilo i nekoliko ovdašnjih studenata različitih umjetničkih područja, od tekstilnog oblikovanja do fotografije: Otti Berger, Marija Baranyai te Ivana Tomljenović. Zanimanje za Bauhaus nastavlja se, naravno, i kasnije, pa je tako 7. siječnja 1932. u službenom Dnevniku škole, zabilježen i posjet Ljube Babića, istaknutog slikara, povjesničara umjetnosti i likovnoga pedagoga, profesora Kraljevske umjetničke akademije u Zagrebu.¹¹ U razdoblju od 1930. do 1932. Babić je putovao Europom obilazeći poznate umjetničke škole i akademije kako bi se upoznao sa suvremenim oblicima umjetničke edukacije na glasovitim europskim školama.¹²

Osim takvih izravnih dodira i linija utjecaja, na odluku mladoga 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 i prostornim ishodima prepoznatljivima u fenomenu „Zagrebačke škole arhitekture“, koji pak potvrđuju oblikovnu ali i idejnu bliskost s bauhausovskim načelima. Komparacijom izvedenih djela uviđa se da su arhitektonski radovi tih dviju sredina začudno sinkroni, i to kako u samom vremenu nastupa, tako i u konkretnim pojavnostima: u prepoznatljivim oblicima, izrazima, materijalima, estetici i dojmima.

Sve to upućuje na određenu znakovitu podudarnost u arhitektonskim naziranjima i senzibilitetima, odnosno na već formirani afinitet hrvatskih arhitekata prema pristupima i prosedeima kakve je njegovao Bauhaus. Ta se unutarnja 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 zanimanjem 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 ranu ekspresionističku fazu, kao učenik Hansa Poelziga u Dresdenu i Berlinu, da bi se poslije, potkraj dvadesetih, priklonio čistom funkcionalističkom naziranju.¹³ No premda, poput Gropiusa, funkcionalistički preusmjeren, nije prestajao vjerovati u presudnost umjetničke reakcije i intervencije u arhitektonskom stvaralačkom procesu. Nadalje, slično kao kod Bauhausa, 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, te učili iz zajedničkih, otvorenih i gorljivih debata. Škola je bila mala, ekskluzivna i selektivna, ali – poput Bauhausa – otvorena i za studente stručnog obrazovanja, bez nužnosti prethodnoga gimnazijskog školovanja. Kao i Bauhaus, primala je polaznike na temelju zbirke radova i njihove kvalitete, a njezini su polaznici nerijetko bili već formirani, stručnoiskusni mladi graditelji, s oformljenim arhitektonskim praksama. Također poput Bauhausa, i Iblerova je škola pritom bila istraživačka i otvorena, okrenuta funkcionalistički rukovodnim prostornim i 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 bio u potpunosti okrenut socijalnim pitanjima. Na tom tragu, sa svojim istomišljenicima, 1929. godine osniva grupu Zemlja – skupinu naprednih slikara, kipara, grafičara, primijenjenih umjetnika i arhitekata, mahom lijevo orijentiranih i posvećenih pitanjima kolektiva i socijalnim problemima, koje pokušavaju rješavati upravo usuglašenim umjetničkim djelovanjem. Ta se lijeva orijentacija grupe Zemlja i odlučnost rješavanja širih socijalnih pitanja posredstvom umjetničkog i arhitektonskog angažmana i djelovanja ponovno indikativno poklopila s raspoloženjem koje na Bauhausu, nakon Gropiusova odlaska 1928. godine, razvija njegov novi direktor, uvjereni socijalist Hannes Meyer.

Bohutinsky na Bauhausu

Sve su to razlozi koji mladoga Bohutinskog logično privlače i dovede na Bauhaus, ujedno ga odlično pripremajući za sve izazove na tom eksperimentalnom učilištu. Točan datum njegova dolaska na Bauhaus nije evidentiran. Iz školskih upisnih knjiga vidljivo je da nije došao na sam početak akademske godine 1929./30., nego se priključio negdje početkom 1930. godine. Kako je vidljivo iz dostupnih dokumenata, na Bauhausu u Dessauu Bohutinsky provodi najmanje šest mjeseci, od ožujka do rujna 1930. godine.¹⁴

Tragovi studentskog opusa Bohutinskog na Bauhausu vrlo su oskudni, svedeni tek na nekoliko sačuvanih skica funkcionalistički projektiranoga atelijerskog prostora, nacrtanih nalivperom na poledini omotnice pisma koje mu iz Bauhausa, na adresu zagrebačke Akademije u Ilici 85, u prosincu 1930. šalje kolega student

13. 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.

14. Vrijeme dolaska Bohutinskoga na Bauhaus i najkasniji datum boravka moguće je približno procijeniti iz dvaju dokumenata: iz njegove članske iskaznice Saveza prijatelja međunarodne radničke pomoći (Bundes der Freunde der Internationaler Arbeiterhilfe) iz 1930. godine (osobna arhiva Gustava Bohutinskog), te studentske predstave upravi Bauhausa (Eingabe an den Meisterrat, Bauhaus-Archiv Berlin, Bauhaus Dessau 1930.-1931., mapa 68, inv. br.: 1206411-10) koju je, uz još devetero studenata, u rujnu 1930. potpisao i Gustav Bohutinsky

15. Osobna arhiva Gustava Bohutinskog. Moses Bahelfer (Bagel), Vilnius 1908. – Pariz, 1995., francuski je slikar, scenograf i ilustrator litavskoga podrijetla koji je na Bauhausu studirao kod Kleea, Kandinskog i Feiningera od 1928. do 1932. godine. Od 1933. živio je u Parizu i održavao prijateljske veze s bivšim bauhausovcima nastanjenima u Parizu (Joseph Weinfeld, Jean Leppien). Bahelferova supruga Gittel Gold također je bila studentica Bauhauusa. Budući da pismo iz omotnice nije sačuvano, sadržaj korespondencije ostaje nepoznat.

16. Upisna knjiga Bauhauusa (Einschreibbuch des Bauhauses), list 72, tekući broj 14, upisni broj 443, Gradski arhiv u Dessau-Roßlau.

17. Ovo je prilika da se razjasni i jedna stara nedoumica. U svom kapitalnom djelu o Bauhausu, Wingler je pogrešno transkribirao Bohutinskijevo ime – jaetav umjesto Gustav, pa se ta pogreška prenosila i dalje u nekim kasnijim publikacijama. Usporedi Hans M. Wingler, Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago, 1976., str. 615, 624.

18. Bauhaus, Junge Menschen kommt ans Bauhaus, Bauhausdruck co-op, Dessau, 1929., nepaginirano.

19. Folke Dietzsch, Die Studierenden am Bauhaus, doktorska disertacija, Hochschule für Architektur und Bauwesen, Fakultät Architektur, Weimar, 1991., str. 29, 69.

20. Preslika dokumenta pod nazivom Eingabe an den Meisterrat čuva se u Bauhaus-Archivu u Berlinu, Bauhaus Dessau 1930.-1931., mapa 68, inv. br.: 1206411-10. Pismo peticije uz Bohutinskog potpisuje i devetero drugih studenata, među kojima Munio Weinraub, Chanan Frenkel, Rudolf Münz, Grete Krebs, Riccarda Meltzer, Friedhelm Strenger, Waldemar Hüsing i Theo Ballmer.

Moses Bahelfer.¹⁵ U zagrebačkoj privatnoj arhivi Bohutinskoga kao ni pregledom Bauhausovih arhiva u Dessauu i Berlinu nisu, međutim, pronađeni službeni studentski radovi Bohutinskoga, niti su sačuvani njegovi dojmovi i sjećanja. Potvrđeno je tek da, bez obzira na prethodno dugogodišnje arhitektonsko školovanje, pa čak i znatno konkretno arhitektonsko iskustvo, Bohutinsky na Bauhausu upisuje pripremni tečaj, znameniti *Vorkurs*, kako je to bila uobičajena praksa na toj inovativnoj školi. Eksperimentalni šestomjesečni pripremni tečaj – svojevrsni zaštitni znak Bauhauusa, u kojem su studenti trebali temeljito preispitati sva svoja dotad stečena znanja i konvencije te slobodno i radikalno istraživati same osnove i elementarne aspekte prostora, oblika, tehnika i materijala – Bohutinsky je pohađao u ljetnom semestru 1930. kao redoviti student sve do 25. lipnja, u kojem trenutku mijenja svoj status u *hospitanta*, dakle studenta slušača koji i dalje redovito pohađa nastavu.¹⁶ U Upisnoj knjizi Bauhauusa, uz ime Gustava Bohutinskog, uredno je zavedena napomena o promjeni statusa i odgovarajući iznos školarine: za prvu polovicu semestra Bohutinsky je, kao redoviti student, platio 50,- RM, a za preostalu polovicu, kao hospitant, 25,- RM.¹⁷ U to je vrijeme školarina za 1. semestar iznosila 100,- RM, a s obzirom da se nastava u ljetnom semestru odvijala od travnja do rujna, odgovaralo bi da je promjena statusa nastupila točno na polovici semestra.¹⁸ U literaturi se navodi da su, nakon odobrenja uprave (*Meisterrat*), hospitant mogli sudjelovati u svim oblicima nastave, za što je 1930. godine školarina iznosila 5,- M po nastavnom tjednu semestra.¹⁹ O razlozima promjene studentskoga statusa nema pisanoga traga, no Bohutinsky je do rujna 1930. i dalje aktivno sudjelovao u životu škole. O tome nam svjedoči dokument s njegovim potpisom sačuvan u berlinskom Arhivu Bauhauusa, drugi koji izravno dokumentira njegov boravak na Bauhausu. Riječ je o peticiji koju su polaznici pripremnoga tečaja pisali upravi škole početkom rujna 1930.,²⁰ nakon nenadanog otkaza Hannesu Meyeru i dolaska novoga direktora – Miesa van der Rohea.²¹ U svojem zahtjevu grupa studenata predlaže u pet točaka izmjene nastavnoga programa pripremnoga tečaja: 1. uvođenje sistematične nastave iz sociologije i psihologije, 2. da cilj pripremnoga tečaja bude uvođenje novoprimitljenih studenata u one radionice koje dolaze u obzir s obzirom na njihovo zanimanje (graditeljstvo ili reklama), uvođenje obveznoga tečaja fotografije, 3. da se iz dosadašnjega nastavnog plana kao obvezni predmeti preuzmu kemija, nacrtna geometrija, prikaz i norma, analitičko crtanje i pismo, te 4. da se nastava iz matematike prilagodi tako da se u pripremnom tečaju predaje samo uvod u osnove opće matematike, dok bi uvod u teoriju aksioma trebalo predavati u nekom kasnijem semestru. Bila je to tek jedna u nizu mnogobrojnih predstavi upućenih upravi škole tijekom nemira koji je obuzeo studentsku zajednicu nakon smjene Hannesa Meyera. Kakva je bila sudbina peticije nije posve jasno, no ubrzo nakon Miesova dolaska na čelo škole pripremni tečaj ionako je postao fakultativan.

U vrijeme kada Bohutinsky boravi na Bauhausu pripremni tečaj vodi Josef Albers.²² Iz Bauhausove diplome Reinholda Rossiga saznajemo detaljan sadržaj nastave pripremnoga tečaja u ljetnom semestru 1929., dakle godinu prije dolaska Bohutinskog: „rad s

materijalom kod gosp. j. albersa, umjetničko oblikovanje: elementi apstraktne forme i analitičko crtanje kod gosp. profesora kandinskog, crtanje akta i figure kod gosp. profesora schlemmera, pismo kod gosp. joosta schmidta, matematika i nacrtna geometrija kod gosp. dipl. ing. opitza, psihotehnika kod gosp. riedela, kemija kod gosp. studijskog savjetnika müllera, građevinske konstrukcije, statika i dr. kod gosp. građevinskog inženjera a. rudelta“ – što se sve skupa odnosilo na nastavu u pripremnom tečaju.²³ S kolikim je intenzitetom Bohutinsky pohađao nastavu i radio studentske zadatke, a koliko je poslije kao hospitant slušao predavanja i ostalih nastavnika Bauhauusa, vjerojatno nikad nećemo moći pouzdano utvrditi. No, bez obzira na to što u doba studija nije izravno radio s Hannesom Meyerom, evidentno je da je bio izložen snažnim i neposrednim utjecajima toga karizmatičnog švicarskog funkcionalista i uvjerenoga socijalista, baš kao i njegova bliskoga suradnika, znamenitoga njemačkog arhitekta i urbanista Ludwiga Hilberseimera.²⁴ Stoga je, po zagovaranim trijeznim funkcionalističkim principima, kao i po apostrofiranim idejama socijalnog angažmana i zadaće arhitekture, bauhausovsko iskustvo Bohutinskog moglo samo dodatno osnažiti u njegovim već formiranim arhitektonskim uvjerenjima, usvojenima u sklopu zagrebačkoga školovanja.

Nakon višemjesečnoga studijskog boravka na Bauhausu, Bohutinsky se vraća u Zagreb, te u jesen 1930. nastavlja započeti studij na „Iblerovoj školi“, gdje završava preostala dva semestra. U ljeto 1931. apsolvirao je propisanih osam semestara studija s odličnim uspjehom. Završna svjedodžba Kraljevske umjetničke akademije u Zagrebu izdana mu je nešto poslije, 6. travnja 1934. godine, s najvišim ocjenama i Iblerovim potpisom.²⁵

Stručno djelovanje Bohutinskoga u međuratnom razdoblju

Svoje stručno arhitektonsko djelovanje Bohutinsky započinje vrlo rano, još u studentskim danima, intenzivnom suradnjom s nizom uglednih hrvatskih arhitekata moderne orijentacije. Prema vlastitim zabilješkama, kao i sačuvanim potvdama koje su izdavali arhitektonski uredi, registriran je rad s Lavoslavom Kaldom, Stjepanom Planićem, Stankom Kliskom, Stjepanom Gombošem i Mladenom Kauzlarićem.²⁶ Te su se suradnje odvijale u različitim intervalima kroz čitav period od samog početka njegova studija 1926. do kraja 1934. godine. Nakon diplome Bohutinsky nastavlja svoju arhitektonsku praksu suradnjom s arhitektonskim tandemom Kauzlarić i Gomboš, kao i s arhitektom Stankom Kliskom, sve do 1939. godine. Od 1930. Bohutinsky počinje djelovati i samostalno, javljajući se na nekoliko arhitektonskih natječaja – za Željezničku koloniju u Sarajevu (s M. Načićem i Veljkom Kauzlarićem) i za Terazijску terasu u Beogradu (s Mijom Hećimovićem, 1932.). Godine 1939. pokreće i vlastitu arhitektonsku praksu u suradnji s kolegom

21. Fritz Hesse, gradonačelnik Dessaua, smijenio je Hannesa Meyera s mjesta ravnatelja 1. kolovoza 1930. zbog „komunističkih aktivnosti“, a smjena se potom pretvorila u otkaz. Hesse je Meyeru zamjerio marksistički svjetonazor i želio ga se riješiti pod svaku cijenu zbog Meyerova izbjegavanja napatka gradskih vlasti da onemogući rad komunističke ćelije na Bauhausu. O tome podrobnije u: Magdalena Droste, Bauhaus, 1919-1933, Köln, 2002., str. 199.

22. Više o nastavi na Bauhausu i atmosferi na školi iz perspektive njezinih polaznika vidi u: Rainer K. Wick, Teaching at the Bauhaus, Hatje Cantz, 2001; Hans M. Wingler, Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago, The MIT Press, Cambridge MA, 1976.; Howard Dearstyne, Inside the Bauhaus, London 1986; Marty Bax, Bauhaus Lecture Notes 1930 – 1933, Amsterdam, 1991. O pripremnom tečaju pod Albersovim vodstvom vidi Christian Wolfsdorff, Josef Albers' Vorkurs am Bauhaus 1923-1933, u: Josef Albers: Eine Retrospektive, DuMont Buchverlag, Köln, 1988., str. 49-60.

23. Bauhausova diploma Reinholda Rossiga, Arhiv Zaklade Bauhaus u Dessauu, inv. br. 48251. Po uobičajenoj bauhausovskoj praksi, diploma i popis predmeta napisani su u originalnom dokumentu malim tiskanim slovima, što je u ovom prijevodu vjerno preneseno. Pripremni se tečaj (*Vorkurs*) od 1928. godine nazivao i Grundlehre, pa je tako navedeno u svim diplomama, uključujući i Rossigovu broj 51, izdanu po okončanju studija – 10. lipnja 1931.

24. O Meyeru i Hilberseimeru vidi: Hannes Meyer 1889-1954: Architekt, Urbanist, Lehrer, katalog izložbe, Ernst & Sohn, 1989.; Richard Rommer i David Spaeth, In The Shadow of Mies: Ludwig Hilberseimer – Architect, Educator, and Urban Planner, Rizzoli, 1988.

25. Arhiv Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu.

26. Osobna arhiva Gustava Bohutinskog.

iz „Iblerove škole“, arhitektom Veljkom Kauzlarićem, bratom arhitekta Mladena Kauzlarića.

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 toga razdoblja i takva poduzetničkog modela proizišle su, tik uoči Drugoga svjetskog rata, njihove višestambene ugrađene zgrade u Grahorovoj, Kraljevičkoj i Ljubljaničkoj ulici u Zagrebu, dakle u proširenom zapadnom dijelu zagrebačkoga Donjega grada te na Trešnjevci.²⁷ 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. godine Bohutinsky započinje i rad na projektu obiteljske kuće i atelijera za brata Emila, akademskoga kipara.²⁸ Kompleks kuće i atelijera smješten je u Jadranskoj ulici, rezidencijalnoj zoni u zapadnom dijelu Zagreba, na njegovu sjevernom obrežju u njegovanu zelenilu, fino ukomponiran na kosini brežuljastoga terena. Upravo će taj atelijer – 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 u zagrebačkoj sredini. Besprijeckornim funkcionalnim i rafiniranim konstruktivnim rješenjem, kojima minimalnim sredstvima postiže maksimalni oblikovni efekt, atelijer Bohutinskoga neprijeporan je konceptualni izdanak inovativnoga bauhausovskog pristupa.

Djelovanje Bohutinskoga u poslijeratnom razdoblju

U turbulentnom poslijeratnom vremenu, razdoblju intenzivne obnove i modernizacije zemlje, mnogi su arhitekti bili pozivani da sudjeluju u projektiranju industrijskih i tehnoloških objekata. Među njima bio je i ugledni profesor Arhitektonskog odjela zagrebačkoga Tehničkog fakulteta arhitekt Juraj Denzler, kojemu su bile povjerene zadaće projektiranja čitavog niza termoelektrana i transformatorskih stanica duž cijele Hrvatske. Za te je poslove oformio mali i efikasni arhitektonski tim, sastavljen mahom od arhitekata mlađe generacije, u kojem je ključnu ulogu imao upravo Gustav Bohutinsky.²⁹ U početku je Denzler tu suradnju s Bohutinskim omogućio formalno ga namjestivši kao arhitekta u Hrvatskom električnom poduzeću, a poslije je, na Denzlerovo traženje, odlukom Ministarstva industrije FNRJ Bohutinsky bio dodijeljen u potpunosti Denzlerovu Arhitektonsko-građevnom

biro.³⁰ Bohutinsky je s Denzlerom radio na čitavom nizu infrastrukturnih projekata, među kojima se kao zaseban korpus ističu tipizirane transformatorske stanice TS-300 u Križevcima, Zaboku i Plasama iz 1946. godine, ali i elektrane Zagorje (1947.), Zavrleje (1947.–1949.), Varaždin (1947.).³¹

Denzler i Bohutinsky tim 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. U tim su specifičnim infrastrukturnim objektima tako jasno uočljivi tragovi i bauhausovskog i iblerovskog projektantskoga nasljeđa.³²

Od Denzlerova se projektantskoga tima, naime, očekivalo organizacijski optimalno i fleksibilno logično rješenje, brza i ekonomična realizacija, te lagano održavanje objekata, što znači da je trebalo ići prema najfunkcionalnijem i najekonomičnijem rješenju – sve što bi s odobravanjem potpisao i sam Hannes Meyer i što je 1928. zagovarao u svojem novom ustroju Bauhausa. Struktura Denzlerova tima pritom još i podsjeća na male radne skupine Bauhausa, u kojima surađuju stariji stručnjak i mlađi pripravnici raznih godina studija, tzv. „vertikalne brigade“, gdje „tradicionalnog arhitekta“ (kojega i Meyer proglašava mrtvim) postupno zamjenjuje skupina specijalista koji čine društveno odgovoran i kreativan tim. Naposljetku, u Meyerovo se vrijeme na Bauhausovu Graditeljskom odjelu arhitekturi pristupalo kao produktu pažljive analize i trijeznom, gotovo matematičkom sagledavanju svih bitnih funkcionalnih i tehnoloških parametara. Upravo bauhausovsko dijagramiranje funkcija, promišljeni ekonomski program te precizna organizacija gradnje bili su i vodeći principi projektiranja Denzlerova tima.³³

Projekti transformatorskih stanica u Križevcima, Zaboku i Plasama pokazuju vrlo racionalna, funkcionalno razrađena i ekonomski utemeljena, fleksibilna tipska rješenja ostvarena nizanjem osnovnih prostornih jedinica – modula za smještaj ćelija sa sklopka, rastavljačima i sabirnicama srednjega napona. Stvorena je tako nova paradigma u hrvatskoj industrijskoj arhitekturi, pa nije čudno da je nastao čitav niz transformatorskih stanica koje su dalje preuzimale i razrađivale taj koncept iz 1946. godine.

No, koliko god funkcionalno i tehnički besprijeckorni, a time i evidentno sukladni Meyerovu analitičkom pristupu, projekti tih transformatorskih stanica razvijaju i neke zasebne kvalitete, koje zasigurno nisu bile u fokusu Meyerova učenja. Ti su tehnološki objekti, naime, vrlo pomno oblikovani i usklađeni sa specifičnim kontekstualnim odrednicama, što nedvojbeno predstavlja odmak od strogog funkcionalističkog pristupa. Dapače, sve to govori o opstanku uvjerenja o nužnosti i presudnosti umjetničke reakcije u arhitektonskom stvaralačkom procesu, te time upućuje na sintezu usvojenoga bauhausovskog iskustva s uvjerenjima koje je Bohutinsky stekao studijem na Iblerovoj školi.

U ovom specifičnom slučaju radi se ponajprije o pažljivom smještaju tih masivnih građevina u neposredni okoliš i o čuvanju zatečene poetike mjesta i regionalne graditeljske tradicije. O toj brizi najbolje svjedoče bilješke Bohutinskoga u kojima izražava

30. Osobna arhiva Gustava Bohutinskog.

31. Jakšić, Šerman, „Transformatorske stanice Jurja Denzlera iz 1946. godine“, str. 601-620; Šerman, Jakšić, Bačić: „Bauhausovska misao u poslijeratnom opusu Gustava Bohutinskog“, zbornik radova simpozija Bauhaus u životu i djelu Selmana Selmanagića, Sarajevo, 2015. (u tisku).

32. Ibid.

33. Ibid.

27. Osobna arhiva Gustava Bohutinskog.

28. Državni arhiv u Zagrebu (MF 145/77-91). Na molbu Milana Bohutinskog od 14. listopada 1939., Gradsko poglavarstvo izdaje Građevinsku dozvolu br. 230.292-XVI-1939 za uličnu prizemnicu i dvorišni atelijer u Jadranskoj ulici na kat. čest. 785/68 prema odobrenim nacrtima, a na osnovi zapisnika o komisijom uviđaju izvršenom 20. listopada 1939. Potom je podnijeto nekoliko izmjena projekta od kojih je posljednja datirana u prosincu 1942.

29. O tome 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, te rad Karin Šerman, Nataša Jakšić, Dubravka Bačić: „Bauhausovska misao u poslijeratnom opusu Gustava Bohutinskog“, zbornik radova simpozija Bauhaus u životu i djelu Selmana Selmanagića, Sarajevo, 2015. (u tisku). Ostali članovi Denzlerova projektinoga tima bili su Sena Sekulić Gvozdanović i Milica Šterić. Vidi također: Sena Sekulić Gvozdanović, Arhitekt Juraj Denzler, Acta et Studia Draconica, Zagreb, 2000., str. 30-37.

34. Osobna arhiva Gustava Bohutinskog.

zabrinutost i bojazan da građevina svojom glomaznošću ne uništi krajobraz i postojeću vegetaciju.³⁴ Autori su prepoznali da će tehnološki profilirani objekti značajno utjecati na izgled prostora, ali i da istovremeno imaju potencijal dopuniti i oplemeniti okolinu. S tom ambicijom krenuli su u njihovo pažljivo oblikovanje, pri čemu su primarno rabili plohe obrađene lokalnim materijalom kao glavnim kontekstualnim postupkom. Time se ujedno referiraju i na lokalne karakteristike gradnje, a posredno i na prirodne karakteristike pojedine lokacije. Tretirane na taj način, njihove transformatorske stanice djeluju krajnje promišljeno u krajoliku, kojemu se nikad ne nameću, nego s njim uspostavljaju suptilan i produktivan dijalog.³⁵

Godine velikih promjena

Kao potvrda projektantskoga talenta Gustava Bohutinskog i njegova velikog iskustva u problematici industrijskih zgrada došlo je i njegovo imenovanje, 1948. godine, na nastavnički položaj pri Kabinetu za industrijske zgrade na Arhitektonskom odjelu zagrebačkoga Tehničkog fakulteta.³⁶ No, na tom je položaju djelovao razmjerno 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. 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 više godina, u očekivanju da SAD otvori kvote za emigrante.³⁷

Bohutinsky je u Australiji zasigurno već potkraj 1950., a iz 1957. i 1958. godine sačuvana su tri pisma koja je poslao dugogodišnjoj bliskoj prijateljici iz poslijeratnih zagrebačkih dana i suradnici iz Denzlerova projektantskoga tima Seni Sekulić Gvozdanović.³⁸ Sva tri pisma upućena su iz Gardinera, istočnoga predgrađa Melbournea, pa je pouzdano da je u to vrijeme Bohutinsky još uvijek u Australiji. Sadržaj pisama svjedoči o dubokom prijateljstvu dvoje nekadašnjih suradnika te kontinuiranoj brizi Bohutinskoga za prijateljicu, ali i evidentnim kritičkim tonovima prema uočenim pojavama u novom životnom i društvenom okviru. Potaknut onim što mu Sena Sekulić Gvozdanović piše, Bohutinsky u svojim odgovorima izlaže i zanimljive općenite opservacije o suvremenom društvu i arhitekturi:

Lično imadem malo nade za budućnost. Jer kako se sama pitaš 'da li će savremena arhitektura upasti u surovi komercijalizam i arhitektonske kalupe ili će postati jedan od najplemenitijih i najsnažnijih ljudskih izraza', ja vjerujem u prvo jer za drugo ne postoje ama baš nikakvi preduvjeti, duhovno ni materijalno. Stari Grci bili su najprije mudri a mi pripadnici zapadne civilizacije smo samo kramari, kramari i ponovo kramari. Sve je merchandise, ali sve. Ne postoji ap-

*solutno ništa što nije izraženo u vremenu i novcu, što se ne kupuje ili prodaje. U takvoj klimi ne nastaju nikakve Athene Parthenos ili Venere Miloske ili Michelangelov David ni Lucas Cranach ili terme Caracale ili Mona Lisa. Postoje samo uredi, radionice i tvornice. Košnice, mašine i dinami. I što više ljudi, to se vrzino kolo sve brže okreće a ljudi prikovani kao psi za vrijeme. (...) Ne bi htio izreći definitivan sud, imadem ali osjećaj da šanse, ili točnije budućnost zapadnog svijeta u kulturnom pogledu nije ružičasta, štoviše čini mi se jako problematičnom. (...) Nije mi jasno, ne mogu si zamisliti kako se na podlozi isključivog komercijalizma mogu razviti bilo kakove kulturne vrednote.*³⁹

U sljedećem pak pismu navodi:

*Tvoja zapažanja u vezi sa problemom moderne arhitekture točna su. Arhitektura u onom smislu kako se kod nas još uvijek upražnjava, iščezava ili je već nestala na Zapadu. Pod time razumijevam Ameriku (USA) i jedan dio Zapadne Europe. Izgleda da će i velika imena, povezana sa početcima moderne arhitekture, također izbljediti. Arhitekt kao individuum pomalo nestaje sa pozornice i na njegovo mjesto stupa radna zajednica čitave gomile stručnjaka u planiranju tih kompleksnih zadataka, koje nije više moguće rješavati na individualistički (gotovo patrijarhalan) način kako se to radilo dosada. Nije jednostavno isključiti glavne pokretne snage u formiranju današnje arhitekture, čini mi se, ali da je glavna sila – sve veći broj ljudi kojih se potrebe imaju zadovoljiti i ogromna građevna industrija koja traži sasvim nov approach u eksekuciji složenih tehničkih zadataka i arhitektonskih koncepcija. Metode u onom našem zidarsko-obrtničkom smislu jednostavno ne mogu da svladavaju potrebe, iščezavaju i zamjenjuju se standardnim industrijskim proizvodima. Tendencija je prema kvantiteti što ne isključuje kvalitetu, isključuje ali individualnost. Postoje mogućnosti varijacija, bazično ali tema je tretirana na isti način. (...) Moderne masovne metode kao da pojedinca raščlanjuju u neke osnovne dijelove od kojih je onda izgrađen neki nadljudski organizam koji reagira kao automat. Kao organizacija takav svijet vrlo vjerojatno sasvim će dobro funkcionirati, da li će ali u takvom svijetu biti razumijevanja i shvatanja za to što danas nazivamo umjetnošću itd. izgleda mi jako problematično. To što se kod vas želi postići politički, ovdje je već u velikoj mjeri ostvareno zahvaljujući nivelirajućem djelovanju masovne industrijske proizvodnje.*⁴⁰

39. Hrvatski muzej arhitekture, Ostavština Sena Sekulić Gvozdanović, pismo Gustava Bohutinskog Seni Sekulić Gvozdanović od 8. kolovoza 1957. (fond u obradi, bez signature). Ovaj i sljedeći citat prenesen je doslovno, bez pravopisnih i stilskih intervencija.

40. Ibid., pismo od 20. prosinca 1957.

Bohutinsky u Sjedinjenim Američkim Državama

Na kraju toga višegodišnjeg putovanja, negdje krajem 1950-ih ili početkom 1960-ih godina, Bohutinsky napokon dolazi i do Amerike, čime započinje razdoblje njegova života koje nam je još uvijek ostalo u velikoj mjeri nepoznato.⁴¹ Zna se da je njegova prva adresa po ulasku u SAD bio Chicago, gdje je nastavio svoje arhitektonsko djelovanje i projektirao nekoliko stambenih i poslovnih zgrada.⁴² Nakon toga seli u Honolulu, na Havaje, gdje nastavlja arhitektonsku karijeru, također projektirajući pretežno stambene i trgovačko-poslovne zgrade.⁴³

Prema sjećanju prof. dr. sc. Vladimira P. Gossa, koji se s Bohutinskim dopisivao u SAD-u sredinom 1970-ih godina, Bohutinsky je u tom razdoblju imao uspješnu profesionalnu karijeru, a posebno je bio zainteresiran za ekologiju.⁴⁴ Kao jednu od mogućih postaja američkoga boravka Bohutinskoga Goss navodi i Zapadnu obalu (Kalifornija), uz opasku da je tih godina na Sveučilištu Berkeley sreo izvjesnog profesora arhitekture koji je poznao Bohutinskog i o njemu kao arhitektu imao visoko mišljenje. Posebno su zanimljiva Gossova sjećanja o interesu Bohutinskoga za ekološki aktivizam i o entuzijastičnoj radikalnosti njegovih stavova koja se očitovala i u tome što je Gossa ne samo upućivao na takvu literaturu, već mu je pritom slao i izabrane knjige.⁴⁵

Zasad ostaje tajna u kojoj je mjeri njegova životna fiksacija i san o životu u Americi bio zapravo ispunjen. Iz njegovih razmišljanja povjerenih u privatnim pismima razvidno je da su njegove arhitektonske ideje i uvjerenja, baš isto kao i sami životni stavovi i razmišljanja, bili dosta promijenjeni i kritički intonirani već tijekom boravka u Australiji, modificirani emigracijskim životom u novoj društveno-političkoj sredini. Gustav Bohutinsky ostao je do kraja aktivnog života na Havajima, uz sporadična javljanja svojim hrvatskim prijateljima i kolegama. Umro je 7. svibnja 1987. u 81. godini života.

41. U pismu Seni Sekuli Gvozdanović iz prosinca 1957. Bohutinsky navodi da je bio zauzet prikupljanjem dokumenata za ulaznu dozvolu u Kanadu, pa nije isključeno da je do SAD-a došao preko Kanade.

42. Iz razgovora s prof. dr. sc. Senom Sekulić Gvozdanović, dugogodišnjom prijateljicom Gustava Bohutinskog.

43. Usprkos svim naporima, detalji profesionalnog djelovanja Gustava Bohutinskog u Australiji i SAD-u zasad nisu otkriveni.

44. Usmeno priopćenje Vladimira P. Gossa u razgovoru vođenom 24. veljače 2015.

45. Goss primjerice poimenično navodi knjigu američkoga fizičara engleskoga podrijetla Freemana J. Dysona *Disturbing the Universe* izdanu 1979. godine. Da je Bohutinsky još od studentskih dana bio osoba širokih interesa i iznimne intelektualne znatiželje svjedoče i sačuvani popisi knjiga koje je posjedovao, a obuhvaćaju različita područja tehničkih, prirodnih i društvenih znanosti, od likovnih umjetnosti i književnosti do filozofije i sociologije.

Zagrebačka „Crvena kocka“

U okviru ovako postavljene biografske slike, a u traganju za neposrednim bauhausovskim arhitektonskim odjecima u Zagrebu i Hrvatskoj, vrijedi se detaljnije posvetiti onom dijelu opusa arhitekta Bohutinskog koji je najviše prožet bauhausovskim idejama i u kojem je nasljeđe te škole najvidljivije, a to je upravo projekt atelijera za brata, kipara Emila Bohutinskog.

Projekt obiteljske kuće i atelijera projektiran za brata Emila datira iz 1939. godine. Izvedeno stanje, međutim, znatno odstupa od glavnoga projekta na temelju kojega je dobivena dozvola. Razlog tome možda su i turbulentne ratne godine koje su se našle između projekta i realizacije. Pritom je projekt obiteljske kuće u velikoj mjeri izmijenjen, i u bitnim prostornim karakteristikama ne odgovara glavnom projektu. Stoga na zacrtanom bauhausovskom tragu ima smisla promatrati samo objekt atelijera, i to u njegovu izvorno izvedenom stanju, prije naknadnih zahvata i preinaka.⁴⁶

Kompleks kuće i atelijera smješten je u Jadranskoj ulici, rezidencijalnoj zoni u zapadnom dijelu Zagreba, na njegovu sjevernom dijelu, fino ukomponiran na zapadnoj kosini brežuljkastog terena. Okružen je zelenilom i obiteljskim kućama koje se nižu u skladnom mjerilu i pravilnom ritmu. Obiteljska kuća smještena je uz cestu, sjeveroistočno, dok je atelijej povučen u dubinu parcele, na njezin suprotni, zapadni i južni rub. Znatno je deniveliran od razine ceste pa se do njega pristupa spuštanjem vanjskim stubama. Pozicijom u dubini parcele atelijeru je osigurano povoljno mirno mjesto za tihu i koncentriranu namjenu. Glavna orijentacija atelijera je, kako svrha i zahtijeva, sjeverna, s tek blagim odklonom prema zapadu. Teren ispred i oko njega nevelik je, svakako nedostatan za ugodan vanjski boravak, te je bio primarno u službi kipara, kao servisna manipulativna površina.

Bohutinsky koncipira atelijej kao jednostavni pravilni kubus, izrazito funkcionalno i čisto riješen. Elementarni monovolumen, tlocrtnih dimenzija 9 x 10 metara, zatvara prazni dvovisinski prostor ukupne interijerske visine 5 metara, te kao da time ističe upravo tu prazninu, ostavljajući umjetniku potrebni neutralni okvir za njegovo neopterećeno stvaranje. Čista nepretenciozna kubična ovojnica praznoga prostornog volumena tako se ovdje u potpunosti određuje produkciji punih kiparskih volumena koji se u njoj stvaraju.

Jedan od temeljnih preduvjeta za adekvatno kiparsko djelovanje pritom je i optimalno osvjetljenje. Bohutinsky to ovdje postiže prvenstveno velikom staklenom stijenom koja u potpunosti prekriva sjeverno pročelje atelijera, i razdijeljena je u preciznom rasteru metalne nosive strukture. Raster je postavljen tako da omogućava ulaz u atelijej kroz manja vrata kao segmenta cjelovitoga staklenog pročelja, ali i da se istodobno može rastvoriti i čitava staklena stijena, u svrhu iznošenja skulptura većih formata te radi bržeg provjetravanja prostora.

Uz ovu dominantnu vertikalnu staklenu stijenu, kvalitetno osvjet-

46. Atelijej je danas u vlasništvu dizajnera Stipe Brčića, sveučilišnog profesora i voditelja Studija dizajna Arhitektonskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Prenamijenjen u studio profesora Brčića, Norma International, atelijej zadržava kreativnu namjenu s nužnim intervencijama koje omogućavaju drugačiju prirodu radnoga procesa koji se danas u njemu odvija. Preinake su provedene s maksimalnom pažnjom i poštovanjem prema zatečenom objektu.

ljenje atelijera omogućeno je i nadsvijetlom pozicioniranim nad središnjim dijelom prostora. Osvjetljenje je ostvareno preko svjetlarnika oblikovanog izduženom bačvastom tankom armiranobetonskom ljuskom, što se kao neobični središnji volumen izdiže iznad ravnoga krova atelijera. Sjeverna vertikalna strana tog izdignutog volumena ostakljena je i propušta svjetlo u dubinu unutarnjega prostora kroz staklenu horizontalnu plohu u ravnini stropa. I vertikalna i horizontalna ostakljena stijena krovna svjetlarnika također su izvedene u metalnoj konstrukciji s precizno postavljenim rasterom, a za ostakljenje horizontalne plohe nadsvijetla Bohutinsky upotrebljava mutno staklo, radi što bolje difuzije i efekta svjetla. I to ne samo difuzije prirodnoga, dnevnog svjetla, nego i onog umjetnog, električnog, jer su u prostoru izdignutoga svjetlarnika, iznad horizontalne staklene plohe, bile ovješene dvije jake svjetiljke, koje su kiparu omogućavale kvalitetan rad i noću.

Ovo detaljno promišljeno rješenje moglo se u pogledu reference – moguće je predložiti – osloniti između ostalog i na antologijsku bahausovsku „eksperimentalnu kuću“ Haus am Horn Georga Muchea i Adolfa Meyera iz 1923. godine u Weimaru.⁴⁷ Premda je to, naravno, bila zgrada posve drugačije namjene i drugačije prostorne dispozicije i organizacije – a time i drugačije funkcije elementa nadsvijetla – sam način njegova rješenja i dovođenja svjetla u središnji dio prostora vrlo je sličan slučaju atelijera Bohutinskoga. To više što je u samom inicijalnom projektu Bohutinsky i sam zamislio pravokutni volumen svjetlarnika, odustavši poslije od toga i dajući mu mekanu, zaobljenu, bačvastu formu. Nov je oblik opravdan, međutim, i opet funkcionalnim razlozima – logikom da bolje hvata ovdje toliko važnu i nužnu svjetlost. Ujedno je i u oblikovnom pogledu tako ostvario dojmivi sraz mekane, organske forme krovna dodatka i strogog kubičnog volumena zgrade.

Južna strana atelijera Bohutinskoga, baš kao što toj namjeni i priliči, nema otvore, a u izvornom stanju nije ih imala ni zapadna strana. Istočno pak pročelje najvjerojatnije je od početka bilo opremljeno manjim otvorom u najdubljoj zoni prostora, kao nužnim sekundarnim izvorom svjetla za taj najtamniji dio prostora. Njegova postava u uglu osvjetljuje plohu južnoga zida, koji na taj način postaje i posredni izvor svjetlosti. Danas postojeći otvori na zapadnoj strani atelijera – sudeći i prema njihovoj neuravnoteženoj postavi, odnosu i oblikovanju – probijeni su u kasnijim fazama.

Zidovi atelijera – istočni, zapadni i južni – izvedeni su od pune opeke, i to kao nosivi konstruktivni elementi. Zide je izvorno bilo mjestimično ojačano križnim vezovima također zidanima od opeke, koji su tvorili vertikalna ojačanja, serklaže, u punoj visini zidane konstrukcije. Strop atelijera je armiranobetonski, sitnobrečasti, s tankom armiranobetonskom tlačnom pločom. Cijeli strop opasan je armiranobetonskim gredama, koje su vidljive na svim pročelijima.

Atelijer je u izvornoj varijanti bio izveden kao zasebni, samostojeći objekt – samodostatni, autonomni paviljon – čisti, trijezni i radikalni kubus u cijelosti posvećen produkciji umjetnosti. U toj rezolutnoj čistoći i elementarnoj geometrijskoj formi, pa i čak u svojoj crvenoj fasadi, pritom pomalo doziva u sjećanje i legendarnu bahausovsku kocku – „Crvenu kocku“, *Der rote Würfel* – radikalni pri-

jedlog Farkasa Molnára iz 1923. godine, kada weimarski Bauhaus biva prožet valom apstraktnoga senzibiliteta i istraživanja novoga strogog kubičnog jezika.⁴⁸ Premda druge namjene te stoga za nas neizravno funkcijski referentna, Molnár u njoj – zanimljivo je – također primjenjuje središnji prostor dvostruke visine zenitalno osvjetljen putem centralnog odignutog svjetlarnika.

No, u slučaju zagrebačkog atelijera, njegova je izvorna autonomija i samodostatna paviljonska geometrija poslije grubo narušena. Najvjerojatnije 1942. godine, prilikom iskopa zemlje radi izvedbe potpornih zidova na stražnjoj strani obiteljske kuće, uz atelijer je dograđen dodatni manji volumen koji atelijer spaja s dvorišnom stranom obiteljske kuće. Taj se manji volumen otada koristi kao ulazni i spremišni prostor atelijera, a njegov ravni krov služi kao terasa na koju se izlazi iz dvorišne strane obiteljske kuće. No, da takva volumenska situacija nije bila izvorno arhitektonski zamišljena potvrđuje i, inače posve nezamislivo, nepostojanje unutarnje suhe veze između atelijera i kuće.

Sve te naknadne preinake i dogradnje izvorni je objekt zbog svoje radikalne čistoće i volumenske snage dostojanstveno podnio, zadržavajući memoriju na izvorne projektantske ambicije. Preostaje stoga ustvrditi da se svojim bespriječnim funkcionalnim rješenjem te reduciranim minimalnim sredstvima kojima postiže maksimalni oblikovni efekt, atelijer Bohutinskoga ističe kao zagrebački konceptualni izdanak inovativne bahausovske arhitektonske misli, kao znak prostorne filozofije i estetike Bauhauusa – kao zagrebačka vlastita, izgrađena karizmatična „Crvena kocka“.

48. Hubertus Gaßner, „Crvena kocka I Der rote Würfel“, u: Bauhaus osobno: Zbirka Marie-Luise Betlheim, Weimar – Zagreb I Bauhaus persönlich: Sammlung Marie-Luise Betlheim, Weimar – Zagreb, UPI-2M PLUS, Zagreb, 2011., str. 16-23; Ákos Moravánszky, „Od projekcije do projekta: Uz prikaze arhitekture Farkasa Molnára iz zbirke Marie-Luise Betlheim“, *ibid.*, str. 24-31. Također vidi: Bauhaus 1919.-1933: Workshops for Modernity, The Museum of Modern Art, New York, urednici Barry Bergdoll i Leah Dickerman, New York, 2009., str. 41-61, 154-155.

47. O tome vidi više u: Bernd Rudolf, Haus am Horn: Rekonstruktion einer Utopie, Bauhaus-Univ. Weimar, Weimar, 2000., kao i: Bauhaus 1919.-1933: Workshops for Modernity, The Museum of Modern Art, New York, urednici Barry Bergdoll i Leah Dickerman, New York, 2009., str. 41-61.

Literatura:

- Josef Albers: Eine Retrospektive, DuMont Buchverlag, Köln, 1988.
 Marty Bax, Bauhaus Lecture Notes 1930 - 1933, Architectura & Natura, Amsterdam, 1991.
 Barry Bergdoll, Leah Dickerman (ured.), Bauhaus 1919.-1933: Workshops for Modernity, The Museum of Modern Art, New York, 2009.
 Željka Čorak, U funkciji znaka: Drago Ibler i hrvatska arhitektura između dva rata, Studije i monografije Instituta za povijest umjetnosti, Zagreb, 1981.
 Howard Dearstyne, Inside the Bauhaus, ured. D. Spaeth, The Architectural Press, London 1986.
 Magdalena Droste, Bauhaus, 1919-1933, Taschen, Köln, 2002.
 Hubertus Gaßner, „Crvena kocka I Der rote Würfel“, u: Bauhaus osobno: Zbirka Marie-Luise Betlheim, Weimar - Zagreb I Bauhaus persönlich: Sammlung Marie-Luise Betlheim, Weimar - Zagreb, UPI-2M PLUS, Zagreb 2011., str. 16-23.
 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.
 Želimir Košćević, „Zbirka Marie-Luise Betlheim, Bauhaus - Weimar“, Galerije grada Zagreba, Studio Galerije suvremene umjetnosti, Zagreb, 1984.
 Želimir Košćević, „Jugoslawische Bauhausschüler“, 4. internationales bauhaus kolloquium, Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, Weimar 33 (1987), str. 4-6.
 Želimir Košćević, „Jugoslaveni na Bauhausu“, Arhitektura, 1-4/200-203, Zagreb, 1987., str. 58-64.
 Hannes Meyer 1889 - 1954: Architekt, Urbanist, Lehrer, katalog izložbe, Ernst & Sohn, Berlin, 1989.
 Ákos Moravánszky, „Od projekcije do projekta: Uz prikaze arhitekture Farkasa Molnára iz zbirke Marie-Luise Betlheim, Bauhaus osobno: Zbirka Marie-Luise Betlheim, Weimar - Zagreb I Bauhaus persönlich: Sammlung Marie-Luise Betlheim, Weimar - Zagreb, UPI-2M PLUS, Zagreb 2011., str. 24-31.
 Richard Rommer, David Spaeth, In The Shadow of Mies: Ludwig Hilberseimer - Architect, Educator, and Urban Planner, Rizzoli, New York, 1988.
 Bernd Rudolf, Haus am Horn: Rekonstruktion einer Utopie, Bauhaus-Univ. Weimar, Weimar, 2000.
 Sena Sekulić Gvozdanović, Arhitekt Juraj Denzler, Acta et Studia Draconica, Zagreb, 2000., str. 30-37.
 Sveučilište u Zagrebu Arhitektonski fakultet, 1919/1920 - 1999/2000, monografija, Zagreb, 2000., str. 286.
 Karin Šerman, Dubravko Bačić, „Gustav Bohutinsky“, Centropa: A Journal of Central European Architecture and Related Arts, 1(3), New York, 2003., str. 63-66.
 Karin Šerman, Nataša Jakšić, Dubravko Bačić: „Bauhausovska misao u poslijeratnom opusu Gustava Bohutinskog“, zbornik radova simpozija Bauhaus u životu i djelu Selmana Selmanagića, Sarajevo, 2015 (u tisku).

U ateljeu Ivana Picelja,
1953., Arhiv i knjižnica
Ivana Picelja,
MSU Zagreb

Eksperiment s avangardom — Od **Bauhausa** do **EXAT**-a

10

Vesna Meštrić

U srpnju 1933. godine, u vrijeme ljetnoga semestra, kada je u Berlinu odlukom nacističke vlasti prisilno zatvorena škola Bauhaus, teško je bilo predvidjeti kako će tijekom 20. stoljeća ta škola postati jedan od najznačajnijih obrazovnih eksperimenata koji će imati velik utjecaj ne samo u području umjetnosti, arhitekture i dizajna, nego i u obrazovanju te svakodnevnom životu modernoga čovjeka. Bauhaus je zatvoren u vrijeme mandata Miesa van der Rohea, koji dolazi nakon smjene Hannesa Meyera 1930. godine. Svojim autoritativnim pristupom Mies van der Rohe proveo je reforme u kojima je nekadašnja osnova obrazovnoga programa, pripremni tečaj, izgubio na značenju, težište je stavljeno na arhitekturu, zatim je skraćeno ukupno vrijeme studija s devet na šest semestara i uvećana školarina.

Provedene reforme bile su na stanovit način i nagovještaj burna razdoblja u kojem su političke i ekonomske okolnosti dovele do zatvaranja škole. Politička napetost postupno je rasla nakon 1931. godine kada vlast preuzima Nacionalsocijalistička stranka i škola je nakon dvije godine mandata Miesa van der Rohea u listopadu 1932. godine, početkom zimskoga semestra, preseljena u prostore tvornice telefona u Berlin-Steglitzu.¹ Tema zatvaranja škole bit će prikazana na poznatom kolažu japanskoga studenta na Bauhausu Iwaa Yamawakia *The End of the Dessau Bauhaus* u kojem su korišteni isječci fotografija iz novina *Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ)*. Nacionalsocijalistička stranka uputila je po preseljenju škole nov zahtjev Miesu van der Roheu tražeći pristupanje svih profesora u stranku na vlasti. Takav stav bio je potpuno neprihvatljiv članovima Vijeća majstora i na njihov zahtjev Mies van der Rohe donosi odluku o konačnom zatvaranju škole.² Nedugo nakon toga, zbog sve teže političke situacije, sada već bivši profesori i studenti većinom napuštaju Berlin i u kratkom razdoblju odlaze u druge europske zemlje, Sjedinjene Američke Države, na Bliski istok, u Aziju i Afriku, dok stanovit broj seli u druge njemačke gradove.³ No, u predstojećim vremenima u profesionalnom i privatnom životu profesori i studenti ostat će povezani, o čemu svjedoči opsežna dokumentacija koja se čuva u arhivima.⁴ Među prvima 1933. godine u SAD dolaze Josef i Anni Albers⁵ i na preporuku Alfreda Barra, tada direktora Muzeja moderne umjetnosti (MoMA), i Philipa Johnsona, osnivača odjela arhitekture i dizajna MoMA-e, Josef Albers počinje predavati na novoosnovanom sveučilištu Black Mountain College u Sjevernoj Karolini. Program toga sveučilišta razlikovao se u potpunosti od drugih visokoobrazovnih institucija tog vremena prije svega po novom načinu obrazovanja koji je bio eksperimentalnoga karaktera i strukturiran prema Gropiusovu obrazovnom modelu. Josef Albers postaje prvi profesor – majstor s Bauhausa koji počinje predavati u SAD-u, a njegov nastavni program utemeljen na idejama i praksi Bauhausa ubrzo je privukao studente i postao iznimno popularan među njima, otvorivši put novim metodama učenja kroz eksperiment i razvijanje kreativnih sposobnosti. Zanimljivo je kako su po uzoru na slavnu školu u Dessauu studenti čak i slobodno vrijeme provodili zajedno organizirajući različite zabave, predstave, bavili se zemljoradnjom i sl. Sredinom četrdesetih godina na sveučilištu će nastavu držati Walter Gropius i Lyonel Feininger. Black Mountain College zatvoren je 1957. godine zbog financijskih razloga a tijekom dvadeset i četiri godine djelovanja ovdje je nekoliko generacija umjetnika, glazbenika, pisaca i znanstvenika steklo obrazovanje poticanjem na kreativan i stvaralački rad i na promišljanje u području umjetnosti.

Walter Gropius, utemeljitelj Bauhausa, premda 1928. godine odlazi s ravnateljskoga mjesta i vodeću poziciju prepušta Hanne su Meyeru, ostaje vezan za rad škole i prati njezin daljnji razvoj, a osobito rad studenata. Nakon zatvaranja Bauhausa, Gropius emigrira u Englesku, a 1937. godine odlazi u SAD, gdje predaje arhitekturu na Sveučilištu Harvard. Iste godine na njegovu inicijativu László Moholy-Nagy osniva u Chicagu obrazovnu instituciju po uzoru na Bauhaus pod nazivom New Bauhaus – American School of Design u čijem su središtu obrazovanja bili arhitektura i urbani-

zam. Obrazovni program i ove škole bio je utemeljen na bauhausovskom modelu, prva godina studija započinjala je pripremnim tečajem, nakon čega su studenti nastavljali studij specijalizirajući se u iduće tri godine u radionicama (za drvo i metal, slikarstvo, tekstil, modeliranje, film i fotografiju, scenografiju), dok su u petoj i šestoj godini studija slušali kolegije iz područja arhitekture i urbanizma. New Bauhaus – American School of Design u Chicagu zatvoren je nakon dvije godine zbog financijskih razloga, a Moholy-Nagy osnovat će u Chicagu novu obrazovnu instituciju, School of Design (1939 – 1944), koja je ubrzo zbog istih razloga 1944. godine reorganizirana i promijenila naziv u Institute of Design. Obrazovni je program u tom razdoblju, na zahtjev pravnog odbora, mijenjan i prilagođavan zahtjevima tadašnjega tržišta i fokus obrazovanja usmjeren je s arhitekture na industrijsko oblikovanje i dizajn. Uspriješ svim promjenama, Moholy-Nagy ostao je zgovornik eksperimentalnog pristupa u obrazovanju ističući važnost proučavanja materijala, tehnike i forme, a naglasak stavlja na prirodne i humanističke znanosti.⁶

Završetkom Drugoga svjetskog rata mnoge europske zemlje bile su suočene s potrebom obnove porušenih područja i poslijeratne godine obilježene su izgradnjom novih zgrada, stambenih naselja, industrijskih postrojenja i infrastrukture. U to je vrijeme osobito važna uloga arhitekata i urbanista, koji su bili uključeni u poslijeratnu obnovu i u kojoj su sudjelovali upravo i oni arhitekti koji su obrazovanje stekli na znamenitoj školi za arhitekturu, umjetnost i dizajn Bauhaus. Njihovim je radom tako nastavljeno širenje utjecaja oblikovnih i estetskih principa Bauhausa u umjetnosti, arhitekturi i urbanizmu.⁷ Osim toga, u tom će razdoblju Bauhaus kao obrazovni model ostati aktualan kroz brojne primjere individualnih obrazovnih praksi na različitim visokoškolskim institucijama širom svijeta. Veze i umreženost nekadašnjih profesora i studenata Bauhausa u poslijeratnom razdoblju kontinuirano su održavane i upravo su oni, često kao inicijatori i nosioci eksperimentalnih nastavnih programa, prenosili ideje Bauhausa novim generacijama. U tom smislu potrebno je istaknuti pedagoški rad arhitekata Selmana Selmanagića i Huberta Hoffmanna, koji su svoje nastavne programe i rad sa studentima temeljili na obrazovnoj strukturi Bauhausa.⁸

Osnivanje Hochschule für Gestaltung u Ulmu (HfG Ulm) i Instituta za oblikovanje, čiji su program osmislili i strukturirali potkraj četrdesetih godina (1949.–51.) nekadašnji student na Bauhausu Max Bill u suradnji s Inge Scholl i Otlom Aicherom, bio je jedan od važnih događaja u području obrazovanja poslijeratnoga razdoblja. Nastavni program škole predstavljao je jednu od mogućih vizija nastavka Bauhausa prema Maxu Billu, u kojoj je težište programa stavljeno na dizajn i njegovu društvenu ulogu.⁹ Studij je započinjao osnovnim tečajem u trajanju od jedne godine, nakon kojega su studenti nastavljali trogodišnje obrazovanje specijalizirajući se u radionicama za industrijski dizajn, vizualne komunikacije, arhitekturu, urbanizam, medije i film. Osim radionica, obvezni su bili i opći predmeti sociologija, ekonomija, politika, filozofija i psihologija, koje su studenti slušali u obliku seminarske nastave. Max Bill imao je od početka veliku podršku ne samo Waltera Gropiusa, već i

1. Hans M. Wingler, „The Bauhaus: Weimar Dessau Berlin Chicago“, The MIT Press, 1981., str. 182.

2. Magdalena Droste, „Bauhaus 1919-1933“, Bauhaus Archiv, Benedikt Taschen Verlag, Köln, 1990., 227-238, 236.

3. Konrad Püschel, „Tagebuch Walter Püschel, 12.02.1931-12.12.1933“, inv. br. I 18365/1-18D, Stiftung Bauhaus Dessau. Većina studenata i profesora odlazi u Veliku Britaniju, Švicarsku, Čehoslovačku, Mađarsku, Izrael, Sovjetski Savez, Francusku, Južnoafričku Republiku.

4. U okviru projekta BAUNET istražena je arhivska građa koja se nalazi u Bauhaus-Archivu u Berlinu, arhiv Stiftung Bauhaus Dessau, zatim arhivska građa koja se čuva u muzejskim i obrazovnim institucijama, privatnim arhivima: Privatni arhiv Selmana Selmanagića u Berlinu, arhiv Petra Krečića u Ljubljani, Zbirka Marie-Luise Betlheim u Zagrebu.

5. U SAD poslije odlaze Herbert Bayer, Marcel Breuer, Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer, László Moholy-Nagy i Mies van der Rohe.

6. School of Design danas je dio Illinois Institute of Technology u Chicagu.

7. Aida Abadžić Hodžić, „Selman Selmanagić u Bauhaus“, Sarajevo, 2014., str. 130. Jedan od najvažnijih projekata bio je Scharounov plan obnove Berlina iz 1945./46, kojem se na poziv H. Scharouna „Kolektiv za planiranje“ priključuje S. Selmanagić i W. Ebert.

8. Selman Selmanagić dolazi na poziv Marta Stama 1950. godine na Visoku školu za primijenjenu umjetnost Berlin-Weißensee i postaje profesor na Odjelu za arhitekturu i prostorno oblikovanje. Program škole bio je utemeljen na eksperimentalnom obrazovnom modelu Bauhausa s fokusom na interdisciplinarni pristup u oblikovanju i povezivanje područja likovne i primijenjene umjetnosti. Hubert Hoffmann dolazi 1959. godine na Tehnički fakultet u Grazu, gdje je inicirao reformu studija arhitekture. Jedna od glavnih smjernica njegova prijedloga reforme bila je uključivanje pripremnoga tečaja u program studija, a eksperiment, istraživanje, te zajednički rad studenata i profesora predstavljali su novi model edukacije nasuprot tradicionalnom programu.

9. Arhiv i knjižnica Ivana Pichelja, MSU Zagreb, IP-EX-D53-10.

10. Jasna Galjer, „Dizajn pedesetih u Hrvatskoj: od utopije do stvarnosti“, Horetzky, Zagreb, 2004., str.5-52.

11. Jörn Etzold, „Honoring the dead Father?: The Situationists as Heirs to the Bauhaus“, u „Bauhaus Conflicts, 1919 – 2009: Controversies and Counterparts“, ured. Ph. Oswald, Hatje Cantz Verlag, 2009., str. 157.; *Arhitektura*, 1-6, 1957. str. 3-4. govor W. Gropiusa objavljen je u cijelosti u časopisu *Arhitektura*.

12. Vlasta Iveković, „Homage à HfG“, *Moment*, br. 8, 1987., str. 45-47. Vlasta Iveković upisala je studij neposredno prije zatvaranja škole 1967. godine.

drugih profesora – Josefa Albersa, Waltera Peterhansa i Johannesena Ittena, koji su ovdje držali nastavu, pa je HfG Ulm u vrlo kratkom vremenu stekao status „vodećeg međunarodnog laboratorija za sva teorijska i praktična pitanja dizajna“. ¹⁰ Prva predavanja započela su 1953. godine, a nova zgrada škole izgrađena prema projektu Maxa Billa otvorena je 1955. godine i prostorno je objedinila studijske prostorije, laboratorije, stanove za studente i nastavnike, zajedničke prostorije i prostore za sport i zabavu i dr. Nova je zgrada bila odraz obrazovnoga programa koji je slijedio ideju Gropiusove škole u Dessauu. Prilikom njezina otvorenja govor je održao Walter Gropius započevši ga riječima: „Prošlo je oko 30 godina od dana kada sam se našao u situaciji analognoj ovoj danas, u kojoj se nalazi profesor Max Bill: to je bilo kada sam u Dessauu 1926. otvorio novu zgradu“ što je i bila konačna potvrda kako se radi o školi koja je bila izravni nastavak Bauhauusa. ¹¹ Škola HfG u Ulmu postigla je vrlo brzo veliku popularnost među mladim generacijama studenata, već 1958. godine održana je i velika izložba radova studenata, a školu su posjećivali mnogi umjetnici, arhitekti i dizajneri, među kojima su zabilježeni 1961. godine i arhitekt i teoretičar dizajna Zvonimir Radić, dizajner Mario Antonini, obojica iz Zagreba, i Niko Kralj, jedan od profesora Smjera B pri Arhitektonskom fakultetu u Ljubljani. Zanimljivo je da su novi obrazovni eksperimentalni programi međuratnog i poslijeratnog razdoblja pratili slične sudbine u kojima su nakon velikog uspjeha, u razmjerno kratkom razdoblju, škole zatvarane uglavnom zbog financijskih razloga. Takva sudbina nije zaobišla ni HfG u Ulmu, gdje su unutarinstitucionalni sukobi, političke prilike i ponajprije smanjena financijska potpora doveli do odluke pokrajinske vlasti o prestanku financiranja škole, što je imalo za posljedicu njezino zatvaranje potkraj 1968. godine. U časopisu *Moment* dojmiv tekst o zatvaranju škole u Ulmu objavila je Vlasta Iveković opisujući tragičnu atmosferu zatvaranja škole koja se može usporediti s tužnim ozračjem na fotografiji Otti Berger snimljenoj u studentskoj menzi na dan zatvaranja škole u Dessauu. ¹²

U hrvatskoj umjetnosti i arhitekturi nakon završetka Drugoga svjetskog rata jedan od ključnih događaja bio je osnivanje grupe EXAT 51 – Eksperimentalni atelje – u Zagrebu, čiji je početak označen čitanjem *Manifesta* u prosincu 1951. godine na plenumu Udruženja likovnih umjetnika primijenjene umjetnosti Hrvatske u Zagrebu. Pojavu grupe potrebno je sagledati kao rezultat povezivanja mlade generacije studenata budućih arhitekata i umjetnika, koji su započinjali studij na zagrebačkim fakultetima neposredno pred početak ili u vrijeme Drugoga svjetskog rata. U ranim formativnim godinama oni će pokazivati zanimanje za apstrakciju pružavajući avangardne pokrete prve polovine 20. stoljeća i oslanjajući se na teorijske postavke Gropiusova Bauhauusa – povezivanja primijenjene i „istinske“ umjetnosti. Eksperiment i istraživanje otvorili su put tim mladim umjetnicima i arhitektima prema slobodi umjetničkoga stvaranja.

Osim toga, potrebno je imati u vidu kako su hrvatska umjetnost i arhitektura od početka 20. stoljeća bile vezane uz aktualna europska zbivanja, što je bila platforma za daljnji razvoj apstraktne umjetnosti u poslijeratnim godinama. Neposredno nakon Drugo-

ga svjetskog rata, istovremeno s obnovnom ratom porušenih područja, na političkom planu razvijani su novi odnosi u kojima je tadašnja država Jugoslavija politički bila vezana uz Sovjetski Savez. Godine 1948. dolazi do prekida tih složenih odnosa, a tada mlada socijalistička država uspostaviti će nove veze sa zapadnim zemljama i zauzeti važan geopolitički položaj između Istoka i Zapada. ¹³ Te političke promjene odrazit će se posebno u umjetnosti i kulturi, gdje je nakon raskida s politikom Sovjetskoga Saveza i dominacije socijalističkoga realizma otvoren nov put prema apstraktnoj umjetnosti i utjecajima nasljeđa povijesnih avangardi, prije svega konstruktivizma, dadaizma, zenitizma i Bauhauusa, u razvoju novih umjetničkih praksi. U tom povijesno-političkom kontekstu pojavu grupe EXAT 51, prema mišljenju Ješe Denegrija, potrebno je sagledati kao „ideološki i umjetnički fenomen kulture pedesetih“ ¹⁴ koji se na stanovit način razvio u sjeni dominacije arhitekture, budući da je to vrijeme intenzivne obnove i izgradnje ratom porušenih područja.

No, samom formiranju grupe EXAT 51 prethodilo je nekoliko projekata koje su u razdoblju od 1948. do 1950. godine realizirali neki od njezinih budućih protagonista. U tim projektima autori će ostvariti upravo onu slobodu stvaralaštva koju će poslije isticati u manifestima, a koja počiva u interdisciplinarnom pristupu i estetici Bauhauusa. Prvi projekt koji su zajedno realizirali Vjenceslav Richter, Ivan Picelj i Aleksandar Srnc bio je likovni postav za *Izložbu knjiga NR Hrvatske* u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu. U Arhivu Vjenceslava Richtera nalazi se blok s nekoliko skica idejnoga rješenja postava te izložbe koje, iako i nedovršene, možemo smatrati malim likovnim djelima. One su primjer novoga razmišljanja i pristupa u oblikovanju prostora što će ubrzo imati svoj razvoj u nekoliko značajnih projekata jugoslavenskih paviljona za međunarodne sajmove. Radi se, naime, o novom promišljanju prostora i postavljanju novog odnosa između predmeta izlaganja i arhitekture prostora koja sada ima aktivnu ulogu. Vjenceslav Richter opisao je u jednom od intervjua način promišljanja u oblikovanju zadane teme: „Snizio sam visinu prostora Paviljona pomoću konkavnih panoa kako bi se izložci (male knjige) mogli u tom prostoru nametnuti kao atraktivni subjekti... Za ovu sam priliku dizajnirao rasvjetna tijela, a budući da je to bila tek 1948. godina, moglo bi se reći da je to bio prvi nagovještaj dizajna u nas, odnosno tako je tada i bio shvaćen i prihvaćen.“ Radilo se o novom sinteznom pristupu u kojem je razvijen nov odnos između izložbene arhitekture i predmeta izlaganja, odnosno „prostornoga subjekta“ kako ga je Richter definirao.

Takav novi pristup u oblikovanju izložbenih prostora Vjenceslav Richter, Ivan Picelj i Aleksandar Srnc razvijat će u sljedećim projektima uređenja unutrašnjosti paviljona za međunarodne izložbe, a koji su realizirani u razdoblju od 1949. do 1950. godine. ¹⁵ Tijekom 1949. godine Richter, Picelj i Srnc realizirali su dva paviljona na međunarodnim sajmovima u Stockholmu i Beču, a već sljedeće godine nastavljaju s projektima četiriju paviljona za međunarodne sajmove u Stockholmu, Hannoveru, Parizu i Chicagu. U oblikovanju projekta izložbenoga paviljona na međunarodnom sajmu u Parizu koji nije realiziran, priključuje im se arhitekt i teoretičar Zvo-

13. T. Jakovina, „Povijesni uspjeh šizofrene države: modernizacija u Jugoslaviji 1945. – 1974.“, u „Socijalizam i modernost: Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974.“, ured. Ljiljana Kolečnik, MSU Zagreb, IPU Zagreb, 2012., str. 22-23.

14. J. Denegri, „EXAT '51 u međunarodnom i domaćem okruženju“, *Život umjetnosti*, 71/72-2004, IPU Zagreb, str. 116. Više o temi vidi: M. Susovski, „Exat '51 — europski avangardni pokret“, *Život umjetnosti*, 71/72-2004, IPU Zagreb; Ješa Denegri, Želimir Košćević, „Exat 51, 1951 – 1956“, Galerija Nova, Zagreb, 1981.

15. Fotodokumentacija i popratna korespondencija koja prati pojedine etape realizacije uređenja paviljona čuva se u Arhivu i knjižnici Ivana Picelja, MSU Zagreb.

16. Nacrtni kartoni projekata izložbenih paviljona čuvaju se u Muzeju suvremene umjetnosti, Zagreb.

17. Arhiv i knjižnica Ivana Picelja, MSU Zagreb, IP-PA-50-8.

nimir Radić, koji potom iste godine sudjeluje i u realizaciji izložbene arhitekture i likovne opreme izložbe *Autoput Zagreb - Beograd* održane u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu i *Industrija NR Hrvatske* na Zagrebačkom velesajmu.¹⁶ Nacrtni kartoni tlocrtnih i perspektivnih situacija rađeni su u tehnici kolaža, tempere i tuša, i izdvajaju se od uobičajenih arhitektonskih crteža. Planovi zamišljenih perspektivnih situacija građeni su plošnim elementima, linijama, geometrijskim oblicima koje, ovisno o njihovoj veličini, boji, obliku i poziciji, doživljavamo prostorno. Izvedbena rješenja izložbenih paviljona bila su zapažena, o čemu svjedoči tekst o jugoslavenskom paviljonu „Eine Balkanische Dekorationsexplosion“ objavljen povodom nastupa na međunarodnoj izložbi u Hannoveru u dnevnim novinama *Allgemeine Zeitung*.¹⁷

Rad na projektima izložbenih paviljona, ma koliko bio kompleksan u fazi realizacije, jer je zahtijevao brz postav i fleksibilnost, autorima je pružao ne manje važnu mogućnost putovanja i samim tim praćenja aktualnih umjetničkih zbivanja i uspostavljanja kontakata. Tako su u vrijeme boravka povodom realizacije paviljona za međunarodnu izložbu u Chicagu Richter i Picelj u nekoliko navrata posjetili Institute of Technology, nastavak Moholy-Nagyeva Institute of Design, a stečena znanja iskoristit će u daljnjim istraživanjima. Na projektima izložbenih paviljona formirana je jezgra buduće grupe EXAT 51 i premda nakon 1950. godine nema više narudžbi za izložbene paviljone, u predstojećem razdoblju Richter, Picelj, Srnec i Radić bavit će se eksperimentiranjima u drugim područjima.

U isto vrijeme kada nastaju izložbeni paviljoni, osnovana je u Zagrebu 1949. godine Akademija primijenjenih umjetnosti. To je razdoblje reorganizacije Škole primijenjene umjetnosti, čiji je novi nastavni program bio zasnovan na iskustvima nastavnoga programa Bauhausa.

Nastavni program Akademije primijenjenih umjetnosti također je bio utemeljen na pedagoškom modelu Bauhausa i sastojao se od pripremnoga tečaja koji je trajao godinu dana, nakon kojega su studenti drugu godinu nastavljali specijalizirajući se na odjelima arhitekture, tekstila, slikarstva, kiparstva i keramike. Studenti su na trećoj i četvrtoj godini usku specijalizaciju nastavljali u deset, odnosno čak dvadeset i šest grupa, no taj je program ubrzo reorganiziran i od 1952. godine fokus je stavljen na industrijsko oblikovanje. Osim strukture nastavnoga programa, i sama je nastava provedena prema poznatim bauhausovskim metodama temeljenima na zajedničkom radu studenata i nastavnika u radnim grupama. Zanimljivo je kako u to vrijeme na Akademiji primijenjenih umjetnosti počinje predavati Đuka Kavurić, te pojedini članovi grupe EXAT 51 – arhitekt Vjenceslav Richter i godinu dana poslije Zvonimir Radić, koji pedagošku karijeru započinje u Školi primijenjene umjetnosti, gdje je vodio „Osnovni kurs oblikovanja“ 1951./52. Sastavni dio Radićeva programa bila je eksperimentalna nastava u radionicama.¹⁸

Vjenceslav Richter, na Akademiji prema popisu kao „honorarni predavač“, od 1951. do 1954. godine u okviru arhitektonskog odjela predaje konstrukciju i projektiranje. U istom odjelu Zvonimir Radić držao je predavanja „Oblikovanje industrijskog proizvoda“ i „Su-

vremeni prostorni koncept“ od 1953. do 1955. Nastavni programi i planovi Richtera, Radića i Kavurića, koji se danas čuvaju u arhivu Akademije likovnih umjetnosti, bili su sasvim sigurno koncipirani pod utjecajem tradicije Bauhausa, ali i institucija koje su osnovane po uzoru na Bauhaus, kao što je Institute of Design u Chicagu koji je posjetio V. Richter, ili poslije osnovana Visoka škola u Ulmu, u kojoj predavanja započinju četiri godine nakon otvorenja zagrebačke Akademije primijenjenih umjetnosti. U posljednja dva primjera fokus obrazovnoga procesa stavljen je na dizajn i industrijsko oblikovanje, što je bilo u središtu nastavnih planova Richtera, Radića i Kavurića u radu sa studentima, koji su imali i praktično iskustvo stečeno na projektiranju izložbenih paviljona za međunarodne sajmove 1949.–50.

Tako je i jedan od ciljeva programa bio upoznati i uključiti studente u radne procese.

Nastavu su uz nastavnike članove grupe EXAT 51 vodili istaknuti umjetnici kao što su Kosta Angeli Radovani, Željko Hegedušić, Ernest Tomašević, Branka Hegedušić i drugi. Arhivski podaci spominju i studente, prema njima Aleksandar Srnec u vrijeme kada je radio s Richterom i Piceljom na izložbenim paviljonima upisu je zimski semestar 1949./50, ali ne nastavlja studij. Akademiju su pohađali među ostalima i Jagoda Buić, Zvonimir Lončarić, Zlatko Bourek, Vlasta Hegedušić i drugi. Ista sudbina koja je pratila obrazovne institucije utemeljene na obrazovnim modelima Bauhausa dogodila se i u Zagrebu. Akademija je nakon šest godina, 1955., zatvorena po svoj prilici zbog političkih razloga, ali i institucionalnih, s obzirom na eksperimentalni karakter provođenja nastave i nastavnoga programa.

Osnivanje grupe EXAT 51 događa se, dakle, u vrijeme nakon realizacija prvih izložbenih paviljona i kada pojedini protagonisti grupe svoj rad vežu uz Akademiju primijenjenih umjetnosti. Opće je poznata činjenica da je *Manifest* grupe pročitao Bernardo Bernardi u ime svih članova: Zdravka Bregovca, Ivana Picelja, Zvonimira Radića, Božidara Rašice, Vjenceslava Richtera, Aleksandra Srneca i Vladimira Zarahovića, a grupi će se naknadno priključiti i Vladimir Kristl. Grupa je okupila tada mlade i perspektivne arhitekate, umjetnike i dizajnere koji su školovani na zagrebačkim fakultetima gdje su stjecali znanja o avangardnim pokretima prve polovine 20. stoljeća – konstruktivizmu, De Stijlu i Bauhausu, što će u njihovu kasnijem radu imati vrlo važnu ulogu.¹⁹

Manifestom su potpisnici definirali osnovna stajališta i smjernice djelovanja koje su imale za cilj uspostave novih odnosa u području arhitekture, plastike i slikarstva. U prvom planu istaknuta je važnost eksperimentalnoga rada (eksperiment se javlja i u samom nazivu grupe) i sinteznoga pristupa, što se isrcitalo u arhitektonskom i umjetničkom djelovanju članova grupe i nakon što je ona službeno prestala s radom 1956. godine. Grupa EXAT 51 istaknula je u *Manifestu* važnost apstraktne umjetnosti ukidajući granice između „čiste“ i „primijenjene“ umjetnosti smatrajući „da metode rada i principi na području nefigurativne, odnosno tzv. apstraktne umjetnosti, nisu izraz dekadentnih težnji“, a postupci eksperimentiranja i istraživanja nužni su jer vode prema razvoju i obogaćivanju u području vizualnih komunikacija. Nakon objave *Manifest*

19. O grupi EXAT 51 objavljeno je nekoliko ključnih publikacija autora Ješe Denegrija, Želimira Košćevića, Marijana Susovskog i Jasne Galjer. Tema je ponovno aktualizirana u okviru istraživačkoga projekta „Socijalizam i modernost: umjetnost, kultura, politika 1950-1974.“ predstavljenog problemskom izložbom u MSU, Zagreb, 2012.

18. Jasna Galjer, „Dizajn pedesetih u Hrvatskoj: od utopije do stvarnosti“, Horetzky, Zagreb, 2004, str.56-58.

P E R

je izazvao brojne diskusije o apstraktnoj umjetnosti i sinteznom pristupu što je na određen način dovelo i do otvorenog pitanja jedinstvenoga stava samih potpisnika o sintezi arhitekture, plastike i slikarstva. Različitost u mišljenjima unutar grupe postala je naglašenija prilikom objave drugoga *Manifesta*, koji je pročitana povodom izložbe članova grupe EXAT 51 Kristl–Picelj–Rašica–Srnc održane 1953. godine u Zagrebu. Izložbu je postavio u Klubu arhitekata Hrvatske Vjenceslav Richter, koji je u govoru na otvaranju izložbe pokušao dati odgovor na vođenu diskusiju i objasniti stajališta grupe o sintezi: „Naša je grupa već duže vrijeme, i konačno javno na lanjskim disusijama u Klubu sveučilišnih nastavnika i u štampi, zastupala stanovište jedinstva svih oblika likovne umjetnosti. Da to jedinstvo ne bude paralelno – aditivno, nego jedinstvo sinteze, po našem je mišljenju potreban zajednički likovni pristup – jedini koji može osigurati u svakoj grani takve rezultate koji će se moći prepoznati kao srodni. Sa stanovišta takve sinteze, bilo bi poželjno istupiti pred javnost – koja je većim dijelom neupućena – jednom izložbom koja bi upravo imala kao temu sintezu arhitektonskoga koncepta, plastičnog i slikarskog. No kako je ta ideja zbog materijalnih nemogućnosti za ovu grupu neostvariva, to je ova grupa ocijenila kao dopustivo i nužno iznaći s ovim za što su duhovna i materijalna sredstva bila dostupna.“ Izložba je prikazana nakon Zagreba i u Beogradu, i to je bio posljednji njihov zajednički istup, nakon kojega su članovi grupe u individualnim opusima razvijali i istraživali mogućnosti sinteznoga pristupa. Jedan od zasigurno najdosljednijih u tim istraživanjima bio je Vjenceslav Richter. Ideje EXAT-a formirane na nasljeđu Bauhausa i geometrijske apstrakcije prve polovine 20. stoljeća imat će osobito važnu ulogu u formiranju umjetnosti pedesetih godina, kao i velik utjecaj na daljnji razvoj u području i arhitekture i dizajna.



I. Picelj, V. Richter, A. Srnc, Projekt jugoslavenskog paviljona na sajmu u Beču, 1949., Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse

9. 5. – 26. 7. 2015.

Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

Kustosica

Vesna Meštrić

Stručni suradnici

Darko Šimičić

Jadranka Vinterhalter

Asistentice

Petra Čegur

Sanela Tepić

Likovni postav

Vladimir Končar, Studio Revolucija, Zagreb

Konzervacija i restauracija

Mirta Pavić

Maja Vurušić

Marketing & public relations

Martina Munivrana

Zvijezdana Murseli

Anamarija Hucika

Igor Škunca

Tehnički postav

Dušan Stupar

Filip Zima

Višnja Igrc

Tehnička podrška

Darko Čopec

Tomislav Jadriško

Aleksandar Milošević

Silvio Strelar

Zdenko Zavalić

Izložba je dio međunarodnog istraživačkog projekta BAUNET u kojem sudjeluju kulturne institucije iz Austrije, Bosne i Hercegovine, Hrvatske i Slovenije. Nositelj projekta je Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, a suorganizatori su Universalmuseum Joanneum iz Graza, Akademija likovnih umjetnosti iz Sarajeva, te Loški muzej iz Škofje Loke.

Izložba je realizirana uz potporu programa Europske unije Kultura 2007–2013, Art Mentor Foundation Lucerne, Allianz Kulturstiftung, Goethe Instituta u Zagrebu, Grada Zagreba i Ministarstva kulture Republike Hrvatske.



Kultura ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE

Allianz Kulturstiftung



Izložba se održava pod visokim pokroviteljstvom Kolinde Grabar Kitarović, predsjednice Republike Hrvatske.



