

Dr. sc. Siniša Vidaković
Dr. sc. Miroslav Malinović

BAUHAUS U SVJETLU NOVOUSPOSTAVLJENIH ESTETIČKIH MATRICA I POGLEDA NA UMJETNOST XX VIJEKA

Sažetak

Rad pod nazivom „Bauhaus u svjetlu novouspostavljenih estetičkih matrica i pogleda na umjetnost XX vijeka“ ima za cilj da ukaže na promjenu viševjekovnih modela valorizovanja i prihvatanja umjetničkih djela kao posebnog vida oplemenjenja ljudskog duha, te da istovremeno skrene pažnju na neraskidivu vezu arhitekture, skulpture i slikarstva u prvim decenijama prošlog vijeka. Bauhaus, kao savršeno osmišljena umjetničko-pedagoška „fabrika“, koja je defakto promijenila dotadašnje modele promišljanja i analize odnosa prema objektima, čovjeku i društvenom kontekstu u kojem oni nastaju, posmatra se u ovom radu kao indikator novih strujanja u umjetnosti XX vijeka, komparativno sa ostalim srodnim granama. Volumetrijski eksperimenti koji su bili novi moment u prihvatanju modernističkih tendencija, definitivno su promijenili dotadašnju estetiku i ponudili savremenom konzumentu nov način gledanja na umjetnost.

Ključne riječi: Bauhaus, estetika, umjetnost, arhitektura, promjene

Uvod – promišljanja o povodima za estetsko valorizovanje

Problematika izgradnje, formiranja i uspostavljanja estetskih kodova koji će suštinski formirati ukus korisnika, i onih drugih, koji imaju dodira sa arhitekturom, a samim tim i umjetnošću generalno, vraća nas u istorijskim granicama poprilično u daleku prošlost.

Ne želeći da generalizuje stvari, niti da nameće neke presubjektivne stavove o međusobnoj, i svakako uslovnoj vezi, između svih grana likovnih umjetnosti, ovaj rad u svojoj suštini apostrofira nagle promjene u ocjenjivanju, doživljaju i prihvatanju „novih“ modela estetičkih matrica, koje je početak XX vijeka nametnuo kao neminovne standarde, koji su pratili dinamične tokove života.

Monopolistički pojam „lijepog“ razvijao se sedimentno kroz vijekove, lagano uspostavljajući određenu vrstu strahopoštovanja prema prostorno-likovnoj disciplini (arhitekturi), te u letimičnom pregledu arhitektonsko-istorijskih prilika nalazimo na moguće odgovore o kompleksnim dometima koje je arhitektonska produkcija proizvodila u svojim, nerijetko, monumentalnim razmjerama.

Stari vijek naprosto fascinira specifičnom ulogom megastruktura koje su u narodima bili zadivljeni njihovim nadnaravnim siluetama, potpuno prihvatili veličanstvenost njihovog opstojanja, kao modela hijeratskih i vanvremenskih „kapsula“, odlučno i pokorno prihvatajući pasivnu ulogu čovjeka čiji je zadatak bio da udovolji višim ciljevima i pripremi im monumante, kao uslovljene kreacije moći.

„Jednostavno rečeno, ta djela arhitekture po svom volumenu bila su redom prevelika, po svojoj visini pretjerano uzdignuta i udaljena od posmatrača, po svojoj funkciji ezoteričnog karaktera i u najvećem broju slučajeva čak i zabranjene zone za pristup i masovnu uporabu. S psihološke strane moglo bi se reći da su to zapravo bile ružne forme. Izazivale su vrlo snažne emocije, i to one negativne: strah, bespomoćnost, ništavilo. Bile su svojevrsno upozorenje na

poniznost i poslušnost. U tome nije bilo neke sigurnosti, topline ili zajedništva. Naime, divovske forme koje je koristilo ovo razdoblje, bio je onaj vidljivi dio kojim se iskazivala onovremena religija u simbiozi s vladajućim vrhom društva. Prevelike dimenzije koje zastrašuju, svojevrsna deformiranost oblika, njihova tako neprirodno nabujala tijela, već od same svoje pojavnosti postavljale su distancu i nedodirljivost. Opći gigantizam u oblikovanju pojedinih sklopova (stupovi su bili zbog svoje debljine poput zaobljenih pojedinačno postavljenih zidova), skup je svojevrsnih oblikovnih i psiholoških deformacija, izobličenja i odstupanja koja vode te forme na trag određene ružnoće i odbojnosti“ (Pađan, 109)



Slika 1. Kefrenova piramida, Giza, (oko 2570-2544. god prije n.e)
(Wikipedia contributors, Pyramid of Khafre)

Ne samo arhitektura Egipćana i Bliskoistočnih naroda, koje nam se čine najtransparentnijim primjerima odstupanja od humanih mjerila, i čovjeka kao bitnog elementa u njenom doživljaju, i arhitekture drugih naroda u periodu starog vijeka slijede slične principe.

Sve je skoro već rečeno o arhitekturi Grka i Rimljana, posebno u evropskom kulturnom krugu. Tako da sve ono što se tiče samih formi objekata, detalja, kompozicijskog formulisanja i u krajnjem slučaju njihovih estetskih modula postaje moguće i čitljivo u okviru specifičnih civilizacijskih dešavanja, bilo da su se oslanjala na mitologiju ili realan trenutak u nastanku (pragmatičnost), koji je opet imao modificovani pojam iz starijih vremena, a to je glorifikacija određenih ličnosti ili pojava.

U oba slučaja postoji izvjesna izbalansiranost između estetike i funkcije, a njih je svakako podržavao i skulptoralni ukras, koji od ovih vremena postaje nedjeljivi element u doživljaju „bogatstva“ arhitektonskog platna, ili njegove kompletne vizure.

„Niče je smatrao da grčki umetnici *nisu imali razloga da budu žrtve savremene pomame za originalnošću*, budući da se oni nisu plašili konvencija! Posle jednog broja vekova nastupilo je (moderno) razdoblje originalnog i, zatim, (postmoderno) razdoblje kraja originalnog. Kao da se sve vratilo! Tako je došlo do toga da se savremeni umetnici ponovo *ne boje* konvencija. Ali, kod njih je to slučaj iz sasvim drugih razloga nego kod grčkih umetnika. Naime, grčki umetnik je preko konvencija bio povezan sa svojom publikom. Niče je smatrao da su konvencije samo umetnička sredstva koja se usvajaju s ciljem da se poboljša razumevanje. Time konvencije postaju neka vrsta likovnog jezika kojim se umetnik *izražava*. Grčkom umetniku je stalo do zajednice, on teži da svojim *izrazom* potvrdi suštinu ili identitet helenskog

(likovnog) stila življenja. Da li tu ostaje bilo kakav prostor za inovaciju, originalnost?“ (Belančić, 239)

Čovjek i u ovom periodu ostaje pasivni sudionik ove „nadrealno-pragmatične“ estetike, a doživljaj arhitekture se svodi na doslovnu impresiju njenog već ikoničkog graditeljskog torza. Ono što je interesantno za ovu arhitekturu, posebno Rimsku, je to da za razliku od Egipatske i Mesopotamske, ova arhitektura postaje dio gradskog urbanog tkiva/ansambla. Sličan princip će usvojiti i srednjovjekovna arhitektura, posebno gotička.



Slika 2. Koloseum u Rimu, 72-80. god (Wikipedia contributors, Colosseum)

Estetsko ocjenjivanje i prosuđivanje o ovoj arhitekturi nezaobilazno ističe određeni likovno-estetski fenomen „sukoba“ koji nastaje usljed prenatrpanosti skulptoralnim ukrasom ogromnih graditeljskih zdanja, i često njihovim „uglavljivanjem“ u skućenu urbanu matricu.

Tako se rađa disharmonija pogleda i doživljaja u odnosu na okolni prostor, a uz nju svakako i nemjerenost u skladu elemenata, mada je čovjek i dalje fasciniran njihovom božanstvenom harizmatičnošću, čemu su doprinijeli i ostali elementi u službi likovno-estetskog doživljaja (raskošni vitraži, crkveni mobilijar, poliptisi, muzički instrumenti itd).

Ove religijske superstrukture pokušavaju da pomire odnos lice-naličje, oba u smislu fascinacije vjernika božanskim duhom koji je nastanjen u ovako oblikovanom prostoru. Srednjovjekovni čovjek je svakako bio fasciniran izgrađenim vizurama božanskih prostora, te je prihvatio svoju sliku kao mogućnost odraza, koju je potpuno pokrila sjenka ovih realno artistskih nesvrhovitosti.



Slika 3. Katedrala u Milanu, kraj XIV-sredina XIX vijeka (Autor)

Novi vijek, sa Renesansom polako mijenja svoj „odnos“ prema čovjeku i njegovoj ulozi u arhitektonsko kreiranju objekata i prostora. Matematički modeli preciznosti, jednostavnosti, bezornamentalnosti, racionalizma i u krajnjem slučaju „operisanje“ dimenzijama koje su primjerenije čovjeku i njegovim potrebama, skreću gotovo hiljadugodišnji kurs ka jednom novom modelu primjerenijem prirodi i čovjekovim potrebama.

Teorijski kontrolisan pristup planiranju prostora koji je prvenstveno pregledan, precizan i matematički tačan, uz slikarstvo i skulpturu koji su ga takođe pratili svojom maksimalno posvećenom zainteresovanošću za naučne principe i izučavanja (perspektive, anatomija, tehnologija, mehanika, optika, fizika) otvara prostor za sasvim nove estetičke principe, koji će se u narednim periodima periodično ponavljati ili mutirati u određenim segmentima.

„Bez obzira što su u renesansi umetničke konvencije poprimile značenje naučnog pogleda na svet, one nisu sprečavale umetnika da u svom pogledu na prirodu da jednu proširenu dimenziju, u kojoj bi mimezis kao slika sveta bio samo okvir za ono iznad, za izvornu genijalnost ili neočekivanu, šokantnu originalnost“. (Belančić, 17)



Slika 4. Mikeloco, Palata Mediči Rikardi, Firenca 1444/1459.
(Wikipedia contributors, Palazzo Medici Riccardi)

XVII i XVIII vijek uzimaju u svoj stilski rječnik gotovo sve ono što nije bilo korišteno u ranijim periodima. Hrabro se pojavljuje igra vijugavih linija, nemirni oblici, dinamika, određena prenatrpanost, nekontrolisani kićeni prikaz i dramatičnost, gotovo forma nestvarnih i uznemirenih kulisa.

Povezivanje arhitekture, skulpture i slikarstva dostiže sada maksimalnu simbiozu, a svaka vrsta jednostavnosti biva mahnito odbačena. Deformisanje svega što je moguće i dopustivo dostiže skoro stepen rasipništva i estetike nehajne ružnoće.

Takva arhitektura svakako nije bila primjerena čovjeku i njegovim potrebama, ali ga je magično držala u stanju fantastične opčaranosti, upravo zbog svog pozorišnog repertoara koji je kao najjače rekvizite koristila u formiranju estetičke slike, koja je naprosto stenjala pod težinom štukatura i skulptoralnog ukrasa na sebi. Njeno trajanje nije izdržalo pod realnom slikom koja je Evropu uvela u nacionalno otrežnjenje, a sa tim dovela i široku paletu eklekticističkih prisutnosti, što će u neko skorije vrijeme potpuno da otvori prostor jednom sasvim novom pristupu i promišljanju o svrsi i funkciji arhitekture.



Slika 5. Frančesko Boromini, San Carlo alle Quattro Fontane, Rim 1638/1641.
(Wikipedia contributors, San Carlo alle Quattro Fontane)

Vrijeme Romantizma predstavlja svojevrsni raskid sa čistim smjenjivanjem stilova, te je doživljaj ovog pravca u arhitekturi, a isto tako i u slikarstvu i skulpturi, veoma sporadičan. Z.Pađen u svojoj knjizi o *Estetici ružnog u arhitekturi*, daje dosta hrabar i opravdan kritički osvrt na taj period.

„Naime, kao što je općepoznato, bit tih kreacija leži u disciplinovanom oponašanju arhitektonskih vrijednosti ostvarenih davno prije. Stvaraju se novovjekovne replike pune prijašnjih likovih matrica u svojim rješenjima. Nastaju oblici prožeti duhom nepostojećeg vremena. Oni su promatrače trebali misaono prenijeti u vrijeme antike, gotike ili baroka na primjer, naglašavajući i oživljavajući vrijednosti tih razdoblja. Tu je očito na djelu svojevrsna manipulacija arhitektonskim formama koje su imale zadaću neke povijesne likovne transformacije. Posve grubo rečeno, došlo je do određene izopačenosti. Arhitektonske forme iskorištene su poput kakvih likovih rekvizita. Preslike rješenja koja su bila odraz života poslije drugih vremena, sada stoje poput zaleđenih muzejskih primjeraka. Ljepota svježine arhitektonske interpretacije i nadahnuće novim dosegom društveno-kulturnog razvoja, zamijenjeno je uporabom svojevrsnih arhitektonskih kulisa“ (Pađen 126-127)



Slika 6. Šarl Garnijer, Opera Pariz, 1861/1875.
(Wikipedia contributors, Palais Garnier)

Novo doba – nove estetike

Kraj XIX vijeka i ulazak u XX vijek, definitivno je u umjetnosti promijenio sve dotadašnje estetičke standarde, i privolio ljubitelje umjetnosti, publiku, kritiku i ostale konzumente da uđu u sasvim novi habitus umjetničkog promišljanja i kreacija, kojim je nedvosmisleno najavljeno revolucionarno doba.

Sve promjene koje su se počele dešavati sa industrijskom revolucijom, a podržalo ih je uvođenje novih materijala, nova uloga nauke, tehnike, političke i ekonomske promjene, dinamizam i novi tempo života, gradivni su elementi koji su plasirali nova „pravila“ u umjetnosti, i definitivno postavila čovjeka kao osovinu oko koje će se graditi jedna sasvim nova priča, u kojoj će njegova personalnost postati neodvojivi element umjetničke prakse i produkcije.

Naravno, uslovni „prevrat“ u umjetnosti se nije desio preko noći, niti anarhično, nego je njegova priprema išla jednim postepenim, neagresivnim i vješto pripremanim akcijama, u kojima su sinhronizovano djelovali arhitektae, slikari i vajari. Svako od njih je izvršio uslovno male, ali za promjenu ranijeg načina promišljanja i valorizovanja umjetničkog djela po novim standardima, veoma ozbiljne korake.

Mone, Roden, Ajfel i drugi pioniri pioniri uvođenja novog umjetničkog poretka, zaslužni su što će za jedno veoma kratko vrijeme, u misli savremenog čovjeka, da se otvore ranije nepoznati prostori o vrijednostima koje postaju njihovi novi pogledi u budućnost.

„Umetnost je oduvek bila, pa i danas je, događaj u jednom specijalnom jeziku. To je događaj koji se brzo učvršćuje, sedimentira u svojoj semiotičkoj strukturi, ali se uvek, pre ili kasnije, i de-sedimentira, te na taj način menja svoje usredištenje. U svakom slučaju, središte umetnosti je nekada bilo spolja, u mitskim i religijskim slikama sveta. Tako je barem izgledalo. Zatim se u modernosti ono vratilo u samosvojnu (samosakonitu) sliku/slikarstvo.“ (Belančić, 67)

Ono što je ključno za razumijevanje novih trendova u umjetnosti XX i XXI vijeka je sam proces promjena koje su isključivši pojmove *stilova* uvele u kratkom vremenu klasifikovanje, (i u krajnjem slučaju), razumijevanje umjetničkih djela u sasvim novom svjetlu, apsolutno opozitnom standardima koji su važili u vjekovima koji su mu prethodili. Upravo to vrednovanje koje se može simbolično nazvati „estetikom izvrnute rukavice“, pretpostavilo je edukaciju i izgradnju jednog sasvim novog mentalnog doživljaja arhitekture, slikarstva i skulpture. Po Wolfgangu Welschu¹, kako navodi u svojoj knjizi *Granice estetike*, (Welsch) nastaje „proces estetizacije realnog svijeta“

Upravo taj realni pristup čovjeku, životu i svijetu u kojem on egzistira, pokrenuo je mašineriju koja će se snažno odraziti na likovnost savremenog doba.

„Moderna ili avangardna estetika kao univerzalna estetika novoga, polazi od pretpostavke koja ranije nije bila samorazumljiva. Naime, moderni je svijet u kojem se umjetnost događa novi svijet procesa estetizacije. Estetski objekti, primjerice, kakve su Duchampove² *instalacije* ili naprosto predmeti iz svakodnevnice koji postaju umjetničkom preradbom postavljeni u prostor umjetnosti, poprimaju karakter estetizirane okoline. Taj se

¹ Wolfgang Welsch (rođen 17. oktobra 1946. u Steinenhausen) je njemački filozof koji je razvio nove ideje o estetici, postmodernosti, razumu, transkulturnom društvu i odnosu između čovjeka i svijeta

² Marsel Dišan (franc. Marcel Duchamp; Blenvil Krevon, 28. jul 1887 — Neji na Seni, 2. oktobar 1968) je bio kontroverzni francuski umjetnik i dadaista

proces od početaka XX stoljeća s Duchampom kao prethodnikom do svekolika modnoga dizajna i uopće preobrazdbe ljudskoga tijela u estetski predmet pomoću kozmetičke hirurgije i industrije implantanata pokazuje simptomom jedne druge zbilje.“ (Paić, 139)

Bauhaus – jedan od pokretača novih estetičkih promjena

Iako se 1919-ta godina uzima kao ključni moment u formiranju i pojavi kreativne fabrike Bauhaus, teren za usvajanje novih pogleda na prostornu umjetnost – arhitekturu, te estetičko prosuđivanje o njejoj ulozi, vizurama, funkciji i sinhronoj vezi sa ostalim umjetničkim granama biva pomjereno deceniju ranije. Bečlija Adolf Los³ 1908. godine svojim djelom *Ornament i zločin* (*Ornament und Verbrechen*) objavljuje rat svim suvišnim ornamentima koji su vijekovima pretrpavali fasadno platno, zalažući se definitivno za čistoću formi objekata koji su transparentno bili izloženi javnosti.

„Ornamenti predstavljaju uzalud utrošenu radnu snagu, a samim tim i uzalud utrošeno zdravlje. Oduvek je bilo tako. Danas to znači i uzalud utrošen materijal, a to zajedno predstavlja bačen kapital...Savremenom odvažnom modernom čoveku nisu potrebni ornamenti, on ih se gnuša.“ (Gössel, 113)



Slika 7. Adolf Los, Steiner House 1910. (Autor)



Slika 8. Piet Mondrian, Sivo drvo, 1912. god (Wikipedia contributors, Piet Mondrian)

³ Adolf Loos; (Brno, 10. decembar 1870 — Beč, 23. avgust 1933) je bio austrijski arhitekta

Brojni sljedbenici Losovih ideja, Hajnrih Tesenov, Peter Berens, Jozef Maria Olbrih, Ogist Pere, Oto Vagner i dr, u prvoj i drugoj deceniji XX vijeka defakto se okreću i usmjeravaju svoj rad u stvaranju kroz potragu za čistoćom izraza i skladom, okrećući se klasučinim pravilama proporcija, prema kojima su elementi konstrukcije moderne građevine dostići visok stepen harmonije.

Kontroverze koje su se javljale u prvim godinama često su bile manifestovane i oštrim kritičkim natpisima o „sterilnoj“ arhitekturi, a pojedini Losovi objekti su čak bili i kamenovani, potvrđujući u tom trenutku nepripremljenost šire javnosti da prihvati nove estetičke doživljaje arhitekture u prvim decenijama dovog doba.

Interesantno je napomenuti da su i slikari i vajari svojim radom (koji se najviše ogledao u čišćenju slike suvišnih detalja i njenom kretanju ka jednostavnom harmoničnom sklopu osnovnih elemenata forme) skoro identično razvijali svoj poetski izraz, uvjeravajući publiku i kritiku da je definitivno prošlo vrijeme pričljive i deskriptivne strukture organizma slike.

1919. godine brošura koja je oglašavala otvaranje Bauhauusa bila je lirska i romantična: „Krajnji cilj svih vizuelnih umetnosti jeste dovršena građevina! ... Zaželimo, zamislimo i stvorimo novu građevinu budućnosti, koja će ujediniti arhitekturu, vajarstvo i slikarstvo i koja će se jednog dana uzdići do neba iz ruku miliona radnika kao kristalni simbol nove vere“ (Gropijus, Program Bauhauusa, 1919) (Ajzaks, 260)

Godine u kojima je Bauhaus, kao kreativna fabrika svojim programima radio na integraciji i sveobuhvatnosti svih umjetničkih i zanatskih vještina, bile su potvrda o nemogućnosti odvajanja grana likovnih umjetnosti i njihovog autohtonog razvijanja u novom vremenu. Uz Gropijusa, u Bauhausu novu umjetničku klimu stvaraju i umjetnici različitih profila, poput Vasilija Kandinskog, Lasla Moholji Nađa, Johanesa Itena, Pola Klea, Herberta Brajera, Jozefa Alberta i mnogih drugih, koji će u narednim decenijama uspostaviti temelje avangardnoj misli, i sve kalkulacije koje su postojale oko vizuelnog utiska prevesti na stranu funkcionalno-opravljanog te stvoriti, napokon, utilitarnu arhitekturu koja će svojom svedenošću i minimalizmom postati ikonički model čitavog XX vijeka.



Slika 9. Valter Gropijus, Bauhaus, Dessau, 1925/26. (Bauhaus Building by Walter Gropius)



Slika 10. Vasilij Kandinski, Presjecajuća linija, 1923. (Transverse Line)



Slika 11. Valter Gropijus, Bauhaus, Dessau, 1925/26. (Bauhaus Building by Walter Gropius)

Posmatrajući Gropijusovo zdanje u Dessau, pažljivom analitičaru ne može da promakne komparacija sa svim onim promjenama koje su se dešavale i u slikarstvu, gdje se preko širokog polja savremene umjetničko-stvaralačke produkcije uvodi „nova slika svijeta“. S jedne strane stoji objekat koji se iščitava kontekstualno sa funkcijom i „novom ljepotom savremenog življenja“, a podržava ga pročišćenost, apstrahovanje i minimalizam u radovima avangardnih savremenika slikara i vajara.

„Najupečatljiviji element ovog kompleksa jeste centralno krilo sa radionicama, jasno vidljivo izdaleka. Delikatna staklena površina unutar pravilne mreže tankih crnih čeličnih šipki prekriva tri strane skeleta od armiranog betona. Tako ovo veliko prizmatično telo dobija meku kristalnu transparentnost ... Iako u Dessau nisu postignuti ciljevi standardizacije i industrijalizacije proizvodnje (kuće su zapravo sagrađene na potpuno konvencionalan način), formalno uređenje prostora ipak ubedljivo demonstrira estetski princip koji se može postići svođenjem na nekolicinu kubičnih formi.“ (Gössel, 189)

Pokretačka snaga i misao Bauhauusa kontekstualno je aktivirala, ili barem bila snažan činilac u arhitektonskim vrenjima koja su imala u konačnici slične ciljeve u redizajniranju estetskih postulata iz prošlih vremena, a u koje su bila uljučena mnoga imena prve i druge decenije XX vijeka.

Jedan od njih je i Adolf Los koji zaobilazi apstraktne formalističke principe, i više se bavi ljudskim proporcijama i zahtjevima oko kojih bi se kreirao „uslužni“ prostor.

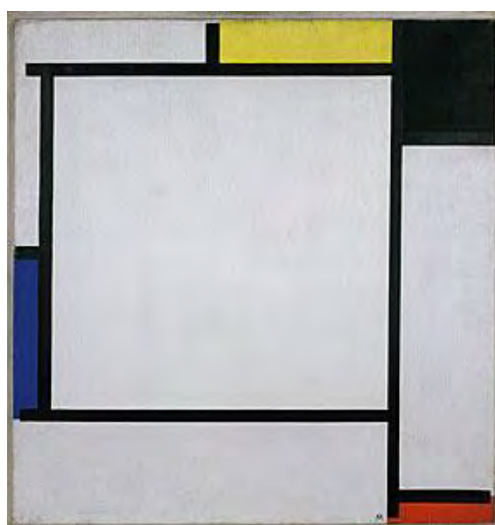
1923. godine, izložba u pariškoj galeriji Lansa Rozenberga, koja je važila za avangardno okupljalište tadašnjih kreativaca, prikazuje sličan način promišljanja i volumetrijskih eksperimenata kroz radove Mis van der Roea i El Lisickog potvrđujući neskrivenu vezu i oduševljenje umjetnika tadašnjom ruskom avangardom.

Složena je struktura razumijevanja i prihvatanja „fenomena Bauhaus“.U njoj su implementirana iskustva prošlosti i aktuelnog trenutka savremenog doba. Refleksije na sve ono što je bilo primarno ili sekundarno obuhvaćeno njegovom pojavom stvara jedan kompleksan organizam sa višeslojnim kvalitativnim i novoestetskim sedimentima.

Veoma bitan element u sagledavanju individualnih i univerzalnih principa u umjetnosti i arhitekturi, a u veoma bliskoj vezi sa Bauhaus sistemom je i grupa De Stijl. Iako su se oni bavili proračunima raspodjele nejednakih masa u antikubičnom sistemu koji je raspršio zatvorene konture volumetrijskih tijela, njihovo djelovanje se nikako ne može posmatrati izolovano od ideja članova Bauhaus škole, bez obzira što je formalno zabilježen i određen nivo takmičarstva ove dvije „industrije“.



Slika 12. Herit Ritfeld, Kuća Šreder-Šreder, Utreht,1925.
(Wikipedia contributors, Rietveld Schröder House)



Slika 13. Pit Mondrijan, Kompozicija, 1922. (Composition 2)

Nova vrsta arhitekture koja je imala za zadatak da shvati koji su to prioriteti u društvenim potrebama, kao i svoju vlastitu odgovornost za šire i društvene posljedice sopstvenog stručnog djelovanja. Bitan je bio model timskog/grupnog rada koji je stvarao mogućnost arhitektama da odgovore na sve kompleksnije zadatke koje je savremeno doba postavljalo pred njih.

Rad Gropijusa i Hansa Majera se u principu nadopunjavao. „Gropijusov *koncept budućeg kontrapunkta vizuelnih umetnosti*, koji bi se mogao primeniti i na arhitekturu, bio je blizak idejama Johanesa Itena i Gertrude Grunou. Takav kontrapunkt postojao je ranije u gotskoj umetnosti, kao i u umetnosti Grčke, Egipta i Indije, što potvrđuje njihova upotreba kvadrature i triangulature – projekti su izvođeni iz osnovnih dimenzija trougla i kvadrata. Moglo bi se pokazati da precizni zakoni vladaju prostornom kompozicijom, baš kao što postoje i u muzičkom delu, Gropijus je to iskazao sledećim rečima: *To se potvrđuje svuda. Iten, Grunou. Kandinski, Ozanfan, Žanere.*“ (Droste, 2006; Droste, 1999, 342)

„Za Majera, građenje je bilo elementarni proces koji je odražavao *biološke, intelektualne, duhovne i fizičke potrebe i tako činio življenje mogućim. Prema tome, bilo je potrebno u razmatranje uzeti ukupnu ljudsku egzistenciju. Svrha takve arhitekture jeste dobrobit ljudi. Arhitektura je trebalo da dovede zahteve pojedinca i društva u uzajamni sklad.*“ (Droste, 1999, 343)

Osim evidentnih promjena u odnosu prema procesu projektovanja i građenja, Bauhaus je dao doprinos i uvođenju potpuno novog sistema pedagoške edukacije, organizacije nastave i odnosu predavača i studenata. Ne stavlja se bez razloga koncept ove škole u sam vrh univerzalnih i skoro idealističkih modela, koji su za veoma kratko vrijeme u kontinuiranom djelovanju sa ostalim pojavama u Evropi i Americi, prvih decenija XX vijeka, organizovali modele koji nesmetano funkcionišu i danas stotinu godina nakon njenog osnivanja.

Nemoguće je razmatrati promjene estetičkih modela kroz prizmu pojedinačnih stvaraoca, poput Le Korbizijea, Misa van der Roeya ili Frenk Lojda Rajta, koji čine nosioce ovih promjena, a ne uzeti u obzir realno, institucionalno i multinacionalno prepoznatljivo dejstvo Bauhausovskih principa.

Kroz svega par decenija ostvarena je jedna od najvećih misija Bauhauusa, a to je da se umjetnici koji su djelovali u okviru ove intelektualne i stvaralačke megastrukture nauče oblikovanju modernog života. Definitivno je nova estetika bila kontekstualna, prigrlila je snažno čovjeka sa njegovim očekivanjima i ispoštovala njegove duhovne i fizičke potrebe.

S druge strane, uzajamno-podržano ovim procesom, slikarstvo prve tri decenije je kroz opus utemeljivača bespredmetnog slikarstva: Kandinskog, Mondrijana i Maljeviča, dokazalo da je slika samosvojan i samodovoljan organski sklop, koji ne zavisi (po ranijevjekovnom modelu) ni od religije, politike, mitologije, istorije, mimezisa, nego da je njeno suštinsko biće usmjereno ka duhovno-intelektualnom biću čovjeka.

Analiza i shvatanje bitnosti pojave i dejstva Bauhauusa se ne može posmatrati izolovano, ne prateći razvoj arhitektonskih prilika kroz istoriju. Zbog toga ovaj rad ima ambiciju da skrene pažnju na jedan sasvim drugačiji pogled u valorizovanju ove institucije, te kroz komparativne primjere iz istorije i savremenog doba pojasni neraskidivu vezu različitih likovnih grana koje su u biti imale iste ciljeve, a jedan od njih je bio promjena estetskih sudova i mjerila, te da otvore novi prostor za razumijevanje jednog od Misovih načela : *Manje je više ili Skoro ništa.*

Zaključak

Kraj XIX i početak XX vijeka je uveo sasvim nove odnose u pristupu, formulaciji i realizaciji likovne produkcije, koja je sistemski obuhvatila sve tri grane likovne umjetnosti. Arhitektura (uvođenjem novih materijala i jasnim otklonom od istorijskog građevinarstva), slikarstvo (preko naučnih istraživanja fizičkih i optičkih fenomena), te vajarstvo (lomljenjem čvrste forme i dekonstrukcijom mase u prostoru) otvorili su mogući prostor za „novu opservaciju likovnih jezika“.

Sve što je turbulentno donio XX vijek, a misli se na veoma kratko vrijeme 2-3 decenije revolucionarnih promjena koje su bezmalo negirali čitavu raniju umjetničku produkciju, ali ne u smislu futurističkih ili dadaističkih pamfleta, nego naprosto su iz sasvim druge perspektive gledali na čovjeka i njegove potrebe i stvarali umjetnost koja je bila istovremeno i duhovna, funkcionalna, često apstraktna po formi, ali humana u odnosu na dugačko istorijsko razdoblje koje mu je prethodilo.

U tom kontekstu je izdvojen i Bauhaus kao jedna od najidealnijih i najorganizovanijih stvaralačkih industrija, koja je na realnom primjeru pokazala kako ujedinjene raznorodne grane i podgrane likovnih produkcija mogu sinhronizovano da djeluju u smislu promjene ljudske svijesti/estetike u modernom vremenu.

Njen uticaj na sva avangardna dešavanja je zaista nemjerljiv, a echo i harizma koju su izgradili njeni osnivači i umjetnici koji su dali svoj veliki doprinos radu ove institucije se osjećaju i danas.

Ne želeći da pretenciozno donosi konačne sudove i zaključke, ovo je samo mali subjektivni osvrt na kulturna dešavanja u Evropi s početka XX vijeka i želja da se u doglednoj budućnosti otvore nova moguća polja analize filozofsko/estetičkih uticaja ovakvih pojava na okvire ljudskog življenja.

Literatura

1. Ajzaks, R.R. *Valter Gropijus*, u Perović, M. R., & Bogdanović, J. (1999). *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova, Knjiga 2B*. Beograd: Arhitektonski fakultet
2. Belančić, M. (2009). *Smrt slike*. Beograd: Medijska knjižara Krug.
3. Droste, M. (2006). *Bauhaus: 1919-1933*. Berlin: Taschen.
4. Droste, M. *Bauhaus: Obrazovanje arhitekata*, u Perović, M. R., & Bogdanović, J. (1999). *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova, Knjiga 2B*. Beograd: Arhitektonski fakultet
5. Gössel, P., Leuthäuser, G., & Obadović, M. (2007). *Arhitektura u 20. veku*. Beograd: IPS.
6. Hodžić, A. A., Akademija likovnih umjetnosti u Sarajevu, & Bošnjački institut (Sarajevo, Bosnia and Herzegovina) (2015). *Zbornik tekstova Međunarodnog naučnog simpozija "Bauhaus u životu i djelu Selmana Selmanagića": Sarajevo, 23.10.2014*.
7. Janson, H.V. Entoni F.Janson, E.F. (2006). *Istorija umetnosti*. Varaždin: Stanek; Novi Sad: Prometej
8. Pađan, Z. (2008). *Estetika ružnoga u arhitekturi*. Zagreb: Školska knjiga.
9. Paić, Z. (2006). *Slika bez svijeta: Ikonoklazam suvremene umjetnosti*. Zagreb: Litteris.
10. Welsch, W. (1996). *Grenzg nge der sthetik*. Stuttgart: Philipp Reclam.

11. Wolfgang Welsch (Philosoph). (08.07.2019) U *Wikipedia, The Free Encyclopedia* iz [https://de.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Welsch_\(Philosoph\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Welsch_(Philosoph))

Izvori ilustracija

1. Marcel Duchamp. (11.07.2017). „*Wikipedia*“ iz https://sh.wikipedia.org/w/index.php?title=Marcel_Duchamp&oldid=40755549
2. Bauhaus Building by Walter Gropius (1925–26) (08.07.2019) iz <https://www.bauhaus-dessau.de/en/architecture/bauhaus-building.html>
3. Composition 2 by Piet Mondrian (31.01.2020) u Reproduction Gallery iz <https://www.reproduction-gallery.com/oil-painting/1044464025/composition-2-1922-by-piet-mondrian/>
4. Transverse line by Wassily Kandinsky (31.01.2020) u Kandinsky Paintings iz <http://www.kandinskypaintings.org/transverse-line/>
5. Wikipedia contributors. (31.01.2020). Colosseum. U *Wikipedia, The Free Encyclopedia* iz <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Colosseum&oldid=937213791>
6. Wikipedia contributors. (31.01.2020). Palais Garnier. U *Wikipedia, The Free Encyclopedia* iz https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Palais_Garnier&oldid=935450365
7. Wikipedia contributors. (31.01.2020). Palazzo Medici Riccardi. U *Wikipedia, The Free Encyclopedia* iz https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Palazzo_Medici_Riccardi&oldid=934949703
8. Wikipedia contributors. (31.01.2020). Piet Mondrian. U *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. u https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Piet_Mondrian&oldid=938521145
9. Wikipedia contributors. (31.01.2020). Pyramid of Khafre. U *Wikipedia, The Free Encyclopedia* iz https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Pyramid_of_Khafre&oldid=927422825
10. Wikipedia contributors. (31.01.2020). Rietveld Schröder House. U *Wikipedia, The Free Encyclopedia* iz https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Rietveld_Schr%C3%B6der_House&oldid=932489487
11. Wikipedia contributors. (31.01.2020). San Carlo alle Quattro Fontane. U *Wikipedia, The Free Encyclopedia* iz https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=San_Carlo_alle_Quattro_Fontane&oldid=932461443

BAUHAUS IN THE LIGHT OF NEWLY ESTABLISHED AESTHETIC MATRICES AND VIEWS ON THE 20th-CENTURY ART

Abstract

The paper "Bauhaus in the Light of newly established aesthetic matrices and views on 20th-century art" aims to highlight the change of centuries-old models of evaluation and adoption of works of art as a special form of enrichment of the human spirit, while also drawing attention to the unbreakable link between architecture, sculpture, and painting in the early decades of the last century. Bauhaus, as a perfectly designed artistic and pedagogical "factory", which de facto changed the models

of reflection and analysis of the relations with buildings, human, and the social context in which they are created, is regarded in this paper as an indicator of new trends in the art of the 20th century, comparatively with other related fields. Volumetric experiments, which were a new event in the acceptance of modernist tendencies, definitely changed the aesthetics of the time and offered to a modern consumer a new way of art perception.

Keywords: Bauhaus, aesthetics, art, architecture, change