



BAUHAUS – BAUMENSCH
Človek. Umetnost. Tehnologija.

uredila Mateja Gaber

Ljubljana, 2019

BAUHAUS – BAUMENSCH
Človek. Umetnost. Tehnologija.

Uredniški odbor: Mateja Gaber, Jan Krmelj, Nika Prusnik

Urednica: Mateja Gaber
Recenzentki: Irena Samide, Marta Verginella
Jezikovni pregled: Mateja Gaber
Tehnično urejanje: Jure Preglau
Prelom: Rok Roudi
Oblikovanje naslovnice: Rok Roudi
Manifest Bauhausa in Program državnega Bauhausa v Weimarju iz nemščine prevedla: Mateja Gaber

Založila in izdala: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani
Za založbo: Roman Kuhar, dekan Filozofske fakultete

Ljubljana, 2019 Prva izdaja
Tisk: Birografika Bori, d. o. o.
Naklada: 300 izvodov
Cena: 19,90 EUR



Ta projekt Evropske noči raziskovalcev je financiran s strani Evropske komisije, Marie Skłodowska-Curie Actions. Projekt je prejel sredstva okvirnega programa Evropske unije za raziskave in inovacije Obzorje 2020, št. pogodbe 818237. This European Researchers' Night project is funded by the European Commission under the Marie Skłodowska-Curie Actions. The project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under grant agreement No 818237.



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca. / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License.

Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost RS.

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/>
DOI: 10.4312/9789610602057

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga
COBISS.SI-ID=299924992
ISBN 978-961-06-0202-6

E-knjiga
COBISS.SI-ID=299947008
ISBN 978-961-06-0205-7 (pdf)

KAZALO

BESEDA UREDNICE	5
DRUGE (figure odsotnosti)	8
TRIADNI BALET – <i>Arija rane</i>	9
Manifest Bauhasa.	11
PROGRAM DRŽAVNEGA BAUHAUSA V WEIMARJU.	12
<i>Marko Balazic</i>	
BAUHAUS – »DEGENERIRANA UMETNOST«?	15
<i>Janez Vrečko</i>	
»ES IST SCHON GENUG IMMER MASCHINE« ALI BOJ ZA REHABILITACIJO TATLINA	31
<i>Anita Srebnik</i>	
DE STIJL IN BAUHAUS – VAN DOESBURGOVI POSKUSI UVELJAVITVE NA BAUHAUSU.	45
<i>Eva Kryštufek</i>	
SOPHIE TÄUBER-ARP – POZABLJENA MOJSTRICA DADE IN KONSTRUKTIVIZMA	57
<i>Miklavž Komelj</i>	
ROJSTVO TORTURE IZ DUHA BAUHAUSA?	67
<i>Vesna Cestnik Tehovnik</i>	
EVROPSKI BALET V ZAČETKU 20. STOLETJA – V ISKANJU NOVEGA	79
<i>Tim Prezelj</i>	
MIKROORGANIZMI KOT KROJAČI EVROPSKE UMETNOSTI 19. IN 20. STOLETJA	91
<i>Luka Savić</i>	
ALI BI BAUHAUS OBSTAJAL BREZ ČRNEGA KVADRATA? ZGODOVINSKI RAZVOJ OD CÉZANNA DO BAUHAUSA	107
<i>Hana Čeferin</i>	
FOTOGRAFIJA BAUHAUSA IN NJEN VPLIV NA SLOVENSKO FOTOGRAFSKO PRODUKCIJO	117

<i>Ana Obid</i>	
VPLIV BAUHAUSA NA ČERNIGOJEVE SCENSKE IN KOSTUMSKE OSNUTKE	131
<i>Luka Savić</i>	
UČITI UČITELJA – METODA POUČEVANJA NA BAUHAUSU IN BLACK MOUNTAIN COLLEGEU	145
<i>Ana Laura Richter</i>	
LEBENSWELT: ŽIVOST TRIADNEGA BALETA V NASTAJANJU NOVEGA ČLOVEKA	157
<i>Klara Drnovšek Solina in Maša Radi Buh</i>	
O VIDEO V SODOBNEM PLESU: DVOJNICE, PROSTORI	165
<i>Darko Čuden</i>	
KJER HIŠA MOJEGA STOJI OČETA OZIROMA NEKAJ JEZIKO(SLO)VNIH DROBCEV O SLOVENSKEM LEKSEMU HIŠA IN NEMŠKEM HAUS	175
<i>Gašper Zalar</i>	
OD BAUHAUSA DO IPHONA	183

BESEDA UREDNICE

Leta 2019 praznujemo 100-letnico ustanovitve Univerze v Ljubljani – in s tem tudi Filozofske fakultete kot ustanovne članice – ter 100-letnico ustanovitve šole oblikovanja Bauhaus v Weimarju. Iz hkratnosti tako pomembnih dogodkov je nastala ideja o ponovni oživitvi idej *Triadnega baleta* Oskarja Schlemmerja, ki velja za eno ključnih inovacij in zapuščin Bauhauusa. Schlemmerjeva predstava je s svojimi idejami preseгла miselnost svojega časa. Novo predstavo *Triadni balet*, ki jo v jubilejnem letu pripravljajo študentke in študenti Univerze v Ljubljani, pa spremljajo številni dogodki – poleg plesne, likovne in glasbene delavnice, sta to med drugim simpozij *Bauhaus – Baumensch* v prostorih Moderne galerije v Ljubljani in pričujoča istoimenska znanstvena monografija, ki jo dopolnjuje triada: Človek. Umetnost. Tehnologija.

Monografija *Bauhaus – Baumensch* v svojem podnaslovu izpostavlja na prvi pogled tri nepovezane pojme. Če pa nanje pogledamo z vidika Bauhauusa in njegove filozofije, ugotovimo, da morda ni večjega horizonta razmišljanja, kot jo dandanašnji omogoča ravno povezovanje omenjene triade – človeka moderne dobe v veliki meri določata umetnost in razvoj tehnologije. Manifest in program Bauhauusa, ki sta našla svoje mesto čisto na začetku monografije in sta v slovenskem jeziku, sta izhodišče za razmišljanja mnogih avtoric in avtorjev prispevkov. Raznolikost tematike, ki jo bo bralec opazil že med preletom kazala vsebine, pa zrcali pomen povezovanja med strokami, področji in vedami ter osmišlja enega izmed bistvenih elementov bauhausovske filozofije – interdisciplinarnost. **Marko Balažic** (*Bauhaus – »degenerirana umetnost«?*) v svojem prispevku analizira politično ozadje, ki je pripeljalo do zaprtja Bauhauusa. Medtem ko sta Walter Gropius in Mies van der Rohe zagovarjala apolitično držo šole, se je Hannes Meyer nagibal k marksizmu, kar je bil le še dodaten razlog za neodobravanje pri nacionalsocialistih, ki so šolo kmalu po prevzemu oblasti tudi zaprli. **Janez Vrečko** (*»Es ist schon genug immer Maschine« ali boj za rehabilitacijo Tatlina*) obelodani nova odkritja glede napačnega razumevanja Tatlinove umetnosti. V razpravo vključi tudi Srečka Kosovela, ki je protestiral proti tedaj na Zahodu uveljavljenemu naziranju Tatlina kot utilitarnega produktivista. Avtor zaključuje, da Kosovelov manifest *Mehanikom* presega marsikateri slaven avantgardističen manifest evropskih gibanj tistega časa. **Anita Srebnik** (*De Stijl in Bauhaus – Van Doesburgovi poskusi uveljavitve na Bauhausu*) se v svojem prispevku ukvarja z nizozemskim avantgardističnim umetnikom Theom van Doesburgom, ki je skupaj s Pietom Mondrianom zasnoval umetniško skupino in revijo *De Stijl*.

Van Doesburg je želel svoje ideje predstaviti tudi kot učitelj na Bauhausu, vendar mu Gropius tega ni omogočil. **Eva Kryštufek** (*Sophie Täuber-Arp – pozabljena mojstrica dade in konstruktivizma*) nam predstavi vsestransko švicarsko umetnico, predstavnico konstruktivizma in dadaizma, Sophie Täuber-Arp. Oriše njeno življenjsko pot in izpostavi pomen njenega oblikovanja lutk, s katerimi je načrtala smernice abstraktnega gledališča. Pomembno je vplivala tudi na Oskarja Schlemmerja in posledično na *Triadni balet*. **Miklavž Komelj** (*Rojstvo torture iz duha Bauhausa?*) nam predstavi dokaj neznano osebo, ki jo Slovenci smemo povezovati z Bauhausom – Alfonsa Laurencica, ki je za špansko republikansko vojaško obveščevalno službo v Barceloni načrtoval mučilne celice. Avtor preizprašuje tezo Groysa o povezavi Laurencica in Kandinskega. **Vesna Cestnik Tehovnik** (*Evropski balet v začetku 20. stoletja – v iskanju novega*) nas povede v svet baletne umetnosti 20. stoletja in opozori na dejavnike, ki so privedli do uspeha Ballets Russes. Posebej izpostavi življenjsko pot in vlogo Sergeja Djagileva, čigar povsem nova vizija baleta je v marsičem odločilno vplivala na Schlemmerjev *Triadni balet*. **Tim Prezelj** (*Mikroorganizmi kot krojači evropske umetnosti 19. in 20. stoletja*) dokazuje, da z lahkoto povežemo naravoslovje in umetnost, zlasti po odkritju mikroskopa, ki je omogočil, da smo odsihmal lahko videli popolnoma nove oblike in jih aplicirali na umetnost. Veliko vlogo pri tem je odigral Ernst Haeckel, prav tako pa ni zanemarljiv vpliv mikrobiologije na umetniško šolo Bauhaus. Ali bi Bauhaus obstajal brez Črnega kvadrata, se sprašuje **Luka Savič** (*Ali bi Bauhaus obstajal brez Črnega kvadrata? Zgodovinski razvoj od Cézanna do Bauhausa*) in na podlagi predstavitve poteka zgodovinskih avantgard ugotavlja, kako so te vplivale na Bauhaus. Izpostavi zlasti suprematizem, kot ga je interpretiral El Lisicki, ter s tem v zvezi tudi vlogo Kandinskega. **Hana Čeferin** (*Fotografija Bauhausa in njen vpliv na slovensko fotografsko produkcijo*) v svojem prispevku prepozna elemente, ki izhajajo iz Bauhausa, in ki so bili presenetljivo dobro zastopani v fotografski produkciji Slovencev v začetku 20. stoletja. Za slovensko fotografijo pa je veliko bolj pomemben odmev Bauhausa, ki ga zasledimo pri sodobnejših fotografijah, kot sta na primer Tihomir Pinter in Boris Gaberščik. **Ana Obid** (*Vpliv Bauhausa na Černigojeve scenske in kostumske osnutke*) predstavi edinega slovenskega bauhausovca – Avgusta Černigoja. Avtorica ugotavlja, da je Černigojeva izkušnja na Bauhausu pomembno zaznamovala njegovo nadaljnje ustvarjanje, zlasti pri zasnovi scenskih in kostumskih osnutkov za tržaški Šentjakobski oder. **Luka Savič** (*Učiti učitelja – metoda poučevanja na Bauhausu in Black Mountain College*) se v svojem drugem prispevku ukvarja z metodo poučevanja na Bauhausu, ki je ponovno zaživela na ameriških tleh. Model poučevanja pa je prisoten tudi v slovenskem prostoru, in sicer na Akademiji za vizualne

umetnosti (AVA), kjer pri študentih poudarjajo svobodo mišljenja. **Ana Laura Richter** (*Lebenswelt: živost Triadnega baleta v nastajanju novega človeka*) se ukvarja z doživljanjem resničnosti in resničnega ter to vzporeja s sodobnimi tehnologijami, izhajajoč iz gledališke prakse Bauhausa. V *Triadnem baletu* Oskarja Schlemmerja vidi novo alternativo za doživljanje in izražanje novega sveta. **Klara Drnovšek Solina** in **Maša Radi Buh** (*O videu v sodobnem plesu: dvojnice, prostori in vse vmes*) se sprašujeta o naravi mediatizacije, ki jo prinaša video v uprizoritvi, ter podrobno analizirata nekatere sodobno-plesne produkcije v zadnjih šestih letih. Ugotavljata dominantnost videa med predvajanjem in posledično umik telesa z odra. Rešitev vidita v finančni podpori inovativnih razvojnih projektov ter interdisciplinarnih raziskavah. **Darko Čuden** (*Kjer hiša mojega stoji očeta oziroma nekaj jeziko(slo)vnihih drobcev o slovenskem leksemu hiša in nemškem haus*) primerja besedi *hiša/Haus* oziroma morfema *hiš/haus* in svojo analizo podkrepi s primeri iz slovenske in nemške leposlovne zapuščine, frazeologije ter slovaropisja. **Gašper Zalar** (*Od Bauhausa do iPhona*) sklene monografijo s predstavitevijo umetniške šole Bauhaus in nadaljevanjem bauhausovske misli v Novem svetu. Predstavi delo Herberta Bayerja, ki je kot arhitekt-urbanist na novo oblikoval ameriško mesto Aspen, njegove ideje pa je na tamkajšnji konferenci spoznal tudi Steve Jobs. Avtor ugotavlja, da je filozofija Bauhausa pomembno vplivala na sodobno (industrijsko) oblikovanje, kar podkrepi z zgodbo o uspehu najbolj prepoznavnih Appllovih izdelkov.

Monografija *Bauhaus – Baumensch* vsebuje široko tematsko paleto besedil; ta segajo na področje umetnostne zgodovine, prava, mikrobiologije, lingvistične, izobraževanja, plesa in še bi lahko naštevali. Avtorice in avtorji upoštevajo zgodovinski vidik Bauhausa in ga na različne načine aplicirajo v sodobnost. Kar pa je najpomembnejše: prispevki v monografiji združujejo razmišljanja akademskih profesorjev, znanstvenikov, strokovnjakov-praktikov in študentov oz. če bi zapisali v duhu Bauhausa: svoja vprašanja, misli in spoznanja so prispevali *mojstri, pomočniki in vajenci*.

V imenu uredniškega odbora se vam najlepše zahvaljujem.

Mateja Gaber

DRUGE (figure odsotnosti)

GUANTA STÖLZI
*In znamenje njenega obstoja
ustvarja srce noči.*
- Alejandra Pizarnik

GERTRUD PREISWERK

OOOL AIBERS
BRITANNIA DUMBY
RENITA KOCH-OTTE
OTTI BERGER
GERTRUDE ARADY
HILMI STEDROFF-BUSCHER
MARGARETE HEYMAN
LOU SCHEPER-BERKENKAMP
IISE FEHNING

Ko sem že zapustila svoje telo in sem kot plavajoč prazen prostor prenašala barve v upanju, da se bom znala spustiti v novo obliko, ki me bo ohranila vidno in oprijemljivo kot ključno strukturo v času, me je valujoča linija ponesla v prostor prve zareze; gosta vabeča temina, izpraznjena krogla in v njej pokončne sence, ki z mehko silo jemljejo vso žarečo svetlobo vase. Najgloblje sence vežejo najintenzivnejšo luč. Potem nekje na robu linije tega fenomena ločitev na dve telesi; na prvo – tisto, katerega imen ne bo nihče pozabil vpisovati in bo izrekalo in beležilo zgodovino, in drugo – tisto, ki biva kot dom figur odsotnosti in bo nemo opazovalo svojo nenaseljenost v življenju; ki pa se vedno in zgolj skozenj poraja. Stati popolnoma budna na robu te prve oddvojene podobe, jo povsem in zavestno potopiti v še nevidno meso, pomeni šele zaslutiti formo, ki jo hrepenim in bo lahko nekoč tako čista in jasna kot zabrisana slika kože kroga vseh, ki so prišle pred mano in v tišini gradile prostor, iz katerega lahko ustvarjam resničnost v sebe in s tem hkrati resničnost sebe v svet. Prvo srečanje z jazom nove oblike se je zgostilo v znamenju na steni; neke barve so bile, neke teksture in takšna jasnost postavitve, da sem lahko zaslišala glasove: pustile smo sledi tam, kjer jih dolgo časa ni nihče iskal, dokler niso imena, rojena iz naših imen skozi črno razpoko prvič spustila slišno svetlobo.

Nika Prusnik Kardum

TRIADNI BALET – *Arija rane*

»Prihodnost vstopi v nas, da se v nas preobrazi, dolgo preden se zgodi.«

Rainer Maria Rilke

Pričujoči zbornik je razmišljujoči stroj, del sveta projekta *Triadni balet*, ki se bo iztek v uprizoritev 27. septembra 2019 v veliki dvorani Sokolskega doma Tabor; za namene projekta bomo to monumentalno Vurnikovo stavbo preobrazili v prostor radioaktivnega trka človeka in tehnologije.

Triadni balet se dotika morfologije umetniške šole Bauhaus in performativnih projektov Oskarja Schlemmerja – a ne gre za rekonstrukcijo izvirnega projekta iz leta 1922, temveč vzpostavitev pogleda, ki skozi prizmo arheološke distance gleda na sedanji čas kot nekaj že minulega. Kaj rojeva fascinacijo in hkrati strah pred abstrakcijo? Abstrakcijo berem kot temeljni mehanizem človeškega. Nič ni bolj abstraktno, kot je meso, in nič bolj meseno, kot so tikočnik, kvadrat in krog.

Danes mora umetnost, bolj kot kdajkoli, *zahtevati* – in ne le odgovarjati zahtevi po produkciji. Naša zahteva se nagiba v premislitev rojstva tehnologije; trenje med človekom in strojem je tudi trenje med človekom in političnimi strukturami, trenje med telesom in formo. Tehnologija je bila rojena s prvim odtisom dlani na steni neke prazgodovinske jame, s prvo izgovorjeno besedo. Tam se je rodila človeškemu telesu zunanja realnost, ki odpre možnost civilizacije – in hkrati abstrakcije. Potreba po preseganju obstoječega sveta je bistvo avantgardnih gibanj in hkrati emancipatorni potencial v vsaki celici naših teles. Nujno je percipirati dejstvo, da je realnost program, ki ga je mogoče – in nujno – spreminjati; da je realnost vselej še-ne-narejena.

Kar nam lahko odpre premislek o Bauhausu, je nemara to, da odgovor na napetosti med človeškim in tehnološkim ni v tem, da počlovečimo stroje ali da iz človeka naredimo stroj, temveč to, da je strojno in človeško nujno treba dojemati kot avtonomni, morda nezdružljivi realnosti. Bistvo človeškega delovanja je nepopolnost, je rana, tista disfunkcionalnost, ki nas oddvojuje od instrumentalizacije za namene ideoloških in političnih struktur. Osrednji akter

Triadnega baleta bo igralec, ki je v nesreči izgubil noge. V njegovi zgodbi berem jedro in dobesedno utelesitev razmerja med človekom in tehnologijo: rana je tista, ki zahteva obstoj stroja. Na odru želim gledati prostor podobe kot bojno polje nepobotljivih zahtev: človek brez nog, ki stoji pred ogromnim črnim kvadratom. Videti želim človeka, ki pretepe stroj, in stroj, ki pleše ob človeku, ki miruje. Človek ni stroj, človek ni abstrakcija: je bitje, ki ustvarja abstrakcije; je črna luknja, ki rojeva tehnologijo. Umetnost in tehnologija nista ena celota, temveč dva nasprotujoča si odmeva iz iste rane, iste praznine. Sta odmeva iste tišine.

Potreba po obeh, umetnosti in tehnologiji, izhaja iz neke temeljne praznine v nas, temeljne nepopolnosti sveta, te prehistorično tragične dimenzije človeškega. Ta praznina je nekaj, kar poskušamo zapolniti z vsemi vmesniki, nadomestki in preseganji obstoječe resničnosti. Naše vprašanje bo, kaj rojeva to praznino – in zakaj ima narava neznosen strah pred njo, strah, zaradi katerega stremi k temu, da je življenje povsod, zaradi katere je svet zasičen z vseprisotnostjo življenja – in zaradi katerega ne obstaja kaj takega kot *Odsotnost*. Zakaj se narava boji abstrakcije?

Šele v odsotnosti se rojeva človek. Obstajamo samo zaradi svoje odsotnosti, zaradi nezdružljivosti s samim seboj.

Jan Krmelj

Manifest Bauhausa

Weimar, aprila 1919

Končni cilj vse ustvarjalne dejavnosti je zgradba! Oplemenititi zgradbo je bila včasih najbolj prestižna naloga upodabljaljajočih umetnosti; te so bile nepogrešljivi sestavni deli velike gradnje. Danes obstajajo upodabljaljoče umetnosti v svoji samozadostnosti, iz katere se bodo ponovno odrešile šele z zavestnim medsebojnim sodelovanjem vseh obrtnikov. Arhitekti, slikarji in kiparji se morajo ponovno naučiti dojemati in razumeti kompleksno obliko zgradbe v vsej njeni celovitosti in v njenih delih, šele potem se bodo njihova dela sama od sebe prežela z arhitektonskim duhom, ki so ga izgubila s salonsko umetnostjo.

Stare umetnostne šole niso bile sposobne ustvariti te enotnosti – kako bi jo mogle, ko pa se umetnosti ne da naučiti! Ponovno se bodo morale vrniti v delavnice. Ta zgolj risarski in slikarski svet, svet risalcev po predlogah in umetnikov-obrtnikov, mora končno ponovno postati graditeljski.

Kadar mlad človek, ki v sebi začuti ljubezen do upodabljaljoče dejavnosti, svojo pot ponovno začne kot že nekoč prej, namreč da se izuči obrti, takrat neproduktivni »umetnik« ni več obsojen na nepopolno umetnost, kajti njegova večšina je prihranjena za obrt, kjer lahko doseže odličnost.

Arhitekti, kiparji, slikarji, vsi moramo nazaj k obrti! Kajti »umetnost kot poklic« ne obstaja! Med umetnikom in obrtnikom ni bistvene razlike. Umetnik je nadgradnja obrtnika. Milost neba le v redkih momentih iluminacije onkraj človekovega hotenja dopušča nezavedni razcvet umetnosti iz dela njegovih rok, toda osnova učinkovitosti je nujno potrebna za vsakega umetnika. V tem je prazvor ustvarjalnega oblikovanja.

Naredimo torej novo skupnost obrtnikov brez arogance, ki med razredi ustvarja razlike in hoče zgraditi vzvišen zid med obrtniki in umetniki! Zahtevajmo, zasnujmo, ustvarimo skupaj novo zgradbo prihodnosti, ki bo združevala vse: arhitekturo in kiparstvo in slikarstvo, in ki se bo iz milijonov rok obrtnikov nekoč povzpela proti nebu kot kristalna podoba novega prihajajočega prepičanja.

Walter Gropius

PROGRAM DRŽAVNEGA BAUHAUSA V WEIMARJU

Državni Bauhaus v Weimarju je nastal z združitvijo Nadvojvodske saške visoke šole za upodabljalno umetnost z nekdanjo Nadvojvodsko saško šolo za umetno obrt s priključitvijo oddelka za arhitekturo.

Cilji Bauhausa

Bauhaus stremi k zbiranju vsega umetniškega ustvarjanja v eno, k ponovni združitvi vseh obrtnoumetniških disciplin – kiparstva, slikarstva, umetne obrti in rokodelstva – v novo umetnost gradnje kot njihovega nepogrešljivega sestavnega dela. Poslednji, čeprav daljni cilj Bauhausa je enovito celovito umetniško delo – velika gradnja, der große Bau –, kjer ni več meja med monumentalno in dekorativno umetnostjo.

Bauhaus hoče vzgojiti arhitekte, slikarje in kiparje vseh stopenj – in glede na njihove zmožnosti – v spretno rokodelce ali samostojne umetnike. Ustanoviti želi skupnost delavcev, vodilnih in bodočih umetnikov-obrtnikov, Werkkünstler, ki bodo znali v enakem duhu oblikovati arhitekturna dela v vsej njihovi celoti. To so surova gradnja, izgradnja, dekoracija in notranja oprema.

Temelji Bauhausa

Umetnost nastaja onkraj vseh metod, same po sebi se je ne moremo naučiti, lahko pa se naučimo obrti. Arhitekti, slikarji, kiparji so obrtniki v prvotnem pomenu besede, zato je nujno potrebna osnova za vse upodabljalno ustvarjanje prav temeljita rokodelska izobrazba vseh študirajočih v delavnicah oz. drugih eksperimentalnih prostorih. Sčasoma bomo zgradili lastne delavnice in sklenili dogovore o poučevanju s tujimi delavnicami.

Šola je v službi delavnice, nekega dne se bo zlila vanjo. Zato na Bauhausu ne bo učiteljev in učencev, temveč bodo mojstri, pomočniki in vajenci.

Način poučevanja izhaja iz bistva delavnice:

Organsko oblikovanje se razvija iz obrtniškega znanja.

Izogibanje togosti: prednost ima ustvarjalnost: svoboda individualnosti, a dosleden študij.

Preverjanje mojstrov in pomočnikov v skladu s cehovskimi pravili, ki se izvaja pred mojstrskim svetom ali pred tujimi mojstri.

Sodelovanje študirajočih pri delu mojstrov.

Posredovanje naročil tudi študirajočim.

Skupno načrtovanje obsežnih utopičnih arhitekturnih idej – javnih in sakralnih zgradb – z daljnosežnim ciljem. Sodelovanje vseh mojstrov in študirajočih – arhitektov, slikarjev, kiparjev – s ciljem postopnega zlitja vseh elementov in delov, potrebnih za gradnjo.

Stalno vzdrževanje stikov z vodilnimi ljudmi s področja obrti in industrije v državi.

Povezanost z javnim življenjem in z ljudmi preko razstav in drugih prireditev.

Iskanje novih oblik razstavljanja, ki bodo ponujale nove rešitve. Podobo in skulpturo prikazati v arhitektonskem okviru.

Prijateljski stiki med mojstri in študirajočimi se vzdržujejo tudi izven dela, kar vključuje gledališče, predavanja, pozijo, glasbo, kostumska praznovanja. Oblikovanje zabavnega ceremoniala za takšna srečanja.

Obseg izobraževanja

Izobraževanje na Bauhausu obsega vsa praktična in znanstvena področja likovnega ustvarjanja:

- A. arhitekturo,
- B. slikarstvo,
- C. kiparstvo,

vključujoč tudi vse veje obrtništva.

Izobraževanje študirajočih zajema tako obrtniško (1) kot tudi risarsko-slikarsko (2) in znanstveno-teoretično področje.

1. Obrtniško izobraževanje – bodisi v lastnih in postopoma se dopolnjujočih delavnicah bodisi v tujih pogodbenih delavnicah – vključuje:
 - a) kiparje, kamnoseke, štukaterje, rezbarje, keramike, mavčarje,
 - b) kovače, ključavničarje, livarje, kovinostrugarje,
 - c) mizarje,
 - d) dekorativne slikarje, slikarje na steklo, mozaiciste, emajlerje,
 - e) jedkarje, lesorezce, litografe, grafike, graverje,
 - f) tkalce.

Obrtna izobrazba je temelj izobraževanja na Bauhausu. Vsak študirajoči se mora izučiti enega rokodelskega poklica.

2. Risarsko in slikarsko izobraževanje obsega:
 - a) prosto skiciranje po spominu in domišljiji,
 - b) risanje in slikanje glav, aktov in živali,
 - c) risanje in slikanje pokrajin, figur, rastlin in tihožitij,
 - d) kompozicijo,
 - e) izdelavo stenskih poslikav, tabelnih slik in skrinj,
 - f) oblikovanje ornamentov,
 - g) oblikovanje črk,
 - h) konstrukcijsko in projekcijsko risanje,
 - i) oblikovanje zunanje, vrtno in notranje arhitekture,
 - j) oblikovanje pohištva in uporabnih predmetov.

3. Znanstveno-teoretično izobraževanje obsega:
 - a) umetnostno zgodovino – ne v smislu predavanja o zgodovini stilov, temveč temelji na nazornem spoznavanju zgodovinskih metod in tehnik dela,
 - b) nauk o materialih,
 - c) anatomijo – na živem modelu,
 - d) fizikalni in kemijski nauk o barvah,
 - e) racionalni postopek slikanja,
 - f) temeljne pojme iz knjigovodstva, sklepanja pogodb in zaposlovanja,
 - g) splošno zanimiva predavanja z vseh področij umetnosti in znanosti.

Izobraževalna shema

Izobraževanje je razdeljeno na tri sklope:

- I. tečaj za vajence,
- II. „ „ pomočnike,
- III. „ „ mlade mojstre.

Vsako posamezno izobraževanje je prepuščeno presoji posameznih mojstrov v okviru splošnega programa in v skladu z vsakoletnim semestrskim urnikom.

Da bi bili študirajoči deležni kar najbolj raznolike in kakovostne tehnične in umetniške izobrazbe, je urnik o delitvi dela časovno organiziran tako, da se lahko vsak bodoči arhitekt, slikar ali kipar deloma udeležuje tudi drugih tečajev.

Sprejem

Sprejemamo vsako neoporečno osebo ne glede na starost in spol, katere predznanje mojstrski svet Bauhausu oceni kot zadostno, in v skladu z razpoložljivostjo prostorov. Letna šolnina znaša 180 mark (z naraščajočim zaslužkom Bauhausu bo šolnina polagoma popolnoma izginila). Razen tega je potrebno plačati sprejemno takso v višini 20 mark. Tujci plačajo dvojni znesek. Povpraševanja je potrebno nasloviti na tajništvo Bauhausu v Weimarju.

APRILA 1919

Vodstvo
Državnega Bauhausu v Weimarju
Walther Gropius

Marko Balazic (Ljubljana)

BAUHAUS – »DEGENERIRANA UMETNOST«?

UVOD

Ob omembi besede Bauhaus najverjetneje pomislimo na zanimivo, eksperimentalno, modernistično arhitekturo ali pa na umetniško šolo z inovativnim pristopom k poučevanju, ki je pionirsko združevala umetnost in obrt. Verjetno te besede najprej ne asociiramo z boljsevizmom, degeneriranostjo in degradacijo umetnosti. Vendar pa je bil Bauhaus za časa svojega obstoja v enaki meri deležen obeh konotacij. Čemu?

V tem prispevku odkrivam, kaj je privedlo do tega, da je bil Bauhaus deležen tovrstne kritike in zavržnega odnosa, kar je navsezadnje pripeljalo do ukinitve šole. Je bil Bauhaus politično gibanje? Zakaj je bil Bauhaus tako močan trn v peti nacionalsocialistom? Kakšno grožnjo takratnemu režimu je predstavljal, da je bil ukinjen v le nekaj tednih po vzpostavitvi diktature? Preko orisov zgodovinskih dogodkov, predvsem Bauhausove politične držve in odnosa do politike njegovih treh vodij na eni strani ter nacionalsocialističnih pogledov na umetnost na drugi ter njenega »končnega spopada«, skušam podati odgovore na ta vprašanja.

WEIMARSKA REPUBLIKA KOT ZIBELKA BAUHAUSA

Zgolj dva dni pred podpisom premirja, 11. novembra 1918, je nemški cesar Wilhelm II. abdiciral in pobegnil, svoje cesarstvo pa, poraženo v vojni, zapustil v nemilost nasilnim notranjepolitičnim nemiro, kar je naposled pripeljalo do propada monarhije in preoblikovanja v republiko. To je posledično pomenilo novo vzpostavitev države, rekonstrukcijo družbe in ob tem tudi stvarjenje novega Človeka.¹

Po dolgih letih monarhije je vzpostavitev demokratičnega sistema, skorajda čez noč, pomenila drastične spremembe in izzive za takratno družbo.

¹ Oskar Schlemmer je v okviru Bauhausa vodil multidisciplinarno predavanje »Der Mensch« (Človek).

Sprejeta je bila nova ustava,² ki je vsaj na papirju, če ne že toliko v praksi, predstavljala najnaprednejšo demokracijo v takratni Evropi s široko paleto liberalnih pravic (Lee 2005: 17–18). Vse te nove svoboščine so omogočile razbohotenje političnega pluralizma – na volitvah je neredko nastopalo preko 30 političnih strank: od skrajno leve komunistične partije, socialistov, demokratov, ljudske stranke, nacionalne stranke do skrajno desnih nacionalsocialistov. Ko je leta 1933 prevzela oblast Nacionalsocialistična nemška delavska stranka (NSDAP)³, z Adolfom Hitlerjem na čelu, se je v približno štirinajstih letih obstoja Weimarske Nemčije zamenjalo kar šestnajst kanclerjev (Lee 2005: 16).

Vsemu temu političnemu živžavu je z organskega vidika, poleg katastrofalne izkušnje s prvo svetovno vojno, nedvomno botrovala tudi drastična sprememba takratne nemške družbe. Izredno hitra modernizacija in industrijski napredek sta hitro spreminjala dotedanji način življenja. Število prebivalstva se je od združitve do začetka prve svetovne vojne podvojilo, izjemno se je povečal delavski razred (Henig 2002: 1–4). Novi proletariat na eni strani in stara (bivša) aristokracija ter tradicionalni konservatizem na drugi sta definitivno doprinesla k veliki dinamičnosti nemške družbe tistega časa.

Ta družbena razburkanost je hkrati z relativno politično svobodo in s tem posledično visoko stopnjo intelektualne in umetniške svobode predstavljala izjemno plodna tla za razcvet umetnosti in kulture. Ob tem pa je treba priznati, da pojav »weimarske kulture« ni nastal čez noč – korenine zanj so pognale že na samem začetku dvajsetega stoletja. Lahko bi dejali, da sta bili weimarska kultura in umetnost v prvih letih republike še pod močnim vplivom ekspresionizma, ki pa se je nato v začetku dvajsetih let, ko je ta že usihal, razplamtela v številna avantgardna gibanja kot na primer dadaizem, futurizem, kubizem, konstruktivizem in novo stvarnost.⁴ Razvoj weimarske kulture strnjeno povzame zgodovinar Peter Gay: »Weimarski stil je bil rojen pred Weimarsko republiko [...] Republika je ustvarila malo; osvobodila je zgolj tisto, kar je že bilo« (Kolb 2005: 88).

Vendar pa žal ni mogoče reči, da je tisto, kar je takratna politika razdvojevala, združevala kultura. Kultura in umetnost namreč nista presegle konflikta ideologij, temveč se je ta konflikt na svoj način preslikal tudi v umetniški srenji. Modernističnim trendom, kamor se uvršča tudi Bauhaus, so stale nasproti

2 Die Verfassung des Deutschen Reichs (1919), Reichsgesetzblatt 1919, Nr. 152, S. 1383–1418.

3 Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei.

4 Neue Sachlichkeit.

močne konservativne, tradicionalistične sile. Ta prepad v umetnosti se je le še poglobil z vse bolj vročim političnim vrenjem v zadnji fazi republike, v začetku tridesetih let prejšnjega stoletja (Kolb 2005: 86–88, 98). Mož, ki ga poj-
mujemo kot ustanovitelja šole Bauhaus, Walter Gropius, je glede pogostosti konservativnih napadov na Bauhaus celo dejal, da je večino časa porabil prav za obrambo svoje šole (Kaes 1994: 431).



Slika 1: Otto Dix, *Großstadt (Metropolis)*, 1928

BAUHAUS – POLITIČNO?

Ni mogoče trditi, da je bila šola Bauhaus ob ustanovitvi leta 1919 zamišljena s kakršnokoli specifično politično obarvanostjo, še manj kot podpornik ali pripadnik kakšnega konkretnega političnega gibanja. Mogoče pa je reči, da je Gropius, ki je grozote vojne kot vojak izkusil iz prve roke, odkrito nasprotoval staremu imperialističnemu redu in politiki moči, ki sta državo popeljali v vojno, svet pa na rob propada. Intelktualno buržoazijo starega cesarstva je opisal kot dolgočasno in neustvarjalno, ki »zavira umetnost z buržujskim filistrstvom«, s čimer je »dokazano nesposobna biti nosilka nemške kulture« (Gropius 1919).⁵ Gropiusov program šole (Gropius 1919) je zasledoval združitev vseh obrtnoumetniških disciplin, »egalitarno enotnost« tako med arhitekti, kiparji in slikarji kot tudi obrtniki in rokodelci (Maciuika 2013: 298). Do višjega sloja in buržoazije so imeli člani Bauhauusa sumničav odnos; delavski razred je bil tisti, ki je bil, vsaj na simbolni ravni, pri Bauhausu zastopan s prisotnostjo obrtnikov in rokodelcev in je tako nudil navdih za stvaritev

⁵ Navedena citata tudi v Maciuika, *The Politics of Art and Architecture at the Bauhaus, 1919–1933* (2013), str. 294, glej še str. 298–299.

»družbeno relevantne nove umetnosti« (Maciuika 2013: 299). Ob tem naj zgolj pripomnim, da je bila kritika višjih slojev in naslanjanje na delavski razred skupna tako skrajni levici kot skrajni desnici tistega časa.

Težko je reči, da je šola ob svojem nastanku podpirala internacionalizem v političnem smislu, da bi se s tem kakorkoli skušalo zbanalizirati nemško umetnost in kulturo. O tem je mogoče sklepati na podlagi že omenjenih Gropiusovih izjav – očitno mu ni bilo vseeno za razvoj nemške umetnosti. Drži dejstvo, da je šola sprejemala tudi tuje študente in zaposlovala tuje predavatelje⁶ – Gropius je v vsej svoji dobi vodenja Bauhausa zagovarjal svoje prepričanje, da sta umetniška vizija in nadarjenost ne glede na osebno ozadje ali narodnost osrednjega pomena pri prepородu povojne nemške kulture (Maciuika 2013: 305). Vendar pa s prisotnostjo tujih umetnikov Gropius ni skušal tuje umetnosti postavljati nad nemško; Bauhaus je bil še vedno nemška šola. Ob tem denimo ne gre prezreti, da je Gropius v svojem programu znesek šolnine za tujce postavil na dvakratnik siceršnjega (Gropius 1919: 438). Kot zanimivost lahko omenim še narodnostni sestav študentov Bauhausa leta 1919 – tujih študentov je bilo manj kot 10 % (Maciuika 2013: 304). Menim, da tako ni mogoče trditi, da bi Bauhaus deloval izrazito »nenemško«.

Ne glede na navedeno pa se je Gropius po incidentu decembra 1919, ko je bila šola oklicana za »spartacistično-boljševistično institucijo,« ki podpira judovsko umetnost in tujce ter s tem deluje nenemško, odločil za popoln odmik od kakršnekoli povezave s politikom: študentom je bilo pod grožnjo izključitve prepovedano kakršnokoli politično udejstvovanje (ne glede na usmeritev), sam je izstopil iz *Novembrske skupine* in *Delavskega sveta za umetnost*,⁷ ohranjal je distanco do levo usmerjenih organizacij in v prihodnje neomajno zastopal stališče, da je Bauhaus nepolitična organizacija (Maciuika 2013: 303–304). Tudi v obdobju, ko je šola dosegla podporo oblasti in financiranje iz javnih sredstev (Siebenbrodt et al. 2009: 19), se je Gropius otepal političnih vplivov in tudi po selitvi šole iz Weimarja v Dessau leta 1925 ni podlegel vplivom komunistične partije (KPD),⁸ ki je hotela preko šole širiti svojo propagando (Siebenbrodt et al. 2009: 22).

Z Gropiusovim odhodom s položaja vodja šole pa so se zadeve nekoliko spremenile. Leta 1928 ga je nadomestil švicarski arhitekt Hannes Meyer,

6 Na primer: Johannes Itten, Vasilij Kandinski, Paul Klee, László Moholy-Nagy.

7 Novembergruppe in Arbeitsrat für Kunst – organizaciji z močno levo usmerjeno konotacijo.

8 Kommunistische Partei Deutschlands.

samooklicani »*znanstveni marksist*« (Maciuka 2013: 307). Umetniško se je Meyer odmaknil od estetike k čistemu funkcionalizmu, konstruktivizmu in kolektivizmu (Siebenbrodt et al. 2009: 30–31), skladno s svojo politično ideologijo pa je odprto zagovarjal internacionalizem. To je mogoče povzeti iz zgolj nekaj njegovih izjav: »Očetnjava blede. Postali smo državljani sveta [...] Konstruktivistična oblika ne pozna nobene očetnjave, je brezdržavna in izraz internacionaliziranega načina razmišljanja. Internacionalizem je ena izmed vrednot našega časa« (Meyer 1926: 446, 448).

Ob tem je dopustil, da se je študentska populacija šole nagnila skrajno v levo (Maciuka 2013: 307). Pod njegovim vodstvom je šola umetniško nazadovala – razstave niso pritegnile veliko obiskovalcev, izdelki se niso uspešno prodajali. Ko se je približno 60 % študentov šole udeležilo demonstracije pod okriljem KPD, pa je to sodu izbilo dno. Mestne oblasti, ki so leta 1925 odkritosrčno sprejele Bauhaus v Dessau, so se ob taki politični manifestaciji zdale za volilne glasove, če bi še naprej podpirale »*rdeči Bauhaus*«. Ob podpori predavateljev Bauhauusa, kot na primer Josefa Albersa in Vasilija Kandinskega, je bil Meyer razrešen z mesta vodje (Siebenbrodt et al. 2009: 32). Njegovo razrešitev je podpiral tudi Gropius, ki je Meyerju kasneje celo očital, da mu je prikrival svojo politično usmerjenost (Maciuka 2013: 307).

Vodstvo je leta 1930 prevzel arhitekt Ludwig Mies van der Rohe. Nemudoma je depolitiziral šolo, politično radikalnejši študentje so bili izključeni, drugim študentom je celo prepovedal politične debate ter jim dejal, naj bodo, ko gredo v mesto, lepo urejeni in naj ne povzročajo nemirov (Ott 1997: 617). Do končne ukinitve leta 1933 je šola ohranjala politično nevtralnost (Siebenbrodt et al. 2009: 32, 34).

Brez kančka dvoma pa je treba priznati, da je Bauhaus odločno, brez-kompromisno in trdno zagovarjal prekinitev vsakršne umetnostne tradicije starega reda. To lahko na kratko orišem s sledečimi izjavami treh Bauhausovih vodij:

Treba je razumeti, da je vsaka arhitektura vezana na svoj čas in se manifestira zgolj v vitalnih nalogah in preko uporabljenih materialov svoje dobe. Nikoli ni bilo drugače. [...] Ni mogoče delati korakov naprej, če smo zazrti v preteklost, niti ni mogoče biti nosilec volje neke dobe z životarjenjem v preteklosti (Mies van der Rohe 1924: 438–439);

V tej tehnološki dobi ni mogoče označiti drugače kot nesmiselno, da se ljudje obkrožajo z imitacijami preteklih časov – gotika, rokoko, renesansa, barok – tako drugačne strukture od naše. Prejšnje dobe nikoli niso pomislile, da bi imitirale preteklost; ponosne so bile, da so lahko zaznamovale svoja življenja z lastnim izražanjem. Učinek imitiranja preteklih stilov tako za notranje kot zunanje izgledе naših stavb je enako trapast, kot če bi se sprehajali po naših ulicah v oblačilih in frizurah tistih časov (Gropius 1926: 440);

Vsaka doba zahteva svojo obliko. Naša naloga je prenesti novo obliko našemu svetu s sodobnimi sredstvi. [...] »Včeraj je mrtev [...]« (Meyer 1926: 447–448).

Bauhaus je tako z umetniškega vidika jasno presekal s staro arhitekturno tradicijo; s političnega pa je skušal, kot se je dalo, tako konceptualno kot tudi dejansko, ohranjati apolitično držo. Glede na to mu je mogoče »očitati« kvečjemu naprednost, odprtost in umetniško svobodo. Res, da je treba omeniti Meyerjevo marksistično epizodo, vendar pa ta odklon, kot predstavljeno v nadaljevanju, niti ni odločilno pripomogel k dokončnemu zaprtju šole.



Slika 2: stanovanjsko naselje Weissenhof, pri katerem so sodelovali tudi Bauhausovi arhitekti, 1927

NACIONALIZEM, KONSERVATIZEM, NACIONALSOCIALIZEM – BAUHAUSOV BOJ ZA OBSTANEK

Kakor je nakazano že v prejšnjem poglavju, niso bili nacionalsocialisti prvi, ki so zavračali Bauhaus. Ostra kritika ksenofobnega dela politične desnice se je pojavila tako rekoč že z ustanovitvijo Bauhausa leta 1919, ko so zametki NSDAP predstavljali bolj pivsko družino münchenskih pivnic kot pa resno politično silo. Tudi prva selitev Bauhausa iz Weimarja v Dessau leta 1925 je bila posledica političnega zasuka v desno vlade dežele Turingije, kjer leži Weimar (Siebenbrodt et al. 2009: 19 in Maciuika 2013: 306).⁹ Z novo oblastjo je ponovno oživela označba Bauhausa kot »kulturno-boljševistične« ustanove. Kot sem že omenil, je bil Bauhaus v tem obdobju že deležen nezanemarljive finančne podpore lokalnih oblasti. V roku zgolj meseca in pol po prevzemu oblasti pa je nova oblast predstavnikom Bauhausa sporočila, da jim pogodb ne bodo podaljšali, prav tako so jim zaradi »neprofitabilnosti« finančno podporo prepolovili. Za ohranitev šole ni zalegla niti peticija weimarskih meščanov, nemških in tujih umetnikov ter organizacij kot tudi ne poziv *Društva prijateljev Bauhausa*,¹⁰ katerega član je bil tudi nobelovec Albert Einstein (Siebenbrodt et al. 2009: 19–20).

Ker pa je v končni fazi vseeno bila NSDAP tista, ki je dokončno ukini-la Bauhaus, je treba pozornost nameniti tudi nacionalsocialističnemu pojmovanju umetnosti. Nacionalsocializem umetnosti in kulture ni pojmoval zgolj kot sredstvi propagande, temveč ju je postavljaj na osrednje mesto svoje ideologije (Steinweis 1996: 20–21), in sicer kot enega izmed stebrov stvaritve nove »ljudske skupnosti«.¹¹ Kot je bil cilj narod »očistiti rasi-nih tujkov«, je enako veljalo za kulturo in umetnost. Nemška kultura naj bi bila takrat zaradi »rasno nezaželenih« elementov že na robu propada, kar je predstavljalo argument za aktivno intervencijo države in s tem ponovno vzpostavitev »ljudske«¹² kulture. Polega zavračanja umetniških del judovskih umetnikov, je ta nezaželeni element v umetnosti predstavljal modernizem. Konservativni pol ga je označeval kot »prekomerno intelektualiziranega, estetsko tujega, nenemškega, degradiranega ali dekadentnega« nacionalsocialisti pa so šli še nekoliko dlje in modernizem označili kot indikacijo rasnega razpada družbe in ga tako enačili z liberalizmom, marksizmom in judovstvom (Steinweis 1996: 21). Adolf Hitler je v svojem pisateljskem prvencu moderno umetnost takratnega časa označil kot

9 Šlo je za stranke Deutschnationale Volkspartei, Deutsche Volkspartei in Deutsche Demokratische Partei.

10 Kreis der Freunde des Bauhauses.

11 Volksgemeinschaft.

12 Völkisch.

umetniško aberacijo [...], posledico boljše vizacije umetnosti, ki bi pred šestdesetimi leti bila družbeno popolnoma nesprejemljiva, organizatorji takih razstav bi bili zreli za norišnice, dandanašnji pa so postavljeni na mesta predsednikov umetniških združenj. V tistih časih takšne epidemije nikakor ne bi dovolili. [...] Intelktualna norost bi sledila, če bi takšna umetnost postala sprejemljiva. To bi predstavljalo eno izmed najhujših sprememb v človeški zgodovini [...] (Hitler 1925: 286).

Teorija »očiščevanja« umetnosti se je ob prvi priložnosti udejanjila tudi v praksi. Ko so nacionalsocialisti leta 1930 prvič v svoj prijem dobili ministrstvo za izobraževanje in notranje ministrstvo, so to nemudoma izkoristili za zaprtje arhitekturne šole, ki se je vzpostavila v Bauhausovi stavbi v Weimarju in je nadaljevala Bauhausovo izročilo. Ob tem so bile prepleskane vse tamkajšnje Schlemmerjeve freske. Schlemmer je za to izvedel šele iz časopisov in tako mu ni bila dana niti možnost, da bi si svoje delo še poslednjič ogledal ali ga fotografiral (Droste 2015: 227). Bauhaus kot institucija je bil za nacionalsocialiste moteč faktor. Ob tem sploh ni bilo pomembno, da sta Gropius in Mies van der Rohe šolo skušala distancirati od politike. Očitno je za nesprejemljivost zadostoval že modernistični koncept umetnosti in odprtost za tujce. Za Bauhausov arhitekturni slog ravnih streh so dejali, da daje videz »arabskih vasi« ali »predmestja Jeruzalema« (Kolb 2005: 94). Bauhaus je tako s svojim novim slogom in pristopom, s konceptom združevanja več vrst umetnosti in oblikovanja v očeh nacionalsocialistov preprosto predstavljal gibanje, ki zaradi svoje netradicionalnosti in naprednosti ne more služiti kot podpornik nemške ljudske kulture ob vzpostavljanju *Volksgemeinschafta*. Bauhausova odprtost in svobodomiselnost pa je bila jasno v očitnem konfliktu z nacionalsocialistično totalitarnostjo in rasistično ideologijo. Lahko bi dejali, da je Bauhaus s tem celo predstavljal grožnjo utrjevanju njihove oblasti, kar pa je za NSDAP pomenilo avtomatično uvrstitev Bauhauusa na seznam političnih nasprotnikov.

NSDAP si je jeseni leta 1931 ob vse večji javni podpori zagotovila večino v mestnem svetu mesta Dessau. Eden izmed propagiranih ciljev v okviru volilne kampanje je bil zaprtje Bauhauusa in odpustitev vseh tujih tam zaposlenih predavateljev, saj je »zaradi odgovornosti mestnih oblasti do ljudstva nezdržljivo, da nemški tovariši stradajo, medtem ko tujci prejemajo visoke plače iz davkoplačevalskega denarja stradajočega naroda« (Droste 2015: 226–227).¹³ Postalo je jasno, da so Bauhausu šteti dnevi tudi v Dessauu. Usoda je bila zapečaten, ko je maja 1932 po deželnih volitvah

¹³ Ta ukrep je bil celo prvi na seznamu volilnega letaka NSDAP.

oblast v celotni deželi Anhalt (kjer leži Dessau) prevzela NSDAP, s čimer je Anhalt postal prva dežela pod nacionalsocialistično oblastjo. Poleti je bil v mestnem svetu nato z večino glasov sprejet sklep, da se šola zapre (Siebenbrodt et al. 2009: 34). Bauhaus se je bil tako prisiljen ponovno seliti, tokrat poslednjič. Mies van der Rohe je šolo preselil v Berlin kot povsem zasebno ustanovo.



Slika 3: Iwao Yamawaki, *Napad na Bauhaus*, kolaž, 1932

DVOBOJ: MIES VAN DER ROHE PROTI ROSENBERGU

10. april 1933 je potekal povsem normalno. Kandinski je celo tistega dne v pismu bivšemu študentu napisal, da je v Berlinu povsem mirno, da se je vpisalo 17 novih študentov (Forgács 1995: 198). Naslednjega dne, 11. aprila, pa je sledil šok: v zgodnjih jutranjih urah so brez kakršnegakoli vnaprejšnjega obvestila enote tajne policije Gestapo¹⁴ prihrumele na to-vornjakih, obkolile stavbo šole in preprečile vstop. Naj le omenim, da je

¹⁴ Geheime Staatspolizei. Tajna državna služba.

bilo to zgolj 3 mesece po tem, ko je Adolf Hitler postal kancler Nemškega rajha, in manj kot tri tedne za tem, ko so si nacionalsocialisti v Rajhu zagotovili totalno oblast. Opravljena je bila preiskava, katere namen je bil najti »komunistično gradivo« kot obremenilni dokaz za dessavskega socialdemokratskega župana zaradi podpiranja »boljševističnega« Bauhauusa. Sam Bauhaus ali njegovo osebje Gestapa nista preveč zanimala. Nekaj študentov, ki niso imeli ustreznih dokumentov, so odpeljali na zaslišanje in jih kasneje istega dne izpustili. Težava pa je nastala, da je Gestapo, ko v preiskavi ni bil najden noben uporaben dokaz, šolo zaradi nadaljevanja preiskave zapečatil in s tem dejansko onemogočil njeno delovanje. Mies van der Rohe je še vedno verjel, da lahko dokaže apolitičnost Bauhauusa in tako zagotovi njegov obstoj tudi pod nacionalsocialistično vladavino. Zvečer že naslednjega dne se je odločil, da bo obiskal Alfreda Rosenberga (Hochman 1989: 106–107, 110).

Alfred Rosenberg, baltski Nемец in tudi sam arhitekt, je bil eden izmed osrednjih teoretikov in ideologov NSDAP, ki je vzpostavil rasistično teorijo o večvrednosti arijske rase.¹⁵ Ustanovil je *Bojno zvezo za nemško kulturo*,¹⁶ katere namen je bil zagovarjati nemško ljudsko kulturo in se boriti proti »degenerirani« umetnosti, kamor so uvrščali modernizem (Steinweis 1996: 23, 30) in s tem tudi Bauhaus. Po nastopu oblasti NSDAP je *de facto* postal eden izmed vodilnih članov na področju kulture. Težko si predstavljamo, a Mies van der Rohe in Rosenberg sta imela dosti skupnega. Oba arhitekta, oba željna uspeha in potrditve v svetu, oba močno prepričana in zasidrana v svojih idealih, sicer vsak na svojem bregu, a oba hkrati neke vrste odpadnika v svojih interesnih sferah: Mies van der Rohe v umetnosti kot modernist, Rosenberg pa v NSDAP zaradi svojega baltskega porekla (Hochman 1989: 120).

Na prošnjo za sestanek je Rosenberg sprva odrezavo odgovoril, da je zaseden. Vendar pa ga je vseeno premamila radovednost – Miesa je sprejel še isti večer. Mies je razpravo začel z vprašanjem, kakšno je Rosenbergovo stališče o estetiki v novem tehnološkem in industrijskem svetu, in pojasnil, da so vprašanja estetike osrednja za Bauhaus. Očitno presenečen, in trdno v svoji politični koži, je Rosenberg Miesa vprašal, zakaj išče politično podporo. Mies je na to dejal, da išče zgolj mir pri kulturnem ustvarjanju. Postalo je jasno, da Rosenberg ni imel pojma za Gestapov ukrep; Mies mu je pojasnil situacijo. Rosenberg je zatem Miesu razkril, da je tudi sam arhitekt

¹⁵ Alfred Rosenberg, Encyclopaedia Britannica.

¹⁶ Kampfbund für deutsche Kultur.

in razprava se je nadaljevala v nekoliko bolj enakovrednem vzdušju. Mies je Rosenbergu dejal, da se bosta oba kot arhitekta gotovo razumela, na kar pa je veljak NSDAP odvrnil: »Nikoli. Kaj pričakujete, da bom storil? Veste, da Bauhaus podpirajo sile, ki se borijo proti nam. Gre za eno vojsko proti drugi, le da v duhovnem svetu.« Mies je odgovoril: »Ne. Menim, da ni tako.« Rosenberg je nato začel o osebnem neodobravanju Bauhausovega stila, Mies pa je na to dejal: »Pomemben položaj zasedate, a poglejte kakšno zanič mizo imate; jaz bi jo vrgel skozi okno. Pri Bauhausu pa se trudimo prav za to, da bi imeli dobre izdelke, ki jih ne bi bilo treba vreči skozi okno.« S tem je šel predaletč; Rosenberg je vstal, Miesu dejal, da bo videl, kaj lahko stori, in ga s tem tudi odslovil. Mies mu ni ostal dolžan; v povsem mirnem tonu mu je dejal: »A ne čakajte predolgo« (povzeto po Hochman 1989: 121–122). Sestanka je bilo konec. Začelo se je čakanje.



Slika 4: Alfred Rosenberg



Slika 5: Ludwig Mies van der Rohe

MIESOVA KONČNA BESEDA

Kot je bilo pričakovati, Rosenberg ni storil nič. Mies se je nato obrnil na Gestapo in s številnimi prošnjami in obiski moledoval za ponovno odprtje šole. Ob odsotnosti obremenilnih dokazov ni bilo mogoče sprožiti nadaljnjih postopkov, nihče izmed birokratov NSDAP pa si zaradi morebitne kritike z vrha stranke ni upal odpečatiti Bauhausa; »primer Bauhaus« so si tako potiskali iz v rok v roke, drug drugemu, ne da bi si kdorkoli upal sprejeti odgovornost za kakršnokoli dejanje (Hochman 1989: 123–125, 147–148). Odgovor Gestapa je naposled prispel poleti: šola lahko nadaljuje z obratovanjem, ob pogoju, da se odpusti Hilberseimerja in Kandinskega, se ju nadomesti s posamezniki, ki bodo podpirali nacionalsocialistično ideologijo, predmetnik bo treba prilagoditi potrebam nove države, ki ga bo odobril minister za kulturo, nesprejemljivo pa je kakršnokoli sodelovanje z Judi (Hochman 1989: 156 in Behr 1987: 280). Evforični Mies, ki mu je končno uspelo doseči ponovno odprtje šole, je nemudoma odpisal Gestapu, da se lepo zahvaljuje za dovoljenje, vendar pa se je fakulteta Bauhausa odločila šolo zapreti! Kot razlog je navedel finančne težave (Hochman 1989: 158).

Mogoče je trditi, da finančna situacija res ni bila rožnata, vendar je očitno, kaj je v resnici stalo za tem: pogoji, kot jih je postavil Gestapo, so sicer dopuščali nadaljevanje šole, a zgolj v formalnem smislu – za svoj nadaljnji obstoj bi se morala transformirati v le še eno satelitsko organizacijo NSDAP. Ugonobljena je bila sama esenca Bauhausa: koncept odprtosti za novosti, svojstven način poučevanja, svoboden umetniški pristop in predvsem neodvisnost (Behr 1987: 280). Nadaljevanje Bauhausa pod takimi pogoji bi pomenilo zgolj ohranjanje neke lupine nekdanje slave, brez lastne pristne vsebine in tako tudi brez smisla.

ENTARTETE KUNST

Leta 1937 je bila v Münchnu javnosti predstavljena razstava *Entartete Kunst*.¹⁷ Šlo je za odprt javni napad na modernistično umetnost, kjer naj bi se ljudstvu predstavilo nesprejemljivo »nenemško« umetnost. Razstavljenih je bilo okrog 650 umetniških del, ki so jih zaplenili nemškemu muzejem (Barron 1991: 9), in ki so jih spremljali (sramotilni) slogani kot na primer: »razodetje judovske rasne duše«, »ideal: kreten in kurba« in »norost postane metoda« (Barron 1991: 46). To pa je bila verjetno tudi zadnja javna razstava v Nemškem rajhu,

¹⁷ Degenerirana umetnost. Izrojena umetnost.

na kateri so bili razstavljeni umetniški izdelki Bauhauusa. Zatem je bil pojem Bauhauusa dokončno izkoreninjen, dokler ga zgodovina ni rehabilitirala in mu dala zasluženo mesto.

Mogoče se je strinjati, da so *kvadratne stavbe* in *ravne strehe*, podpora z *levi-ce* kot tudi prisotnost *tujcev* in *judov* predstavljale značilnosti, ki so bile moč-no v nasprotju z ideologijo NSDAP, vendar pa je nacionalsocialiste pri Bauhausu bistveno bolj ogrožalo nekaj drugega. Navsezadnje je imel Rosenberg prav – za NSDAP je najbolj trdovratno grožnjo, dosti bolj kot »*boljševistična in degenerirana umetnost*«, predstavljalo nekaj, kar je Bauhaus ponotranjil v svojem bistvu – to je bila *duhovna svoboda* (Forgács 1995: 199).



Slika 6: letak razstave Entartete Kunst, ki upodablja kipec *Der neue Mensch* Otta Freundlicha, 1937

Povzetek

Namen prispevka je analizirati dejstva, ki so pripeljala do tega, da so nacionalsocialisti ukinili šolo Bauhaus. Uvodni del opisuje zgodovinsko ozadje Weimarske Nemčije, takratne družbe in razvoj umetnosti tistega časa. Nadalje je opredeljen Bauhausov odnos do politike, pri čemer je mogoče ugotoviti, da sta voditelja šole Gropius in Mies van der Rohe trdno zagovarjala apolitično držo, medtem ko se je Meyer, ki je šolo vodil v vmesnem obdobju, nagibal k marksizmu. Vendar pa to ni bil prevladujoči razlog za neodobravanje – Bauhaus ni bil združljiv z nacionalsocialistično ideologijo in njenimi vidiki umetnosti predvsem zaradi svoje odprtosti in umetniške svobodomiselnosti. Posledično so nacionalsocialisti šolo leta 1933, v zelo kratkem obdobju po vzponu na oblast, zaprli.

Ključne besede: Bauhaus, Weimarska republika, umetnost, politika, nacionalsocializem

Abstract

The purpose of this article is to analyse what lead to the closure of the Bauhaus school by the National Socialists. The introductory part describes the historical background of Weimar Germany, its society and the development of art in that time period. The article furtherly defines the relation Bauhaus had to politics, regarding which it can be ascertained that leaders of the school Gropius and Mies van der Rohe firmly defended the apolitical posture of the school, whereas Meyer, who led the school in the interim period, had a Marxist leaning. However this was not the predominant reason for disapproval – the main issue lay in the fact that Bauhaus was not compatible with National Socialist ideology and their perspective of art foremost because of its open-mindedness and artistic freedom of thought. Consequentially the National Socialists closed the school in 1933, in a very short time period after their rise to power.

Keywords: Bauhaus, Weimar Republic, art, politics, National Socialism

Seznam literature

- BARRON, Stephanie (1991): ‚*Degenerate Art:*‘ *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Los Angeles, New York: Los Angeles County Museum of Art, Harry N Abrams, Inc.
- BEHR, Adalbert (1987): Ludwig Mies van der Rohe und das Jahr 1933. V: *Wissenschaftliche Zeitschrift*.: Weimar: Hochschule für Architektur und Bauwesen, str. 226–281.
- Die Verfassung des Deutschen Reichs (1919), Reichsgesetzblatt 1919, Nr. 152, S. 1383–1418. <https://www.lwl.org/westfaelische-geschichte/que/normal/que843.pdf>.
- DROSTE, Magdalena (2015): *Bauhaus, 1919–1933* (2015). Berlin: Bauhaus-Archiv.
- ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA: Alfred Rosenberg. <https://www.britannica.com/biography/Alfred-Rosenberg> (vpogled 22. 3. 2019).
- FORGÁCS, Eva (1995): *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. Budimpešta: Central European University Press.
- GROPIUS, Walter (1919): Der freie Volksstaat und die Kunst. V: *Deutscher Revolutions-Almanach für das Jahr 1919* (Hamburg, 1919), str. 134–136.
- GROPIUS, Walter (1919): Program of the Staatliches Bauhaus in Weimar. V: KAES, Anton/JAY, Martin/DIMENDBERG, Edward (1994): *The Weimar Republic Sourcebook*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, str. 435–438.
- GROPIUS, Walter/SCHULTZE-NAUMBURG, Paul (1926): Who is Right? Traditional Architecture or Building in New Forms. V: KAES, Anton/JAY, Martin/DIMENDBERG, Edward (1994): *The Weimar Republic Sourcebook*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, str. 439–445.
- HENIG, Ruth (2002): *The Weimar Republic 1919–1933*. Taylor & Francis e-Library.
- HITLER, Adolf (1925): *Mein Kampf*, The Stalag Edition: The Only Complete And Officially Authorised English Translation Ever Issued, Zentral Verlag der NSDAP, Franz Eher Nachf. GMBH 1937–1944, ponatis knjige Ostara Publications, 2016.
- HOCHMAN, Elaine S. (1989): *Architects of Fortune. Mies van der Rohe and The Third Reich*. New York: Weidenfeld & Nicholson.
- KAES, Anton/JAY, Martin/DIMENDBERG, Edward (1994): *The Weimar Republic Sourcebook*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- KOLB, Eberhard (2005): *The Weimar Republic*. Taylor & Francis e-Library.
- LEE, Stephen J. (2005): *The Weimar Republic*. Taylor & Francis e-Library.
- MACIUIKA, John V. (2013): The Politics of Art and Architecture at the Bauhaus, 1919–1933. V: GORDON, Peter E. et al. (ur.): *Weimar thought : a contested legacy*. Princeton: Princeton University Press, str. 291–315.
- MEYER, Hannes (1926): The New World. V: KAES, Anton/JAY, Martin/DIMENDBERG, Edward (1994): *The Weimar Republic Sourcebook*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, str. 445–449.

- MIES van der ROHE, Ludwig (1924): *Architecture and the Will of the Age*. V: KAES, Anton/JAY, Martin/DIMENDBERG, Edward (1994): *The Weimar Republic Sourcebook*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, str. 438–439.
- OTT, Randall (1997): *Mies, Politics, and the Bauhaus Closure*. V: *85th ACSA Annual Meeting And Technology Conference*. University of Colorado, str. 617–622.
- SIEBENBRODT, Michael/SCHÖBE, Lutz (2009): *Bauhaus, 1919–1933*. New York: Parkstone International.
- STEINWEIS, Alan E. (1996): *Art, Ideology, & Economics in Nazi Germany*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Seznam slik

- Slika 1: Otto Dix, Großstadt (Metropolis), 1928. <https://www.facinghistory.org/resource-library/image/otto-dix-gross-stadt-metropolis-1928?backlink=https://www.facinghistory.org/weimar-republic-fragility-democracy/primary-sources/weimar-culture> (vpogled 5. 4. 2019).
- Slika 2: Weissenhofsiedlung. Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz. http://ghdi.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=4198 (vpogled 5. 4. 2019).
- Slika 3: Iwao Yamawaki, Napad na Bauhaus, kolaž, 1932. V: SIEBENBRODT, Michael/SCHÖBE, Lutz (2009): *Bauhaus, 1919-1933*. New York: Parkstone International, str. 33.
- Slika 4: Alfred Rosenberg. <https://spartacus-educational.com/GERrosenberg.htm> (vpogled 5. 4. 2019).
- Slika 5: Porträt Ludwig Mies van der Rohe. Foto: Werner Rohde, 1934, Späterer Abzug. <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/people/directors/ludwig-mies-van-der-rohe/> (vpogled 5. 4. 2019).
- Slika 6: Letak razstave *Entartete Kunst* 1937 – kipec Der neue Mensch, Otto Freundlich. Deutsches historisches Museum. https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/643_1 (vpogled 5. 4. 2019).

Janez Vrečko (Ljubljana)

»ES IST SCHON GENUG IMMER MASCHINE« ALI BOJ ZA REHABILITACIJO TATLINA

V Kosovelovem manifestu *Mehanikom* se skriva nekaj, na kar doslej ni bilo opozorjeno. Kosovel je namreč zapisal v svoje dnevniške zapise misel: »dadaisti (konstruktivisti vzporedno)¹« (III, 763), iz česar lahko sklepamo, da je poznal dogajanje okrog berlinske razstave na Prvem mednarodnem sejmu dade junija leta 1920. Ruski konstruktivist Tatlin se je takrat prvič pojavil na Zahodu. Zasluga za to je šla berlinskim dadaistom in organizatorjem te razstave Raoulu Hausmannu, Georgeu Groszu in Johnu Heartfieldu. Tatlina so vključili na razstavo z dadaistično provokacijo: »Umetnost je mrtva. Živela Tatlinova nova strojna umetnost!« Kako je sploh prišlo do berlinske dade in zakaj so si za svoj ideal izbrali prav Tatlina? In kako je mogoče s tem povezati Kosovela?

POPAČENO RAZUMEVANJE TATLINOVE UMETNOSTI KOT STROJNE UMETNOSTI

1917 je Richard Huelsenbeck odpotoval iz Züricha v Berlin in se povezal s sodelavci napredne revije *Neue Jugend* Wielandom Herzfeldom in njegovim bratom Johnom Heartfieldom, z Raoulom Hausmannom in Georgeom Groszom. A njegovi sodelavci v Berlinu se niso navduševali nad načinom dadaistične provokacije, kot so jo uprizarjali v Zürichu, saj ni vsebovala političnega naboja. Berlinska dada pa je bila družbeno kritična in po načinu igriva in humorna, s čimer so njeni predstavniki želeli s šokom omalovaževati vrednote srednjega razreda. Kolaž in fotomontaža sta bila njena osrednja izrazna načina.

Nesporazum okrog Tatlinove recepcije v Berlinu in na Zahodu sploh je zakrivila tedanja žurnalistika, ko je Tatlinovo umetnost razglasila za strojno umetnost. Ruski novinar K. Umanski je namreč 1920 v članku *Der Tatlinismus oder die Maschinenkunst* v časopisu *Der Ararat*, pa tudi v knjigi *Neue Kunst in Russland 1914–1919* (Willet 1978: 155) uporabil pojem tatlinizem kot oznako za čisto produktivistično umetnost.

1 Kosovel: Zbrana dela. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: 1946–1977, III. zvezek. V nadaljevanju uporabljamo okrajšavo III s številko strani.



Slika 1: »Umetnost je mrtva. Živela Tatlinova nova strojna umetnost!«
Grosz in Heartfield med Prvim mednarodnim sejmom dade v Berlinu 1920

Tradicionalna linearna perspektiva je predpostavljala enoakega mirujočega opazovalca. Picassov kubizem pa je preskušal, kako tridimenzionalnost oblik prikazati na dvodimenzionalni površini, ne da bi se bilo potrebno omejiti na eno samo točko pogleda. Iz tega je nastala sinteza različnih pogledov, ki jo je pri tihožitjih uporabljal že Cézanne, tako da se je premikal okrog predmetov, ki jih je slikal.

Podobne postopke je s svojim abstraktnim brezpredmetnim ustvarjanjem, s tridimenzionalnimi konstrukcijami, reliefi in kontrareliefi uvedel tudi Tatlin. Umanski je prepoznal njegovo epohalno vlogo pri ukinjanju slikarske površine in pri uvajanju novih materialov. Zato je omenjeni novinar sprejel tezo o smrti umetnosti in napačno razumel Tatlinovo estetiko brezpredmetne ustvarjalnosti kot strojno umetnost.

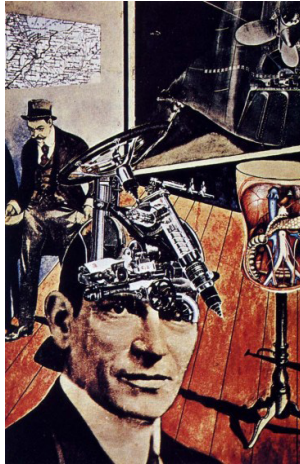
V članku Umanskega o Tatlinu najdemo misel: »Umetnost je mrtva – živela umetnost, umetnost stroja s svojo konstrukcijo in logiko, ritmom in

sestavnimi deli, materialom, njenim metafizičnim duhom [...]»² (Umanski 1920: 12–13). Umanski je posebej poudarjal, da je Tatlin pri svojem ustvarjanju kontrareliefov uporabljal vse vrste materialov: od lesa, stekla, steklenih drobcov, žebeljev, električnih armatur, gibljivih delov itd. Tatlinova »nova gramatika in estetika zahtevata od umetnika nadaljnje obrtniško-tehnično izobraževanje in pristnejšo zvezo z njegovim močnim zaveznikom, prevladujočim strojem« (ibid.). Pri tem Umanski ni upošteval Tatlinovega razvoja od tridimenzionalnih kontrareliefov k arhitektonskemu konstruktivizmu v *Spomeniku III. internacionali*, saj je njegovo razumevanje izhajalo iz koncepcij zgodnjega Proletkulta, ta pa je absolutiziral pomen stroja in aparatov na področje estetskega in zunajestetskega (Hansen-Löve 1978: 481). Zato je pri Umanskem prišlo do zmote; Tatlinova *strojna umetnost* je bila v resnici *umetniški stroj*.

Od tod je lahko Umanski postavil pod vprašaj umetniška izhodišča Tatlinove ustvarjalnosti. Pri berlinskih dadaistih je to izzvalo reakcijo, da so tatlinizem razumeli kot proces mehanizacije, kar je, denimo, konkretno pri Hausmannu pripeljalo do tega, da je svojo poezijo imenoval »avtomobili duše« (*Seelen-Automobile*). (Je naključje, če je Kosovel z notranjeliterarno polemiko omenil, da »avtomobil nima duše« in s tem potrdil, da je poznal dogodke v berlinski dadi?) Tudi svoje pesmi je Hausmann imenoval »mehanična umetniška dela«. V tem smislu je razumljivo njegovo vprašanje: »Čemu duh v svetu, ki teče mehanično?« (Hausmann 1920: 3). Tudi Grosz je poimenoval človeka »kolektivni, mehanični pojem«. Tako grobega taylorističnega razumevanja mehaničnega človeka in moderne tehnike ne bi srečali niti pri italijanskih futuristih.

Vrhunec je nesporazum med Tatlinom in berlinskimi dadaisti dosegel v Hausmannovem kolažu *Tatlin doma* (1920), kjer sploh ni šlo za upodobitev Tatlina, ampak za neznanega človeka, čigar možgani so zapolnjeni z deli strojev in motorjev. Poleg enačenja Tatlina z mašinizmom je šlo še za estetsko provokacijo, saj se naslov in upodobitev ne pokrivata.

2 »Die Kunst ist tot – es lebe die Kunst, die Kunst der Maschine mit ihrer Konstruktion und Logik, ihrem Rhythmus, ihren Bestandteilen, ihrem Material, ihrem metaphysischen Geist [...]« (Umanski 1920: 12–13).



Slika 2: Raoul Hausmann, *Tatlin doma*, 1920

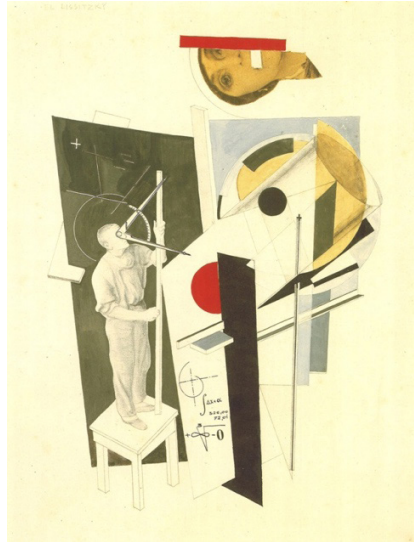
ODZIVI NA MAŠINIZEM

Černigoj

Černigoj je leta 1926 na podoben način s strojem v glavi upodobil arhitekta Rada Kregarja, kar je nova potrditev tega, da je bil Kosovel s svojimi prijatelji kar najbližje dogajanju v berlinski dadi, saj je Kosovel vsaj že leta 1925 natančno vedel, da se je ta dogajala sočasno s konstruktivizmom: »dadaisti (konstruktivisti vzporedno)« (III, 763).

El Lisicki in Erenburg

Na takšno popačeno razumevanje Tatlina in s tem ruskega konstruktivizma se je prvi polemično odzval El Lisicki s fotomontažo *Tatlin pri delu na Spomeniku III. internacionali* (s katerega je morda Kosovel v *Konsu 5* citiral matematična znaka za integral, neskončno in ničlo), ki je bila objavljena v Erenburgovem delu *Šest pripovedi o lahkem koncu*. Tu je Tatlin upodobljen po fotografiji, njegov pogled na stolp je metaforično predstavljen s šestilom, obkrožata ga *PROUN 6* in *PROUN 6B*, ki ustvarjata prostorskost na dvodimenzionalni površini. Ob zgornjem robu tega dela pa je položena prepolovljena ženska glava z močnim make-upom, ki ima s trakom prepleljena usta. Bi lahko to razumeli tako, da Tatlinovi muzi ni bilo dano spregovoriti? In je bila zato napačno razumljena? Ga je zato v manifestu *Mehanikom* vzel v bran tudi Kosovel, ki je dobro vedel, da tega velikega ruskega konstruktivista ni mogoče enačiti z mašinizmom, z golim oboževanjem tehnike, kot je to v veliki meri veljalo za italijanske futuriste?



Slika 3: El Lisicki, *Tatlin pri delu na Spomeniku III. internacionali*, 1921

Moholy-Nagy

Naj opozorimo še na Moholy-Nagyja, ki se je že 1919 seznanil z idejami Maleviča in Lisickega, z organizacijo prostora pa je prišel v stik prek novih idej o prostoru, ki so se pojavile z razvojem abstraktnega slikarstva. V Berlinu so nanj vplivali berlinski dadaisti, pa tudi konstruktivizem in suprematizem, s katerima se je seznanil že na Madžarskem. Pri Moholy-Nagyju gre za novo razumevanje umetnosti in znanosti, zato je eden ključnih pojmov njegovega ustvarjanja *prostor-čas*. Povezan je bil s tehnologijo oz. pojmom stroja in uspelo mu je načrtovati in izdelati stroj kot umetniški predmet. A so ga pri tem prehiteli ruski konstruktivisti, predvsem Tatlin z »giblivo filozofijo« *Spomenika III. internacionali*.

Aleksić in Zenit

Zanimiva je tudi drža do ekspresionizma pri zenitistu Aleksiću, ki je napadel anarhijo in mistiko pri tedanjih ekspresionistih in jo skušal nadomestiti s svojim dadaizmom ter se pri tem skliceval na tatlinovski mašinizem, na povezavo človeka in stroja. Tatlinizem povezuje z umetniškim ultramaterializmom (Umanski 1920: 12–13). Po Aleksiću se mora umetnost rematerializirati, saj materializem za človeka ni prepreka, ampak prizemljitev. Zveza človeka in stroja kot poudarjena provokativna polemična pobuda proti antropocentričnemu ekspresionizmu in njegovi duhovnosti je vidna iz Aleksićevih

abstraktnih oznak HP/s in iz oznake HP – konjska sila in HP/4, ki kot četrtna konjske sile označuje človeka. Iz povedanega je jasno, da je Aleksić kot sodelavec zagrebškega *Zenita* nadaljeval z dadaističnim strojnim razumevanjem Tatlina, ki je bilo – kot posledica dezinformacij, ki jih je Zahod prejel o takratni ruski avantgardistični ustvarjalnosti – zgrešeno že pri berlinskih dadaistih. »Rusija daje Kandinskega, sodobnega genija, mi Chagalla in Tatlina. (Va imja otca ...) Tatlin in tatlinizem. Dol z vso estetiko in oboževanjem umetnosti do danes!« (Aleksić 1921: 8–9). Ker je Aleksić dejansko nadaljeval z dadaističnim razumevanjem Tatlinove ustvarjalnosti, ga je urednik Micić izgnal iz zenitističnega gibanja.

Kosovel in HP

Kosovel je vsaj dvakrat citiral zvezo HP (Kosovel 161: 292), zato smemo sklepati, da je tudi po tej plati spoznaval probleme, ki so se zaradi popolne blokade Rusije nabirali okrog Tatlina.

Zanimivo je, da Aleksić v zvezi s Tatlinom omenja t. i. strojno umetnost, ne pa tudi njegov *Spomenik III. internacionali*, omeni pa ga Micić v *Šimiju na pokopališču latinske četrti*, kjer je globalna vizija dogajanj in projektov evropske avantgarde motivirana s pogledom s Tatlinovega stolpa: »Polje pri Petrogradu. Talinov spomenik razbija ledene oblake. Na vrhu Radio Centrala + 400 m. Požira poplavo trzajev Azije, Evrope, Balkana, Amerike, Kitajske in Japonske /.../ Tatlin Radio Centrala sprejema POSLEDNJE NOVICE« (Flaker 1993: 176).

Kako zelo pomemben se je zdel ta zaplet okrog Tatlina, dokazuje tudi Erenburgov prozni tekst iz leta 1930 z naslovom *10 konjskih moči*. Tem bolj je zato razumljivo, da se je Kosovel na vse to odzval že leta 1925, ko je bila problematika konstruktivizma na Zahodu nadvse aktualna, zlasti zato, ker je Kosovel s svojimi koni prinašal v Evropo izčiščeno varianto konstruktivizma, zunaj zablodelih ideoloških konstruktov in površinskih interpretacij. Kosovel je začel oster boj za rehabilitacijo Tatlina, ker je bil njegov boj za Tatlina hkrati tudi spopad za prostor pod soncem, ki ga je pričakoval za lastni konstruktivizem. Sicer se mu v doslej odkritih primerih z manifestom *Mehanikom* in drugimi manifesti, z navedki HP, s citiranjem Lisickijeve fotomontaže *Tatlin pri delu*, z ugotovitvijo, da »avtomobil nima duše« in z omembo berlinske dade v *Dnevnikih* ne bi posvečal tako intenzivno.

Kosovel z omembami sintagme HP tudi v svojih pesmih polemizira z deviantnim razumevanjem Tatlina, verjetno tudi z Aleksićevim pojmovanjem, zato

njegovega zapisa HP ni mogoče povezati z omembo zveze HP pri Vladimirju Levstiku, saj se ta izjava nanaša na zgodnjefuturistično, čeprav tudi deloma popačeno futuristično glorifikacijo strojev in moderne tehnike. Levstik je menil, da mladi začetniki mislijo, da so njihovi soneti najvišje v življenju in da je živeti za umetnost najlepše, kar se nudi človeku. To drži z njihove žabje perspektive. »Kdor pa je le enkrat v življenju premislil, kaj se pravi lepa turbina in brezžični brzojav in toliko in toliko 100 HP, pa ve, da to ni res« (Levstik 1909: 7–8). Prav tako se zdi skoraj nemogoče, da bi Kosovel s sintagmo HP le citiral naslov romunske futuristične revije *75 HP* (Troha 1993: 85), čeprav je očitno vedel vsaj za njen naslov.

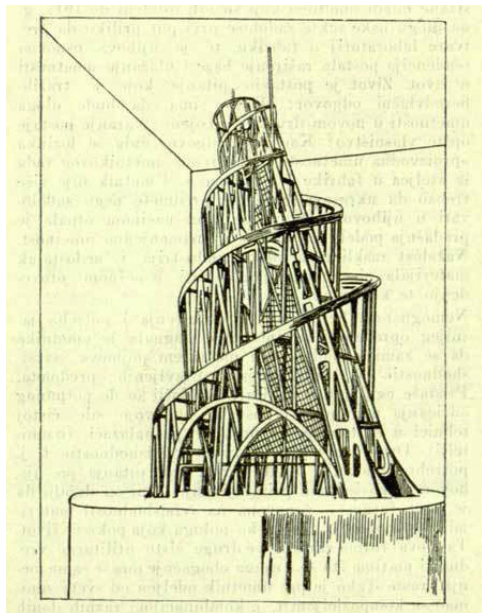
»ES IST SCHON GENUG IMMER MASCHINE«

Danes so stvari okrog Tatlinovega konstruktivizma veliko jasnejše. Vse do 1922. leta je ostajala ruska avantgarda blokirana, omejena le na nacionalne okvire. Vrata v svet ji je odprla šele Erenburgova in Lisickijeva revija *Vešč*, ki je izšla marca in aprila tega leta. Lisicki je začel oster boj za rehabilitacijo Tatlina in s tem tudi vseh drugih ruskih konstruktivistov. Poslej ruska avantgarda ni bila več reducirana le na mehanomanijo in na Tatlinovo strojno umetnost. V Schwittersovi dvojni številki (8/9) revije *Merz* (1924: 73) je bilo jasno povedano: »Es ist schon genug immer Maschine.« In Schwittersovi trije poskusi z *Merz-bau* so poskusi, kako na Zahodu obuditi veliko Tatlinovo idejo. Vključitev Tatlinovega *Spomenika III. internacionali* v nov kontekst, kakor lahko razberemo iz omenjene dvojne številke, bi lahko razumeli tudi kot grafično prostorsko potrditev programskega stališča Lisickega, pa tudi njegovo oddaljitev od berlinskih dadaistov, ki jih je novinar Umanski zavedel s svojim doktrinarnim razumevanjem konstruktivistične ideologije. Schwitters je na Zahodu ohranjal umetniško utopijo, ki jo je komunistični vzhod spremenil v politični eksperiment.

»MASCHINENKUNST« (STROJNA UMETNOST) NI »KUNSTMASCHINE« (UMETNIŠKI STROJ)

Kosovel se je lahko seznanil z Lisickijevo in Erenburgovo polemiko o Tatlinovem mašinizmu tudi v *Zenitu* (1922, dvojna številka 17/18), kjer so bila njuna stališča zelo jasna. Tako Erenburg kot Lisicki sta pojasnjevala, da so Tatlinove kontrareliefe »na zahodu napačno poimenovali strojna umetnost zaradi površinske podobnosti in pri tem pozabljali, da tu ne gre za tehnično, ampak za prostorsko reševanje problema. Posebej sta opozorila, da Tatlinov

arhitektonski projekt ni delo arhitekta, ampak umetnika. Zasluga Tatlina in drugih je v tem, da so umetnika priučili za delo v realnem prostoru in z modernimi materiali. Tako so prišli do konstruktivizma!» (ibid.: 51).

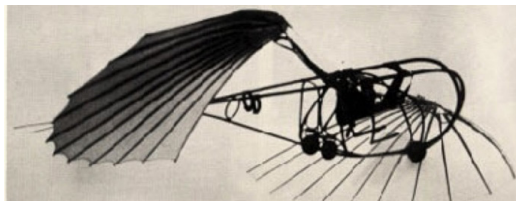


Slika 4: Vladimir Tatlin, *Spomenik III. internacionali*

Reprodukcija Tatlinovega *Spomenika III. internacionali* v *Zenitu* grafično ni bila najboljša, a je prav s tega mesta vstopila v svet. Flaker je pri tem uporabil sijajno prisposobo: »Duh spirale straši po Evropi!« Tatlinov *Spomenik* je bil za časa stalinizma pozabljen, je pa doživel rekonstrukcijo 1968 v Stockholmu. Tudi Slovenci nismo šli mimo tega. Velike železne makete Tatlinovega spomenika so bile po načrtih arhitekta Koželja postavljene na vseh ljubljanskih vpadnicah in bile paradoksalno odstranjene ob osamosvojitvi Slovenije. Je bil v ozadju »duh spirale, ki je strašil po Evropi« in je bil v nekaterih glavah napačno povezan s komunizmom, celo s stalinizmom?

Z Lisickijevim opozorilom na napačno razumevanje mašinizma pri Tatlinu, kot se je dogodilo berlinskim dadaistom, se je tudi v evropskih okvirih vzpostavilo novo pojmovanje in novo razumevanje ruske avantgarde. V ta spor je posegel tudi Tatlin sam, ko je izjavil, da so ga v reviji *Vešč* razglasili za očeta konstruktivizma, kar nikoli ni bil.

Ko je Kosovel v manifestu *Mehanikom* protestiral proti mehničnemu človeku, je potemtakem protestiral tudi proti tedaj na Zahodu, predvsem v krogu berlinske dade uveljavljenemu naziranju o Tatlinovi *strojni umetnosti* (»Maschinenkunst«), ki je bila pravzaprav *umetniški stroj*,³ s tem pa tudi proti temu, da naj bi bil konstruktivizem le nov umetnostni stil, ne pa tudi način življenja. V resnici pa je med vsemi avantgardističnimi gibanji dvajsetih let samo ruski konstruktivizem predlagal preseženje pojma umetnosti in njenega avtonomnega statusa znotraj meščanske družbe. Po svojih močeh je v manifestu *Mehanikom* k temu prispeval tudi Kosovel s svojo kvalificirano polemiko ne le z italijanskim futurizmom, ampak tudi z berlinskim dadaizmom, saj je bil Tatlin zanj eden osrednjih zgledov, njegov ikarski dvojček, s katerim sta skupaj sanjala o poletu v PROSTOR, ki ga je Kosovel večkrat zapisal z velikimi črkami. Žal Kosovel ni mogel objaviti nič od tega, kot tudi Tatlinu ni bilo dano realizirati ne *Spomenika III. internacionali* ne *Letatlina*.



Slika 5: Vladimir Tatlin, *Letatlin*, 1930–1932

V manifestu *Mehanikom* je bil zanikan Tatlin, človek–stroj, kot sta ga razumela Grosz in Heartfield. Zato je treba posebej poudariti, da Kosovel ne govori le o Marinettijevem mehničnem človeku, ampak v skladu z umetnostjo–strojem (*Maschinenkunst*), tudi o človeku–stroju. Poleg tega Kosovel omenja plakatiranje: »Plakatirajte: človek stroj bo uničen!«

Kosovel tu detektira dvoje dejstev. Z berlinske dadaistične razstave obstajata dve različni fotografiji plakata z razvpitim napisom, ki ga omenjamo na začetku: »Umetnost je mrtva. Živela nova strojna Tatlinova umetnost!« Na eni je plakat, nalepljen na izložbeno okno, na drugi pa gre za reklamni plakat, ki naj bi služil v propagandne namene, bil naj bi nekakšen Groszov in Heartfieldov program. Huelsenbeck je ta plakat pospremil z zapisom, češ da Grosz in Heartfield demonstrirata proti umetnosti v korist lastnih tatlinističnih teorij (Huelsenbeck 1920).

³ V spominih Anne Begicheve, Tatlinove zveste prijateljice vse do njegove smrti, se Begicheva spominja njegovih besed, s katerimi se je odzval na slogan Berlinskih dadaistov: »Ustvariti želim stroj s pomočjo umetnosti, umetnosti nočem mehanizirati – gre za razliko v razumevanju« (Begicheva e. a. 2013: 299).

POSKUS TATLINOVE REHABILITACIJE V MANIFESTU *MEHANIKOM*

Lisickemu in Kosovelu se je posrečilo stopiti v bran Tatlinu in tudi ubraniti njegova stališča. Poslej je bil in ostal Tatlin konstruktivist, Rus, človek z Vzhoda. Tako kot berlinski dadaisti, je želel tudi Kosovel najprej s plakatiranjem oznanjati svoj program, potem pa z napisom na tem plakatu demantirati Groszovo in Heartfieldovo programsko izjavo in uveljaviti svojo: »Plakativajte: človek stroj bo uničen!« Kosovel je nasproti Groszovemu plakatu ustvaril v svojem manifestu *Mehanikom* nekakšen antiplakat in s tem ponovil aktualno Schwittersovo misel: »Es ist schon genug immer Maschine.«

Poznavanje te problematike, ki jo lahko razberemo iz Kosovelovih dnevniških zapiskov: »dadaisti, (konstruktivisti vzporedno)« (III, 763) pa potrjuje tudi Oc-virk, ko piše o tatlinizmu kot popačeni oznaki Tatlinove geometrične umetnosti kot strojne umetnosti in o dadaistični razstavi v Berlinu leta 1920. Oc-virk omenja Georgea Grosza, ki so ga »v Kosovelovem krogu dobro poznali« (Int. 92). Prav na ravni moderne tehnike in narave kot dveh elementov, s katerimi so se agresivno spopadali futuristi, dadaisti in zenitisti, je mogoče prepoznati Kosovelovo drugačno razumevanje razmerja med tehniko in naravo, saj je sledil Tatlinu, Lisickemu, Moholy-Nagyu, Čičerinu in drugim, ki so vsi po vrsti obravnavali naravo, ki ni več »obsovražena po človekovem pohlepu« (III, 97), moderno tehniko pa kot pomoč človeku. V tem je bila tudi bistvena razlika med zahodnim do narave agresivnim futurizmom in vzhodnim do narave prijaznim konstruktivizmom. Kosovel se je odločil za slednjega.

OD MEHANIČNEGA ČLOVEKA IN MAŠINIZMA H KONSTRUKTIVNEMU ČLOVEKU

Iz povedanega je jasno, da Kosovela s tega stališča nikakor ni mogoče povezovati s »parolami in libertà«, ampak le »s črkami, ki rasto v prostor« (Int. 282). Tu je tudi bistvena razlika med zenitističnimi besedami v prostoru, ki prostor agresivno zasedajo kot antena – v tem smislu so kaotične in skrajno osvobodjene kot Marinettijeve »parole in libertà«, in Kosovelovimi »črkami, ki rasto v prostor«, kjer gre za zlitje z naravo, saj je rast del naravnega procesa.

Vse navedeno kaže med drugim tudi na to, da je imel Kosovel do plakatne umetnosti prav poseben odnos, da je razumel njen izjemen pozitivni in negativni pomen v moderni družbi, zato je v svoje dnevniške zapiske z velikimi črkami in z obžalovanjem ali z odobravanjem zapisal stavek: »NEKDO TRŽE PLAKATE« (III, 632). Kosovelova omemba plakatiranja in »človeka stroja«

končno pojasni misel iz njegovih dnevniških zapiskov o sočasnosti dadaizma in konstruktivizma in znova pokaže osupljivo informiranost in osebni pesniški in politični angažma tega dvaindvajsetletnega mladeniča, ki je trdno verjel v svoje prostorske konse in v svoj konstruktivizem.

Zato v manifestu *Mehanikom* nikakor ne gre spregledati, da je sestavljen iz dveh delov: iz polemike s futurističnim mehaničnim človekom in s polemiko zoper Tatlinov mašinizem, tudi z njuno najodločnejšo zavrtnitvijo, s tem pa tudi z rušenjem starih estetskih vzorcev – in iz hvalnice Novemu človeku, ki ga je Kosovel imenoval tudi konstruktivni človek, dobo, ki ji bo pripadal, pa »dobo konstruktivnosti« (III, 591–783) in novega dojemanja sveta in umetnosti.

Druga polovica manifesta *Mehanikom* od rimske IV, V in VI je po Flakerjevem mnenju grajena tudi v naslonitvi na evangelski mit, ki spominja na končni stavek Blokove pesnitve *Dvanajst* »en sam človek, z belim trnjem kronan«, pa tudi na »novo človeštvo« kot avtorjevo optimalno projekcijo v bodočnost (Flaker 1988: 221). Slednja temelji v toposih, ki so prepoznavni kot socialistični, se pa vežejo tudi na rusko književnost od Dostojevskega do Gorkega: »Novo človečanstvo vstaja. Kaj, če prihaja iz nižin? Ponižano je bilo! Kaj, če prihaja iz dna? Oskrunjeno je bilo! Kaj če prihaja z nevihto in strelami! Tlačeno je bilo!« (Int. 113). Menimo, da bi bilo treba tako na vsebinski kot stilni ravni k omenjenim vplivom dodati še Cankarja.

ZAKLJUČEK

Kosovelov manifest *Mehanikom* po svojem diskurzivnem bogastvu presega marsikateri slaven avantgardističen manifest katerega od evropskih gibanj, saj poleg zgoraj analiziranega odnosa do futurizma, zenitizma in tatlinizma ter berlinske dade vsebuje očitno tudi elemente iz drugega dela Bretonovega nadrealističnega manifesta, kjer ta opredeljuje nadrealistične metafore, ki so zmeraj zblizanje dveh izrazov, iz »katerih je brizgnila posebna svetloba, svetloba podobe, mi smo do nje neskončno občutljivi« (Waldberg 1997: 71). Breton napravi sklep, da »naš duh obeh členov podobe ni izvedel drugega iz drugega zato, da bi izzval iskro, ampak da sta oba hkratna produkta dejavnosti, ki jo imenujem nadrealistična, in da se pri tem razum omeji le na to, da ugotavlja in ocenjuje svetlobni pojav« (ibid.). Mar ne beremo v manifestu *Mehanikom* o paradoksu, ki je živ »kakor električna /.../ stik električnih žic povzroča iskro, /.../ svita se! Ali čutite to svetlikanje? /.../ Novo človeštvo vstaja s strelo in nevihtami.«? (Int. 102–103). Manifest je bil napisan julija 1925 v Tomaju.

Povzetek

Na Prvem mednarodnem sejmu Dada junija 1920 je zaradi dadaistične provokacije, ki je Tatlinovo umetnost proglasila za strojno umetnost (*Maschinenkunst*), in nepoučenega poročevalca, ki je to zmoto razširil naprej, prišlo do nesporazuma. Kurt Schwitters je v svoji znameniti dvojni številki revije *Merz* z naslovom *Nasci* s tem v zvezi jasno zapisal: »Es ist schon genug immer Maschine.« Kmalu za tem se v ta boj vključi tudi Kosovel. Ko je v manifestu *Mehanikom* protestiral proti mehničnemu človeku, je protestiral tudi proti tedaj na Zahodu uveljavljenemu naziranju Tatlina kot utilitarnega produktivista in ne kot konstruktivista, ki ga vodijo organski principi. S tem pa tudi proti temu, da naj bi bil konstruktivizem le nov umetnostni slog, ne pa tudi način življenja. K temu je pripomogel s svojo kvalificirano polemiko ne le z italijanskim futurizmom, temveč tudi z berlinskim dadaizmom, saj je bil Tatlin zanj eden osrednjih zgledov, njegov ikarski dvojček, s katerim sta skupaj sanjala o poletu v PROSTOR, ki ga je Kosovel večkrat zapisal z velikimi črkami.

Ključne besede: konstruktivizem, Vladimir Tatlin, Srečko Kosovel, Maschinenkunst (strojna umetnost), Kunstmaschine (umetniški stroj)

Abstract

During the First International Dada Fair in Berlin in June 1920 a false impression of Tatlin's art was created due to an ignorant journalist who proclaimed Tatlin's art as *Maschinenkunst*. Kurt Schwitters stated in his famous double issue of the magazine *Merz* (titled *Nasci*): »Es ist schon genug immer Maschine.« Soon after Kosovel joins in the argumentation with his manifest *To the Mechanics* in which he takes a stand against the mechanical man. This protest is at the same time a revolt against the notion of Tatlin as an utilitarian productivist instead of a constructivist, who is led by organic principles. And it is also a revolt against the notion of constructivism as a mere artistic style instead of regarding it as a way of life. His contribution testifies of sublime reflection not only upon the Italian Futurism but also upon the Berlin Dada. Tatlin was after all one of his leading examples, his Icarian twin brother, with whom he dreamed together of flying into Space (which Kosovel often wrote with capital letters).

Keywords: constructivism, Vladimir Tatlin, Srečko Kosovel, Maschinenkunst, Kunstmaschine

Seznam literature

- ALEKSIĆ, Dragan (1921): Tatlin. HP/s+Človek. V: *Zenit* 1, 9, str. 8–9.
- BEGICHEVA, Anna e. a. (2013): »How I remember Tatlin.« V: *RES: Anthropology and Aesthetics*, 63-64, str. 299–313.
- EHRENBURG, Ilya/LISSITZKY EI (1922): Ruska nova umetnost. V: *Zenit*, 17–18, str. 50–52.
- FLAKER, Aleksandar (1993): Spirala/optimalna projekcija. V: FLAKER, Aleksandar/UGREŠIČ, Dubravka (ur.) *Pojmovnik ruske avangarde 9*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, str. 173–177.
- HANSEN-LÖVE, Aage A. (1978): *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- HAUSMANN, Raoul (1920): Dada in Europa. V: *Der Dada* 3, str. 4–6.
- HUELSENBECK, Richard (ur.) (1920): *Dada Almanach*. Berlin: Erich Reiss Verlag.
- KOSOVEL, Srečko (1967): *Integrali'26* [1984 (2. izd.)] [ur. Anton Ocvirk]. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- KOSOVEL, Srečko. (1946–1977): *Zbrano delo I, II, III, III/1* [ur. Anton Ocvirk]. Ljubljana: DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- LEVSTIK, Vladimir (1909): Poizkus o lepem slovstvu v Slovencih. V: *Ljubljanski zvon* 29, str. 7–8.
- SCHWITTERS, Kurt (1923–1932): *Merzhefte* <https://monoskop.org/Merz> (vpogled 2. 2. 2019).
- TROHA, Vera (1993): *Futurizem*. Ljubljana: ZRC SAZU, DZS.
- UMANSKY, Konstantin (1920): Neue Kunstrichtungen in Rußland. Der Tatlinismus oder die Maschinenkunst. V: *Der Ararat* 1, 4, str. 12–13.
- WILLET, John (1978): *Art and Politics in the Weimar Period: The New Sobriety 1917–1933*. London: Thames and Hudson.
- Opomba h kratici:
Int.: zbirka Kosovelovih pesmi, izdanih posthumno leta 1967 z naslovom *Integrali*, 26.

Seznam slik

- Slika 1: https://www.researchgate.net/profile/Maria_Stavrinaki2/publication/271296298/figure/fig6/AS:342029356814344@1458557561603/George-Grosz-et-John-Heartfi-eld-a-la-Dada-Messe-Berlin-juin-1920-Photographie-anonyme.png (vpogled 5. 4. 2019).
- Slika 2: <http://www.galleryintell.com/wp-content/uploads/2014/10/hausmann-tatlin-at-home-1920-e1429567965705.jpg> (vpogled 5. 4. 2019).
- Slika 3: <http://allpainters.org/wp-content/themes/paint/paintings/full/tatlin-at-work.jpg> (vpogled 5. 4. 2019).

Slika 4: Zenit 1922, 17/18: 52.

Slika 5: <https://i.pinimg.com/originals/44/2e/49/442e49d6bf2ed8b1a2e20200ca55-a753.jpg> (vpogled 5. 4. 2019).

Anita Srebnik (Ljubljana)

DE STIJL IN BAUHAUS – VAN DOESBURGOVI POSKUSI UVELJAVITVE NA BAUHAUSU

Theo van Doesburg (1883–1931), psevdonim za Christiana Emila Maria Küpperja, je bil nizozemski slikar, kipar, pisatelj, pesnik, arhitekt, tipograf in kritik. Skupaj s slikarji, arhitekti in oblikovalci, med katerimi so bili Piet Mondrian,¹ Bart van der Leek in Vilmos Huszár, je leta 1917 zasnoval umetniško avantgardistično skupino in revijo *De Stijl*, v kateri naj bi si umetniki prizadevali za avtonomno, univerzalno umetnost v skladu z duhovno vizijo njihovih vodilnih osebnosti, Thea van Doesburga in Pieta Mondriana. Van Doesburg je bil gonilna sila *De Stijla* in hkrati edini urednik te revije.

THEO VAN DOESBURG IN *DE STIJL*

De Stijl ne pomeni samo »slog«, temveč določni člen pred samostalnikom *stijl* v nizozemščini definira slog kot »tisti oz. pravi« slog.² Ustanovni člani *stijla* niso definiriali zgolj kot formalno značilnost, temveč kot bistveno ureditev arhitektonske strukture, ki simbolizira etičen pogled na družbo. Vsak posamezen element je ločen od drugih, hkrati pa z njimi tvori celoto, kar simbolizira odnos med posameznikom in kolektivnim (oziroma univerzalnim) (Overy 1991: 8). Njihova umetnost je abstraktna, geometrična, asimetrična, izčiščenih oblik in brez kakršnihkoli okraskov, saj je na prvem mestu funkcionalnost, ki je v službi novega človeka. Vse to je zajeto v Mondrianovem izrazu »nieuwe beelding« (nova upodobitev), ki pomeni nov slog za novo dobo. Njegov izraz je povzročil številne težave pri prevodu v druge jezike. V francoščini se je ustalil prevod »néo-plasticisme«, ki je bil pozneje dobesedno preveden v angleščino kot »Neo-Plasticism«, z izrazom, ki je tako rekoč brez smisla (Overy 1991: 42) in ki je bil na žalost kot neoplasticizem povsem nekritično prenesen tudi v slovenščino.

1 Rojstno ime tega umetnika je Pieter Cornelis Mondriaan, na kratko Piet Mondriaan. Od leta 1911, ko odpotuje v Pariz, svoj priimek preimenuje v Mondrian.

2 V nizozemščini pomeni beseda *stijl* tudi drog, steber ali kol, predvsem pa se nanaša na arhitekturo, kjer označuje podporni steber. Pomembna pa je še druga implikacija v zvezi z imenom *De Stijl*. Ustanovni člani so se pri izbiri imena zgledovali tudi po nizozemskem arhitektu Hendriku P. Berlageju (1856–1934), ki je mnogim bil vzor, in njegovi knjigi *Over stijl in bouw- en meubelkunst (O slogu v umetnosti stavbarstva in izdelovanja pohištva)*, v kateri so bile predstavljene ideje nemškega arhitekta Gottfrieda Semperja (1803–1879) iz njegovega monumentalnega dela *Der Stil* (Overy 1991: 25).

Van Doesburg je neumorno širil ideje *De Stijla*, podajal se je na nešteta potovanja po Evropi, imel številna predavanja, se srečeval z mnogimi avangardističnimi umetniki, četudi so stiki z njimi bili pogosto kratkotrajni zaradi njegovega radikalnega in avtoritarnega nastopa. V prizadevanjih, da bi *De Stijlu* zagotovil mednarodno odmevnost, je bil nadvse uspešen. Tudi skupina *De Stijl* je bila kratkega diha, ker je izvorna skupina kaj kmalu razpadla zaradi samovoljnega in konfliktnega van Doesburga. Nikoli več mu ni uspelo združiti umetnikov v povezano skupino, zato je revijo vodil in urejal kar sam.³

S prvo svetovno vojno se je končala stara, na individualizmu temelječa ureditev sveta. Po vojni naj bi se začela nova doba, v kateri je univerzalno bistvenega pomena. Ali kakor so leta 1918 zapisali v svojem prvem manifestu (*Manifest I*) ustanovitelji *De Stijla*:⁴ »Kar je staro, je usmerjeno k individualnemu. Kar je novo, pa k univerzalnemu« (Van Doesburg et. al. 1918: 2–3). Manifest je izšel v štirih jezikih, in sicer v nizozemščini, nemščini, angleščini in francoščini. V njem so avtorji oznanili, da napredni umetniki z vsega sveta stremijo k nastanku »mednarodne enotnosti v življenju, umetnosti in kulturi« (ibid.). Van Doesburg si je predstavljal *De Stijl* kot nadnacionalno gibanje, zato je »majhno revijo«, kakor so *De Stijl* imenovali njeni ustanovitelji, saj je izhajala na dobrih 15 straneh, razpošiljal tudi na mnoge naslove podobno mislečih umetnikov ali njenih simpatizerjev izven Nizozemske.

Kmalu po objavi prvega manifesta novembra 1918 se je nanj denimo navdušeno odzval Marinetti, ki je van Doesburgu nemudoma poslal paket s knjigami in revijami (Wintgens Hötte 2009: 11). Podobno goreče, kot je Marinetti propagiral futurizem pred prvo svetovno vojno, je van Doesburg razširjal ideje *De Stijla* po njej. Leta 1920 se je odpravil do svojih umetniških kolegov po Evropi, da bi *De Stijl* spravil iz osame. Nizozemska je bila namreč relativno izolirana zaradi nevtralnega položaja med prvo svetovno vojno. Pot ga je najprej vodila v Antwerpen in nato v Pariz k Pietu Mondrianu. Tu je navezal stike z mnogimi umetniki, povabljen pa je bil tudi v skupino mednarodnih kubistov *La Section d'Or*. Zanje je še istega leta priredil skupinske razstave v Rotterdamu, Den Haagu, Amsterdamu in Arnhemu. Konec istega leta se je odpravil najprej v Berlin in nato še v Weimar.

3 Poleg *De Stijla* je ustanovil in urejal še dve avangardistični reviji, ki sta izhajali kratek čas (*Mécano* med 1922 in 1923 in *Art Concret*, od katere je izšla le ena številka), medtem ko je zadnja številka *De Stijla* izšla 1932, leto po van Doesburgovi smrti kot poklon temu vplivnemu nizozemskemu avangardistu.

4 Ustanovitelji so bili: Theo van Doesburg, Robert van 't Hoff, Vilmos Huszár, Antony Kok, Piet Mondriaan, Georges Vantongerloo in Jan Wils.

PRVI VAN DOESBURGOV OBISK NA BAUHAUSU

V Berlin je prispel okoli Božiča, kjer se je na domu arhitekta Bruna Tauta srečal z nekaterimi najpomembnejšimi predstavniki nemške avantgarde: z Bauhausovci Walterjem Gropiusom⁵, arhitektoma Adolfom Meyerjem in Alfredom Forbátom, s kritikom Adolfom Behnejem ter z gostiteljem Brunom Tautom. Jaffé se pri opisu tega srečanja opira na neobjavljene spomine nemškega arhitekta madžarskega rodu Alfreda Forbáta (Jaffé 1983: 73), ki je bil v tistem času pomemben Gropiusov učenec in nato sodelavec. Njihov pogovor naj bi zadeval barvne površine v notranjem in zunanjem urejanju prostora. To je zaposlovalo Bruna Tauta že nekaj let,⁶ prav tako se je temu tedaj posvečal tudi van Doesburg v Friziji.⁷ Van Doesburg je bil presenečen nad Gropiusovimi nazori, ki so bili očitno zelo podobni *De Stijlu*, nakar ga je Gropius povabil, da obišče Bauhaus. Van Doesburg ni izgubljal časa in že čez nekaj dni je prispel v Weimar, kjer je 30. decembra že imel tudi prvo predavanje. Prvi nekajdnevni obisk je moral na van Doesburga narediti izjemen vtis, kajti svojemu najzvestejšemu prijatelju Antonyju Koku, pesniku in pisatelju, se v pismu takole pohvali:

V Weimarju sem vse radikalno obrnil na glavo. To je najznamenitejša akademija, na kateri sedaj poučujejo najmodernejši učitelji! Tu sem se vsak večer pogovarjal z učenci in vsepovsod zasejal strup novega duha. *De Stijl* bo kmalu znova izšel, še radikalnejši, kot je bil. Poln sem energije, da bi gore premikal, in vem, da bodo naša stališča zmagala, nad vsemi in vsem (Jaffé 1983: 74).⁸

5 Walter Gropius je bil nemški arhitekt in ustanovitelj Bauhauasa leta 1919. Spada med najpomembnejše predstavnike modernistične arhitekture, med katere sodijo še Mies van der Rohe (direktor Bauhauasa med 1930 in 1933), Frank Lloyd in Le Corbusier.

6 Nikomur od arhitektov *De Stijla* ni nikoli uspelo zasnovati stanovanjske četrti ali celega mesta. Bruno Taut je bil eden redkih sodobnikov, ki je imel to priložnost in že med letoma 1913 in 1916 je pri stanovanjskih projektih v Berlinu in Magdeburgu dal prebeliti pročelja hiš z različnimi barvami. Kasneje je v obsežnih gradbenih naročilih zasnoval več kot 10.000 socialnih stanovanj v Berlinu, pri čemer si je za vodilo postavil gradnjo po meri človeka, kjer bo tudi okolica služila človeku in njegovim potrebam. In prav zato je Taut uporabil barve pri urejanju zunanosti, s čimer je želel ugoditi tudi človekovim čustvenim potrebam (Anthonissen/Van Straaten 2017: 204).

7 Van Doesburg se je v ravno v tistem obdobju posvečal arhitekturnemu projektu socialnih stanovanj v majhnem frizijskem mestecu Drachten, kjer je zasnoval celovit barvni načrt. Zunanost hiš si je prislužila vzdevek 'de papegaaienbuurt' (papagajska četrt). Stanovalcem barvna stanovanja niso bila po godu, zato so jih že naslednje leto prepleskali. V osedemdesetih letih prejšnjega stoletja pa so se vrnili k van Doesburgovemu prvotnemu barvnemu načrtu in na nekaterih hišah rekonstruirali njegovo barvno shemo (gl. Anthonissen/Van Straaten 2017: 202).

8 Van Doesburg je pismo poslal Antonyju Koku iz Leidna 7. januarja 1921, štiri dni po vrnitvi z Bauhauasa.

VAN DOESBURGOVA PRIZADEVANJA ZA SPREJETJE NA BAUHAUS

Februarja 1921 van Doesburg Feiningerju piše, da bi se rad vrnil v Weimar: »Upam, da bom s tem lahko prispeval k uresničitvi monumentalnega celostnega stila. To je bil tudi cilj naše skupine, ki so ji stremljenja Bauhauusa tako zelo blizu. Morda lahko tam ustvarimo novo središče, ki bo nasprotovalo pariškemu individualizmu« (Van Doesburg 1921).

Van Doesburg je bil kot »pridigar« monumentalne umetnosti samozavestno prepričan, da bo Bauhausu lahko ponudil svoje, alternativno videnje prenovljene monumentalne arhitekture. Po njegovem mnenju bi se moral Bauhaus osvoboditi mistike in ekspresionizma s sistematično prenovno in z elementarnimi izraznimi sredstvi (Anthonissen/Van Straaten 2017: 54). Van Doesburg si je zelo želel in najbrž tudi pričakoval, da ga bo Gropius imenoval za učitelja na Bauhausu in da bo tamkajšnje izobraževanje preobrazil in zasnoval v duhu *De Stijla*. Morda je Gropius na to možnost celo namignil med njunim prvim srečanjem v Berlinu. Zato se je van Doesburg pomladi leta 1921 preselil v Weimar, kjer je storil vse, kar je bilo v njegovi moči, da bi kot učitelj bil sprejet na Bauhaus in tam propagiral ideje *De Stijla*. Celo uredniške posle je uradno preselil v Weimar, kar morda niti ni tako nenavadno, saj je ostal prvi in edini urednik revije.



Slika 1: kongres konstruktivistov in dadaistov, Weimar 1922

A van Doesburgu so ostala vrata na Bauhaus za vedno zaprta, tako da je v času svojega skoraj dvoletnega bivanja v Weimarju 1921–1923 (s krajšimi vmesimi prekinitvami) vse svoje pedagoške dejavnosti, ki jih je zastavil zelo resno, opravljal zunaj zidov Bauhauusa, v njegovi neposredni bližini, s čimer je hotel pokazati svojo izzivalno in uporniško držo. Van Doesburg je vsako predavanje, seminar oz. tečaj napovedal na oglasni tabli Bauhauusa, kar naj bi kazalo na dobre odnose med njim in Bauhausom, vendar pa obstajajo dokumenti, iz katerih je razvidno velikansko nesoglasje in odpor, na katerega je van Doesburg naletel na Bauhausu. Študente, ki so se udeležili teh dejavnosti, naj bi na Bauhausu poskušali ovirati in jih celo prepričati, da so predavanja o *De Stijlu* nevarna (Wintgens Hötte 2009: 12).

O njegovih prizadevanjih priča denimo članek, ki ga je za jubilejno številko *De Stijla* leta 1927 napisal Karl Peter Röhl, tedanji učenec na Bauhausu:

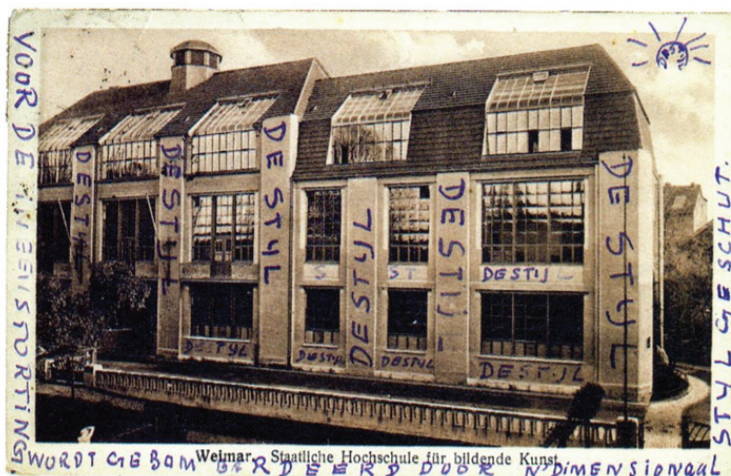
Njegova predavanja z diapozitivi so vzpodbudila mlado generacijo, ki se je v tistem obdobju znašla na Bauhausu. Nauku o novem upodabljanju, čigar mojster je van Doesburg, so se marljivo priključili mnogi učenci. Z velikim navdušenjem sem bil učenec tega mojstra in občudujem ga kot znanilca in pionirja novega časa. V njegovem nesebičnem predajanju mlajšim generacijam sem uvidel čistost in jasnost, odprt značaj in moč upodabljanja, kar me je navdušilo, da nadaljujem po tej poti. V svojih delih sem poskušal doseči kolektivnega duha. Van Doesburgu se imamo zahvaliti za razvoj moderne arhitekture. Vseprovod je najti njegove spodbude, s pridom uporabljene v novi tipografiji, v novi prepleškavi prostorov (Röhl 1927: 580–581).

Röhlovo pričevanje še pridobi na teži, če upoštevamo dejstvo, da je Nizozemec svoj prvi tečaj *De Stijla* organiziral prav v njegovem ateljeju (Jaffé 1983: 74).

Po mnogih pričevanjih so se van Doesburgove ideje širile »kot virus« ter naletele na navdušenost ali močan odpor (Wintgens Hötte 2009: 11). Predavanja oz. praktična usposabljanja so bila namenjena tako učencem kot učiteljem Bauhauusa; med drugim so se jih udeležila imena, kot so: Karl Peter Röhl, Werner Graeff, Adolf Meyer, Lyonel Feininger, Alfred Forbát, Andreas Weininger, Max Burchartz, Farkas Molnár, Egon Engelen idr.

Ko jeseni 1921 van Doesburg še zmeraj ni bil sprejet na Bauhaus kot učitelj, je Antonyju Koku poslal razglednico. Popisana prednja stran izraža van Doesburgovo samozavestno in militantno držo ob pričakovanju, da ga bo Gropius vendarle imenoval za učitelja na Bauhausu, kjer naj bi po njegovem kmalu prevladale ideje *De Stijla*, kot razberemo iz pripisanega besedila: »De

Stijlove n-dimenzionalne topovske krogle ga [Bauhaus] bodo zbombardirale« (Ottevanger 2007: 42).



Sl. 2: Razglednica Thea van Doesburga prijatelju Antonyju Koku 21. septembra 1921

Kljub vsem prizadevanjem in nespornemu vplivu na svoje slušatelje z Bauhausa se je van Doesburg počutil opeharjenega, zato je novembra 1922 razočaran zapustil Weimar. Na Bauhaus je želel vplivati celostno in ne zgolj s priložnostnimi tečaji izven njegovih zidov.

RAZLOGI ZA NAPETOSTI MED VAN DOESBURGOM IN BAUHAUSOM

Kot navaja Jaffé (gl. 1983: 76–77), je Werner Graeff v članku *Das Bauhaus und seine Krise 1922* analiziral vpliv, ki ga je imel van Doesburg na Bauhaus, pa tudi razloge, zakaj je med njim in Bauhausom vladala določena napetost, zaradi česar nikoli ni bil sprejet na Bauhaus. Graeff je videl razlog za globoko nestrpinanje med van Doesburgom in Bauhausom v dejstvu, da je v pedagoškem pristopu in življenjskem nazoru enega izmed takratnih učiteljev, Johannesesa Ittna, prevladovala miselnost mazdaizma,⁹ kar je med številnimi učenci vzbudilo odpor proti takšni »romantiki in mistiki«. To je leta 1923 pripeljalo do nesoglasij in javnega spora med Ittenom in Gropiusom in do spremembe v izobraževalnem konceptu Bauhausa. Graeff v istem članku nadaljuje:

⁹ Mazdaizem (sopomenka: zaratuistrstvo, zoroastrizem ali zoroastrianizem) je prastara religija, ki naj bi se prvotno razvila na območju današnjega Irana. <https://www.britannica.com/topic/Zoroastrianism> (vpogled 12. 3. 2019).

Tej preusmeritvi je nedvomno prispeval mož, ki je prvotno sam želel postati učitelj na Bauhausu (in bi to najbrž tudi moral postati): Theo van Doesburg, nizozemski slikar, izdajatelj revije »*De Stijl*«. Od 1921 do 1923 je živel v Weimarju. Morda je Gropius nekoč sam vzbudil upanje v van Doesburgu, da bo sprejet v učiteljski kolektiv; to bi gotovo ustrezalo željam Gropiusovega najstarejšega in najožjega sodelavca (Adolfa Meyerja), ki je izjemno cenil van Doesburga in vizijo *De Stijl*. Toda van Doesburg ni zavračal le Ittenove mistične gorečnosti, temveč je odklanjal tudi vračanje k srednjeveški rokodelski romantiki. Zavzemal se je za stroj in moderno množično proizvodnjo, in bil je človek, ki je odkrito povedal svoje mnenje. Svoje stališče je občutljivo, vendar agresivno zagovarjal pred vsemi – in v glavnem je šlo za stališča, ki so pozneje postala značilna tudi za Bauhaus (ibid.).

Odnos med van Doesburgom in Bauhausom je bil težaven. Da med van Doesburgom in Gropiusom ni prišlo do hujše zamere, lahko, kot navajata van Anthonissen in Van Straaten, sklepamo tudi iz pisma, ki ga je leta 1924 van Doesburg naslovil na Gropiusa in v katerem se med drugim spominja, da mu je Gropius že leta 1920 povedal, da Bauhaus ne prenese dogem (Anthonissen/Van Straaten 2017: 54–55). V zvezi s tem pripomni, da si je zunaj zidov Bauhauasa prizadeval za jasno določen program, da se študenti ne bi izgubili v »mazdaizmu, ittianizmu in individualni umetniški produkciji«¹⁰ (Anthonissen/Van Straaten 2017: 55). Za van Doesburga je bil Itten poosebljenje vseh zmot na Bauhausu. Vendar pa je Itten medtem sam spregledal, da se njegovi nazori ne skladajo več z Gropiusovimi, zato je leta 1922 odšel z Bauhauasa.¹¹

V razmišljanju o vzrokih za zavrnitev van Doesburga na Bauhaus nekateri (predvsem nizozemski) raziskovalci morda nekoliko precenjujejo njegov vpliv na Bauhaus, kakor ga je precenjeval tudi van Doesburg sam:

Za Bauhausovo preusmeritev je kot ‚protiutež‘ zelo pomembno služil van Doesburgov vpliv: njegova prisotnost je pripravila teren za konstruktivistično miselnost in vzpodbudila imenovanje Moholy-Nagyja za učitelja, poleg tega pa je leta 1923 omogočila novo usmeritev Bauhauasa pod Gropiusovim motom »Umetnost in tehnika – nova enotnost« (Jaffé 1983: 77–78).

10 Mazdaizem in ittianizem se nanašata na tedanjega učitelja Johannesita Ittna, ki je javno propagiral svoja prepričanja, izhajajoč iz vzhodnjaške miselnosti, mistike in mazdaizma, pri čemer je izstopal v vsakodnevni opravi v duhovniški talar, uvedbi lastne pridelave zelenjave, duhovnem načinu pripravljanja hrane v šolski kantini, sproščanju učencev s telesnimi vajami ipd.

11 Od 1914 se je Itten razvil v modernega umetnika in zanimivo je, da je ustvarjal geometrično abstraktne kompozicije, za katere bi lahko rekli, da so v skladu z *De Stijl*om, pri čemer je delno črpal iz istih virov (kubizma in Roberta Delaunayja) kakor Mondrian in van Doesburg (Anthonissen/Van Straaten 2017: 55).

Pri tem je spregledano dejstvo, da je konstruktivistična načela na Bauhaus vpeljal predvsem ruski konstruktivizem.

Poleg van Doesburgovega ostrega zavračanja van Ittenovih nazorov in zatekanja k rokodelsko-obrtniškim romantičnim idealom tiči vzrok za nesoglasje z van Doesburgom tudi v raznovrstno zasnovanem konceptu izobraževanja na Bauhausu. Na slednjem so vzpodbujali široko razgledanost učencev in jih hoteli seznaniti s čim bolj različnimi izobraževalnimi vsebinami. Njihov moto je bil, da želijo najprej vzgojiti človeka, šele nato pride izobrazba. Za kaj takega se jim je van Doesburg zdel preveč dogmatičen in preveč osredotočen na vseobsegajoči geometrično abstraktni objektivni funkcionalizem in na formalna pravila, kar ni bilo v skladu z vodilom te šole.

Van Doesburgovo delovanje v neposredni bližini Bauhauusa pa je kljub temu pomenilo eno izmed pobud, da je Bauhaus spremenil usmeritev od individualnega eskpresionizma k racionalnemu pristopu, od rokodelsko-obrtniške dejavnosti k uporabi tehnologije in strojev. Seveda so impulzi za to spremembo prišli tudi od drugod, v največji meri pa je, kot smo že omenili, k spremembam na Bauhausu od leta 1923 dalje prispeval ruski konstruktivizem. Njegove ideje je v Nemčijo prinesel El Lisicki skupaj z Ilijo Erenburgom, najpomembnejša osebnost pri novi usmeritvi Bauhauusa pa je bil Moholy-Nagy, ki ga je Gropius imenoval kot protiutež Kandinskemu. Slednji je še zmeraj zagovarjal koncept kompozicije, medtem ko je komaj osemindvajsetletni Moholy-Nagy vpeljal koncept konstrukcije, s katero je radikalno uvedel povsem novo pojmovanje časa in prostora v umetnosti nasploh.

CELOSTNA UMETNINA PRI DE STIJLU IN BAUHAUSU IN UVEDBA STROJA V UMETNIŠKO PROIZVODNJO

Pojem »monumentalnega celostnega stila« je van Doesburg zelo jasno definiral v *Zapiskih o monumentalni umetnosti* (1918: 10–12), čeprav že takoj na začetku delovanja v Weimarju izrazi nasprotovanje Bauhausu, kot smo razbrali iz pisma Antonyju Koku. Tudi Gropius si je vseskozi prizadeval za celostno umetnino (*Gesamtkunstwerk*), saj je bil Bauhaus zasnovan na osnovi ideje 19. stoletja, da so pri ustvarjanju umetniškega dela vključene raznovrstne umetniške ali umetniško navdahnjene discipline, ki pripomorejo k nastanku celostne umetnine kot sinteze umetnosti in življenja. Bauhaus posebej za tisti čas nenavadno kombinacijo akademije za likovne in uporabne

umetnosti, a na začetku svoje ustanovitve še z močnim odporom do tehnike in mehanike (Anthonissen/Van Straaten 2017: 53).

Simbol za celostno umetnino je »katedrala prihodnosti«,¹² kjer so pod okriljem arhitekture združeni likovni umetniki, slikarji in kiparji ter rokodelci; koncept je bil znan že vsaj od gradnje srednjeveških katedral. Bauhaus stremi k sodobnemu združevanju umetnosti in arhitekture. Podobno kot pri nizozemskem *De Stijlu* je tudi nemška umetniška avantgarda hotela preoblikovati sodobnega človeka in njegovo okolico ter sodelovati pri spreminjanju družbe. Združevanje disciplin naj bi pripeljalo do »katedrale prihodnosti« oz. »novega človeka« kot ga je oznanjal *De Stijl* in prav vsa avantgardistična gibanja tedanjega časa.

Od takrat dalje se je rokodelsko-obrtniška umetniška dejavnost umikala pred industrijsko, serijsko izdelavo s pomočjo tehnologije. Walter Gropius je leta 1928 odstopil kot direktor Bauhauusa, za naslednji dve leti ga je nasledil arhitekt Hannes Meyer, za njim pa je prišel arhitekt Ludwig Mies van der Rohe. Ta je vodil Bauhaus do leta 1933, ko to napredno ustanovo nacionalsocialistični režim dokončno zapre, ker vidi v njenih socialno in levičarsko usmerjenih nazorih državnega sovražnika.

ZAKLJUČEK

Pomembno vlogo pri razlogu za tako močno nestrinjanje met Gropiusom in van Doesburgom je moč iskati tudi v značaju nizozemskega umetnika. Van Doesburg je bil kontroverzna, samovoljna in hkrati konfliktna osebnost, zato se mu je uspelo spreti s skoraj vsemi nekdanjimi prijatelji ali sodelavci. Gropius je to najbrž pravočasno sprevidel, zato nikoli ni sledilo konkretno povabilo v učiteljski kolektiv.

Če sklenemo skoraj dvoletno epizodo van Doesburgovega delovanja v Weimarju – čeravno ne na Bauhausu, temveč tik ob njem – lahko ugotovimo, da je tu nedvomno pustilo svoje sledi. Navsezadnje so nekateri Bauhausovci ustvarjali pod neposrednim vplivom *De Stijla* (Herbert Bayer, Kurt Schmidt, Dörthe Helm, Oskar Schlemmer, Marcel Breuer, Hinnerk Scheper, Farkas Molnár, Alfred Forbát, Andor Weininger, Peter Keler, Gyula Pap idr.).

¹² Lesorez Lyonela Feiningerja z naslovom *Katedrala* je Gropius vključil na naslovno stran ustanovnega manifesta in programa Bauhauusa iz leta 1919.

Francoski arhitekt Le Corbusier je v svoji recenziji kataloga Bauhausove razstave leta 1923 izrecno izpostavil močan vpliv *De Stijla*. Oskar Schlemmer, mojster na Bauhausu, je v enem svojih pisem omenil, da so bili mnogi učenci na Bauhausu zvesto predani van Doesburgu, v drugem pismu jih označi za »van Doesburgove naslednike«. Navsezadnje tudi Bauhausova izdaja razprave *Načela umetnosti novega upodabljanja*, ki jo je napisal Theo van Doesburg in je izšla leta 1925 kot šesti del serije Bauhausovih študij (*Bauhausbücher*), priča o naklonjenosti van Doesburgovim idejam (Wintengs Hötte 2009: 12).

S to izdajo je bil morda van Doesburg navsezadnje vendarle uradno »sprejet« na Bauhaus.¹³

Povzetek

Nizozemski avantgardistični umetnik Theo van Doesburg (1883–1931) se je zapisal v zgodovino moderne umetnosti kot ustanovitelj umetniške skupine in revije *De Stijl*, ki jo je med drugim zasnoval skupaj s Pietom Mondrianom. V prizadevanjih za mednarodno odmevnost revije je bil izjemno uspešen. Želel je postati sodelavec Bauhausu in tudi tam širiti *De Stijlove* ideje o novi umetnosti. Tako je med leti 1921 in 1922 v Weimarju na lastno pobudo poučeval predvsem študente Bauhausu zunaj zidov njihove šole, a vsa njegova prizadevanja so bila zaman. Čeprav na Bauhaus kot učitelj nikoli ni bil sprejet, je bil njegov vpliv na ustvarjanje v Bauhausu še kako močan, kar navsezadnje priča tudi izid njegove razprave *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst* v seriji razprav *Bauhausbücher*, ki je izšla leta 1925. V tem prispevku poskušamo odgovoriti na vprašanje, kaj vse je botrovalo Gropiusovi odločitvi, da Van Doesburga vendarle ne sprejme na Bauhaus.

Ključne besede: Theo van Doesburg, Walter Gropius, *De Stijl*, Bauhaus, konstruktivizem

Abstract

The Dutch avantgardist Theo van Doesburg (1883–1931) made it into the history of modern art as the founder of the *De Stijl* group and magazine, which among others was set up together with Piet Mondrian. He was very successful in his strivings for his magazine to get attention from abroad. One of his greatest aspirations was to be appointed as a master at the Bauhaus school to spread there

¹³ Razprava je bila sprva objavljena leta 1919 v nizozemščini; za objavo v seriji *Bauhausbücher*, ki so izhajale med letoma 1925 in 1930, je bila načrtovana že leta 1924, a zaradi gospodarsko težkih časov ni mogla iziti pred letom 1925.

ideas of *De Stijl*. For this purpose he installed himself between 1921 and 1923 in Weimar where he gave – outside the walls of Bauhaus – private courses attended by some students and masters of this institution. Sadly, all his efforts were to no avail. Although he did not succeed in getting a teaching position his influence on Bauhaus is undeniable. After all, the appreciation for his ideas can be found in the fact that his study *Principles of Neo-Plastic Art* was published in 1925 as Part 6 in the series of Bauhaus Books. In this paper we try to unveil what was the reason behind Gropius' decision not to welcome Van Doesburg at the Bauhaus.

Keywords: Theo van Doesburg, Walter Gropius, De Stijl, Bauhaus, constructivism

Seznam literature

- ANTHONIESSEN, Anton/VAN STRAATEN, Evert (2017): *De Stijl. 100 jaar inspiratie. De nieuwe beelding en de internationale kunst 1917–2017*. Zwolle: Waanders Uitgevers.
- JAFFÉ, Hans Ludwig Cohn (1983): *Theo van Doesburg*. Amsterdam: Meulenhoff/Landshoff.
- OTTEVANGER, Aleid (2007): *De Stijl in Tilburg. Over de vriendschap tussen Theo van Doesburg en Antony Kok*. Amsterdam: Stokerkade.
- OVERY, Paul (1991): *De Stijl*. London: Thames and Hudson.
- RÖHL, Peter Karl (1927): Der Beginn und die Entwicklung des Stils in Weimar. V: PETERSEN, Ad (ur.) V: *De Stijl 2 1921–1932* (complete reprint) (1968). Amsterdam: Athenaeum, Polak & Van Gennep, Den Haag: Bert Bakker, str. 580–581.
- VAN DOESBURG, Theo/VAN ,T HOFF, Robert/ HUSZÁR Vilmos et.al. (1918): Manifest I van »De Stijl«. V: *De Stijl* II, 1, str. 2–3. https://nl.wikisource.org/wiki/Theo_van_Doesburg/Manifest_I_van_De_Stijl_1918 (vpogled: 2. 2. 2019).
- VAN DOESBURG, Theo (1918): Aanteekeningen over monumentale kunst. Naar aanleiding van twee bouwfragmenten (Hall in vacatiehuis te Noord-wijkerhout. Bijlage I). V: *De Stijl* II, 1, str. 10–12. https://nl.wikisource.org/wiki/Theo_van_Doesburg/Aanteekeningen_over_monumentale_kunst (vpogled: 2. 2. 2019).
- VAN DOESBURG, Theo (1921): Brief an Lyonel Feininger (4. Februar 1921). V: *Konstruktive Kunst: Elemente und Prinzipien, Kunsthalle Basel 9. August bis 7. September 1969. Ausstellungs- katalog*. Str. 45. ([https://de.wikisource.org/wiki/Brief_an_Lyonel_Feininger_\(Van_Doesburg\)](https://de.wikisource.org/wiki/Brief_an_Lyonel_Feininger_(Van_Doesburg))) (vpogled: 2. 2. 2019).
- VAN DOESBURG, Theo (1925): *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*. [Bauhausbücher, Band 6.] München: Alfred Langen Verlag.
- WINTGENS HÖTTE, Doris (2009): Van Doesburg tackles the continent: Passion, Drive & Calculation. V: FABRE, Gladys/WINTGENS HÖTTE Doris (ur.): *Van Doesburg and the International Avant-Garde. Constructing a New World*. Leiden/London: Tate Publishing, str. 10–19.

Seznam slik

Slika 1: https://monoskop.org/File:Congress_of_the_Constructivists_and_Dadaists_Weimar_1922.jpg (vpogled 5. 4. 2019).

Slika 2: https://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Postcard_Bauhaus_with_writings_by_Theo_van_Doesburg.jpg (publick domain) (vpogled 5. 4. 2019).

Eva Kryštufek (Ljubljana)

SOPHIE TÄUBER-ARP – POZABLJENA MOJSTRICA DADE IN KONSTRUKTIVIZMA

Ugledna predstavnica dade in konstruktivizma Sophie Täuber-Arp še vedno ostaja dokaj nepoznana ime v slovenski in tuji javnosti, čeprav je v svojem umetniškem ustvarjanju presegala meje na najrazličnejših področjih in se s svojo inovativnostjo uvrstila med najpomembnejše ustvarjalce poznih 20. in nato 30. let 20. stoletja. Delovala je kot plesalka in vsestranska oblikovalka in bila prisotna pri najpomembnejših projektih dade in konstruktivizma, a vendar je bilo njeno ime do nedavnega potisnjeno ob stran. Evropska javnost jo je ponovno bolje spoznala leta 2014, ko so v švicarskem muzeju umetnosti Aargauer Kunsthaus odprli njej posvečeno razstavo *Heute ist Morgen*¹, kjer so razstavili njena najpomembnejša dela in izdali monografijo o njenem življenju. A njeno ime kljub temu ostaja manj znano izven držav, kjer je ustvarjala, zato bom v članku na kratko opisala njeno življenjsko pot, več pozornosti pa bom namenila njenemu umetniškemu udejstvovanju in idejam, ki so vplivale na njen edinstven umetniški izraz.

SPREHOD SKOZI ŽIVLJENJE SOPHIE TÄUBER-ARP

Sophie Täuber se je kot pripadnica buržoazne družine rodila leta 1889 v švicarskem mestu Davos. Svoje umetniško udejstvovanje je začela pri devetnajstih letih, ko se je vpisala na visoko šolo za uporabne umetnosti v St. Gallenu, a jo je že po dveh letih zapustila in se vpisala na bolj svobodomiselnino Debschitz Schule v Münchnu. Leta 1912 je postala učenka na Visoki šoli za uporabne znanosti v Hamburgu, kjer se je srečala z deli Alfreda Lichtwarka in Hermanna Muthesiusa. Prav na tej šoli se je začelo njeno spoznavanje z vnašanjem avantgardne umetnosti v uporabne znanosti, npr. v oblikovanje, arhitekturo, tekstilno industrijo ... Spoznala je, da se za oblikovanje lahko uporablja najrazličnejše materiale: od lesa in stekla pa vse do jekla in železa. Prav v tem času se je v njej prebudilo zanimanje za oblikovanje pohištva in fotografijo, s čimer se je tudi pozneje zelo veliko ukvarjala (Rotzler 1993: 86). V času študija v Hamburgu se je vpisala v plesno šolo *Tanzfarm*, ki jo je vodil slavni koreograf in teoretik Rudolf von

¹ *Danes je jutri* (op. avt.).

Laban. Labanov plesni princip, ki v središče postavlja človeka in njegov izraz giba, katerega cilj se je približati naravi, je Sophie Täuber tako prevzel, da je principe naravnega gibanja začela vključevati tudi v druge umetnosti (Fell 1999: 272).

Po zaključenem študiju se je leta 1916 vrnila v Zürich, kjer je začela poučevati na visoki šoli za uporabne znanosti, pri čemer se je ves čas tudi samostojno udejevala na področju umetnosti. Spoznala je nekatere člane *Dunajske delavnice (Wiener Werkstätte)* (Rotzler 1993: 86).

Leta 1915 je spoznala svojega moža, Hansa Arpa, ki je bil prav tako vsestranski umetnik. Tako kot ona se je ukvarjal s kiparstvom in slikarstvom, bil pa je tudi pesnik. Kmalu se je med njima začelo tudi sodelovanje na profesionalnem področju in nastalo je veliko kiparskih in grafičnih del, katerih avtorstva ne moremo pripisati le enemu izmed njiju, saj so se njune ideje in delo prepletali in dopolnjevali.² Leta 1918 se par podpiše pod Manifest dadaizma v Zürichu in javno izreče podporo revolucionarnemu preporodu umetnosti (Riese Hubert 1993: 26). Skupaj sta v tem obdobju sodelovala pri predstavah Huga Balla v Kabaretu Voltaire.

V tem obdobju se je začelo njeno udejstvovanje v najrazličnejših avantgardnih, predvsem dadaističnih umetniških projektih. Delovala je kot kiparka, oblikovalka in plesalka, s čimer si je v avantgardnem umetniškem krogu pridobila ugled, saj je uspela umetnost vnašati na različna področja človeškega delovanja. Na področju slikanja in oblikovanja tekstila je predvsem veliko eksperimentirala s tempero in vodnimi barvami. Vsa njena dela, pa naj gre za oblikovanje blaga, tapiserij ali slik, so vsebovala pravilne geometrične oblike, osnovane na navpičnem in vodoravnem principu, ki so nakazovale na njeno spogledovanje s konstruktivizmom.

Sophie Täuber-Arp je pri svojem poznejšem ustvarjanju ostajala zvesta konstruktivističnim principom in je v ospredje postavljala osnovne oblike, ki jih je nadgrajevala na načine, ki so izražali njeno čustveno doživljanje sveta.

² Primer njunega skupnega avtorstva je skulptura *Eheplastik*, ki je nastala leta 1937, kot avtorja pa sta navedena Sophie Täuber-Arp in Hans Arp. Pri omenjeni skulpturi gre za upodobitev njunega partnerstva v zakonu in umetnosti. V obliki minimalistične, lesene plastike je upodobljena njuna neločljivost v homogeni, gladki obdelavi, pri kateri najbolj izstopa glava, ki ponazarja njuno enotnost v razmišljanju in dojemanju umetnosti (Riese Hubert 1993: 27).

Tako pri njej zasledimo veliko močnih barv in igrivih oblik, ki pričajo o njeni vedri naravi³. Z možem sta prijateljela z vsemi pomembnejšimi dadaističnimi in konstruktivističnimi umetniki, od katerih sta se navzela določenih vplivov. Na Sophie Täuber-Arp sta tako ključno vplivala prvaka Bauhauša Hannes Meyer, ki je kot direktor šole nasledil Walterja Gropiusa, in Vasilij Kandinski, ki je občudovanje do Sophie Täuber-Arp večkrat tudi javno izrazil, saj je bil navdušen nad njenim spretnim vnašanjem gibanja v plastiko in sliko (Rotzler: 88–91). Leta 1926 se je par preseli v Francijo in živel med Strasburgom in Parizom, kjer je Sophie Täuber-Arp eksperimentirala z notranjim oblikovanjem. V tem obdobju še bolj pride do izraza minimalizem, kar lahko pripišemo njenemu zblíževanju z *De Stijlom*.

Leta 1928 se par preseli v Meudon-Val Fleury, kjer sama zasnujeta načrte tako za hišo kot tudi za njeno opremo. Leta 1930 postane Sophie članica pariškega kroga abstraktnih umetnikov *Cercle et Carré*, ki sta ga ustanovila Michel Seuphor in Joaquín Torres García. Nadaljnja leta je preživljala v ustvarjanju najrazličnejših projektov, ki se jih je večinoma lotevala v sodelovanju z možem. Sodelovala je tudi na številnih razstavah nadrealistov: v Londonu (1936), New Yorku (1936), Parizu (1938) in Amsterdamu (1938). Leta 1937 je zasnovala umetniški časopis *Plastique*, ki ga je urejala vse do leta 1939. Umrta je leta 1943 v nesreči (Gaze 2011: 651–653).

SOPHIE JE SANJALA, SOPHIE JE SLIKALA, SOPHIE JE PLESALA⁴

Plesna kariera Sophie Täuber-Arp se je začela pri njenih 26 letih, ko se je vpisala v plesno šolo Rudolfa von Labana, in sicer poleti leta 1915. To odločitev bi lahko pripisali njenemu prijateljevanju z bodočim možem Hansom Jeanom Arpom, ki je bil eden izmed glavnih ustanoviteljev švicarskega dadaističnega gibanja. Kot plesalka je Sophie Täuber-Arp delovala le med letoma 1915 in 1918, a je veljala za najperspektivnejšo plesalko v nastopih züriške dadaistične skupine. Poleg Labana je bila ena izmed njenih učiteljic tudi Mary Wigman, ki je sodelovanje z dado sicer zavračala, a je Sophie od nje prevzela kar nekaj plesnih konceptov, med drugim ples kot sveti ritual in organskost giba.

3 Pesnica in plesalka v Kabaretu Voltaire Emmy Ball-Hennings jo opiše kot: »[...] Njen, skoraj igriv nadzor nad lastnim telesom je bil nadvladan z njenim obvladovanjem lastne duhovne biti, ki ni bila v nobenem oziru pretirana. Občutek moči in veličine, ki ga je vzbujalo njeno navdušenje nad lepim, njena prijaznost in njena vera v ljudi, so bili del njenega življenja, ki je iz nje žarelo kar samo od sebe« (Schmidt 1949: 16). Prevod iz nemščine: Eva Kryštufek.

4 Naslov pesmi Hansa Arpa: »*Sophie rêvait Sophie peignait Sophie dansait*«.

Laban je verjel, da pravi plesalec poseduje izredno ostra čutila, vizualno predstavo in sposobnost, da zaznava svet onkraj zunanjega, kar je imenoval »dežela tišine«. Plesalec je po njegovem moral biti obdarjen s sposobnostjo tenkočutnega dojetanja skritega⁵ in sposobnostjo pretvarjanja tega v obliko preprostih telesnih gibov. Sophie Täuber-Arp je te koncepte vzela za svoje in v svoj ples pogosto vnašala sicer zelo preproste gibe, ki pa so kot celota predajali globoka sporočila, ki sta jih njena prijatelja Michel Seuphor in Hans Arp opisala kot »nevidno napraviti vidno« (Fell 1999: 273).

Leta 1915 se je Hans Arp skupaj s Sophie pridružil znamenitemu klubu Kabaret Voltaire⁶, ki ga je skupaj s Tristanom Tzaro, Richardom Huelsenbeckom in Marcelom Jancom vodil Hugo Ball. Sophie je tam (poleg Emmy Hennings) postala ena izmed glavnih plesalk. S svojimi sicer preprostimi in humornimi koreografijami se je odlično zllila s konceptom Kabareta, njen čas v Kabaretu pa je pomemben tudi zaradi Marcela Janca, ki jo je svojimi masivnimi kostumi pravih oblik popolnoma navdušil in zanjo predstavljal navdih tudi v poznejšem ustvarjanju marionet, ki so odločilno vplivale na kostume v predstavi *Triadni balet* Oskarja Schlemmerja. Jancove kostume je Ball opisal kot kostume, ki obstajajo onkraj pravil družbe in zato plesalcu dovoljujejo neomejen izraz, ki ni vezan na obstoječe norme. Plesalec se tako lahko prepusti svoji vlogi, saj v resnici kostum plesalcu narekuje gibe.

Tzara je v svoji kritiki plesa Sophie Täuber-Arp opisal kot prefinjeno mešanico prefinjenih gibov polnih fines, ki se jih je naučila od Mary Wingman in zasmehujoče satire Andréja Bretona, s čimer je v celoti utelešala glavne koncepte dade.

Uprizarjala je tudi Ballovo poezijo; omenjena je predvsem njena koreografija na Ballove pesmi *Klang und Lautgedichte*⁷, pri katerih si je kot cilj zadala, da z gibom ubesedi besede brez pomena. Koreografijo je skoraj leto dni pred nastopom skrbno pripravljala skupaj z Ballom in Wingmanovo. Celoten performans Ballove absurdne poezije in Sophiejine organske koreografije je požel velik uspeh in odobravanje vseh gledalcev in članov dade. Iz Ballovega opisa njenega plesa lahko razberemo, da se je pri svoji zelo hitri koreografiji posebej posvečala igri senc in svetlobe.

5 To bi lahko enačili s konceptom Višjega, saj se Laban navezuje predvsem na transcendentne aspekte bivanja.

6 Cabaret Voltaire.

7 Zvočne pesmi (op. avt.).

Njen zadnji nastop s Kabaretom Voltaire se je zgodil aprila 1919, ko je skupaj s še petimi Labanovimi plesalkami uprizorila predstavo *Noir Kakadu*, kjer je glavna vloga pripadala Katji Wulff, Sophie pa je pripravila koreografijo in vodila vaje. V svojem dnevniku je zapisala, da plesi v predstavi vsebujejo veliko simetričnih premikov, veliko pozornosti pa namenja tudi estetiki grdega. Ta obrat k simetriji in natančnim, preračunanim gibom pomeni velik obrat od koreografije Mary Wingman, ki je zagovarjala predvsem spontan in čustveno prevzet gibalni izraz. Pozneje je ta odklon od Wingmanove prevzel tudi Schlemmer v *Triadnem baletu*, domnevno pod vplivom Sophie Täuber-Arp (Fell 1999: 271–279).

Ob koncu svoje plesne in koreografske poti se je Sophie Täuber-Arp posvetila likovnemu in arhitekturnemu ustvarjanju, v gledališče pa se je vračala s svojimi izvirnimi koncepti marionet.

»NJENO DELO JE POSTALO BOŽJA ZGRADBA TISTEGA, KAR SO MOŠKI UNIČILI IN ZAPRAVILI V SVOJI PREVZETNOSTI«⁸

Bolj kot po svojem plesnem udejstvovanju je Sophie Täuber-Arp znana po svojem likovnem ustvarjanju. Ob bok jo lahko postavimo vsem večjim konstruktivističnim umetnikom in predvsem oblikovalcem tapiserij in tekstila. Svojo oblikovalsko pot je začela sorazmerno zgodaj in se je v njej izpopolnjevala do konca življenja. Pri oblikovanju tekstila in uporabnih predmetov je med letoma 1916 in 1918 zavrnila likovni izraz kubizma in futurizma in raje uporabljala mešanice različnih stilov, pri čemer je v svoje dizajne vpeljala mrežo, s katero si je pomagala pri logičnem ustvarjanju vzorcev. Pri oblikovanju je uporabljala različne industrijske materiale – les, steklo, jeklo – in jih obdelovala na različne načine (Andrew 2014: 18).

Z njenimi kolaži in oblikovanjem tekstila se je posebej ukvarjala Bibiana Obler v svojem članku *Täuber, Arp and the Politics of Cross-Stitch*, kjer je razglabljala o političnem sporočilu, ki ga nosijo njeni kolaži, tapiserije in tekstil. Obler ugotavlja, da dela Sophie Täuber in Hansa Arpa poosebljajo dadaistični manifest Tristana Tzara, saj s svojim nanašanjem različnih elementov (in materialov) na pravokotno mrežo uporabljata podobne tehnike, kot jo Tzara zapoveduje pisateljem in pesnikom, s čimer izražata svojo nepokorščino in upor proti ustaljenim družbenim normam, ki posegajo v umetnikovo svobodo. Tudi popolnoma preproste kreacije tekstila nosijo v sebi močno sporočilo (Obler 2009: 207–208).

⁸ Hans Arp o njenem likovnem ustvarjanju (Watts 1991: 80).

Tudi pozneje so njeno likovno ustvarjanje zaznamovali elementi giba, ki so prisotni tudi v njenih plastikah in slikah. Prav z vnašanjem dinamike v svoja dela, se je približala konstruktivistični ideji in navdušila vidne predstavnike, ki so jo sprejeli medse, kot da bi se tako kot oni šolala na Bauhausu. Kandinski, Meyer in še nekateri drugi konstruktivisti Bauhauusa so javno izjavili, da si njena dela jemljejo za zgled in jih redno vključujejo v svoja predavanja.⁹ A vendar Sophie Täuber-Arp pri svojih umetniških delih ni zapadla v »hladni in mehanski« konstruktivizem, ampak je v svojem delu sledila teoriji barv Wilhelma Ostwalda in zagovarjala rabo barv, pri čemer sta ključno vlogo igrala igra svetlobe in senc ter obnašanje barv v odnosu z drugimi barvami.

Med letoma 1926 in 1928 je v Parizu skupaj z možem in nizozemskim umetnikom Theom van Doesburgom pomagala opremiti kavarno Café de l'Aubette. Pri tem projektu se je dodobra spoznala z umetniškim gibanjem *De Stijl*. Čeprav je imel Doesburg sprva dodeljeno vlogo vodje projekta, je njegovo vlogo kmalu prevzela Sophie Täuber-Arp, ki je vse do konca vodila vsa najpomembnejša dela v zvezi z opremljanjem (Rotzler 1993: 89–98).

Ko govorimo o likovnem udejstvovanju Sophie Täuber-Arp, moramo nujno omeniti tudi njen ilustratorski doprinos k pesmim njenega moža. Hans Arp je svojo pesniško zbirko *Muscheln und Schirme* izdal leta 1939, kjer je pisal predvsem o svojem odnosu z ženo. Zanimivo pri zbirki je, da je knjigo z ilustracijami opremila prav Sophie Täuber-Arp. Ilustracije pesmi so, v nasprotju z do takrat pri slikarki priljubljenim konstruktivizmom, popolnoma abstraktne. V njih se pojavljajo mehke abstraktne oblike, ki so izražene s krivuljami. Ilustratorica je s tem želela ponazoriti ljubezen in kompleksnost čustev, ki živijo med njo in možem, hkrati pa je ostajala zvesta principu dinamičnosti in poskrbela, da bralec preko njenih ilustracij in moževih pesmi začuti vso dinamiko in igrivost njenega odnosa. Podobno kot je počela pri koreografiji Ballovih zvočnih pesmi, je v primeru Arpove zbirke skozi črto podala interpretacijo njegovih, včasih precej abstraktnih pesmi (Reise Hubert 1993: 26–28).

Tako kot pri plesu je tudi na likovnem področju Sophie Täuber-Arp dala svojemu talentu prosto pot in uživala veliko spoštovanje svojih umetniških kolegov. A med njenimi likovnimi deli so zagotovo najbolj pomembne njene marionete, ki si v članku zaslužijo svoje poglavje.

⁹ O njenem izjemnem talentu je pisal tudi arhitekt Max Bill, ki je predvsem občudoval njene učiteljske pristope in jo postavljaj ob bok svojim učiteljem na Bauhausu (Bill 1943: 167).

OD KRALJA JELENA DO TRIADNEGA BALETA

Fascinacijo Sophie Täuber-Arp nad drznimi kostumi in gibajočimi oblikami, ki so vodili k njenemu mojstrskemu oblikovanju marionet, smo omenili že v prejšnjih dveh poglavjih.

Njeno navdušenje nad geometričnimi podobami se je začelo s kostumi Marcela Jance – bolj kot je bil kostum zapleten, grotesken in bizaren, bolj jo je pritegnil. Marcel Janco, kostumograf Kabareta Voltaire, se je z marionetami ukvarjal že pred Sophie Täuber-Arp in je vsake toliko časa v določene predstave vključeval tudi lutke. Ena izmed najbolj izstopajočih lutk, ki je prevzela Sophie, je bila lutka *Wachen (Stražarji)*, ki jo je Janco zasnoval kot škatlasto kovinsko pošast s petimi rokami, po kateri je Sophie zasnovala svoj koncept »stotih sklepov«. Tudi kasneje je svoje marionete pogosto oblikovala z mnogimi sklepi, ki se premikajo.

Ko je Sophie svoje koreografsko udejstvovanje v Kabaretu zaključila, se je lahko v celoti posvetila oblikovanju lastnih marionet. Hans Arp piše, da je veliko svojih marionet sestavila in poslikala sama. Njene prve marionete so nastale leta 1918 za predstavo *Kralj Jelen* – parodije na freudovsko psihoanalizo avtorja Carla Gozzija. Za predstavo je zasnovala sedemnajst abstraktnih marionet, ki so navdahnjene z Labanovim konceptom geometričnega plesa, črnega dadaističnega humorja in mehaničnosti proizvodnje tekstila. Prav zasnova likov predstave, ki ne nosijo ne podobe živali ne ljudi, in njihovo humorno, a z geometrijo napolnjeno premikanje, so njen zaščitni znak, ki je njene marionete uvrstil v vrh takratne kostumografsko-scenografske umetnosti. Pred predstavo si je Sophie Täuber-Arp vzela čas, da lutkarju natančno razloži, kako deluje matematično določeno gibanje njenih marionet. Lutke v predstavi so bile sestavljene iz geometrijskih teles, kot so stožci, valji, kvadri, piramide itd., prav tako pa je bila iz geometrijskih teles sestavljena scena. Gibljivost marionet je dosegla s povezovanjem sklepov, z žicami, ki so lutko naredile bolj gibljivo kot človeško telo, predvsem pa so geometrijskim telesom dovoljevale dinamično premikanje po prostoru. Marionete v predstavi so bile zaradi lažjega razumevanja povezane tudi z barvami, bogatim okrasjem in zrcaljenjem. Družinski člani so imeli na primer določene dele telesa enake oblike ali pa so nosili enake barve. Lutkar je z njimi opravljal z nekaj žicami, ki jih je imela lutka pritrjene na glavi in nekaterih okončinah. Pri oblikovanju giba je Sophie Täuber-Arp na lutko namestila manj žic, saj je zagovarjala gibanje, ki ob premikih izhaja iz same marionete. Celotna zasnova njenih lutk je bila ne samo estetsko dovršena, ampak je tudi vsebinsko sovpadala z ironično zasnovo igre (Fell 1999: 279–282).

Prav njene marionete so začetnice abstraktnega gledališča in so močno vplivale na oblikovalce lutk, saj so utelešale geometrijsko izčiščenost, a ne na račun umetnosti giba. Iz njenih marionet je leta 1922 izhajal tudi Oskar Schlemmer v svojem *Triadnem baletu* in svoje kostume in lutke zasnoval na podoben način. Pri realizaciji se je opiral na zakone dinamičnosti, ki jih je Sophie Täuber-Arp vnesla v načrte svojih lutk, in tako dvignil abstraktno gledališče na višjo raven. Sophie Täuber-Arpo so sledili tudi nekateri ruski konstruktivisti, ki so prav tako eksperimentirali z abstraktnim gledališčem (Rotzler 1993: 92).

ZAKLJUČEK

Ko se poglobimo v delo Sophie Täuber-Arp, ugotovimo, da je bila kot umetnica v svojem času zelo prepoznavna in ugledna. Ob bok in kot vzor so si jo postavljali največji umetniki takratnega časa, kot so na primer Vasilij Kandinski, Marcel Ducamp, Theo van Doesburg, Joan Miró in zakonca Delaunay. Žal ob raziskovanju velikokrat naletimo tudi na pridevnik pozabljena, ki izhaja iz tega, da so njeno umetnost nacisti v Tretjem rajhu uvrstili med izrojeno umetnost, od česar njena zapuščina do danes ni okrevala (Bargues 2017: 107). A vendar je v svoji vsestranskosti uspela združiti dve različni umetniški smeri, ki sta se z njenimi marionetami in likovnimi izdelki odlično zlili v celostno podobo.

Sophie Täuber-Arp je bila ženska mnogih talentov, označimo jo lahko samo z eno besedo: umetnica. V sebi je združevala skoraj vse veje umetnosti, in čeprav je bila z Bauhausom povezana le posredno, je bila resnični *Baumensch*.

Povzetek

Vsestranska švicarska umetnica Sophie Täuber-Arp je ena izmed najpomembnejših predstavnic konstruktivizma in dadaizma, a je še vedno mnogokrat spregledana. Njeno vsestransko umetniško udejstvovanje zaobjema tako ples kot tudi oblikovanje tekstila, pohištva, oblačil, grafik in arhitekturo. Pri svojem delu je združevala ideje konstruktivizma in dade. Poznavanje teh dveh konceptov jo je pripeljalo do popolnega razumevanja giba in minimalistične estetike, kar je pri svojem delu spretno združevala in si prav zaradi prepričljivega vnašanja dinamike v sicer statične figure prislužila ugled med najbolj cenjenimi umetniki tistega časa. Poznana je predvsem po svojem oblikovanju lutk za Gozzijevo predstavo *Kralj Jelen*, s katerimi je načrtovala smernice abstraktnega gledališča. Njene lutke

so odločilno vplivale na Oskarja Schlemmerja in njegov *Triadni balet* iz leta 1922, saj si je delo Sophie Täuber-Arp vzel za vzor in tudi na podlagi njenih konceptov marionet zasnoval znamenito predstavo.

Ključne besede: Sophie Täuber-Arp, dada, konstruktivizem, avantgarda, marionete

Abstract

The multitalented Swiss artist Sophie Täuber-Arp is one of the key representatives of constructivism and dadaism yet she keeps being put aside. Her versatile artistic endeavours comprised dance as well as textile, furniture and fashion design, graphics and architecture. Her work fused the ideas of constructivism and dada. A deep understanding of the two concepts led her to an expert grasp of movement and minimalist aesthetics. She then skilfully merged the two and precisely due to her introducing of dynamic elements to an otherwise static form she earned a spotless reputation amongst the most prestige artists of her time. She is mostly known for her design of dolls for Gozzi's play *King Stag*, a decision that outlined the development of abstract theatre. Her dolls had a definite influence on Oskar Schlemmer and his *Triadic Ballet* (1922) due to him developing his famous play on the basis of her concepts for the marionettes.

Keywords: Sophie Täuber-Arp, Dada, Constructivism, avat-garde, marionettes

Seznam literature

- ANDREW, Nell (2014): Dada Dance: Sophie Taeuber's Visceral Abstraction. V: *Art Journal*, let. 73, št. 1, str. 12–29.
- BARGUES, Cécile (2017): You will forget me. Some Remarks on the Dance and Work of Sophie Taeuber. V: ORLANDO, Sophie (ur.): *Sonja Boyce - Thoughtful Disobedience*. Dijon: Les Presses Du Réel, str: 97–107.
- BILL, Max (1943): Sophie Taeuber-Arp. V: *Das Werk*. let. 6, str. 167–168.
- FELL, Jill (1999): Sophie Täuber: The Masked Dada Dancer. V: *Forum for Modern Language Studies*, let. 35, št. 3, str. 270–285.
- GAZE, Delia (2011): *Concise Dictionary Of Women Artists*. New York: Routledge.
- OBLER, Bibiana (2009): Taeuber, Arp, And the Politics Of Cross-Stitch. V: *The art Bulletin*, let. 91, št. 2, str. 207–229.
- REISE HUBERT, Renée (1993): Sophie Taeuber and Hans Arp: A Community of Two. V: *Art Journal*, let. 52, št. 4, str. 25–32.
- ROTZLER, Willy (1993): Sophie Taeuber-Arp And The Interrelation Of The Arts. V: *The Journal Of Decorative And Propaganda Arts*, let. 19, str. 85–97.

SCHMIDT, Georg (1948): *Sophie Taeuber-Arp*, Basel: Holbein Verlag.
WATTS, Harriet (1991): Traum und Bildbauten: Sophie Taeuber in den Schriften von Hans Arp. V: LULINSKA, Agnieszka / MAHN, Gabriele: *Sophie Taeuber-Arp, Hans Arp Besonderheiten eines Zweiklanges*. Dresden: Albertinum.

Miklavž Komelj (Ljubljana)

ROJSTVO TORTURE IZ DUHA BAUHAUSA?

V slovenski recepciji se z Bauhausom povezuje precejšnja mera mitologizacije, ki je povezana z značilnim načinom, kako se v tem prostoru različne odmeve »naprednih« umetnostnih gibanj in še zlasti zgodovinske avantgarde paradokсно uporablja za nacionalno samopotrjevanje. Tako bi lahko *leitmotiv* narativa o Avgustu Černigoju povzeli z besedami: »Tudi mi Slovenci smo imeli nekega avantgardista, ki je študiral na slavnem Bauhausu, na to smo lahko posebej ponosni ...« Ko je šla Barbara Sterle Vurnik nedavno raziskati s tem povezane dokumente, se je sicer izkazalo, da je bil Černigoj res poskusno sprejet na pripravljalni tečaj 29. januarja 1924, toda že 3. februarja je zaradi finančne stiske od tam odpotoval in dva dni pozneje o svoji prekinitvi šolanja obvestil Bauhaus z dopisnico; zelo težko verjetno je, da bi se spomladi spet vrnil v Weimar (Sterle Vurnik 2016).¹ Seveda to odkritje ne pomeni, da ideje Bauhauusa niso odločilno vplivale na Černigojevo umetniško formiranje.

Če je ob omenjanju slovenskih stikov z Bauhausom Černigoj obveljal za pravi emblem, pa se je pred dobrim desetletjem v povezavi z Bauhausom pojavilo ime še ene osebe slovenskega rodu (sicer rojene v Franciji), ki ni nikoli obiskala Bauhauusa, a je bilo njeno delovanje interpretirano kot neka skrajna konsekvence tega, kar je na Bauhausu učil Kandinski. Ta oseba se je zdela tako nenavadna in o njej je bilo znanega tako malo, da bi lahko ugibali, ali ni bila vse to, kar smo vedeli o njej, mitska konstrukcija frankistične propagande ob koncu španske državljanske vojne; šele nedavne raziskave so nam odkrile več oprijemljivejših biografskih podatkov.

Alphonse (Alfonso, Alfonz) Laurencic (Lavrenčič), »umetnik torture«, kot ga v podnaslovu imenuje najnovejša biografska knjiga Susane Frouchtmann (Frouchtmann 2018), je za špansko republikansko vojaško obveščevalno

1 Seveda je moral biti vseeno v Weimarju že v času prijavljanja; tja je moral prispeti pred 24. januarjem in je lahko kot zunanji slušatelj pred koncertom januarja poslušal Moholy-Nagyja in Kandinskega, predvsem pa je med kratkim bivanjem v tem mestu vsrkal vase bauhausovske vplive, ki so bili zanj nedvomno odločilni; a vseeno »bolj iz pozicije Černigoja kot navdušenega opazovalca in ne kot študenta« (Sterle Vurnik 19). Sam Černigoj pravzaprav tega sploh ni prikrival, saj je pozneje sam izjavil, da je pravzaprav postal bauhausovec šele, ko je Bauhaus zapustil (ibid.: 13). Morda je prav preko Černigoja Gropiusova brošura *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses Weimar* iz leta 1924, v kateri so podani idejni temelji te ustanove, prišla tudi v roke Srečka Kosovela, ki si je iz nje izpisal pasus o tem, kako hoče umetno premagati naravno, da bi se njuno nasprotje razrešilo v neki novi enotnosti (Kosovel 2019: 43).

službo (SIM) v Barceloni načrtoval nekatere od tako imenovanih »ček« (*la chekas*, ime je bilo očitno povzeto po imenu sovjetske varnostno-obveščevalne službe) za zaprte politične nasprotnike; še posebej zloglasne so bile njegove »psihotehnične« mučilne celice, ki so imele na stenah naslikane halucinantne geometrijske in barvne kombinacije, za katere je videti, da so bile inspirirane z modeli modernistične umetnosti; ob osvetljavi močne žarnice naj bi nastal učinek, da se premikajo, kar naj bi vplivalo na psiho zapornikov. Mučilne celice SIM so bile del »rdečega terorja«, na katerega ob črno-belem slikanju španskega konflikta, ki običajno romantično idealizira republikansko stran, pogosto pozabljamo – vendar res ni treba, da bi bili »zgodovinski revizionisti«, zato da priznamo, da je šlo tudi na republikanski strani nasilje v resnične ekstreme. Dovolj je že, če beremo spomine Loiusa Buñuela (videti je, da je bil v celicah SIM uporabljen za psihološko mučenje tudi insert iz njegovega filma *Andaluzijski pes* (Chacón 1939: 67)), ki se je zelo nedvoumno opredelil za republikansko stran in je bil tudi njen propagandist, pa je vendar v svojih spominih mimogrede zapisal, kako je včasih v Madridu že ena sama nabožna podobica, odkrita v hiši, vodila do Casa de Campo, kjer so se izvrševale usmrtitve, bogatejši ljudje pa so si na glave potisnili stare čepice in si umazali oblačila, da bi bili videli kot delavci, saj so se bali za svoja življenja. Buñuel priznava celo, da je tudi njega včasih popadla bojazen, ker je bil kljub vsemu najemnik meščanskega stanovanja – »in spraševal sem se, kaj bi se zgodilo, če bi kar tako, sredi noči, kakšna nenadzorovana brigada vdrla k meni in me odpeljala ‚na sprehod‘« – kar je bil evfemizem za zunajsodni umor (Buñuel 2002: 142–143) ... O tem, kakšne monstroznosti so se dogajale v mučilnih celicah, so se širile govornice, ki so segale vse do tega, da so v eni od njih metali ljudi za hrano prašičem – toda ko so ob koncu državljanske vojne odkrili te zapore, so kot najmonstroznejšo razkazovali prav celico z abstraktnimi poslikavami, ki jo je načrtoval Laurencic. Že junija 1939 se je v Barceloni začel odmeven sodni proces proti Laurencicu, ki je bil obsojen na smrt in že julija tudi usmrčen. O procesu je izšla propagandna brošura, ki jo je napisal R. L. Chacón (Chacón 1939); že na naslovnici vidimo podobo celice s šahovnico, črtami in barvnimi krogi, torej tega, kar je bilo na procesu označeno s sintagmo »diabolične risbe« (ibid.: 67). Povzetek te brošure je izšel tudi v slovenščini kot del knjižice Anice Justin »Mučeniška Španija«; v njej je prav posebej poudarjeno, da je bil Laurencic Slovenec; uporabljan je tudi slovenski zapis njegovega priimka Lavrenčič. Opis »psihotehničnih« celic navajam po tej brošuri:

Te celice so bile 2 metra visoke[,] 2.50 dolge in 1.50 široke. Na eni strani je bila stena izbočena. Psihotehnični namen te izbokline je bil, da celice niso bile

preenolične. Ob steni je bila postelja, to je zid, ki je bil 1.50 m dolg in 60 cm širok ter poševen. Ker je bilo ležišče prekratko, je moral jetnik noge skrčiti; ker je bilo preozko, je imel kolena vedno zunaj; ker pa je bilo poševno, ni mogel ostati na njem, razen, če je ležal čisto nepremično. Ko pa je zaspal, je najmanjši premik zadostoval, da je zdrknil na tla. Za jetnika je pregibanje in sprehod po celici odmor in počitek. Tudi tega niso dopustili. Tla so sestavili iz ležečih in pokončnih opek in onemogočili premikanje. Na stene so narisali in s kričečimi barvami pobarvali slike optičnih prevar, kakor na primer: kocke, pike in krogle, vodoravne in krive črte in druge like. Z močno žarnico, ki so jo spretno namestili, so dosegli strašno optično prevaro: jetniku se je zdelo, da vse slike plešejo in se gibljejo pred očmi. Ker je Lavrenčič vedel, da zelena barva povzroča žalostno, otožno razpoloženje, je dal vsa okna prebarvati zeleno. Nad posteljo je tudi ponoči morala goreti močna luč, da onemogoči nočni počitek.

Uro, ki je prehitela, smo že omenili. Bila je to silna muka za gladujočega, ko je vsak čas pričakoval, da mu prineso hrano, a je moral ure dolgo čakati nanjo. Kazalec je že davno kazal poldne, pa je moral jetnik v resnici še štiri ure čakati na borno jed (Justinova 1940: 16–17).

Pozneje je Laurencicev lik za dolgo utonil v pozabo; ponovno ga je priklical v zavest neki novinarski članek leta 2003. In takrat je ta čudni lik zbudil pozornost tudi v teoriji; Slavoj Žižek je referenco na svojega sonarodnjaka postavil na zelo pomembno mesto v svoji knjigi *The Parallax View*; na začetku te knjige figurira vez med visoko umetnostjo in brutalnim mučenjem, kakršna naj bi se realizirala v Laurencicevih celicah, ta nemogoči kratki stik med dvema ravnema, ki se iz strukturnih razlogov nikoli ne srečata, kot eden od dveh ponazorilnih primerov, preko katerih Žižek uvede svoj koncept paralakse (Žižek 2006: 3–4). Zanimanje za Laurencica je nato kulminiralo z razstavo, ki jo je leta 2008 postavil Pedro Romero v sodelovanju treh španskih muzejev; v okviru te razstave je naredil tudi rekonstrukcijo celice v Calle Valmajor kot nekakšno umetniško delo, obenem pa je izšel obširen in nadvse fascinanten katalog, v katerem je sodelovalo več avtorjev in avtoric, poleg Slavojja Žižka in Borisa Groysa tudi Fernando Rodriguez de la Flor, ki je prispeval izredno zanimiv tekst o fantazmatskih topologijah, v katerem je Laurenciceve celice povezal s celo tradicijo fantazmatskih prostorov, zlasti baročnih, od Athanasia Kircherja naprej. (In Španija je imela s svojo bogato inkvizicijsko tradicijo gotovo še posebno tradicijo v imaginiranju takih prostorov – pomislimo samo na temeljno situacijo Calderónove igre *Življenje je sen*.) V katalogu najdemo tudi fascinantno vizualno gradivo, ki sega od povezovanj Laurenciceve celice s projekti modernizma do dokumentarne fotografije Heinricha Himmlerja, ki si ob obisku Barcelone leta 1942 ogleduje Laurencicevo »psihotehnično«

celico, ki so jo očitno nekaj časa ohranili kot neke vrste pomnik. Sicer pa je koncept razstave prav posebej izhajal iz teze, da je Laurencic pri svojih načrtih uporabil nekatere elemente Bauhausa in zlasti Kandinskega; njegovo delo je bilo predstavljeno kot neke vrste alegorija in kot izhodišče za razmislek, kako se lahko neki utopični projekt sprevrže v svoje nasprotje.

Najbolj neposredno je tezo o razmerju Laurencica do Bauhausa razvil Groy, ki je o Laurencicu pisal tudi še pozneje; v tekstu *Bauhaus Kandinskega* (Groy 2013) je postavil tezo, da je prav retorika afektov, ki jo je razvil sistem abstrakcije Kandinskega, omogočila Laurenciceve mučilne celice. Te celice bi bile lahko torej videne kot neka skrajna realizacija načel Kandinskega. Za tako tezo je seveda treba problematizirati pojem duhovnega, ki ga je Kandinski postavil v naslov svoje ključne knjige *O duhovnem v umetnosti* (Kandinsky 2012). Groy vidi pri Kandinskem rabo besede »duhovno« kot primer nerazumevanja, ki ga je pogosto ustvarila njegova raba besed. Namesto »duhovnega« predlaga pojem »afektivno«; knjigo *O duhovnem v umetnosti* bere kot knjigo o tem, kako umetnost sporoča afekte. Pri tem »notranje nujnosti«, ki je ključni pojem v tej knjigi, ne razume v smislu ekspresije, ampak v smislu delovanja. Teorijo Kandinskega vidi kot poskus razvitja vizualne retorike, analogne diskurzivni retoriki. In Laurenciceve celice vidi kot izpeljavo te retorike, četudi v smeri, ki je Kandinski ne bi pričakoval. Ne samo, da naj bi se Laurencic pri snovanju teh celic za doseganje učinkov dezorientacije, depresije in obupa oprl na ideje Kandinskega iz te knjige; Groysova teza je, da je Laurencic boljše dojel pomen traktata Kandinskega kot mnogi ekspresionistično usmerjeni umetniki in umetnostni teoretiki – prav s tem, da je prepoznal, da to, za kar gre Kandinskemu, ni izražanje, ampak vzpostavitev nekega prostora delovanja. Še več: Kandinski naj bi s prepoznavanjem vizualnih elementov kot nosilcev afektov vzpostavil kritiko dogmatizma avantgarde in pretendiranja umetnosti, da bi lahko doseglo resnico v imenu vizualne retorike; ta retorika ne išče resnice, ampak odpira nesluteno manipulativno moč. (Tu nas mika, da bi se navezali na Kristusove besede o resnici, ki nas bo osvobodila: ko umetnosti ne gre več za resnico, lahko stopi v funkcijo načrtovanja ječ.) V tem je Groysova teza pravzaprav povsem na liniji njegove starejše knjige *Celostna umetnina Stalin* (Groy 1999), ki vidi v stalinističnem »totalitarizmu« izpolnitev tistih sanj avantgarde, ki jih avantgarda sama sebi ni upala priznati.

Ta teza je nedvomno zelo sugestivna v temeljnem obratu, ki prepoznava v koncepciji Kandinskega slikarstvo kot prostor nekega delovanja – toda zastavi se vprašanje: kakšnega delovanja? Predvsem pa se zastavi zelo naivno vprašanje, ali res lahko govorimo o tem, da je nekdo globlje kot drugi dojel

konsekvence neke knjige, če ni nikakršnega indica, da bi to knjigo kadarkoli imel v rokah. V zapisu sodnega procesa proti Laurencicu ni nobene besede o Bauhausu, Kandinskem, modernistični umetnosti ali čem podobnem, omenjene pa so optične iluzije in to, da je Laurencic od naročnikov dobil navodila, ki so sledila načelom »psihotehnik«. ² In če bi tisto, kar je v zapisu sodnega procesa rečeno o konkretnih »psihotehničnih« učinkih barv, primerjali s Kandinskim, bi to samo dodatno potrdilo, da Laurencic ni imel za vir te knjige; po Laurencicu zbuja zelena žalost in melanholijo, medtem ko Kandinski poudarja, da je zelena najmirnejša barva in da je to že dolgo znano tudi zdravnikoma (Kandinsky 1912: 78); res pa dodaja, da ta barva, ki človeka spočije, po nekaj časa postane dolgočasna (ibid.: 79). Skratka: vez med uporabo zelene v psihotehnični celici in Kandinskim bi lahko videli kvečjemu v tem, da bi sledili Laurencicevemu zagovarjanju, da je v bistvu sabotiral navodila in hotel narediti take celice, ki bi dejansko jetnikom zagotovile nekaj počitka ... To seveda ne pomeni, da med idejami Kandinskega in poslikavami psihotehničnih celic ni nobene povezave, toda očitno gre zgolj za *second-hand* povezavo v obliki, v kateri so nekatere ideje, ki so vplivale tudi na Kandinskega, tedaj že postale obča mesta; za uporabo likovnih elementov, kakršne vidimo na stenah psihotehnične celice, pa prav tako ni bil potreben poglobljen študij Kandinskega; s tovrstnimi modernističnimi elementi so v tistem času celo v Sloveniji krasili torte ... Nobenega indica ni, da bi Laurencic, ki je bil predvsem avanturist, ki se je preživljal s tem, da je vodil jazzovsko glasbeno skupino, ki je igrala po različnih mondenih krajih, v svojem temeljnem načinu mišljenja izhajal iz likovnega modernizma. Dve Laurencicevi na novo odkriti risbi, portreta njegove žene, objavljeni v knjigi Susane Frouchtmann, sta tehnično spretni, a brez kakršnihkoli sledi modernističnega likovnega mišljenja. Sam Laurencic je v zvezi s psihotehničnimi celicami govoril izključno o optičnih prevarah (Chacón 1939: 94); mislil je torej v nekem povsem drugem registru, kot je register Kandinskega.

Groys torej Laurencica s tezo o globokem razumevanju tez Kandinskega v nekem smislu predimenzionira – prav v tem pa se paradoksnost ujame s tendenco propagandistične Chacónove brošure. Videti je, da si je pisec te brošure, ker frankisti ob koncu vojne niso dobili v svoje roke nobenih visokih predstavnikov republikanskega režima, prizadeval iz Laurencica narediti čimbolj predimenzioniran lik in mu dati pomen, ki ga ta človek nikoli

² Zanimivo je, da ni v bilo v literaturi o Laurencicu doslej nobenih poskusov, da bi se raziskalo povezavo njegovih celic s področjem, po katerem so bile poimenovane: psihotehniko. Ta termin so v tistem času uporabljali v zvezi s preučevanjem psiholoških zakonitosti pri industrijskih procesih, na primer pri taylorizmu; frančiškan Gemelli je na primer napisal knjigo o tem, kako psihotehniko aplikirati na industrijo. V Italiji so bili celo kongresi psihotehniko. S tem v zvezi bi bilo zanimivo raziskati, koliko so bile v ta kontekst že pred Laurencicom pritegnjene raziskave učinkovanja barv in oblik.

ni imel. Ta brošura ga prikazuje kot genija zla s »satanskimi instinkti«, kot vsestransko nadarjenega glasbenika, risarja, arhitekta, mehanika, vohuna, poznavalca jezikov, sleparja in mednarodnega avanturista, in ki je pokazala, »do kod lahko seže človeška perversnost« (ibid.: 8). Laurencic je predstavljen kot oseba, o kateri se je že dolgo govorilo kot o nekom, »ki z neverjetno in nezaslišano perversnjo pripravlja, organizira in izvaja obširen in zgoščen načrt mučenj v rdečih zaporih ter daje svoj nesrečni intelekt v službo masonsko-separatističnega marksizma« (ibid.: 7), med samim procesom pa so o njem izrečene besede: »Človeški zakoni so narejeni za človeška bitja in zločin, ki ga je storil obtoženec, je tako strahoten, da ga skoraj ni mogoče uvrstiti v člene nobenega zakonika« (ibid.: 75). Poglavlje »Mračna figura avanturista Alfonsa Laurencica« se, če besedilo prevedemo v slovenščino, začinja tako:

Kot organizacijski instrument terorja je Laurencic mračni genij, enak Fouchéju, francoskemu politiku iz obdobja Revolucije, Konzulata in Cesarstva, ki je v Nantesu vzpostavil območje terorja in ateizma.

Kot veščak, kot tehnik ponuja Laurencic svoje arhitekturno znanje grotesknemu Rdečemu komiteju. Ta ga aretira in ga pozneje kot zapornika naklonjeno obravnava, ker ga hoče z neverjetno perfidnostjo uporabiti za svoje zlovesče načrtovanje zaporov, ki so bili tedaj v pripravi. Laurencic ne okleva: nasprotno, začne svojo odvratno in zločinsko delo, dokler z največjo skrbnostjo in prefinjenostjo ne sestavi širne in perversne šušmarije »ček«. Zapori se z Laurencicevim delom spremenijo v višek muke.

Ta izrodek človeka presega samega sebe v vsem (ibid.: 9–10).

Da je takšna Laurenciceva podoba predimenzionirana, je dovolj jasno razvidno že iz samega zapisnika procesa. Prej kot nekakšnega perversnega genija zla v službi marksizma³ v njem prepoznamo precej apolitičnega avanturista, ki se je zapletel v kolesje vojne; celice je oblikoval pod prisilo, ne sicer kot zapornik, vendar na »nadzorovani prostosti«; dobival je natančna navodila, kaj naj realizira, in v bistvu skrbel predvsem za tehnično izvedbo. V obrambi pa se je celo skliceval, da je pravzaprav namenoma delal manj krute celice, kot so mu naročili, in je vnašal v načrte drobne prevare, da naj bi jetnikom olajšal trpljenje; predvsem pa, da je hotel v prostore republikanske

³ To poudarjanje marksizma je posebej zanimivo glede na to, da je iz zapisnika procesa razvidno, da je bil Laurencic skoraj gotovo precej apolitičen; ni nobenega indica, da bi bil marksist. Slovenska brošura iz leta 1940 gre še dlje in poudarja »Tale slučaj sam pojasni, kako globoko pade človek, ki zabrede v brezbožni in brezvestni komunizem« in predstavi Laurencica kot tip komunističnega revolucionarja (Justinova 1940: 13–14). V antikomunistični retoriki, s kakršno je pisana ta brošura, dejstvo, da je bil Laurencic pravzaprav dvojni agent, te teze ne omaje, saj je v tej retoriki komunizem predvsem sinonim za človekov popolni moralni propad.

vojaške obveščevalne službe nastaviti eksploziv. Tega mu na sodišču sicer niso verjeli.⁴

Groza, ki naj bi jo zbuja Laencicev lik, je v propagandni brošuri povezana z dezorganizacijo percepcij realnosti,⁵ vseeno pa ni v brošuri nobenega namiga na povezave z modernistično umetnostjo. Pa vendar je asociacija nanjo dovolj močna že, ko vidimo naslovnico brošure z upodobitvijo psiho-tehnične celice. Izbira Laencicevega lika kot ključnega za propagando se po svoje vključuje v tok, ki je obtoževal *entartete Kunst*. Prav Laencicev lik, kot ga je prikazala Chacónova brošura – in, paradokсно, tudi, kot ga je prikazala Groysova teza –, bi bil najidealnejša ilustracija temeljne teze zelo reakcioarne knjige *The Revolt against Beauty*, ki jo je leta 1934 objavil ameriški slikar John Hemming Fry (Fry 1934). V njej je videl kot temeljno tendenco modernizma upor brezobličnosti in kaotičnosti proti obliki in lepoti, kot ključno figuro, ki povzema to, kar je na delu v modernizmu, pa je videl markiza de Sada. Ta knjiga je imela zanimiv odmev tudi v fašistični Italiji. Italijanski prevod je izšel prav leta 1939 in njeno recenzijo je v politični reviji *La Vita Italiana* napisal znameniti ezoterik Julius Evola (Evola 2018: 178–187). Evola je bil v tem času že pristaš integralnega tradicionalizma in je bil do modernistične umetnosti zelo zadržan, toda pred tem je bil ključna osebnost dade v Italiji, kot slikar pa eden začetnikov abstraktnega slikarstva, ki se mu je odpovedal, ko se je posvetil magičnim raziskavam. V tekstu *Sul signifiacto dell'arte modernissima* je leta 1925 tudi Kandinskega

4 Vsekakor je v Laencicevem liku tudi nekaj misterioznega. Zanimiva je njegova izjava, da sta v njem dve osebnosti (Chacón 1939: 34). Ni tudi jasno, kako naj si razlagamo njegovo gesto, ko je po izreku smrtne obsodbe zaklical: »Čeprav vem, da bom umrl – živel general Franco!« (ibid.: 100). Ali jo lahko, kot sugerira Susana Frouchtmann, poskušamo razumeti kot izraz obupanega upanja, da bo morda smrtna kazen spremenjena (Frouchtmann 2018: 227) – ali morda prej kot krik Lucile Desmoulins »Živel kralj!« na koncu Büchnerjeve *Dantonove smrti*, ki ga je Paul Celan razumel kot poklon veličanstvu absurda? Misteriozni so tudi verzi, ki jih je v ječi še pred začetkom sodnega procesa napisal svoji ženi Marii Luísi Preschern (Prešern) na hrbtno stran njenega portreta v ne povsem pravilni nemščini:

Meri: Aus den Augen
Aus dem Sinn ...
Die grosse Ausnahme
Ich binn ...

(Meri: Iz oči,
iz srca ...
Velika izjema
sem jaz ...).

5 Mimogrede je vredno omeniti, da se je v španski državljanski vojni na republikanski strani dejansko boril genialno nadarjen človek, ki je nekaj let prej poskušal izpeljati revolucionarne konsekvence iz Dalijeve paranoično-kritične metode, ki naj bi imela za cilj totalno dikreditacijo tako imenovane realnosti. To je bil Koča Popović, knjiga, v kateri so bile razvite te ideje, pa je *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*, ki jo je napisal skupaj z Markom Ristićem (Popović 1986).

navedel med tistimi umetniki, ki so umetnost prignali do neke meje, od ktere naprej je mogoče le še čisto delovanje nečesa, kar sam v navezavi na Novalisa imenuje »magični idealizem« (ibid.: 114–116). Razumljivo je torej, da je Evola polemiziral s simplističnostjo in konservativizmom Fryjevih izhodišč; ko je v svojem tekstu stopil v bran zlasti modernistični arhitekturi, je ob koncu postavil tezo o tem, kako se v trenutkih krize, ko obstoječe forme okostenijo, novo pojavlja v navidezni brezobličnosti in kaotičnosti; gre pa za to, ali se bo ta kaotičnost sprostila v preprosti destrukciji, ali bo dala energijo za ustvarjanje nove forme.

Ko Groys postavi tezo o Laurencicevih celicah kot skrajni konsekvenci tez Kandinskega, gre seveda lahko samo za skrajno konsekvenco v smeri čiste destrukcije. Še več: Laurenciceve celice so skrajna konsekvence tez Kandinskega, šele ko so te teze vulgarizirane. Pravzaprav je skupno zgolj izhodišče: zavest o moči barv in oblik, ki je seveda ni odkril šele Kandinski. Laurencic vsekakor izrablja nekaj, česar se je Kandinski zavedal, ko je zapisal, da ima barva v sebi »neko malo raziskano, ampak velikansko moč, ki lahko vpliva na celotno človeško telo kot fizični organizem« (Kandinsky 1912: 49). Kandinski vidi umetnika kot nekoga, ki lahko s poznavanjem te moči direktno učinkuje na človeško dušo; barva je tipka, oko je klavir, duša pa klavir z mnogimi strunami; umetnik lahko zavestno in namenoma direktno učinkuje na človeško dušo, da v njej vzbuja vibracije (ibid.: 49). Vsa prizadevanja, o katerih govori Kandinski, so usmerjena v senzibilizacijo duše, ki naj bi se prebujala po dolgem obdobju materializma (ibid.: 4). Kandinskemu gre za prebujanju finejših občutij, ne tistih grobih, kot so veselje, strah, žalost (ibid.: 5); gre za še neimenovana občutja, vibracije duše (ibid.: 29), povezane z višjim razvojem človeka, pri katerem stvari vse bolj dobivajo notranjo vrednost in pridejo v končni instanci do stanja »notranjega zvoka« (ibid.: 45). »Ker umetnost deluje na občutje, lahko deluje samo preko občutja« (ibid.: 70). Skratka, gre za tisto delovanje, ki pride do izraza šele, ko pride človek v stik z glasbo v samem sebi. Potem ko Kandinski poda sumaričen pregled učinkovanja posameznih barv, doda, da je jasno, da so navedene oznake barv zelo provizorične in grobe; stanja, povezana z njimi, kot so veselje, žalosti itd., so le materialna stanja duše; toni barv so mnogo finejše narave in vzbujajo veliko finejše vibracije duše, ki jih z besedami ni mogoče opisati (ibid.: 87–88); učinkovanje umetnosti naj bi osvobajalo dušo. Dovolj očitno je, da je smer delovanja Laurencicevih celic diametralno nasprotna temu, za kar je šlo Kandinskemu; optične prevare v psiho-tehničnih celicah so samo stopnjevanje grobe fizične torture in ni naključje, da se je njihov pravi učinek dogajal šele v povezavi s to fizično torturo, ob

nenehni osvetljavi močne žarnice, katere »psihotehnične« učinke so dobro poznali v stalinističnih zaporih že pred Laurencicem.

Vprašanje je torej, kje je tista točka, ki Groysu sploh omogoči, da vzpostavi svojo tezo. Lahko bi jo videli prav v tem, da Groys zavrže koncept duhovnega kot nerelevanten in ga zamenja z vizualno retoriko afektov. Seveda ni tako preprosto: Groys ima vsekakor prav, ko ugotavlja, da Kandinski pravzaprav ne govori o duhovnem. Dejansko govori o duševnem – v tem smislu je Groysova kritika upravičena. Vseeno pa je v razpravi Kandinskega duhovno prisotno kot intenca, h kateri težita senzibilizacija in osvobajanje duše. Vsekakor ta naslov bistveno določi horizont, v katerem se ta proces dogaja. Šele ko ta intenca ni več relevantna, nastane prostor za tezo, v kateri ni razlike med optično prevaro in duhovnim učinkom neke barve. Neka *second hand* karikirana vulgarizacija, kakršno predstavljajo Laurenciceve celice, je lahko interpretirana kot globoko dojetje tez Kandinskega in izpeljava skrajnih konsekvenc iz njih šele, ko vulgariziramo te teze. Če uporabimo terminologijo Carla Michelstaedterja, Groys v svoji interpretaciji nadomesti duhovno prepričanje z retoriko. Tako se heroično poskušanje osvoboditve spremeni v torturo. To pa vsekakor več kakor o Kandinskem (in o celotnem modernističnem projektu) pove o vladajoče-spontani ideologiji današnjega časa. Tudi umetnostni.

Povzetek

Članek preizprašuje tezo Borisa Groysa, da lahko vidimo v »psihotehničnih« mučilnih celicah, ki jih je v času španske državljanske vojne v Barceloni snoval Alphonse Laurencic, izpeljavo radikalnih konsekvenc knjige Vasilija Kandinskega *O duhovnem v umetnosti*. Laurencic skoraj gotovo sploh ni študiral knjige Kandinskega; veliko verjetneje je, da je ideje, ki bi jih lahko povezali s Kandinskim, sprejemal iz »druge roke«. Tezo o navezavi Laurencicevih optičnih iluzij na Kandinskega je mogoče sprejeti šele, če ideje Kandinskega simplificiramo; Groys je to storil s tem, da je problematiko duhovnega pri Kandinskem razglasil za nerelevantno in je vsebino knjige Kandinskega zreduciral na vizualno retoriko afektov.

Ključne besede: Alphonose Laurencic, tortura, španska državljanska vojna, Vasilij Kandinski, Boris Groys

Abstract

The article reconsiders the thesis of Boris Groys about how the »psychotechnical« torture cells, designed by Alphonse Laurencic in Barcelona during the Spanish Civil War, could be understood as the realization of some radical consequences of Wassili Kandinsky's book *On the Spiritual in Art*. Laurencic almost certainly didn't study Kandinsky's book; there is far greater probability that the ideas, which could be connected with Kandinsky, were transmitted to him via second-hand vulgarizations. The thesis about the connection of Laurencic's optical illusions with Kandinsky could be accepted only after we simplify the Kandinsky's ideas; Groys made this step, as he claimed the issues of the spiritual in Kandinsky irrelevant, reducing the content of Kandinsky's book into a mere visual rhetoric of affections.

Keywords: August Laurencic, torture, Spanish Civil War, Kandinsky, Wassili Kandinsky, Boris Groys

Seznam literature

- BUÑUEL, Luis (2002): *Moj zadnji vzdihljaj*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- CHACÓN, R. L (1939): *Por que hice las checas de Barcelona. Laurencic ante el consejo de guerra*. Barcelona: Solidariedad Nacional.
- EVOLA, Julius (2018): *Teorija e pratica dell'arte d'avanguardia*, Rim: Edizioni Mediterranee.
- FROUCHTMANN, Susana (2018): *El hombre de las checas. La historia de Alfonso Laurencic, el artista de la tortura*. Barcelona: Espasa.
- FRY, John Hemming (1934): *The Revolt Against Beauty. The Source and Genesis of Modernist Art*, New York: G. P. Putnam's Sons.
- GROYS, Boris (1999): *Celostna umetnina Stalin. Razcepljena kultura v Sovjetski zvezi*, prevedel Samo Krušič. Ljubljana.
- GROYS, Boris (2013): Kandinsky's Bauhaus. <https://frieze.com/article/kandinskys-bauhaus> (vpogled 1. 3. 2019).
- JUSTINOVA, Anica (1940): *Mučeniška Španija*, Ljubljana: Knjižice (leto VII, št. 108).
- KANDINSKY, Wassili (1912): *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*. München: R. Piper & Co. Verlag.
- KOSOVEL, Srečko (2019): *Vsem naj bom neznan*. Novo mesto: Goga.
- POPOVIĆ, Koča (1985): *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog (pisano u saradnji sa Markom Ristićem) & Hronika lumbaga ili slavenska binda*, Beograd: Prosveta.
- ROMERO, Pedro G. (ur.) (2008), *Habitación. El Archivo FX, las Checas psicotécnicas de Laurencic y la función del arte*. Madrid: Ca2M, Valencia: La NAU, Barcelona: Museo Nacional.

STERLE VURNIK, Barbara (2016), Avgust Černigoj na Bauhausu v Weimarju – nekaj novih dognanj. V: STERLE VURNIK, Barbara (ur.): *Avgust Černigoj – v mreži evropskega konstruktivizma*, Škofja Loka: Loški muzej, str. 13–19.

ŽIŽEK, Slavoj (2006): *The Parallax View*, Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press.

Vesna Cestnik Tehovnik (Ljubljana)

EVROPSKI BALET V ZAČETKU 20. STOLETJA – V ISKANJU NOVEGA

Začetek 20. stoletja je v Evropi zaznamoval razvoj znanosti in tehnike, na družbeno političnem področju pa svetovna vojna in razpad velikih cesarstev. Posledično so se spremembe dogajale tudi na umetniškem področju. Umetniki dogajanju okrog sebe niso želeli zgolj slediti in ga opazovati, ampak so si prizadevali pri njem aktivno sodelovati in s svojimi deli kritično opozarjati na temne plati človeškega življenja. Rodila sta se ekspresionizem in kubizem. Na plesnem področju so se pojavile težnje po iznajdbi gibanja, ki bi ustrezno prikazalo tedanje razmere. Klasični balet za to ni bil primeren, saj je s svojo rigidnostjo koreografe omejeval, da bi povedali tisto, kar so želeli. Ustrezal je pravljичnim baletom, kot so *Giselle*, *Trnuljčica* ali *Labodje jezero*, v katerih so liki in zgodba prikazani romantično – z naivnega vidika. Trpljenja, vojnih grozot in psihologije človeškega uma pa besednjak klasičnega baleta ni zmožal prikazati ali raziskovati. Za to je bil potreben drugačen način giba in pristopa h koreografiji. Prve korake k spremembam sta naredila glasbenika in teoretika François Delsarte in Émile Jacques-Dalcroze, ki sta s svojimi spoznanji in sistemom vaj za izraznost telesa in prenašanjem ritma na gibe telesa¹ utrla pot nastanku sodobnega plesa. Med Dalcrozovimi učenci sta bila tudi Mihael Fokin in Vaclav Nižinski, ki sta teoretične plesne reforme udeležila in s skupino Ballets Russes spremenila status klasičnega baleta ter plesa v 20. letih prejšnjega stoletja.

ZATON KLASIČNEGA BALETA V ZAHODNI EVROPI, VZROKI ZA USPEH SKUPINE BALLETS RUSSES

Po zlati dobi baleta oziroma *ballet blanc*, kot so ga imenovali zaradi belih romantičnih kostumov, je balet v Zahodni Evropi pričel zapadati v dekadenco. Romantični balet, v katerem je blestela eterična in lahkotna Marie Taglioni, je v drugi polovici 19. stoletja izgubil zanimanje občinstva. Bolj kot nežen, hrepeneč, romantični balet so publiko privlačile predstave, v katerih so balerine v poskočnih ritmih na odrih visoko dvigovale svoje noge. Vsebine baletnih predstav so postajale vedno bolj plehke, glasba in koreografija pa pretirano

¹ Evritmija = poučevanje ritma in glasbenega izražanja z uporabo giba.

stereotipni. Baletnih partitur zaradi podobnosti skoraj ni bilo moč razlikovati. Koreografi so za nove balete skladateljem naročali natančno število taktov *allegro* ali *pizzicata* in jim tako puščali malo umetniške svobode, da bi ustvarili nekaj novega. Plačevali so jih glede na število napisanih taktov. Povsem rutinsko, platonično. Balet je izgubil svojo umetniško vrednost. Koreografe je, bolj kot umetniški zanos, k ustvarjanju gnal dobiček. Čeprav še vedno priljubljen, je balet postal cenena zabava.

Že v obdobju romantike so moški baletni plesalci izgubili svoj primat na odrih. Na njihovo mesto so stopile balerine – simbol lahkotnosti, krhkosti, vsega, kar je nadzemeljsko, metafora za osvoboditev iz tiranije resničnega zemeljskega sveta. Pomen moških plesalcev se je v drugi polovici 19. stoletja še zmanjševal in postopoma so moški plesalci izginili z baletnih odrov. Moške vloge so tako nadomestile plesalke v moških preoblekah, poznane kot »en travestie«. Ena izmed najbolj znanih vlog »en travestie« je vloga Franza v baletu *Coppélia* iz leta 1870. Balet *Coppélia* je bil eden izmed redkih baletov v drugi polovici 19. stoletja, ki je še ponudil umetniško vrednost. Balet je še danes vključen v repertoar baletnih skupin po svetu, vendar v spremenjeni obliki koreografa Mariusa Petipaja, in ne v izvorni različici Arthurja Saint-Léona.

Ob obletnici šole Bauhaus in poklonu *Triadnemu baletu* Oskarja Schlemmerja je na tem mestu smiselno omeniti pomen vloge Coppélie, lutke s porcelanastimi očmi. Dotika se dehumanizacije človeka, ki jo je Schlemmer izpostavil v *Triadnem baletu* leta 1922. Coppélia je lutka, v nasprotju s Swanildo, ki pooseblja živo dekle in na kateri sloni tehnični ter umetniški plesni del predstave. V svojem bistvu je Coppélia igrača, robot, predmet brez človečnosti. Libreto Charlesa Nuittera je bil narejen po predlogi kratke zgodbe nemškega pisatelja Ernsta Theodorja Amadeusa Hoffmanna z naslovom *Der Sandmann* iz leta 1816. Bistvo zgodbe, ki se je ohranila v baletu, je ideja, da je umetnik sposoben stvarjenja predmeta, ki deluje in živi neodvisno.

Oskar Schlemmer (1888–1943) painter, teacher, creator of the Triadic Ballet, acknowledged three predecessors in attempting to free man from the bondage of his body: E. T. A. Hoffmann, whose night fantasy *Der Sandmann* prompted Coppélia, with its dancer-automaton; Heinrich von Kleist, whose famous essay on marionettes speculated on superhuman potential; Gordon Craig, whom Schlemmer quoted: »The actor must go, and in his place comes the inanimate figure – the Übermarionette („superdoll“)<« (Kirsten 1984: 214).

V času zatona baleta v Evropi se je ta razcvetel v Rusiji, ki ni imela lastne baletne tradicije. Sredi 19. stoletja je ruski balet capljal za evropskim. Ruski voditelji so sicer že od časa carja Petra Velikega naprej stremeli k temu, da bi bila Rusija razvita država tako na družbenem, gospodarskem, vojaškem in – nič manj pomembno – kulturnem področju. Zahodno Evropo so imeli za zibelko kulture. V njej so črpali navdih za kulturno razvitost, katere vrhunec so videli v klasičnem baletu. V Sankt Peterburg so vabili priznane italijanske in francoske plesne mojstre, koreografe in baletne zvezde.

Eden izmed njih je bil francoski plesalec in koreograf Marius Petipa, ki je v Sankt Peterburg prišel s svojim očetom, baletnim pedagogom in koreografom. Marius je imel v gledališču vlogo prvega plesalca, vendar kot plesalec ni nikoli zares blestel. V zgodovino se je zapisal kot koreograf. Svoj prvi večji uspeh je doživel z baletom *Faraonova hči*. Leta 1869 mu je bil dodeljen naziv glavnega baletnega mojstra v Mariinskem gledališču. Skupaj z asistentom, in nekoliko prezrtim brilijantnim koreografom Levom Ivanovim, je Petipa v drugi polovici 19. stoletja postavil na oder več kot šestdeset baletov, med njimi najbolj znane balete vseh časov, in sicer: *Labodje jezero*, *Trnuljčica*, *Hrestač*, *Don Kihot*, *Bajadera* in *Raymonda*, obnovil okrog petnajst že obstoječih evropskih baletov, kot so na primer *Paquita*, *Giselle*, *Gusar*, *Konjiček grbavček*, *Coppélia* in *Navihanka*, in prav tako koreografiral baletne vloške v več kot tridesetih operah, med njimi so *Aida*, *Faust* in *Carmen*. Zahvaljujoč Petipaju je Rusija prevzela vodilno vlogo v baletni umetnosti, ki si jo lasti še danes.

Ob začetku 20. stoletja, ko se je umetnost znašla v novi fazi eksperimentiranja, so Petipajevi nasledniki pričeli kritično gledati na njegova dela in jih imeli za zastarela ter izven sodobnih smernic. Petipa je izgubljal avtoriteto. Eden izmed najbolj gorečih zagovornikov novih reform je bil Alexander Gorsky, nekdanji Petipajev učenec, ki je v želji po reformah med drugim spreminjal Petipajeve balete in jih v novi različici postavljaj na oder še za časa Petipajevega življenja.

Po Rusiji se je pričel razlivati val sprememb. Umetniki so se odmikali od tradicionalnih smernic. Iskali so nekaj novega. Tudi balet je – v tesni povezavi z ruskimi slikarji, glasbeniki in koreografi – vstopil v novo poglavje.

SERGEJ DJAGILEV

Leta 1899 je v Rusiji izšla prva številka revije *Mir Iskusstva*, katere namen je bil promocija idej skupine mladih ruskih pisateljev in umetnikov, ki so si

prizadevali za odcepitev od tradicionalnih umetniških smernic, za katera so bili mnenja, da jih omejujejo. S svojo revijo, ki je izhajala pet let, so ozaveščali in vzgajali novo publiko. Pisali so o kulturnem dogajanju v Evropi in predstavili novi val umetniškega razmišljanja v Rusiji. Pobudnik za objavo revije in nastanek istoimenske skupine je bil mladi zagnani Rus z imenom Sergej Djagilev. Djagilev je iz rojstnega Novgoroda prišel v Sankt Peterburg z namenom, da postane pravnik. Bolj kot pravo pa ga je zanimala glasba. Na konservatoriju za glasbo je doštudiral petje in glasbo, a se s tem ni profesionalno ukvarjal. Kot študent se je pričel družiti s pisatelji, pesniki in slikarji in ideologija nove generacije ruskih umetnikov ga je popolnoma prevzela. Nanj so sprva gledali zviška, saj je izhajal iz manjšega mesta in ga niso imeli za svetovljana. Kmalu pa je zaradi svojega močnega značaja, prodornosti in voditeljskih veščin postal prvi mož skupine. Djagilev sprva ni čutil pretiranega zanimanja za balet. Ko pa je videl baletno predstavo *Raymonda*, se je nad baletom tako navdušil, da je ta postal neločljivi del njegovega življenja. Princ Volkonski, prijatelj skupine mladih umetnikov in takratnega direktorja Mariinskega gledališča, je Djagileva angažiral, da sodeluje pri postavitvi baleta *Sylvia*, vendar se sodelovanje ni obneslo. Djagilev je odpotoval v Pariz.²

Leta 1906 je Djagilev v Petit Palais postavil razstavo ruskih slikarjev in predstavil rusko umetnost Zahodni Evropi. Razstava je pri pariški publiko požela velik uspeh in sprožila nadaljnje zanimanje za rusko umetnost. Leto pozneje je predstavil sklop koncertov ruske glasbe v Palais Garnier in sklop opernih predstav *Borisa Godunova* s Feodorjem Chaliapinom v glavni vlogi. Ohrabren z uspehi dotedanjih projektov se je Djagilev leta 1909 odločil, da pariški javnosti predstavi še ruski balet. K projektu je privabil prijatelje iz skupine mladih umetnikov: slikarja in umetnika Alexandra Benoisa in Leona Baksta, dirigenta in skladatelja Nikolaja Čerepnina, kritika Valeriana Svetlova in koreografa Mihaela Fokina. Rezultat sodelovanja je bila prva sezona »ruskega baleta«, skupine z izvirnim imenom »Les Ballets Russes de Serge Diaghilev«.

Djagilev si je prizadeval za premierno uprizoritev v Palais Garnier, vendar mu to ni uspelo. Zato je z namenom, da bi izgledalo bolj glamurozno, preuredil gledališče Théâtre du Châtelet. V vlogi organizatorja je opravil odlično delo. Uporabil je vplivna in premožna poznanstva in sprožil veliko oglaševalsko kampanjo, ki je potekala več tednov pred premiero. Dne 19. 5. 1909 je balet Sergeja Djagileva odprl vrata svoje prve sezone in s tem novega obdobja v plesu. Predstava

² Djagilev ni nato nikoli več deloval v Rusiji. Njegova dela so bila za ruski okus nekoliko preveč avantgardna.

je doživela velikanski uspeh. Plesalci so čez noč postali zvezde, o katerih sta govorila Pariz in Evropa. Sergej Djailev se je s svojo skupino plesalcev in umetnikov zapisal v zgodovino baletne ter širše plesne umetnosti.

DJAGILEVA VIZIJA

Djailev je ponovno vzpostavil zanimanje evropske publike za balet. Uspeh je bil rezultat njegove vizije, da balet spremeni v celovito vizualno umetnost.

Predstave Ballets Russes so bile vsebinsko, plesno, glasbeno, tehnično, kostumsko in scensko dovršene celote. Djailev je bil namreč mnenja, da je potrebno pri ustvarjanju predstave enako pomembno upoštevati vse elemente: ples, glasbo, kostume in sceno. Publika je zaposlil z vsemi čutili. To je bil ključ do uspeha. Ustvaril je sodelovanje med skladatelji, koreografi, plesalci, slikarji in modnimi oblikovalci, od katerih so bili mnogi vodilni na svojih področjih.

Za pisanje glasbe je najel skladatelje, kot so Claude Debussy, Maurice Ravel, Sergej Prokofjev, Erik Satie in drugi. Najbolj produktiven skladatelj skupine Ballets Russes je bil zagotovo Igor Stravinski, ki je napisal glasbo za številne uspešne balette, kot so *Ognjena ptica*, *Petruška*, *Posvečenje pomladi*, *Pulcinella*, *Slavček*, *Lisica* in *Svatba*.

Čeprav se je za oblikovanje scene in kostumov sprva zanašal le na ožji krog ruskih umetnikov, kot sta bila Benois in Bakst, je sčasoma razširil sodelovanje z nekaterimi neruskimi umetniki, kot so bili Jean Cocteau, Henri Matisse, Pablo Picasso in Joan Miró. Ena izmed njegovih oblikovalk je bila znamenita modna oblikovalka Coco Chanel. Kostumi so bili eksotični in v skladu z vsebino. Scena je bila razkošna, dinamična, poslikana z živimi in močnimi rdečimi, modrimi, zelenimi in oranžnimi barvami ter sestavljena iz tradicionalnih ruskih motivov v kombinaciji s stilom art nouveau. Do tedaj je bila v praksi uporaba nevtralnih in pastelnih barv, saj je morala biti odrska scena čim manj opazna; oblikovalci niso bili pomembni, njihovo ime je bilo običajno napisano na spodnjem robu programskega lista. Z drugačnim pristopom je Djailev reformiral baletno umetnost.

S sceno, kulisami in kostumi je skupina Ballets Russes v balet vnesla elemente kubizma, futurizma in nadrealizma in s tem združila avantgardno umetnost s plesom. Zaradi Djaileve vizije je prispevek skupine Ballets Russes k sodobni umetnosti neizmerljiv.

LES BALLETS RUSSES

Djagilev je za premierno uprizoritev izbral balet *Armidin paviljon*, ki je bil v Fokinovi koreografiji prvič uprizorjen v Mariinskem gledališču leta 1907.

Na sporedu so bili naslednji baleti: *Armidin paviljon*, *Polovski plesi iz Kneza Igorja* in *Le Festin* (Divertissement 9 točk, med njimi so bili *Lezginka* iz opere *Ruslan in Ljudmila*, *Pas de deux Modre ptice* in princeze Florine iz *Trnuljčice*, *Gopak* iz *Soročinskega sejma*, *Čardaš* in *Grand Pas Classique Hongrois* iz *Raymonde*, *Trepak* iz *Hrestača* in veliki *Finale* na glasbo II. simfonije P. I. Čajkovskega) (Otrin 1998: 146).

V isti sezoni so uprizorili še balete *Les Sylphides*, *Princ Igor* in *Kleopatra*.

Koreografija je bila v domeni mladega perspektivnega koreografa in odličnega baletnega plesalca Mihaela Fokina, ki je zagovarjal idejo, da mora biti koreografija v skladu z vsebino in da klasični balet ne ustreza vsaki zgodbi. Verjel je, da mora biti baletna predstava od začetka do konca vsebinsko povezana celota. V svojih baletih je ukinil *divertissements*, saj so ga motile prekinitve med predstavo.

Prvotna zasedba plesalcev skupine Ballets Russes je štela 13 članov Mariinskega gledališča v Sankt Peterburgu. Zasedbo so med drugim sestavljali Ana Pavlova, Tamara Karsavina, Ida Rubenstein, Bronislava Nižinska, Mihael Fokin, Vaclav Nižinski, Adolf Bolm, Mihael Mordkin in Laurent Novikov. V poznejših letih so se skupini pridružili še drugi plesalci iz Rusije, po ruski revoluciji leta 1917 pa še plesalci iz skupnosti ruskih izgnancev, živečih v Parizu. Plesalci skupine Ballets Russes so sloveli po odlični tehniki in so prihajali iz vrst nekdanjih učencev baletnih šol v Sankt Peterburgu in Moskvi. Njihova tehnika je, po tedanjih merilih, presegala meje človeških zmožnosti. Ljubljenec pariške publike je bil takrat mladi plesalec Vaclav Nižinski. Publika ga je oboževala zaradi visokih skokov in karizme, ki jo je izražal na odru. Občudovali so ga tudi zaradi svoje neverjetne sposobnosti uživanja v vlogi. Vsaka vloga, ki jo je odplesal, je bila drugačna od prejšnje, pri vsaki je znal izluščiti bistvo – nesrečno lutko *Petruško*, ki ne more uiti svoji usodi, je odplesal s trpečim obrazom in mehкими gibi, v *Duhu vrtnice* je svoje lahkotne poskoke zaključil z dih jemajočim *grand jeté*, v *Les Sylphides* je v vlogi poeta med posnemanjem prvin romantičnega baleta upodobil neuslišano hrepeneje do nimf, kot *Favn* – pol človek, pol žival – se je v koreografiji z elementi sodobnega plesa poistovetil z naravo. Z Nižinskim se je v baletni svet vrnil pomemben položaj moških plesalcev, ki se je izgubil v času romantike.

Od druge sezone naprej je bil repertoar skupine Ballets Russes sestavljen iz popolnoma novih baletov, ki jih je Fokin ustvaril posebej za Djagileva. Tako skupina Ballets Russes ni več prikazovala že videnih baletov iz Mariinskega gledališča. Občasno so sicer obnovili katerega izmed Petipajevih ali romantičnih baletov, a v drugi sezoni so na primer obnovili *Giselle*, ki je bila v Evropi že popolnoma pozabljena, v Rusiji pa se je balet ohranil v prvotni različici. S tem je Djagilev pokazal Evropi, koliko je izgubila.

V letu 1910 je Fokin za skupino ustvaril tri pomembne balete: *Šeherezada*, *Karneval* in *Ognjena ptica*, leto zatem pa so bili med najodmevnejšimi baleti *Petruška*, *Duh vrtnice* in *Narcis*. Do takrat so bili plesalci še vedno polno zaposleni člani Mariinskega gledališča in so sodelovali v skupini Ballets Russes zgolj sezonsko. Prelomnica v razvoju skupine se je zgodila, ko je Mariinsko gledališče prekinilo pogodbo z Nižinskim, za kar je verjetno poskrbel sam Djagilev. Nižinski se je takoj nato pridružil skupini Ballets Russes za polni delovni čas. Sledili so mu še drugi plesalci. Skupina Ballets Russes je tako leta 1911 postala polno delujoča zasebna plesna skupina, ki je v povprečju 6–8 mesecev na leto gostovala po državah Zahodne Evrope ali Amerike. Kot glavnega baletnega mojstra je Djagilevu uspelo k sodelovanju pridobiti Enricca Cechettia, priznanega baletnega učitelja iz Italije.

Čeprav je bil Djagilev zadovoljen s Fokinovim delom, je postajal nestrpen v želji po ustvarjanju drugačnih predstav. Predvsem si je želel raziskati področje sodobnega plesa. Menil je, da se je Fokin pričel ponavljati, zato je na njegovo mesto postavil Nižinskega, s katerim je bil vpleten tudi v zasebno razmerje. Užaljeni Fokin je dal odpoved, pred tem pa je za Djagileva postavil na oder tri nove balete: *Modri bog*, *Tamar* ter *Dafnis in Hloa*, ki niso doživeli večjega uspeha.

Zanimanje Nižinskega za eksperimentiranje je Djagileva dokončno prepričalo, da Fokina ne potrebuje več. Verjel je, da je Nižinski prihodnost skupine. Ta je leta 1912 za skupino ustvaril balet *Favnovo popoldne*. Glasbo je napisal skladatelj Claude Debussy. Nižinski je bil kot koreograf popolnoma neizkušen, zato je Djagilev s svojo odločitvijo veliko tvegala. Vendar je Nižinskemu omogočil najboljše pogoje za delo. Način gibanja v paralelni poziciji in v profilu je plesalcem povzročal številne težave. Publika je bila glede všečnosti predstave razdvojena, zlasti erotika konče poze je sprožila neodobravanje pri konzervativcih. Ker pa je bil škandal dober za posel, je bil Djagilev zadovoljen s finančnim izkupičkom, ki ga je prinesla predstava. Nižinski je svoje ideje uresničil še

v dveh baletih, *Igre* in *Posvečenje pomladi*, ki ju je postavil na oder leta 1913. Za *Posvečenje pomladi* je Djagilev priskrbel Nižinskemu asistentko z imenom Marie Rambert³. Rambertova je študirala evritmijo pri Dalcrozu in je bila angažirana, da plesalcem interpretira glasbo. To je bilo naporno delo, saj plesalci ritma niso razumeli, po vrhu vsega pa je Nižinski vztrajal, da ima vsak ton svoj gib. Gibi so bili težki, zemeljski in prvinski. Premiera te predstave je bila ena najbolj nepozabnih v zgodovini skupine Ballets Russes. Odvila se je v novem gledališču na Champs-Élysée. Zaradi hrupa, ki ga je povzročala razočarana publika, je bilo skoraj nemogoče slišati glasbo iz orkestra, zato je Nižinski izza kulise glasno štel glasbo plesalcem na odru. Stravinski, ki je napisal glasbo za balet, je bil zgrožen. Dejal je, da fant nima pojma o koreografiranju. Še danes je Nižinskijev talent za koreografijo stvar razprave.

Leta 1913 se je Nižinski med turnejo po Južni Ameriki poročil z madžarsko plesalko Romolo de Pulszky. S tem je izgubil naklonjenost prizadetega Djagileva, ki mu je preko svojih zvez onemogočil nadaljnji profesionalni uspeh. Nižinskemu so obrnili hrbet vsi Djagilevi sodelavci. To ravnanje je posledično vplivalo tudi na izbruh duševne bolezni, ki je prekinila njegovo kariero. Leta 1917 se je za kratek čas sicer vrnil v skupino in na svoji zadnji predstavi s skupino odplesal baleta *Petruška* in *Duh vrtnice*.

Brez glavnega koreografa je Djagilev prosil Fokina, da se vrne. Čeprav nerad, se je Fokin za kratek čas vrnil in leta 1914 na oder postavil balet *Zlati petelin* in nato *Jožefova legenda*. V tem baletu je prvič v vidni vlogi nastopil baletnik iz Bolšoj teatra, Leonid Mjasin. Mjasin je kmalu postal Djagilev ljubimec in varovanec. Leta 1917 mu je Djagilev ponudil možnost, da uresniči svojo željo po koreografiranju. Na oder je postavil balet *Ženske z dobrim humorjem*. Uspeh tega baleta je opogumil Djagileva, da Mjasinu zaupa nadaljnje koreografije in ta je istega leta na oder postavil balet v enem dejanju z naslovom *Parade*. S tem baletom je posegel na novo področje. Ustvaril je avantgardni balet.

Mjasin je postal naslednji koreograf skupine Ballets Russes. Stil njegovih koreografij je bil hudomušen in navihani. Leta 1919 je ustvaril še dve pomembni deli: *Fantastična prodajalna* in *Trirogeljnik*.

Leta 1921 je pred ruskimi oblastmi v Pariz pribežala Bronislava Nižinska, sestra Vaclava Nižinskega. Ponovno se je pridružila skupini Ballets Russes in Djagilev ji je zaupal mesto glavne koreografinje. Njen stil je bil drzen, odmaknila se je od klasičnega baleta in v koreografije vključevala elemente

³ Pozneje je bila Madam Marie Rambert zaslužna za razvoj baleta in sodobnega plesa v Veliki Britaniji.

sodobnega plesa ter z minimalističnim stilom nakazala pot bodočemu neoklasicizmu. V času sodelovanja s skupino Ballets Russes je na oder postavila svoja najbolj odmevna dela: *Lisica* (1922), *Svatba* (1923), *Modri vlak* (1924) in *Košute* (1924). V tem času so se skupini pridružili poznejši pomembni koreografi in plesalci: Ninette de Valois⁴, George Balanchine⁵, Anton Dolin, Aleksandra Danilova in drugi.

Med leti 1925 in 1929 je v vlogi glavnega koreografa skupine Ballets Russes deloval Gruzijec Giorgi Balanchivadze, pozneje preimenovan v Georga Balanchina. Preden se je pridružil skupini Ballets Russes, je imel svojo skupino Sovjetski državni balet. Za Djagileva in Ballets Russes je ustvaril nekaj pomembnih baletov, med njimi *Jack in the Box*, *Pastorale*, *The Gods Go A-begging*, *Apolon, vodja muz* in *Izgubljeni sin*. V njegovih baletih je svoj talent kot plesalec pokazal Sergej Lifar⁶, ki bi lahko postal naslednji koreograf skupine Ballets Russes, vendar te možnosti ni dobil. Djagilev je leta 1929 zbolel in umrl. Tako se je končalo obdobje skupine Ballets Russes, ki je istega leta razpadla. Poslanstvo skupine sta v 30. letih prejšnjega stoletja nadaljevala René Blum in Colonel Wassily de Basil, ki sta ustanovila Les Ballets Russes de Monte Carlo. V skupini so med drugim sodelovali Fokine, Balanchine in Mjasin ter nekateri plesalci izvirne skupine. Skupina je po nekaj letih razpadla v dve manjši skupini, ki sta ščasoma prenehali delovati.

Po Djagilevi smrti se je končalo pomembno obdobje v baletni umetnosti in evropski kulturi, vendar pa je skupina Ballets Russes pustila neizbrisen pečat v plesni umetnosti in vplivala na razvoj plesnih in gledaliških tehnik ter nastanek novih predstav, med katerimi je tudi *Triadni balet*.

VPLIV SKUPINE BALLETS RUSSES NA SCHLEMMERJEV TRIADNI BALET

Pomembna vloga, ki jo je pri uspehu baletov skupine Ballets Russes igrala povezanost med koreografijo, glasbo in dekorjem, je pri ustvarjanju navdihnila mnoge umetnike, med njimi tudi slikarja in kiparja Oskarja Schlemmerja,

4 Madam Ninette de Valois je ustanoviteljica angleškega državnega baletnega ansambla The Royal Ballet.

5 Leta 1934 je Balanchina povabil v New York Američan Lincoln Kirstein. Ustanovila sta šolo The School of American Ballet, iz katere se je pozneje razvila skupina New York City Ballet. Balanchine je prav tako ustanovitelj neoklasicizma.

6 Sergej Lifar je po razpadu skupine Ballets Russes postal *premier danseur étoile* in umetniški vodja v Pariški operi. Bil je priznan kot eden izmed najboljših plesalcev svojega časa. Hkrati je bil koreograf in teoretik. Napisal je učbenike o plesni teoriji in v Parizu ustanovil Inštitut za koreografijo.

ki je tudi sam želel postati plesalec. To morda pojasnuje dejstvo, da se je želel preizkusiti tudi kot koreograf. Predstava *Triadni balet* se sicer uvršča med avantgardne baletne, vendar je bolj kot plesna predstava abstraktni prikaz dehumanizacije. Plesni vložek v predstavi je namreč zanemarljiv, vendar pa je, kot navaja Kirstein »relevant as a casuistic experiment attempting to surpass human functions by eliminating humanity. If our anatomy is mere machine, movement can be reduced to mechanics« (Kirstein 1984: 214).

Vzporednice lahko povežemo med Schlemmerjevim *Triadnim baletom* in Mjasinovim avantgardnim baletom *Parade*. Nobeden od baletov nima izrazite koreografske vrednosti, ampak nosijo sporočilo predstave kubistično oblikovani kostumi in mehanični zvoki.

It was not that Schlemmer fought academic classic dance; he borrowed its symbolic silhouette of a ballerina's skirt. But he inherited no grammar, only inventing costumes whose plasticity provided a minimal idiom, licensing limited motion. Virtuosity lay in their manufacture rather than manipulation (Kirstein 1984: 214–215).

Schlemmer je razumel svoje delo kot metafizični poklon številki 3. Trojnost Schlemmer najde v oblikah, barvah, dimenzijah in geometričnih likih. Predsem pa v odnosu: ples – kostumi – glasba. »Weil die Drei eine eminent wichtige, beherrschende Zahl ist, bei der das monomane Ich und der dualistische Gegensatz überwunden sind und das Kollektive beggint« (Lichtenhan 1993: 118).

Čeprav okrnjen v koreografiji, je bil *Triadni balet* pomembna podlaga za mnoge gledališke tehnike in predstave.

Povzetek

V drugi polovici 19. stoletja je balet v Evropi izgubil svojo umetniško poslanstvo in se spremenil v ceneno zabavo. Pod vplivom Mariusa Petipaja in Leva Ivanova se je medtem razcvetel v Rusiji. Na začetku 20. stoletja so se pričele v Evropi dogajati spremembe na političnem, gospodarskem, družbenem in kulturnem področju. Umetniki so želeli biti aktivno udeleženi v dogajanju okrog sebe. Med njimi je bila skupina mladih ruskih umetnikov, imenovana *Mir Iskusstva*. Skupina si je prizadevala odcepiti od tradicionalnih umetniških smernic, za katera je bila mnenja, da jo omejujejo. Vodilna osebnost skupine je bil mladi Rus z imenom Sergej Djagilev. Leta 1906 je v Parizu predstavil dela ruskih slikarjev, nato koncerte ruske glasbe in petja. Opogumljen z uspehom je sklenil, da Evropi

predstavi tudi ruski balet. K sodelovanju je povabil ruske umetnike in plesalce Mariinskega gledališča v Sankt Peterburgu. Za koreografa je izbral Mihaela Fokina, čigar stil se je odmikal od tradicionalnega. Nastala je skupina Ballets Russes. Premiera baleta je bila 19. 5. 1909 v gledališču Théâtre du Châtelet v Parizu in je čez noč vrnila zanimanje evropske publike za balet: upor proti tradiciji in privrženost drugačni, dinamični koreografiji ter eksotično oblikovanje scene in kostumov so vrnili življenje tej umirajoči umetnosti. Skupina je delovala v letih od 1909 do 1929 in v tem času gostovala po Evropi in Ameriki. Zaradi sprememb, ki jih je povzročila prva svetovna vojna in boljševiške revolucije, pa ni nikoli nastopila v domovini. Djagilev si je zagotovil uspeh pri svojih predstavah tako, da je sodeloval z najbolj priznanimi skladatelji, koreografi, plesalci, slikarji in modnimi oblikovalci tistega časa. S sceno, kulisami in kostumi je skupina Ballets Russes v balet vnesla elemente kubizma, futurizma in nadrealizma, in s tem združila avantgardno umetnost s plesom. Doprinos skupine Ballets Russes je za plesno umetnost neprecenljiv. Skupina je vplivala na razvoj plesnih in gledaliških tehnik ter nastanek novih predstav, med katerimi je tudi *Triadni balet* slikarja in kiparja Oskarja Schlemmerja.

Ključne besede: balet, Rusija, Sergej Djagilev, Ballets Russes, avantgardna umetnost

Abstract

In the second half of the 19th century, the ballet in Europe lost its artistic value and changed into cheap entertainment. In the meantime, it has flourished in Russia under the influence of Marius Petipa and Lev Ivanov. The beginning of the 20th century saw the changes in the political, economic, social and cultural spheres. Artists wanted to be actively involved in the events around them. Among them was a group of young Russian artists, called *The World of Art*. The group sought to break free from traditional artistic guidelines. The leading personality of the group was a young, ambitious Russian named Sergei Diaghilev. In 1906, he presented the works by Russian painters in Paris, followed by the concerts of Russian music and singing. Encouraged with success, he decided to present the Russian ballet to Europe. He invited to Paris Russian artists and dancers of the Mariinsky Theatre from St. Petersburg. As a choreographer, he hired Michael Fokin, whose style moved away from the traditional one. This was the beginning of the Ballets Russes. The premiere was on the 19 May 1909 at the Théâtre du Châtelet in Paris. The interest of the European audience for ballet has returned overnight: the rebellion against tradition, devotion to a different, dynamic choreography, and the exotic design of decor and costumes has restored the life of this dying art. The group performed between 1909 and 1929 in several cities across Europe and on tours around America. Due to the

changes caused by the First World War and the Bolshevik Revolution, the group, however, never performed in their homeland. Diaghilev ensured success in his performances by cooperating with the best-known composers, choreographers, dancers, painters and fashion designers of his time. With modern stage setting, decor and costumes, the Ballets Russes introduced elements of cubism, futurism and surrealism into the art of ballet, merging avant-garde art with dance. The Ballets Russes's contribution to dance art is invaluable. The group influenced the development of dance and theatre techniques, and the emergence of new performances, including *Triadic Ballet* of the painter and sculptor Oscar Schlemmer.

Keywords: ballet, Russia, Sergei Diaghilev, The Ballets Russes, avant-garde art

Seznam literature

KIRSTEIN, Lincoln (1984): *Four centuries of ballet*. New York: Dover Publications, Inc.

LIECHTENHAN, Rudolf (1993): *Vom Tanz zum Ballet: Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes*. Stuttgart, Zürich: Belser Verlag.

OTRIN, Iko (1998): *Razvoj plesa in baleta*. Ljubljana: Debora.

Tim Prezelj (Ljubljana)

MIKROORGANIZMI KOT KROJAČI EVROPSKE UMETNOSTI 19. IN 20. STOLETJA

UVOD

Zdi se, da je mikrobiologija težko združljiva z umetnostjo in njenim zgodovinskim razvojem. Vendar lahko z malo truda ugotovimo, da so mikroorganizmi pogosto krojili tok zgodovine, in to še preden je bil ljudem poznan njihov obstoj. To med drugim dokazujejo tudi številna umetniška dela, ki pričajo o posledicah epidemij različnih bolezni in čudežnih pojavih »krvavečega« evharističnega kruha v srednjem veku. Mikrobna rast lahko tako kljub njenemu nezavedanju spodbudi umetnikovo domišljijo in ga navdahne. Rezultat pa so izjemna umetniška dela, ki odmevajo še stoletja po svojem nastanku.

ZNANSTVENI NAPREDEK IN ERNST HAECKEL

V srednjem veku so mikroorganizmi krojili motiviko evropske umetnosti posredno preko svojega vpliva na človeka. Umetniki so alegorično upodabljali različne pojave, ne da bi se zavedali obstoja mikrobov, kaj šele njihove vloge pri upodabljanih motivih. Popoln preobrat se je zgodil ob prelomu 19. v 20. stoletje, ko je bil znanstveni in tehnični napredek na vrhuncu. V kemiji je – poleg drugih – zgodovino pisala Marie Skłodowska-Curie (1867–1934), v fiziki sta to bila Albert Einstein (1879–1955) in Erwin Schrodinger (1887–1961), na področju biologije in medicine pa je vzniknila nova veda – mikrobiologija. Največje zasluge za to ima francoski kemik Louis Pasteur (1822–1895), ki je prvi pričel sistematično proučevati mikroskopsko majcena bitja in jih povezal z nalezljivimi boleznimi. To je vzbudilo zanimanje za to očem nevidno življenje, kar je nadalje spodbudilo razvoj mikroskopa, ki je omogočal vedno boljše ločljivosti in večjo povečavo (Debré in Forster 1998).

Znanstveni napredek je navdušil tudi Ernsta Haeckla (1834–1919), ki je sicer študiral medicino, vendar temu poklicu ni bil nikoli predan. Carl Gegenbaur (1826–1903) ga je usmeril na univerzo v Jeni, kjer je nato celo življenje raziskoval in predaval (Voss 2017). Kot po naključju je v Jeni deloval tudi nemški optik in podjetnik Carl Zeiss (1816–1888), ki je močno izpopolnil mikroskopsko tehniko. Njegove mikroskope, ki so bili že tedaj najboljši v Evropi, je

uporabljal tudi Haeckel. Zeiss še danes velja za vodilno podjetje na področju razvoja mikroskopske tehnike (Mühlfriedel in sod. 2004). Dostop do te najnovejše tehnologije je vsekakor pomembno vplival na delo in zanimanje Ernsta Haeckla.

Med potovanjem v južno Italijo se je Haeckel leta 1859 navdušil nad morskimi nevretenčarji. Posebej pozorno je proučeval prostim očem nevidne praživali (*Radiolaria*), saj mu je prav sodobni mikroskop omogočil uvid v najmanjše podrobnosti zgradbe teh organizmov. Njihovo kremenasto zunanje ogrodje so ostre in pravilno radialno geometrično oblikovane kletke, po čemer so dobile tudi svoje znanstveno ime – *Radiolaria*. Radiolarije so bile pravzaprav »paradni konj« Ernsta Haeckla, ki se je s svojim delom *Die Radiolarien* kot komaj 28-letni naravoslovec leta 1862 uveljavil v znanstvenih krogih (Voss 2017).

V vrstnospecifičnih, natančno geometrično oblikovanih skeletih je Haeckel videl stičišče med biologijo, umetnostjo in oblikovanjem. Prvi je zaobjel geometrijo naravnih teles, ki je močno zaznamovala umetnost od druge polovice 19. stoletja vse do danes. V tem kontekstu je zagotovo najpomembnejše njegovo delo *Umetnostne oblike narave (Kunstformen der Natur)*, objavljeno v desetih delih med letoma 1899 in 1904. Knjiga se začne prav s poglavjem o radiolarijah, zaobjema pa 100 grafičnih listov, ki jasno odražajo Haecklov svetovni nazor in njegove neverjetne umetniške sposobnosti (Armond 2013).

Ilustracije so bile precej subjektivne in pogosto kljub veliki detajliranosti niso v polnosti odražale realnih razmerij. Za Haeckla je bilo namreč ključno, da je vsak od upodobljenih organizmov umeščen na svoje mesto v simbolni postavitvi (Voss 2017). Morda ravno zato njegove risbe še vedno najdemo v sodobnih znanstvenih publikacijah. Informacijska tehnologija pa je Haecklovo misel le še hitreje in bolj množično razširila po svetu. Čeprav je uspeh znanosti 19. stoletja temeljil na specializaciji bolj ali manj zaprtih znanstvenih krogov, je Haeckel (mikro)biologijo razumel ravno nasprotno. V njej je prepoznal širši, bolj splošen pomen tudi za druga področja kot na primer filozofijo in umetnost. Zato si je prizadeval, da bi njegove ideje in lepota, ki jo je videl v podobah živih organizmov, dosegle čim širši krog ljudi. Njegov trud je kmalu obrodil bogate sadove. Haeckel je svoje publikacije opremil z bogatimi in izvirnimi ilustracijami ter jih izdal v velikih nakladah, s čimer je zagotovil ugodno ceno. Zato je že pred 1. svetovno vojno prodal prek 400.000 izvodov svojih del, ki so bila prevedena v več kot 30 jezikov, kar mu je prineslo tudi mednarodno prepoznavnost in ugled. To je bil preboj, ključen za razcvet takrat vznikajoče nove umetnosti in svetovnih nazorov v evropskem prostoru (Breibach 2006).



Slika 1: A) Mikroskop Carl Zeiss, Jena, No. 28495 – IVa celinski model, 1897; B) naslovna stran knjige *Umetnostne oblike narave (Kunstformen der Natur)* iz leta 1904; C) 31. stran, ki prikazuje značilno postavitve belih elementov na črnem ozadju

Pri tem ne moremo mimo Charlesa Darwina (1809–1882) in njegovega dela *O izvoru vrst (On the Origin of Species)*, ki je izšlo leta 1859. V njem je Darwin opisal svojo znamenito teorijo evolucije. Ta je morda še najbolj od vsega zaznamovala življenje Ernsta Haeckla, ki je po Darwinovem zgledu postavil svojo različico evolucijske teorije, imenovano »monizem«. V njej je združil elemente Darwinove in njemu nasprotnoče Lamarckove¹ ideje ter dele filozofije Aleksandra von Humboldta (1769–1859)² in Johanna Wolfganga von Goetheja (1749–1832). Leta 1908 je Ernst Haeckel na Univerzi v Jeni ustanovil, zasnoval in opremil prvi naravoslovni muzej evolucije vrst, ki ga je poimenoval Filetični muzej (Joshi 2018).

Nad vhodom je obiskovalce najprej pozdravil Goethejev citat: »Kdorkoli se ukvarja z znanostjo in umetnostjo, ima hkrati tudi vero.«³ Vera v tem kontekstu označuje Haecklov koncept monizma. Filetični muzej je tako za evolucijsko

1 Jean-Baptiste de Lamarck (1744–1829) je bil francoski vojak, biolog in akademik. Razvil je svojo evolucijsko teorijo, po kateri so se *višje* razvite živali in rastline prav tako razvile iz *nižjih* vrst in se še vedno razvijajo. S kasnejšo Darwinovo teorijo se razhaja pri boju za obstanek. Lamarck je menil, da se posamezni osebki aktivno prilagajajo okolju in da se pridobljene lastnosti dedujejo na naslednje generacije, poleg njih pa tudi morebitni škodljivi vplivi okolja (enciklopedija Britannica - www.britannica.com).

2 Friedrich Wilhelm Heinrich Alexander von Humboldt (1769–1859) je bil nemški naravoslovec, ki je prvi kvantitativno opredelil geografsko razširjenost rastlin. S tem je utemeljil novo področje – biogeografijo, ki povezuje biologijo in geografijo. S svojim delom je pomembno vplival tudi na Charlesa Darwina (enciklopedija Britannica - www.britannica.com).

3 Citat je prevod iz Goethejeve pesmi *Zahme Xenien IX* iz druge polovice dvajsetih let 19. stoletja. Pesem je bila prvič objavljena posthumno leta 1836. Nemški izvirnik se glasi: »*Wer Wissenschaft und Kunst besitzt, hat auch Religion*«. Verz se nato nadaljuje z »*wer jene beiden nicht besitzt, der habe Religion*«, kar bi v prevodu pomenilo: »kdor ju nima, naj bi imel vero«. Napis nad vhodom v filetični muzej vključuje le prvi del verza, kot je naveden v besedilu (Goethe 1960).

teorijo predstavljal to, kar bazilika svetega Petra v Vatikanu predstavlja za rimokatolicizem (Holt 1978).

Haeckel je poimenoval tudi več tisoč novih vrst (predvsem morskih živali) in definiral vrsto znanstvenih pojmov, ki jih še danes uporabljamo kot del biološke terminologije. Med njimi sta bolj znana *ekologija* in *matične celice* (Joshi 2018). Kasneje je moderna znanost ovrgla nekatere, za tiste čase sicer zelo napredne in revolucionarne Haecklove ideje, predvsem teorijo rekapitulacij.⁴ To ga je pahnilo v nemilost moderne, strogo objektivizirane znanstvene skupnosti. Poleg tega je na podlagi nacistične izkrivljene interpretacije monizem kasneje predstavljal osnovo proto-fašističnega gibanja in t. i. rešitve judovskega vprašanja (Holt 1978). Zato je ta nemški intelektualec med znanstveniki še danes premalo znan in po krivem zapostavljen.

VPLIV NA RAZVOJ UMETNOSTI 20. STOLETJA

Zaradi svojih grafičnih ilustracij življenja na Zemlji in svojevrstne estetike je Haeckel dandanes zelo cenjen v umetniških krogih. Velik umetniški potencial svojih del je prepoznal že Haeckel sam, kar dokazuje tudi njegov citat iz *Umetnostnih oblik narave*: »[...] Sodobne upodabljaljoče kot tudi hitro razvijajoče se uporabne umetnosti bodo prepoznale vrednost novih in čudovitih motivov v tej resnični umetnosti naravnih oblik [...]«. ⁵

Takrat uveljavljeni historizem je namreč temeljil na izrabljenih tehnikah in elementih, ki niso uspeli slediti vznikajočemu avantgardističnemu slogu mlade generacije umetnikov. Ti so predvsem v Haecklovih ilustracijah radiolarij, pa tudi ožigalkarjev in drugih morskih organizmov, našli nove, še nikoli prej videne motive. Haecklovo razumevanje popolnosti, simetrije in naravnega reda je soustvarjalo in podpiralo tedanje filozofsko prepričanje evropskega prostora. Delo *Umetnostne oblike narave* ima v tem kontekstu zelo pomembno mesto pri razvoju evropske umetnosti zgodnjega 20. stoletja, saj predstavlja močan most med umetnostjo in znanostjo. Ta povezava pa je bila ključna pri razvoju in širjenju novih idej in estetike art nouveauja in njegove nemške različice jugendstila (Breidbach 2006).

4 Teorija rekapitulacije pravi, da je ontogenetski razvoj (razvoj od spočetja do smrti) posameznika kratka rekapitulacija (ponovitev) filogenetskega razvoja vrste, ki ji posameznik pripada. Od začetka 20. stoletja je ta teorija ovržena (The Embryo Project Encyclopedia – embryo.asu.edu).

5 Citat je prevod nemškega izvirnika »Die moderne bildende Kunst und das moderne, mächtig emporgeblühte Kunstgewerbe werden in diesen wahren Kunstformen der Natur eine reiche Fülle neuer und schöner Motive finden« (Haeckel 1899–1904).

Če je večina znanstvenikov premikala meje na posameznem področju, je bil Ernst Haeckel podobno kot Leonardo da Vinci (1452–1519) v renesansi lepilo med znanostjo in umetnostjo. Njegovi orisi morskih živali in enoceličnih radiolarij so iz znanstvenih razprav našli pot tudi v mesta širom Evrope, fasade njihovih stavb, slike, zavese in drugo notranjo opremo. Umetniki, arhitekti in oblikovalci pa še vedno črpajo navdih iz Haecklovih grafik (Breibach 2006).

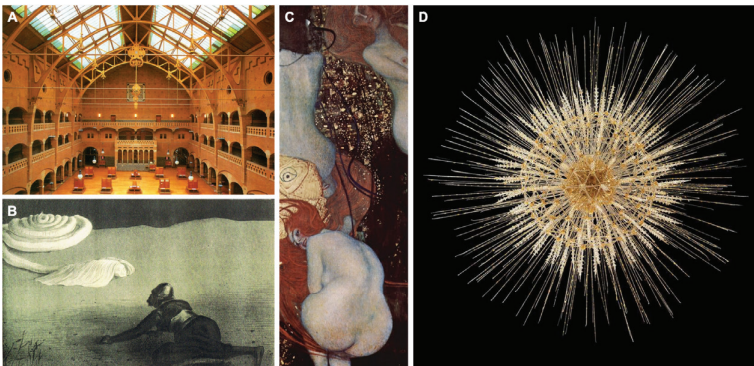
Po Haecklovih ilustracijah teorije rekapitulacije se je zgledoval tudi norveški ekspresionistični slikar Edvard Munch (1863–1944). Leta 1894 je po zgledu teh znanstvenih motivov sprožil pravo senzacijo na svoji razstavi v Stockholmu. Glavna atrakcija je bilo delo *Marija (Madonna)*, ki je z bleščeče belo podobo na črnem ozadju, obkroženo s spermalnimi celicami vodilo oko na podobo embrija, upodobljenega v spodnjem levem kotu litografije. S tem je Munch nagovarjal temeljne zakone spolne privlačnosti na fiziološkem nivoju. Sveto podobo mlade Marije je uokviril v profano, z naravnimi zakoni omejeno potrebo po razmnoževanju (Voss 2017).



Slika 2: Edvard Munch – *Marija (Madonna)*, 1894

Iz Haecklovih ilustracij so motive črpali tudi drugi umetniki. Nizozemski arhitekt Hendrik Petrus Berlage (1856–1934) jih je uporabil pri načrtovanju nove borzne hiše v Amsterdamu (Voss: 2017). Alfred Leopold Isidor Kubin (1877–1959) je v svoj slikarski izraz, podobno kot Munch pri delu *Marija*, prenesel domiselni kontrast, ki ga je Haeckel dosegel z upodabljanjem svetlih skeletov radiolarij na črnem ozadju. S tem je močno poudaril podrobnosti ter kompleksnost teh struktur (Voss: 2017). Znameniti avstrijski slikar Gustav Klimt (1862–1918) je po Haecklovem zgledu v svoja dela vključil podvodno pokrajino in čudovite lovke meduz in jih leta 1901/02 upodobil kot lase

vodne nimfe na sliki *Zlata ribica* (*Der Goldfisch*) (Voss 2017). Direkten preplet znanosti in umetnosti pa se je nedvomno pokazal v delu dveh steklarjev iz Dresdna – Leopolda Blaschka (1822–1859) in njegovega sina Rudolfa Blaschka (1857–1939). Teles želatinoznih organizmov, kot so glive, ožigalkarji in mehkužci, ter enoceličarjev ni mogoče nagačiti ali kako drugače primerno pripraviti. Zato sta se mojstra na pobudo Haeckla domislila, da bi lahko podobe kar se da realistično ujela v steklene figure. To jima je uspelo tako dobro, da je še danes težko verjeti, da gre za steklene skulpture in ne prava telesa upodobljenih organizmov (Voss 2017).



Slika 3: A) Hendrik Petrus Berlage – Borzna hiša v Amsterdamu, 1903 ; B) Alfred Leopold Isidor Kubin – *Kaj vidiš*, 1908; C) Gustav Klimt – *Zlata ribica*, 1901/1902; D) Rudolf Blaschka – *Aulosphaera ellegantissima*, pred 1888

Francoski arhitekt in notranji oblikovalec René Binet (1866–1911) je za glavni vhod na svetovno razstavo (*L'exposition universelle*), ki se je leta 1900 odvijala v Parizu, postavil spomenik Ernstu Haecklu v podobi *Porte Monumentale*. Binet je tako kot Haeckel pri svojem delu uporabil najsodobnejšo tehnologijo. *Porte Monumentale* so bila od vrha do tal opremljena z žarnicami, ki so zvezno spreminjale barvo od rubinasto rdeče, prek vijolične, modre do smaragdno zelene. Spomenik je Binetova reprezentacija skeleta radiolarije *Clathrocanium reginae* iz prvega zvezka *Umetnostnih podob narave* (Proctor 2006). S tem je Binet mojstrsko združil lepoto naravnih oblik teh morskih mikroorganizmov in čarobnost arabskih zgodb, zbranih v knjigi *Tisoč in ena noč*. Čipkasta podoba skeletov radiolarij je omogočila inovativen prenos mističnega orientalskega dekorativnega sloga v evropski prostor. Obiskovalci razstave so s sprehodom skozi *Porte Monumentale* simbolno odpotovali v času na začetek evolucijske zgodovine človeštva (ibid. 2006). Renéja Bineta je Haecklovo delo tako navdušilo, da je eno leto po izidu zadnjega zvezka

Umetnostnih oblik narave tudi sam izdal podobno knjigo. Naslovil jo je *Dekoratívne skice (Esquisses Decoratives)* in v njej – na enak način kot Haeckel organizme – predstavil arhitekturne dekoratívne elemente. Lestence, luči, električna stikala in podobno opremo je izrisal po motivih organizmov, ki jih je v svoji knjigi opisal Ernst Haeckel. Elemente je celo na enak, simetričen način razporedil po posameznih grafičnih listih (ibid. 2006).



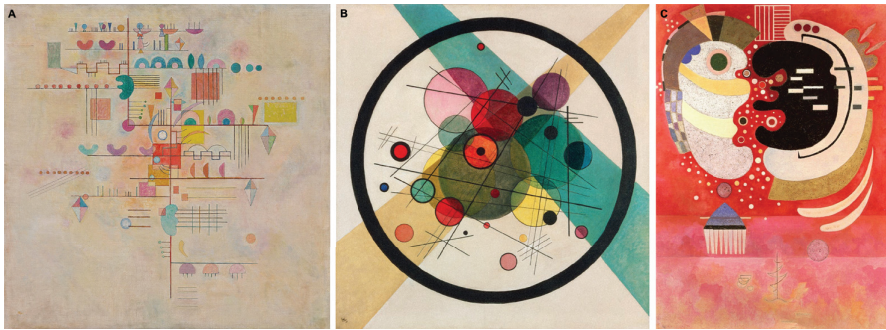
Slika 4: A) René Binet – *Porte Monumentale*, 1900; B) Stran iz knjige *Esquisses Decoratives*, ki prikazuje nekaj primerov električnih zvoncev, 1905

VPLIV MIKROBIOLOGIJE NA UMETNIŠKO ŠOLO BAUHAUS

Haecklove ideje so po svoje zaživele v obdobju nadrealizma predvsem na račun umetnikov, kot je Max Ernst (1891–1976), in slikarjev umetniške šole Bauhaus – Vasilija Kandinskega (1866–1944) in Paula Kleeja (1879–1940) (Breidbach 2006).

V času, ko je Kandinski deloval na nemški umetniški šoli, v njegovih delih prevladujejo geometrijske oblike, na katere so močno vplivali organski naravni motivi. Haecklov vpliv se zato v slikarstvu Kandinskega kaže tudi posredno skozi njegove teoretične razprave, s katerimi je utemeljil filozofijo abstraktnega slikarstva. Slikarske poteze je razumel kot neke vrste evolucijo, pri kateri točka s potegom raste v kompleksnejše geometrijske strukture – črte, like in ploskve. Skladno s to analogijo se tudi slikarski proces podreja naravnim biološkim zakonom, po katerih kompleksni organizmi nastanejo iz ene celice z delitvijo in rastjo. Kandinski abstraktne slike zato dojema kot t. i. umetniške organizme (Short 2010). Od tod verjetno izvira tudi njegovo navdušenje nad razvojem mikrobiologije. Mikroorganizmi so najpreprostejši, enocelični

organizmi, s katerimi se je začelo življenje na Zemlji. Leta 1934 je ustvaril delo *Eleganten vzpon* (*Graceful ascent*), s katerim je želel posnemati naravni izgled celic in mikroorganizmov. Že s samim naslovom je nakazal navpično rast velikosti in kompleksnosti kompozicije. Pri ustvarjanju je kombiniral oljne barve s peskom. Z neposredno uporabo naravnih materialov je dosegel organski vtis rahle obrabljenosti. Abstrakten prikaz celice je Kandinski usvaril že leta 1923 z delom *Krogi v krogu* (*Circles in a Circle*) (Roskill 1992). Istega leta kot *Elegantni vzpon* je ustvaril še eno sliko – *Vmes* (*In between*), kjer se je podobno kot pred njim Edvard Munch navezoval na Haecklove skice embrijev, pri čemer je obrnil značilni črno-beli kontrast (Voss 2017). Podobno, kot so v evoluciji iz enoceličnih mikroorganizmov nastali vedno kompleksnejši živi sistemi, je Kandinski s tem prikazal razvoj slikarskih motivov od točke, prek linij do velikih barvnih ploskev (Roskill 1992).



Slika 5: Vasilij Kandinski – *Eleganten vzpon* (*Graceful ascent*) 1934; B) Vasilij Kindinski – *Krogi v krogu* (*Circles in a Circle*), 1923; C) Vasilij Kandinski – *Vmes* (*In between*), 1934

Podobno kot Kandinski je bil tudi Klee prevzet nad naravo in znanstvenim napredkom, ki je omogočal odkrivanje naravnih podob. Zavzeto in analitično je opazoval naravo. Poglobljajal se je v rast in vejanje rastlin, razvoj organskih sistemov in druge naravne procese, povezane z geometrijo in matematičnimi vzorci. Prepričan je bil, da mora vsaka umetnost, tudi najbolj abstraktna, črpati iz naravnih podob. Zato je svoje učence pred pričetkom slikanja pogosto posadil pred svoj akvarij in jih uril v opazovanju rib. Kot živi organizmi se ne moremo distancirati od bioloških zakonov, zato je tudi sam zagovarjal idejo, da lahko človek ustvarja umetnost le, če sledi evlucijskim zakonom. Veliko se je ukvarjal tudi s teorijo barv, barve je raziskoval z znanstveno natančnostjo. Zanj so barve predstavljale najvišjo stopnjo kompleksnosti. Sicer znanstveno prizemljeni Klee pa je v barvah videl mistično dimenzijo in jih je pogosto povezoval z glasbo. Zanj so bile barve v slikarstvu podobno, kot so note v glasbi (Roskill 1992).

Vpliv filozofije Ernsta Haeckla na delo Paula Kleeja in njegovo zanimanje za mikrobiologijo se kaže predvsem v dveh njegovih delih. Leta 1922 je naslikal delo z naslovom *Fiziognomija krvnih celic*⁶. Paul Klee se je še v nekaterih drugih svojih delih, še bolj pa med pedagoškim procesom v šoli Bauhaus veliko ukvarjal s krvjo in žilnim sistemom. V tem delu pa je želel predstaviti naravo krvnih celic. Slika je geometrična in na podoben način zrcalno somerna, kot to zasledimo na grafičnih listih Ernsta Haeckla (Roskill 1992). Iz prvega zvezka njegove knjige *Umetnostne oblike narave* je črpal navdih tudi za serijo risb, ki so nastale leta 1926. Na njih je v različnih kompozicijah upodobil radiolarije kot dinamične elemente – mobile, ki spominjajo na vetrnice oz. cvetove. V zadnjem času je med bolj odmevnimi deli iz te serije risba *Sedem dinamo-radiolarij in drugo* (*Sieben Kynamoradiolaren und andere*), pri kateri so odkrili, da sta poslikani obe strani papirja, od tega je bila slika na zadnji strani tudi pobarvana z vodnimi barvami. To je nekoliko nenavadno, saj gre za edino barvno različico risbe iz te serije (Frassica 2014).



Slika 6: A) Paul Klee – *7 dinamo-radiolarij in drugo* (*Sieben Kynamoradiolaren und andere*) – prednja stran, 1926; B) Paul Klee – *7 dinamo-radiolarij in drugo* (*Sieben Kynamoradiolaren und andere*) – zadnja stran, 1926; C) *Fiziognomija krvnih celic* (*Physiognomy of a blood cells*), 1922

6 Fiziognomija je značilna podoba, značilne poteze obraza, zlasti kot odraz človekove osebnosti (Slovar slovenskega knjižnega jezika – SSKJ).

ALEKSANDER FLEMING KOT PIONIR BIOUMETNOSTI (BIOART)

Aleksander Fleming (1881–1955) je bil škotski mikrobiolog in farmakolog. Leta 1922 je izoliral protibakterijski encim lizocim. Ta katalizira cepitev molekulske vezi med dvema monosaharidnima enotama v bakterijski celični steni in s tem uniči njeno integriteto. Kot lastno protibakterijsko zaščito ga zato proizvajamo tudi ljudje; pri ljudeh je sestavni del solz in nosne sluznice, množično pa se uporablja tudi v biotehnološke namene. Fleming je postal svetovno prepoznaven, ko je leta 1928 eno od njegovih bakterijskih kultur okužila gliva *Penicillium notatum*. Opazil je, da proizvaja snov, ki zelo učinkovito ubija bakterije v kulturi. Po podrobnejši analizi je ugotovil, da gre za sekundarni metabolit⁷, ki ga je poimenoval penicilin. S tem je po naključju odkril prvi antibiotik, kar predstavlja enega največjih dosežkov medicine vseh časov. Prej smrtonosne in nalezljive bakterijske bolezni so postale ozdravljive. Ta odkritje je Flemingu leta 1945 prineslo tudi Nobelovo nagrado za fiziologijo ali medicino (Maurois 1959).

Ljubiteljsko se je Fleming ukvarjal tudi s slikanjem in bil član privatnega umetniškega združenja Chelsea Arts Club, ustanovljenega 1891 na pobudo slikarja Jamesa Abbotta McNeilla Whistlerja (1834–1903) (Stracey 2009). Kljub temu, da kot umetnik nikoli ni bil posebej prepoznaven, pa je Flemingov doprinos na tem področju prav tako izjemen. Sprva je najraje slikal z vodnimi barvami, pri čemer je imel popolnoma povprečne sposobnosti. Njegova izjemnost in inovativnost v umetnosti se kaže na drugačen način. Bil je eden prvih, ki je platno zamenjal za bakterijsko gojišče⁸ in oljne ali vodne barve za bakterijske kulture ter ustvaril slike s pomočjo mikroorganizmov. Tako je kreativno združil znanost z umetnostjo v največji možni meri (ibid. 2009). S tem je dobesedno udejanil idejo Kandinskega o slikah kot »umetniških organizmih«, saj so bila Flemingova dela dobesedno živa. Ob tem, ko so mikroorganizmi nanešeni na gojišče, slika sploh še ni vidna. Pokaže se šele kasneje kot rezultat mikrobne rasti in interakcij med celicami različnih izbranih vrst bakterij in gliv. Človek s tem le sproži (med umetniki umetniške šole Bauhaus tako opevani) evolucijski proces, ki nato rezultira v čudovito likovno stvaritev (ibid. 2009).

Sicer ne vemo, kdaj natančno in zakaj sploh je Fleming pričel z uporabo te svojevrstne tehnike. Znano pa je, da se je v londonski bolnišnici, kjer je bil

7 Sekundarni metaboliti ali drugotni presnovki so organske spojine, ki niso neposredno povezane z normalno celično rastjo, razvojem ali razmnoževanjem danega organizma.

8 Opomba 11: Sekundarni metaboliti ali drugotni presnovki so organske spojine, ki niso neposredno povezane z normalno celično rastjo, razvojem ali razmnoževanjem danega organizma.

zaposlen (St. Mary's Hospital), za posledicami sifilisa zdravilo veliko umetnikov in morda se mu je ob tem utrnila genialna zamisel (ibid. 2009). S pomočjo bakterij je Fleming ustvarjal preproste motive, kot so vojaki, materinska skrb za otroka, baletne plesalke, hiše in podobno. Tehnika slikanja z bakterijami zahteva veliko mikrobiološkega znanja in spretnosti. Fleming je moral najti primerne organizme, ki proizvajajo naravna barvila. Poleg tega je morala biti tudi hitrost njihove rasti na uporabljenem gojišču čim bolj enakomerna. Različne bakterijske kulture je najprej ločeno vzgojil. S posebnim mikrobiološkim orodjem (npr. cepilno zanko) jih je nato podobno kot barve s čopičem prenašal na z gojiščem impregnirani pivnik, kjer so se čez čas namnožile (ibid. 2009). Nastale slike niso bile obstojne. Mikrobna rast jih je sprva ustvarila, kmalu zatem pa tudi zmaličila do brezoobličnosti. To tehniki daje tudi popolnoma nov dinamičen zorni kot, saj se podobe v času venomer spreminjajo. Zato je slike, ki so »zrasle« na gojišču, pogosto tudi dokumentiral tako, da jih je z vodenimi barvami prerisal na papir.

Fleming je s svojim raziskovalnim delom odkrival vedno nove vrste bakterij različnih barv in s tem širil svojo barvno paleto. V njegovem času ta zanimiva tehnika kljub svojemu potencialu ni požela veliko zanimanja. Ko je kraljevi par⁹ leta 1923 obiskal St. Mary's Hospital, je Fleming sicer pripravil manjšo razstavo svojih »bakterijskih slik«, vendar te niso bile deležne posebne pozornosti (ibid. 2009). Zato si Aleksander Fleming verjetno ni predstavljal, da bo njegov hobi, ki ga je spretno združil s svojim delom v bolnišnici, kdaj prerasel v samostojno umetniško smer. Tehnika je postala prepoznavna šele v zadnjem času, ko se t. i. bioumetnost (bioart) hitro in množično razvija in postaja vedno bolj popularna.



Slika 7: Aleksander Fleming in njegove slike; dela nimajo posebnega naslova (v dvajsetih letih 20. stoletja – točen čas nastanka neznan)

⁹ Takrat je Veliki Britaniji vladal kralj Jurij V. z ženo, kraljico Marijo (Mary of Teck) (www.britishpathe.com).

Povzetek

Znanost in umetnost sta bili od nekdaj nerazdružljivo povezani in do sedaj se je še vsak poskus njune ločitve izjalovil. Od vseh znanstvenih področij je morda prav mikrobiologija najbolj korenito vplivala na razvoj evropske umetnosti. Mikroorganizmi so usmerjali umetniško motiviko, še preden so se ljudje zavedali njihovega obstoja. V srednjem veku so povzročali številne epidemične bolezni, upodobljene na mnogih znamenitih umetniških delih svetovnih mojstrov, kot so Raffaello Santi, Michelangelo Buonarroti, Hieronymus Bosch in Pieter Bruegel starejši. Na prelomu iz 19. v 20. stoletje je bil znanstveni in tehnični napredek na vrhuncu. Izboljšave mikroskopa so omogočile raziskovanje prej nevidnih mikroorganizmov, iz česar se je rodila nova znanstvena disciplina – mikrobiologija. Mladi ambiciozni umetniki, naveličani izrabljenih motivov takrat uveljavljenega historizma, so skozi mikroskop uzrli popolnoma nove oblike. Iz njih so nastali novi (avantgardni) slogi, kot sta na primer art nouveau in jugendstil. Posebne zasluge pri tem ima nemški naravoslovec in umetnik Ernst Haeckel. S svojim delom *Umetnostne oblike narave (Kunstformen der Natur)* je uspel na izviren način približati naravne oblike mikrobov in drugih organizmov širši javnosti. Iz tega dela so nato vrsto let črpali navdih številni pomembni umetniki, med njimi tudi nekateri iz oblikovalske šole Bauhaus, kot sta bila na primer Vasilij Kandinski in Paul Klee. Haeckel pa s svojimi edinstvenimi deli in pogledom na svet še danes navdihuje številne umetnike. Potencial mikrobov kot slikarskega medija je prvi prepoznal Aleksander Fleming, sicer znan po odkritju antibiotika penicilina. Bakterije je uporabil kot sredstvo za slikanje in s tem v slikarstvo vnesel popolnoma novo dimenzijo živosti. Kasneje se je to razvilo v zelo dinamično umetniško področje bioumetnosti oz. bioarta. Primer Ernsta Haeckla, Aleksandra Fleminga in številnih drugih velikanov znanosti in umetnosti slikovito kaže pomen širokega pogleda in interdisciplinarnega pristopa za doseganje prelomnih rezultatov.

Ključne besede: mikrobiologija, Ernst Haeckel, kremenaste alge, naravne oblike, znanstveni napredek

Abstract

Science and art have always been inseparably connected and, up until now, every attempt to divide them has proven unsuccessful. And if one had to choose which scientific field influenced European art most fundamentally, it would almost certainly be microbiology. Microorganisms subtly influenced artistic motifs even before people were fully aware of their existence. In the middle ages they caused numerous epidemic diseases depicted in many famous works by such artists as Raffaello Santi, Michelangelo Buonarroti, Hieronymus Bosch and Pieter Bruegel the Elder. On the brake of the nineteenth century the scientific and

technical development reached its zenith. Improvements of the microscope enabled research of microorganisms never seen before, which gave birth to a new field in science – microbiology. Young ambitious artists tired of the used motifs of then popular historyism sighted entirely new forms through the microscope. They later formed new avantgarde movements such as Art Nouveau and Jugendstil. In that we could attribute much credit to the German natural scientist Ernst Haeckel. With his work *The Artforms of Nature (Kunstformen der Natur)*, he managed to present in a very inovative way the natural forms of microbes and other organisms to the wider public. This work was a source of inspiration for many future generations of esteemed artists. In the school of Bauhaus he most influenced Wassily Kandinsky and Paul Klee. Yet even today Haeckel inspires many artists with his unique work and views on the world. The potential of microbes as an image medium was first recognised by Alexander Fleming, otherwise known by his discovery of the penicilin antibiotic. He used bacteria as a mean of painting and so brought a new dimension if liveness into painting. It later evolved into a very dynamic field of BioArt. Both Ernst Haeckel and Alexander Fleming, as well as many other giants of science and art, clearly show the importance of a wide view and an interdisciplinary approach for attaining groundbraking achievements.

Keywords: Microbiology, Ernst Haeckel, diatoms, forms of nature, scientific progress

Seznam literature

- ARMOND, Kate (2013): *Cosmic Men: Wyndham Lewis, Ernst Haeckel, and Paul Scheerbart*. V: *The Journal of Wyndham Lewis Studies*, let. 4, št. 41.
- BREIDBACH, Olaf. (2006): *Visions of nature: The art and science of Ernst Haeckel*. München: Prestel.
- BROWNING, Peter (2007): *Splendid Mountains: Early Exploration in the Sierra Nevada*. Lafayette: Great West Books.
- DEBRÉ, Patrice (1998): *Louis Pasteur*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- FRASSICA, Matt (2014): *Speed art museum discovers modernist artist's unknown watercolour piece: The Courier-Journal*. <https://eu.courier-journal.com/story/entertainment/arts/visual/2014/02/24/speed-art-museum-discovers-modernist-artists-unknown-watercolor-piece/5785619> (vpogled 20. 2. 2019).
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1960): *Zahme Xenien IX*. V: *Goethe, Johann Wolfgang von: Berliner Ausgabe. Poetische Werke*, 2. zv. Berlin: Aufbau Verlag, str. 381–394.
- HAECKEL, Ernst: *Kunstformen der Natur*, Leipzig, Dunaj: 1899–1904.
- HOLT, Niles R. (1971): *Ernst Haeckel's monistic religion*. V: *Journal of the History of Ideas*, let. 32, št. 2, str. 265–280.

<https://embryo.asu.edu/search?text=theory+of+recapitulation> (vpogled 5. 4. 2019)

<https://www.britannica.com/search?query=Friedrich+Wilhelm+Heinrich+Alexander+von+Humboldt+> (vpogled 5. 4. 2019).

<https://www.britannica.com/search?query=Jean-Baptiste+de+Lamarck> (vpogled 5. 4. 2019).

<https://www.britishpathe.com/search/query/George+V> (vpogled 5. 4. 2019).

JOSHI, Amitabh (2018): Ernst Heinrich Philipp August Haeckel. V: *Resonance*, let. 23, št. 11, str. 1165–1176.

MAUROIS, André (1959): *The Life of Sir Alexander Fleming*. New York: Jonathan Cape. ISBN: 978-1199308146.

MÜHLFRIEDEL, Wolfgang/WALTER, Rolf/HELLMUTH, Edith (2004): *Carl Zeiss in Jena 1945–1990* (Vol. 3). Köln: Böhlau Verlag.

PROCTOR, Robert (2006): Architecture from the cell-soul: René Binet and Ernst Haeckel. V: *The Journal of Architecture*, let. 11, št. 4, str. 407–424.

ROSKILL, Mark W. (1992): *Klee, Kandinsky, and the thought of their time: a critical perspective* (p. xix). Urbana: University of Illinois Press.

SHORT, Christopher (2010): *The art theory of Wassily Kandinsky, 1909–1928: the quest for synthesis*. Berlin: Peter Lang AG. ISBN: 978-3039113996.

SSKJ, <http://bos.zrc-sazu.si/sskj.html> (vpogled 5. 4. 2019).

STRACEY, Frances (2009). Bio-art: the ethics behind the aesthetics. V: *Nature Reviews Molecular Cell Biology*. let.10, št. 7, str. 496.

VOSS, Julia (2017): Ernst Haeckel and The evolution of Modern Art. V: *The Art and Science of Ernst Haeckel*. Köln: Taschen, str. 50-58 ISBN 978-3-8365-2646-3.

Seznam slik

Slika 1A: http://www.antique-microscopes.com/photos/Zeiss_IVa.htm (vpogled 25. 3. 2019).

Slika 1B: http://caliban.mpizkoeln.mpg.de/haeckel/kunstformen/Titel_200.jpg (vpogled 25. 3. 2019).

Slika 1C: http://biolib.mpipz.mpg.de/haeckel/kunstformen/Tafel_031.html S(vpogled 25. 3 2019).

Slika 2: <https://lh5.ggpht.com/fco0bxGxMLkYbtXqPELnHazEHFBvu26uxTTbY-WZdycZwUsUrNhUFInmuRuj=s1200> (vpogled 25. 3. 2019).

Slika 3A: <https://lineale.nl/wp-content/uploads/Interieur-inspiratie-Hendrik-Petrus-Berlage-Beurs-van-Berlage-Lineale-Rhenen-1.jpeg> (vpogled 5. 4. 2019).

Slika 3B: <https://thecharnelhouse.org/2014/12/02/the-weird-world-of-alfred-kubin-beyond-the-other-side-1908/what-do-you-see-alfred-kubin/> (vpogled 5. 4. 2019).

Slika 3C: www.gustav-klimt.com/Goldfish.jsp (vpogled 5. 4. 2019).

Slika 3D: <https://www.newscientist.com/article/mg22930662-100-a-delicate-record/> (vpogled 5. 4. 2019).

Slika 4A: <https://www.dataisnature.com/?m=201305> (vpogled 5. 4. 2019).

Slika 4B: <https://www.pinterest.com/pin/129689664241982745/> (vpogled 5. 4. 2019).

Slika 5A: <https://www.guggenheim.org/artwork/1959> (vpogled 6. 4. 2019).

Slika 5B: <https://www.wassilykandinsky.net/work-247.php> (vpogled 6. 4. 2019).

Slika 5C: <https://www.pinterest.com/pin/47921183514694098/?lp=true> (vpogled 6. 4. 2019).

Slika 6A: <http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/2009/impressionist-modern-art-pf9020/lot.96.html> (vpogled 5. 4. 2019).

Slika 6B: paul klee courier journal - <https://eu.courier-journal.com/story/entertainment/arts/visual/2014/02/24/speed-art-museum-discovers-modernist-artists-unknown-watercolor-piece/5785619> (vpogled 5. 4. 2019).

Slika 6C: <https://www.posterlounge.co.uk/the-physiognomy-of-a-bloodcell-1922-pr310762.html> (vpogled 5. 4. 2019).

Slika 7: <https://www.smithsonianmag.com/science-nature/painting-with-penicillin-alexander-flemings-germ-art-1761496/> (vpogled 5. 4. 2019).

Luka Savić (Ljubljana)

ALI BI BAUHAUS OBSTAJAL BREZ ČRNEGA KVADRATA?

ZGODOVINSKI RAZVOJ OD CÉZANNA DO BAUHAUSA

After the old testament there came the new - after the new the communist - and after communist there follows finally the testament of suprematism (El Lissitzky 2017: 158)

UVOD

V pričujočem članku se bom ukvarjal z razvojem avantgarde in njenim vplivom na šolo Bauhaus. Bralca želim predvsem opozoriti na nekatere značilnosti avantgard, ki so se prenesle tudi na omenjeno šolo. Velikokrat se na šolo Bauhaus gleda kot na avtonomno tvorbo, hkrati pa se pozablja, da je Bauhaus bil vpet v zgodovinsko dogajanje in je gostil največja imena avantgardnega gibanja. Morda je ravno Bauhaus v Evropi omogočil prenos znanja, ki ga je promoviralo to umetniško gibanje. Klee, Kandinski, Moholy-Nagy in mnogi drugi so bili neposredno povezani z novimi umetniškimi tokovi in so hkrati poučevali na Bauhausu. Koncentracija znanja in tudi nestrinjanja je dala tej šoli unikaten karakter. Šolo so poleg velikih imen, ki jih je gostila, zaznamovali tudi mnogi konflikti, ki so nastali kot stranski produkt razvoja avantgardnih gibanj in njihovega razvoja proti skupnemu sovražniku, imenovanemu akademizem. V prispevku bom poudaril predvsem vlogo suprematizma v ideji Bauhauusa in širše. Specifično bom največ pozornosti namenil suprematizmu El Lisickega, ki je vseboval momente konstruktivizma. Njegov specifični suprematizem je Malevičevo razkritje nematerialnega sveta častil do te mere, da je to gibanje oklical kot začetek novega sveta oziroma kot preroško idejo. Teorija, da je suprematizem imel vpliv na Bauhaus, ni ravno najbolje zastopana, saj kanonska teorija opozarja, da Malevič ni zagovarjal ideje o združevanju umetnosti in življenja. Vendar se mi zdi pomembno opozoriti ravno na idejo vzročne povezanosti med izničenjem materialnega sveta (Malevič) in poskusom izgradnje novega (Bauhaus in konstruktivisti).

RAZVOJ VELIKE ZGODBE

V tekstu bom spekulativno poskušal zagovarjati tezo, da je premik, ki ga je v umetnosti naredil Kazimir Malevič, močno vplival na celoten potek zgodovine umetnosti in tudi na Bauhaus. V času modernizma 20. stoletja je dejansko obstajala »velika zgodba«, ki jo je zagreto kritiziral mislec postmodernizma Jean-François Lyotard. Ko beremo manifeste v njihovem kronološkem zaporedju, dejansko vidimo, kako skozi negacijo vsebinskih nekonsistentnosti vsak nov manifest napreduje k nekemu »skupnemu cilju«. Lyotard je zagovarjal tezo, da smo sedaj v obdobju postmodernizma, kjer so se »velike zgodbe« o skupni zgodovini človeštva že zdavnaj izpele v različnih totalitarizmih. Nacizem, komunizem in fašizem so bili izraz modernistične zablode, ki je zagovarjala skupno napredovanje zgodovine. Vsi ti režimi pa so pod pretvezo univerzalnosti zagovarjali partikularne interese. Za Lyotarda obstajajo samo partikularne zgodbe, ki nimajo skupnega cilja in vsak poskus univerzalizacije bo po njegovem vedno vodil v totalitarizem in zlo.¹ Avantgarde so v smislu predhodnih faz zagotovo velik rez, saj so želele na novo organizirati življenje in svet. Na nek način so nadaljevale tradicijo romantike, ki je želela spremeniti človeka na individualni in kolektivni ravni (Erjavec 2008). Delo, ki ga je v tem kontekstu potrebno omeniti, je zagotovo *O estetski vzgoji človeka*² Friedricha Schillerja, pri čemer je bistvena ideja sinteze življenja in umetnosti. O tem piše Schiller že leta 1795, vendar se tega do prebuditve v času avantgard skoraj ne omenja. Kako se je implementirala Schillerjeva ideja, bomo pogledali kasneje. Potrebno pa je na tej točki opozoriti na razliko med avantgardo in modernizmom, da ne bomo ponovili napake, ki jo je naredil Theodor Adorno. Modernizem in avantgarde se temeljno razlikujejo, ko pride do vprašanja združevanja življenja in umetnosti oziroma umetniške in družbene prakse (ibid.: 20–22). Ideja modernistične umetnosti je bila bolj usmerjena k vzpostavljanju avtonomnosti umetniškega dela, t. p. da se je ukvarjala z zarezo med znakom in referentom. Umetniška dela so bila prvič v zgodovini kot predmet raziskovanja bolj pomembna od človeka in okolice. Avantgarde pa so veliko svoje energije usmerjale v vlogo umetnosti v širšem družbenem kontekstu. Kljub temu, da se strinjam s takšno delitvijo, obstaja med filozofsko idejo modernizma in avantgardo močna povezava.

Obe družni duh skupnega poteka zgodovine.

1 Ko govorimo o modernizmu in postmodernizmu, ga obravnavamo bolj kot filozofski termin, kot razlike med univerzalnostjo in partikularnostjo, in ne toliko v umetniško zgodovinskem smislu.

2 *Über die ästhetische Erziehung des Menschen.*

Vse avantgardne smeri v 20. stoletju sicer niso zagovarjale univerzalnosti, vendar je pri njih čutiti nekaj, kar bi lahko poimenovali skupni napredek zgodovine. Nekako se vse skupaj začne pri Cézannu, ki je s svojo sliko provansalske krajine predhodnik kubizma in osnova za Malevičeve motive kmečkih ljudi, kar je zagovarjal Aleksandar Flaker (Flaker 1982: 74). Camilla Gray Maleviča sicer ne vidi kot neposrednega naslednika Cézannove linije, ampak pravi, da bolj deluje pod vtisom Matissa oziroma fauvizma in predvsem Natalije Gončarove (Gray 2012). Tudi sam Malevič, kot navaja Gray iz njegove neobjavljene avtobiografije, pravi: »Gončarova in jaz sva delovala bolj na nivoju kmetov. Vsako najino delo je imelo vsebino, ki je razkrivalo socialno ozaveščenost, izraženo skozi primitivno formo. To je bila osnovna razlika med nama in skupino *Pikovega poba*, ki je delala po Cézannovi liniji« (Gray 2012: 134). Čeprav se Malevič ni prepoznal kot neposredni naslednik Cézanna, je hipoteza, ki jo zagovarja Flaker, vsekakor relevantna. Ideja, da se s Cézannom zgodi nek subtilen, a hkrati radikalen premik, ki vpliva na potek zgodovine umetnosti, zagotovo drži. Poenostavljanje form in barvnih nanosov pa se pri Maleviču dokončno izkristalizira v njegovih monokromih.

Suprematistični manifest, ki ga je napisal Malevič leta 1916, se nanaša na linijo od »kubizma in futurizma do suprematizma« in kaže na to, da je suprematizem neposredna »izboljšava« predhodnih stopenj. Ideja za razvojem avantgarde je bil odmik od akademizma, ki ga je kritiziral že realizem. V manifestu Malevič zapiše, da so principe naturalizma razvili »divjaki«, ki so se poskušali približati naravi. Zaradi plitkosti razumevanja človeka so se večinoma usmerjali k naravi in ne k razvijanju nove umetnosti. Tovrstna oblika izražanja ne more biti umetnost, saj je njihova umetnost, tako Malevič, tudi tehnično zelo šibka. Tovrstno umetnost so preko Grkov in Rimljanov do potankosti dodelali v renesansi. »Vsi mojstri renesanse so dosegli odlične rezultate v anatomiji. Vendar niso dosegli variacij v vtisu telesa« (Malevič 2011: 110). Za Maleviča je prava umetnost tista, ki nima nič skupnega z naravo, ampak umetnik sam ustvarja avtonomne forme. »Umetnik je zavezan temu, da je svoboden ustvarjalec in ne svoboden ropar« (ibid.: 111). Zaradi tega mora umetnost nastajati avtonomno in neodvisno od narave oziroma od stvarstva, ki ga ni naredil človek. Akademija je bila za Maleviča primitivno roparstvo zgodovine in tudi narave (ibid.: 107–112). Suprematizem je v tem pogledu anti-akademska avtonomna umetnost. Kot je zapisal Malevič v besedilu *Bog ni zapustil prestola*, je »geometrija konvencionalni videz neobstoječih figur« (Malevič 1986: 7). Geometrija je zanj predstavljala dogovorjen sistem, ki je popolnoma razvezan z naravo.

Futurizem je na nek način potrebno proslavljati, saj je odprl nekaj novega v »modernem življenju«. V svet umetnosti je vpeljal »lepoto hitrosti«. Kljub temu, da je vnesel noviteto, za suprematiste to ni bilo dovolj. Futurizmu je umanjala avtonomnost. Na njihovih upodobitvah še vedno vidimo momente naturalizma. Čeprav so zamenjali motiv, človeka za stroj, je slika še vedno odvisna od zunanjih referentov. »Slikarstvo mora zapustiti temo in objekte, če želijo postati čisti slikarji« (Malevič 2011: 119). Suprematizem pa je zgodovinsko gledano z izničenjem slike in tradicionalnim upodabljanjem pripeljal umetnost do svojega lastnega konca. Velikokrat napak razumemo Maleviča, saj mnogi mislijo, da je njegovo slikarstvo abstrakcija. Toda pri njegovi umetniški praksi gre, kot pravi tudi sam, za realistično upodabljanje nematerialnega sveta, ki je vir obstoja materialnega. Malevičeva umetnost je v upanju po spremembi naredila prostor za nove oblike umetnosti.

Kljub temu, da je suprematizem končna točka v razvoju slikarstva, se v dialektičnem gibanju zgodovine avantgard s tem ne strinjajo vsi. Konstruktivisti so na podoben način, kot je suprematizem videl futurizem, videli suprematistično umetnost kot premalo proti-akademsko. Suprematizmu so konstruktivisti vsekakor priznavali izničenje naturalizma, vendar pa mu po njihovem manjka še prehajanje v prostor. To, da so suprematisti koncentrirani na platno in dvodimenzionalno površino, je bilo za konstruktiviste preveč akademsko. Vladimir Tatlin je namreč s svojim *Negativnim reliefom* umetnost prestaval v prostor. Tako so konstruktivistični objekti sicer podobni suprematističnim, vendar so za razliko od njih ti v fizičnem prostoru. Kot bomo videli kasneje, je nestrinjanje med omenjenima smerema preraslo tudi v spor, ki je nastal na inštitutu INHUK.

Idejo kavzalnega razvoja zgodovine modernizma je treba razumeti, saj lahko preko tega vstopamo v različne diskurze, ki se nam ponujajo v zgodovini modernizma. Bauhaus je v veliki meri del tega skupnega poteka zgodovine. Na idejno formacijo šole so vplivale avantgardne smeri, ki so se razvile v Rusiji. Vpliv je bil v veliki meri neposreden, saj so bili profesorji del teh smeri. Šola, kot je Bauhaus, ni ne profesorjem ne študentom jemala svobode in avtonomnosti, zato so profesorji večinoma predavali to, kar so tudi sami raziskovali. Od avantgard je Bauhaus prevzel veliko elementov, mogoče je najpomembnejši aspekt ravno združevanje umetnosti in življenja. V naslednjem poglavju bom poskušal pokazati, na kakšen način je prišlo do vpliva ideje nove izgradnje sveta in suprematizma in kdo so bili glavni protagonisti pri širjenju te ideje.

NOVI SVET

Osrednje besedilo, ki ga je potrebno obravnavati v odnosu suprematizma in Bauhauusa, je besedilo El Lisickega, ki je »retrospektivni komentar na Malevičevo prvotno formulacijo suprematizma« (Bowl 2017: 151). El Lisicki je bil Malevičev tesen prijatelj in je tudi zelo dobro razumel, kaj je ta želel povedati s svojim suprematizmom, ki je v resnici zelo zapleten ontološki in epistemološki sistem. *Suprematizem v rekonstrukciji sveta*, ki ga je El Lisicki napisal 1920, razume suprematizem kot »nov znak in plan« za konstrukcijo novega sveta. Eden izmed glavnih momentov je bilo ravno združevanje umetnosti in življenja, kar bomo kasneje v drugačni obliki videli tudi pri Bauhausu. *Črni kvadrat* je kot »svetilnik«, ki kliče k novemu svetu, katerega glavni protagonisti so umetniki. Umetniki bodo postali »vsevidno oko in vseslišno uho«. S tem, ko se je razblinila iluzija materialnega sveta, lahko postavimo nov temeljni kamen za novi svet, po katerem z velikim navdušenjem kliče El Lisicki. Pri suprematizmu je šlo predvsem za to, da je Malevič v svoji filozofiji zagovarjal akozmistično pozicijo, ki jo iz filozofije poznamo že od Platona naprej in jo zagovarjata tudi Hegel in Spinoza. Gre za idejo, da je materialni svet samo negacija celote oziroma Enega in zaradi tega samo iluzija. Teorija akozmizma pravi, da je moč spoznati samo celoto in edino ona predstavlja resnico. Vse ostalo so samo delčki, preko katerih na videz razumevamo svet. Negacija Enega po Spinozi ne more imeti samostojnega obstoja. Enako razume svet tudi Malevič. Zanj resničnost ne obstaja. Takole pravi v svojem besedilu *Bog ni zapustil prestola*:

Preučevati resničnost pomeni preučevati neobstoječe, nedoumljivo in za človeka je nedoumljivo neobstoječe. Človek je definiral obstoj predmetov, ki so mu bili sprva nedoumljivi in neobstoječi. Hoče jih preučiti, in sicer tako, da vzame enega od njih in ga preučuje. Kmalu opazimo, da se predmet pod pritiskom sredstva, s katerim preučuje, razdeli na množico sestavljenih predmetov, ki so povsem samostojni. – Preučevanje nastanka samostojnih predmetov ustvari veliko novih povezav in odnosov med novimi predmeti in tako naprej brez konca. Dokaže nam, da predmeti ne obstajajo, in istočasno, da obstaja njihova neskončnost, »nič« in istočasno »nekaj« (Malevič 1986: 6).

Predmetni svet je kot igra, kjer se po principu konvencije konstruirajo predmeti. Zaradi tega nas Malevič konstantno napotuje na nematerialni svet. *Črni kvadrat* je znak, ki nas opominja na praznino materialnega sveta. Malevič slika »nič sam« in nas sili k izkustvu odsotnosti. Ravno to izničenje materialnega sveta omogoča, da so mnogi misleci in umetniki začeli razmišljati o

izgradnji nove stvarnosti. El Lisickega je ta ideja vzpodbudila do te mere, da je postal glas nove umetnosti. V suprematizmu je tako močno verjel, da je zapisal: »Po stari zavezi je prišla nova – po novi, komunistična – in po komunistični končno sledi suprematistična zaveza« (Bowl 2017: 158). Lisicki je to gibanje razumel kot preroško. V enem izmed svojih likovnih del je ikonološko upodobil umetnika kot stvarnika sveta. Fotografija s trojno ekspozicijo, naslovljena *Konstruktor*, je avtoportret avtorja, ki ima pred svojim desnim očesom roko, ki drži šestilo in riše krog. V ozadju vidimo koordinate xyz, pomemben konstruktivistični motiv, ki kaže na to, da se mora umetnost preseliti v prostor. V maniri slike Willama Blakea *Ancient of Days* je El Lisicki namesto Boga kot glavnega protagonista postavil umetnika.

Zakaj sta El Lisicki in njegovo razumevanje suprematizma tako pomembna za članek o Bauhausu? Leta 1921, samo eno leto po tem, ko je napisal tekst *Suprematizem v rekonstrukciji sveta*, je Lisicki kot kulturni predstavnik Rusije odpotoval v Weimarsko republiko. Tam je po prepričanju nekaterih uradno zastopal rusko umetniško sceno in prinašal nove informacije o umetniškem dogajanju. V Nemčiji je bil neke vrste ruski kulturni ambasador. Povezan je bil tudi s skupino *Novembergruppe*, katere član je bil tudi Walter Gropius. Bauhaus je obiskal, ko je bila šola v mestu Weimar. Zagreti mislec suprematizma je brez dvoma z enakim žarom, kot je pisal, suprematizem zagovarjal tudi v Nemčiji. Idejo, da se mora umetnost združiti z življenjem, je zagovarjal tudi Bauhaus in preko te združitve je spreminjal svet. Seveda je zelo težko dokazati neposredni vpliv, ko je evidentno, da je bila tovrstna miselnost ruske avantgarde prisotna. Prisotna pa je bila zaradi nekaterih mislecev, ki so bili predstavniki teh umetniških smeri – Kandinski, Klee in Moholy-Nagy so bili vsi zavezani ruski avantgardi in so poučevali znotraj njenih principov. Nekateri umetniki, ki so bili v tistem času del ruske »scene« in so dobro poznali dogajanje, so migrirali v Evropo in eden izmed glavnih protagonistov se je znašel tudi na Bauhausu. Vasilij Kandinski, ki je poučeval na tej šoli, je do neke mere povezan z Malevičem.

Malevičeva obravnava nerazdružljivih formalnih kvalitete geometričnih elementov se lahko nanaša na delo Kandinskega *O spiritualnem v umetnosti* [...], na Kandinskega pa je, obratno, prav tako vplival suprematizem v svojem poudarjanju osnovnih elementov in njihove pozicije ter razporeditve v njegovem programu *Inhuk* [...]. V poučevanju na Bauhausu je to temo razvil še dlje (Poling 1983: 31).³

³ Malevich's consideration of the inherent formal qualities of geometric elements may reflect the influence of Kandinsky's *On the Spiritual in Art* [...], Kandinsky, in turn, may have been affected by Suprematism in his stress on the basic elements and their positioning and alignment in his *Inkhuk* Programm [...]. In his Bauhaus teaching he developed these subjects still further.

Umetnost Kandinskega je bila zelo podobna suprematizmu. Kompozicija in način konstruiranja slik sta direktno vezana na to tradicijo. Poleg tega pa je bil Kandinski ustanovitelj inštituta INHUK⁴. Inštitut, ki je bil v Rusiji, je v času svojega delovanja gostil največja imena takratne avantgarde scene. Seveda pa ne preseneča niti to, da je ravno tam nastal spor, ki je Kandinskemu spodnesel profesorsko stolico. Kmalu po ustanovitvi se je namreč skupina konstruktivistov obrnila proti principom Kandinskega in to ga je prisilo, da je inštitut zapustil.

To je pripeljalo do razcepa v INHUK-u, do razcepa, ki je zaznamoval rusko avantgardo v celoti; Rodčenko, Stepanova in Popova so Kandinskega razglasili za subjektivnega psihologa, ki pri analizi umetnosti ni sposoben »objektivne metode«. Ločili so se od »teoretskega idealizma« Kandinskega in Maleviča, prišlo je do zavrnitve programa inštituta po zamisli Kandinskega in tudi do zavrnitve Malevičeve kandidature. In 27. januarja 1921 je Kandinski najavil svoj izstop iz INHUK-a, njegov novi predsednik pa je postal Rodčenko. Delovna skupina za objektivno analizo pa središče INHUK-a (Vrečko 2010: 11).

Spor se je, kot ugotavlja Vrečko, preselil skupaj s Kandinskim tudi na Bauhaus, kjer naj bi menda pristaš konstruktivizma Moholy-Nagy s podobno tendenco nastopal proti suprematizmu. Vse to dogajanje kaže, da je bil suprematizem vsekakor zelo živ na Bauhausu in da so študentje močno čutili vpliv suprematistične misli. V istem članku Vrečko pravi, da je El Lisicki naredil »sintezo suprematizma in konstruktivizma« in zaradi tega tudi zagovarja združevanje umetnosti in življenja, medtem ko suprematizem kot tak temu ni bil specifično naklonjen. »Kandinsky in Malevič skupaj s futuristi-formalisti, brezpredmetniki, suprematisti nista verjela v sintezo umetnosti in življenja« (Vrečko 2010: 10). V nasprotju s to trditvijo pa je El Lisicki ravno to povezavo videl kot eno izmed ključnih točk v suprematizmu, ki je pri njem seveda imel elemente konstruktivizma. Ideja povezave med konstruktivizmom in suprematizmom pa se je preselila tudi v slovenski prostor. Glavni zagovornik te povezave je bil Avgust Černigoj. Černigoj je tudi sam kratek čas študiral na Bauhausu in je zelo hitro prepoznal problem, ki je pestil ti dve smeri. Ta spor je sam razrešil v svojem *Tržaškem konstruktivističen ambientu*. Černigoj je v konstruktivistični prostor postavil bel monokrom, ki ni bil pritrjen na steno, ampak je visel s stropa in je postal del prostora. Ta Černigojev dosežek je lep dokaz, da je spor iz INHUK-a bil močno prisoten in da ga je senzibilen človek lahko v zelo kratkem času prepoznal.

⁴ V nekaterih tekstih se tudi piše Inkhuk. Jaz uporabljam INHUK, kot piše tudi Janez Vrečko.

ZAKLJUČEK

V tekstu sem želel pokazati, na kakšen način je bil suprematizem prisoten na Bauhausu. Deloma se moram za to idejo zahvaliti velikemu Flakerju, ki je v svoji knjigi *Poetika osporavanja* na svojstven način pokazal direktno povezovalo od Cézanna preko suprematizma do Bauhauusa. Takole zapiše:

Cézanne ni svojim sodobnikom posredoval spoznanja o kmečki bedi, kot jih je na potujočih razstavah svojim gledalcem radodarno dajalo rusko realistično slikarstvo, vendar je njegova geometrizacija nedolžnih v socialnem smislu tihožitje in provansalski hrib predhodnica kubizma in [...] Malevičevim ruskim kmetičam, suprematizmu kot ruski različici abstrakcije, ki je preko Bauhauusa v Weimarju in Dessau delovala na strogo funkcionalni kocki [...] (Flaker 1982: 74).

Toda kaj točno je suprematističnega na Bauhausu? Zagotovo je to ideja abstrakcije, ki se je uporabljala na različnih oddelkih. To sta vzpodbujala Malevič in Kandinski. Albers, ki je tu poučeval in je prej bil tudi študent, je naredil projekt imenovan *Poklon kvadratu*. Slike, ki jih je naslikal, so neke vrste barvne variacije Malevičevega kvadrata. Takole je zapisal: »Kar pričakujem od svojih slik in oblik je, da storijo nekaj, kar same ne želijo. Na primer, želim prisiliti zeleno, da postane rdeča« (Weber 2006: 110). Na enak način se je Malevič ukvarjal z objekti, v želji, da brezpredmetne slike vseeno kažejo na izničen objekt. Poleg formalne in deloma tudi vsebinske ravni je bil Albers, bivši študent Bauhauusa, zgodovinsko gledano velikokrat razstavljen ob boku Maleviča. Poleg tega vpliva je suprematizem kot nična točka umetniške ideologije podlaga, na kateri se je formirala ideja združevanja umetnosti in življenja. Bauhaus je združitev dosegel tako, da je funkcionalnim objektom dal umetniškost. Pohištvo in ostali produkti, ki so nastali na tej šoli, so bili kot umetniški izdelki, ki so zaradi svoje funkcionalnosti našli svoje mesto v domovih mnogih ljudi. Na ta način se je ideja prenesla v vsakdanje življenje. Poleg glavne aktivnosti pa je Malevič deloma tudi zaslužen za likovno teorijo, ki je nastala na avantgardni šoli, saj je Kandinski nekatere ideje, ki so izhajale iz suprematizma, dovršil v svojih predavanjih.

Povzetek

V članku je predstavljen potek zgodovine avantgard, ki so se odslikavale na šoli Bauhaus. Osrednje mesto v prispevku ima suprematizem, kot ga je razumel El Lisicki. Zaradi Lisickijeve združitve suprematizma in konstruktivizma se razlaga suprematizma nekoliko odmika od kanoničnega razumevanja. Toda

čeprev je bilo razumevanje Lisickega nenavadno, je bilo dokaj vplivno, saj je bil tudi sam zelo pomembna oseba v Nemčiji. Od 1921 je bil v Weimarju ruski kulturni ambasador, t. p. da je predstavljal rusko avantgardno dogajanje. V prvem poglavju je predstavljen razvoj avantgard, ki so se formirale dialektično in so paradigmatični primer skupnega razvoja zgodovine. Vse skupaj se je začelo s Cézannom in je preko suprematizma omogočilo konstruktivizem. Medtem ko je suprematizem kritiziral predhodne stopnje (npr. futurizem in kubizem) zaradi njihove nedoslednosti, so konstruktivisti kritizirali idejo suprematizma, saj ni dokončno izpeljala anti-akademizma. V drugem poglavju se ukvarjam z direktnimi vplivi suprematizma na Bauhaus in ugotavljam vlogo Kandinskega in El Lisickega. Praksa Kandinskega je bila povezana s suprematizmom in to idejo je širil tudi na Bauhausu. Ideja, da je umetnost povezana z življenjem in prehaja v prostor, je bistvena za razumevanje avantgard. Po mnenju konstruktivistov pa umetnost suprematizma in Kandinski ne dosegata teh ciljev in zaradi tega so ju prezrli.

Ključne besede: modernizem, avantgarda, suprematizem, Bauhaus, umetnost in življenje

Abstract

In this article I will introduce the development of history of the Avant-garde, which has been presented at Bauhaus. The main part of my article goes to El Lissitzky understanding of Suprematism, which is different from the regular understanding. El Lissitzky has combined Suprematism and Constructivism and that has made it non-canonical understanding of this art form. His theory has been nevertheless very influential as he was a very important person in Germany. From 1921 he was the Russian cultural representative in Weimar, which meant, that he was representing the Russian avant-garde scene. In the first chapter I will introduce the development of the Avant-garde, which has been formed dialectical and can be seen as a paradigmatic example of history's development. It has all started with Cézanne and has made Constructivism possible, with the help of Suprematism. Suprematism has criticized its predecessors, Futurism and Cubism, because of their inconsistency. In the same way has Constructivism criticized the idea of Suprematism, as it didn't finally realise the idea of anti-academism. In the second chapter I will explain the direct influences on Bauhaus and show how Kandinsky and El Lissitzky influenced it. Kandinsky's has been conceded with Suprematism and through him this idea was also expanded on Bauhaus. The idea that art is connected with life and that it has to be in the three-dimensional space is key for understanding the avant-garde. For the Constructivist, Suprematism and Kandinsky do not reach this expatiations and because of that they were both excluded.

Keywords: modernism, avant-garde, suprematism, Bauhaus, art and life

Seznam literature

- BOWLT, John (2017): *Russian Art of the Avant-garde*. London: Thames and Hudson.
- EL LISSITZKY (2017): Suprematism in World Reconstruction. V: BOWLT, John (ur.): *Russian Art of the Avant-garde*. London: Thames and Hudson, str. 151–158.
- ERJAVEC, Aleš (2008): *Postmodernism, Postsocialism and Beyond*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- FLAKER, Aleksandar (1982): *Poetika osporavanja*. Zagreb: Školska knjiga.
- GRAY, Camilla (2012): *The Russian Experiment in Art*. London: Thames and Hudson.
- MALEVICH, Kasimir (2011): *Suprematist manifesto*. V: DANCHEV, Alex (ur.): 100 Artists Manifestos. London: Penguin Classics, str. 105–126.
- MALEVIČ, Kazimir. (1986) *Bog ni zapustil prestola. Umetnik-cerkev-tovarna*, prev. Bojan Gorenek. Ljubljana: ŠKUC.
- POLING, Clark (1983): *Kandinsky: Russian and Bauhaus Years*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation.
- VREČKO, Janez (2010): *Formiranje Kosovelovega konstruktivizma – spopad med kompozicijo in konstrukcijo*. Ljubljana: PKn, letnik 33, št. 1.
- WEBER, Nicholas Fox (2006): I Want the Eyes to Open: Josef Albers in the New World. V: BORCHARD-HUME, Achim: *Albers and Moholy-Nagy*. London: Tate Publishing, str. 103–115.

Hana Čeferin (Ljubljana)

FOTOGRAFIJA BAUHAUSA IN NJEN VPLIV NA SLOVENSKO FOTOGRAFSKO PRODUKCIJO

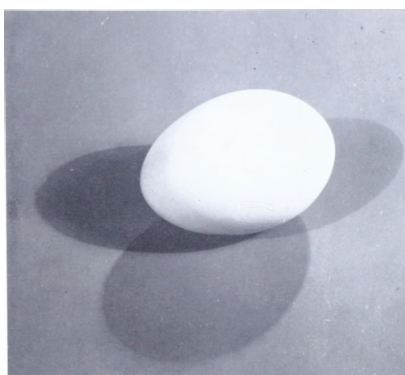
Fotografska zapuščina Bauhausa pripoveduje zgodbo o skupnosti ljudi, ki so jih zanimali najrazličnejši umetniški pristopi in izrazne možnosti, mnogo-krat izraženi prav skozi fotografijo. Posnetki arhitekturnih, tekstilnih in oblikovalskih inovacij danes ne prevzemajo le dokumentarne funkcije, ampak tudi umetniško. A dejstvo je, da je bila fotografija dolgo časa razumljena kot zgolj spremljevalna dejavnost umetnikov Bauhausa, in bila med zadnjimi, ki se je na šoli samostojno uveljavila z ustanovitvijo specializiranega oddelka. Pričujoči članek ne bo naslavljal problema same fotografske produkcije Bauhausa in njene (ne)homogenosti, njegov cilj tudi ni dokazati neposrednih vezi med šolo in slovenskim fotografskim eksperimentiranjem zgodnjih tridesetih let, čeprav se ob pisanju zagotovo odpirajo tovrstna raziskovalna vprašanja, ki še čakajo na konkretne odgovore. Raziskovalni fokus je na specifičnem aspektu fotografske produkcije Bauhausa, na tisti podobi, ki je v primerjavi z drugimi motivi že od samega začetka razumljena kot umetniška – novi obravnavi motiva tihožitnega predmeta skozi eksperimentiranje s kompozicijo in kadriranjem. To v slovenskem prostoru nikdar ni predstavljalo prevladujočega, »popularnega« fotografskega sloga, kot je elaborirano na nadaljnjih straneh. Vendar je pri številnih fotografijah vzbudilo zanimanje za drugačne, drznejše kompozicije, tako pa v Sloveniji zgodnjih tridesetih let lahko opazujemo ene izmed najbolj zanimivih in nenavadnih fotografskih primerkov. Če vplivu Bauhausa sledimo še naprej v sodobnost, zaznamo nenavadno paralelo s preteklostjo – reinterpretirani predmet še vedno ostaja nekako v ozadju fotografskega medija in v sodobni fotografiji ostaja sorazmerna redkost. A tovrstno eksperimentacijo v fotografiranem izrezu in izbiri subjekta najdemo pri fotografijah, kot sta Tihomir Pinter in Boris Gaberščik, v svoji kar najbolj kvalitetni obliki. Trditi, da gre pri sodobnih avtorjih za neposredno nadaljevanje idej šole Bauhausa, bi bilo nespametno. Opažamo pa lahko kontinuiteto v rešitvah kompozicije, vsebine in tehnike, ki seže v trideseta leta prejšnjega stoletja in nadgrajuje preteklo tradicijo.

BAUHAUS IN REINTERPRETIRANI PREDMET

Šola Bauhauusa je v svojih idejah že od samega začetka promovirala inovacijo in izrabo tehnološkega razvoja za produkcijo umetnosti. Fotografija je kot produkt tehnološko inovativne naprave (fotoaparata) predstavljala logičen izziv učencem Bauhauusa, ki so umetnost razvijali po Gropiusovi zapovedi iz leta 1923 – »umetnost in tehnologija – nova enotnost« (Pastor 1985: 6). Kot v svojem delu *Malerei, Fotografie, Film* povedno zapiše László Moholy-Nagy, eden vplivnejših fotografskih eksperimentatorjev Bauhauusa:

Tradicionalno slikarstvo je postalo historična ostalina in je končano. Oči in ušesa so se odprla in so v vsakem trenutku napolnjena z bogastvom optičnih in fone-tičnih čudes. Še nekaj bistveno progresivnih let, še nekaj predanih privržencev fotografski tehniki, in postalo bo splošno znano, da je bila fotografija ena najpomembnejših faktorjev v zori novega življenja (Moholy-Nagy 1925: 45).

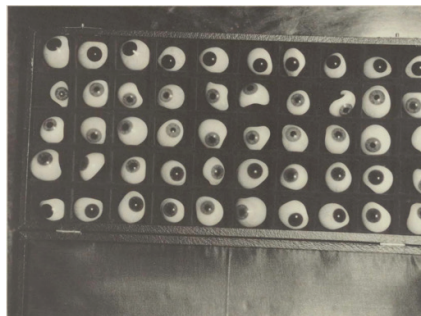
Kljub pomenu medija fotografije in njegove stalne prisotnosti v ustvarjanju učencev Bauhauusa, pa je ta celo desetletje od ustanovitve šole 1919 ostal postranskega pomena v njihovem ustvarjalnem opusu. Umetniki se povečini niso definirali kot fotografi in pred prihodom Walterja Peterhansa je bila edina šolana fotografinja Bauhauusa Lucia Moholy (Pastor 1985: 20). Vendarle



Slika 1: Joost Schmidt, *Jajce*, 1927

pa se fotografija vseskozi pojavlja kot ustrezna podlaga za razvoj eksperimentalnih tehnik in kompozicij, ki spremljajo umetniški razvoj drugih disciplin (slikarstva, arhitekture, oblikovanja). V tem Bauhaus seveda ni nikakršen pionir, saj je fotografija med obema vojnama burila ustvarjalne duhove številnih

evropskih narodov.¹ Svež veter nove umetnosti je označevalce, kot so »nova stvarnost«, »nova objektivnost« in »avantgarda«, raznesel po celotni Evropi in ključen premislek postavil na koncept vizualnega, optičnega eksperimentiranja z odnosom med realnostjo in manipulacijo pogleda preko spremembe gledišča, perspektive, kompozicije in luči. Leta 1925 je Moholy-Nagy izdal že omenjeno knjigo *Malerei, Fotografie, Film*, kjer je prvič jasno izrazil fotografska stališča Bauhauasa in posebno pozornost posvetil tehnikam fotograma in fotomontaže. Njegova teoretska izhodišča so nedvomno pomembna za razvoj medija, a posebej zanimivi in ilustrativni so komentarji avtorja pod vključeno slikovno gradivo, ki najbolj nazorno govorijo o njegovem pogledu na sočasno fotografijo. Ob Stieglitzovi fotografiji ulice zapiše, da kamera ni uporabljena »fotografsko« ter da gre za nerazumevanje medija, za Renger-Patzschevo fotografijo dimnika, ki se fotografiran s skrajno nizkega zornega kota dviga v nebo, pa zapiše: »efekt kakor živalske moči v tovarniškem dimniku«. O novem pojmovanju sveta predmetov priča komentar pod približanim izrezom gramofonske plošče, pri kateri gre po njegovem za povišano realnost vsakodnevnega predmeta, da nova uporaba medija spremeni vsakodneвне predmete v nekaj skrivnostnega, pa trdi za Man Rayevo fotografijo jajca (Moholy-Nagy 1925: 47–122). Ravno omenjeni zapisi pričajo o drugačnem pojmovanju sveta predmetov, ki naenkrat suvereno nastopajo kot fotografski subjekti. Navsezadnje naj bi bilo vplivno delo Renger-Patzscha *Die Welt ist schön* (*Svet je lep*) prvotno poimenovano *Die Dinge* (stvari) (Ritter 2012: 114).



Slika 2: Herbert Bayer, *Glass Eyes*, 1927

Moholy-Nagy sicer na Bauhausu ni bil niti ustanovitelj niti učitelj oddelka fotografije in poseben oddelek se v ta namen ustanovi šele leta 1929, ko

¹ Že pred Bauhausom je pomembno razvojno točko predstavljala Folkwangschule v Essnu, pod Rodčenkom je avantgardna fotografija cvetela na šoli Vkhutemas v Moskvi, uspeval je tudi pariški atelje Fernanda Légerja (Pastor 1985: 5; Krauss 1980: 106).

ga prevzame fotograf in oblikovalec Walter Peterhans (Moholy 1977: 527). Pod njegovo taktirko se načela fotografije Bauhauza zares skristalizirajo in koherentno jih predstavi v besedilu *O sodobnem stanju v fotografiji*, kjer zakoliči glavne značilnosti avantgardne fotografije poznih dvajsetih in zgodnjih tridesetih let. Osvetlitvi in tonu posveti velik del prispevka in ju označi za ključna problema fotografske tehnike, medtem ko je ukvarjanje z montažo in distorzijo leče zanj »Moholyjski lažni problem«. Fotografska tehnika, kot pravi Peterhans, je »proces preciznega ukvarjanja z detajli poltonov« (Peterhans 1930: 124–125).² Peterhans prisega na študije detajlov in materialov z visoko mero preciznosti. Poudarek pa ni bil na samem objektu, temveč na njegovi novi postavitvi, brez dejanske montaže – takšen princip lahko opazujemo pri nekaterih zgodnjih delih Herberta Bayerja (sicer znanega po svojih nadrealističnih fotomontažah), ki je v 20. letih veliko pozornosti namenil tihožitnemu predmetu v slogu *natura morta* (Ritter 2012: 112–113). Pri tem je zgolj reprodukcija vidnega nezadostna – kot trdi že Moholy-Nagy, je ključna nadgradnja fotografije iz reproduktivne v produktivno, zdaj uporabljeno za produciranje novih pogledov in pomenov. Radikalni koti, drzni izrezi in povečave, motivika senc in odsevov – vse to ponuja nove možnosti konstrukcije realnosti (Moholy-Nagy 1925: 29–30; Pastor 1985: 11). Bauhaus je predmet začel obravnavati skoraj fetišistično, izolirano izven horizonta, da vsebinsko prevzame nove dimenzije. Fotoaparati so bili razumljeni kot instrument, ki očem pokaže to, česar same niso zmožne videti. Vlogo aparata v vsebini fotografskega dela najbolje pojasni Rosalind Krauss, ki trdi, da je združevalni agent celotnega heterogenega gibanja evropske avantgarde izkušnja *videnega-preko-aparata* (Krauss 1980: 109).³ Kar družijo raznolike tehnike in vsebinske motive obdobja, je vstop tega videnja v fotografsko podobo, ki zdaj služi predvsem kot vizualni dokaz zmožnosti tehnološkega aparata in njegove premoči nad naravo (Krauss 1980: 104–109).

Takšen pogled na nove izrazne možnosti fotografije nikakor ni zamejen le na Bauhaus in nemški eksperimenti med vojnama so skoraj presenetljivo podobni francoskim. Stalna kulturna izmenjava obeh narodov je prispevala k razvoju umetniških inovacij, še posebej v okviru avantgarde, ki je v obeh primerih stopala v konflikt z buržuazno umetnostjo (Bronner 1979: 146–147). Fotografija je bila od temnic Bauhauza do ateljejev Montparnassa razumljena enako – kot podaljšek človeškega očesa, ki je nezmožno takšne percepcije

2 Razlago utemelji na primeru krogle, postavljene na ravno površino. Z manipulacijo svetlobe in sence lahko produciramo različne kombinacije, ki so nepredvidljive in fascinantne, fotografu pa ni treba uporabljati tehničnih montaž.

3 V originalu *camera-seen*.

realnosti, kakršno lahko odpre fotografija (Krauss 1981: 32). Do kroženja informacij je prihajalo tudi s študijskimi izmenjavami, kakor lahko opazujemo na primeru Florence Henri, ki po študiju v Légerjevem ateljeju nadaljuje fotografsko izobrazbo na Bauhausu (Krauss 1980: 106; Ritter 2012: 120–124). Nove ideje so se hitro širile tudi prek razstav in galerij, kot sta berlinska Der Sturm in newyorška Levy Gallery. V tem času najbolj reprezentativen pregled mednarodne fotografske umetnosti pa predstavlja razstava Film und Foto, ki jo Deutsche Werkbund postavi leta 1929 v Stuttgartu (Pastor 1985: 12–14). Na ogled je bilo postavljenih več kot 1000 fotografij, izbor pa so prepustili ključnim avantgardnim figuram obdobja – evropska fotografija je pripadla Moholy-Nagyju, sovjetska Rodčenu, fotografija ZDA pa Westonu in Steichnu. Razstava ni bila enkratni pojav, omejen na Stuttgart, saj se je med letoma 1929 in 1931 pojavila (v rahlo spremenjenih oblikah) v številnih evropskih središčih – med njimi Dunaj, Basel, Zürich, Salzburg in celo Zagreb (Lampič 1990: 27). Z razstavo Film und Foto se konglomerat fotografskih eksperimentov evropske avantgarde skristalizira v enoten razvojni pregled, kjer je svet predmetov v ospredju. Od detajla ročajev Hansa Finslerja pa do žarnice Studia Le Boyer (Ritter 2012: 116), pojmovanje predmeta skozi nove kompozicijske razsežnosti je zdaj na ogled celotnemu evropskemu občinstvu, zaradi geografske bližine pa so za razstavo skoraj gotovo vedeli tudi slovenski fotografski navdušenci.

NOVA STVARNOST V SLOVENIJI

V Sloveniji dvajsetih in zgodnjih tridesetih let 20. stoletja je fotografska dejavnost skoraj presenetljivo dobro zastopana. Fotoklub Ljubljana, ki je s kar 180 člani ustanovljen leta 1931 (Lampič 1990: 14), skrbi za pestro fotografsko dogajanje in leta 1932 organizira pregledno razstavo slovenske fotografije, pred izbruhom druge svetovne vojne pa poskrbi za kar tri zaporedne svetovne razstave fotografije (1934, 1936, 1938), ki so v javnosti sprejete z navdušenjem.⁴ Amaterski fotografi so v medijih sorazmerno dobro zastopani in redno objavljajo najrazličnejše fotografije v tedenskih in mesečnih revijah, kot sta *Ilustracija* in *Ilustrirani Slovenec*. A motivi, ki so jih slovenski fotografi ocenili za vredne razstavljanja, so daleč od predmetnega eksperimenta Bauhaus. Kot je v uvodu v katalog *Slovenska fotografija* zapisal Karlo Kocjančič, ustanovitvena figura ljubljanskega Fotokluba, se je po spogledovanju z novo

⁴ O pomembnosti razstave priča tudi dejstvo, da so bili med žirijo Gojmir A. Kos, Vladimir Šubic in Božidar Jakac, 559 del pa so izbrali med kar 1765 prejetimi fotografijami (Kambič 1990: 34–38; Mednarodna ... 1934: 2).

stvarnostjo, ekspresionizmom in futurizmom pozornost obrnila nazaj v času, ko je fotografija »[...] z Avgustom Bertholdom in njegovo šolo odražala idiliko slovenske vasi, mogočnost naših gora, nevsiljivo barvitost našega življenja« (Kocjančič 1935: V).⁵ V katalogu iz leta 1935 med izpostavljenimi deli tudi ne srečamo fascinantnih kompozicijskih študij, ki so jih avtorji sicer producirali, a očitno že v času nastanka razumeli kot eksperimentalna dela. Vprašanje, ki se torej poraja, je, kako slovenski fotografi sploh vstopijo v predmetni svet avantgarde in na kakšne načine se ta manifestira?

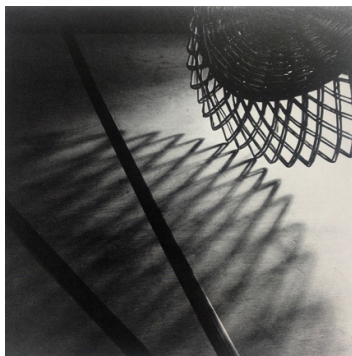
Kot odgovor lahko ponudimo več linij razmišljanja. Najbolj direktno je teorije Bauhauasa v slovenski prostor pripeljal Avgust Černigoj, ki je leta 1924 na šoli kratek čas študiral in se najbolj navdušil prav nad delavnico Moholy-Nagyja (Krečič 2016: 98; Lampič 1990: 24–25). Ko se je leto kasneje vrnil v Trst, se je aktivno vklopil v tedanje umetniško dogajanje in komunikacijo z njegovimi akterji, med drugim tudi Karlom Kocjančičem. Kocjančič je poznal Černigojeva prepričanja in se jim celo postavil v bran, ko mu je ob prvih kritikah Černigojevih radikalnih idej v članku *Nove naloge* izrazil svojo podporo (Kocjančič 1926: 121–124). Skupaj z glavnimi predstavniki slovenske avantgarde je Kocjančič tudi objavljajl v januarski številki berlinskega *Der Sturm*, za katerega je prispeval pesnitev *Večna plamenica* (Kocjančič 1999: 18–19).⁶ Obenem je bil ob spremljanju avantgardnih tiskov gotovo seznanjen tudi z razvojem nove stvarnosti na področju fotografije, čeprav se ji začne bolj intenzivno posvečati nekoliko kasneje, v začetku 30. let. Komunikacija z glavnimi predstavniki slovenske avantgarde bi torej lahko pojasnila bogat in fascinanten svet predmetov, ki se odpirajo v opusu Karla Kocjančiča.⁷

Priložnost za stik z mednarodno fotografijo nove stvarnosti je predstavljala tudi že omenjena razstava Film und Foto, ki med drugim doživi ponovitev v Zagrebu in predstavi ključne dosežke tedanje fotografije. Razstava bi lahko pojasnila fotomontажne poskuse Petra Kocjančiča, ki na razstavi Fotokluba leta 1932 izpostavi zanimivo fotomontажo *Portret A. G.* (Lampič 1990: 25). Predvsem pa bi z njo lahko pojasnili članek *Novi motivi* Frana Krašovca, v katerem definira

5 Struktura kataloga sicer sama po sebi nudi fascinanten vpogled v slovensko usmerjenost v mednarodni prostor in željo po internacionalni promociji svoje fotografije, saj je ob izdaji leta 1935 katalog napisan v slovenščini, nemščini, francoščini in angleščini.

6 Pesem je izšla v številki *Der Sturm*, posvečeni mladi slovenski umetnosti. Ob objavi sicer naleti na negativno kritiko Ferda Delaka, kar je morda razlog za nadaljnje prenehanje sodelovanja med umetniki.

7 Černigojeve fotografske eksperimentacije na žalost niso znane, ohranjenih pa je nekaj fascinantnih fotomontаж Eduarda Stepančiča, ki pričajo o visokem zavedanju mednarodnih trendov (Krečič 2006: 8–19).



Slika 4: Karlo Kocjančič, *Študija s košaro*, 1934

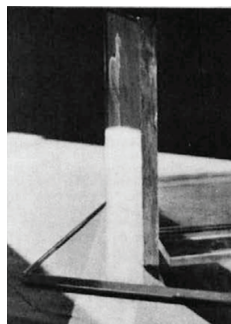
zanimanja novega fotografa. Zanimali naj bi ga predvsem predmeti, stvarnost, ki se z osvetlitvijo in inovativno razporeditvijo objektov polepša. Fotoaparati naj bi se uporabljali v »vseh mogočih položajih, [...] od vseh strani«, kar velja tudi izven tihožitnih motivov. »Takole na večer, ko nimaš amater čez dan dovolj časa ali solnčne luči, lahko pri umetni svetlobi nemoteno sestavljaš razna tihožitja od najnavadnejših predmetov. Važno ni kaj fotografiraš, temveč kako si predmet podal« (Krašovec 1931: 232–233). Kar Krašovec v prispevku rahlo neartikulirano pojasni, je v svojem bistvu ideja, ki jo propagira šola Bauhaus. Članek nazorno priča o tedanjem (ne)razumevanju principov nove stvarnosti v fotografiji – fotografi so bili očitno seznanjeni z novimi kompozicijskimi rešitvami, a niso razumeli njihove teoretske in tehnološke utemeljitve. Krašovčeve študije materialov (tekstil, steklo, lepenka) so popolnoma primerljive z bauhausovskimi posnetki detajlov, a v njih predmet ne poskuša doseči potujitvenega učinka, tako značilnega za weimarsko šolo. To v svojem opusu veliko bolje razume Karlo Kocjančič, ki predmete uspe popolnoma odtujiti od njihove primarne rabe, ter jih z radikalnimi perspektivami oddaljiti od njihovih prvotnih pomenov (Štrumej 1998: 18–19).

Nezanemarljiv vpliv na razvoj nove stvarnosti v fotografiji ima tudi tedanja pariška fotografska dejavnost, ki v slovenski prostor vstopa vsaj preko Vena Pilon. Ta je imel na Montparnassu poklicni fotografski atelje in je bil v stalnem stiku s slovenskimi umetniki in fotografi ter tako prenašal ideje na domača tla (Bernik 1990: 10–11).⁸ Kot je razvidno iz prejšnjega poglavja, so bile nemške in francoske ideje o novi fotografiji sorazmerno podobne, striktno ločevanje vplivov enega in drugega naroda pa tako morda nekonstruktivno.

⁸ Med drugim je leta 1930 pri njem bival Eduard Stepančič (Krečič 2006: 19).



Slika 5: Fran Krašovec, *Svečnik*, 1931



Slika 6: Fran Krašovec, *Steklo*, 1931



Slika 7: Fran Krašovec, *Perilo*, 1931

Zanimive študije predmetov lahko opazujemo pri več slovenskih fotografijah – med najboljše, poleg zgoraj omenjenih, uvrščamo Janka Skerlepa, Slavka Smoleja in Luja Michielija. A zanimanje za predmetne kompozicije je pri večini le fotografska vaja v kompoziciji ali pa nasproh predstavlja zgolj kratko fazo znotraj opusa. Potencial nove stvarnosti je vsekakor prisoten ob začetku tridesetih let, kot je razvidno iz pozitivnega sprejema prve razstave Fotokluba, zanimivo pa je dejstvo, da so kot najbolj napredne označene bolj eksperimentalne fotografije. Posebej je izpostavljena fotomontaža *Portret A. G. Petra Kocjančiča*, fotografijo *Senca stola* Karla Kocjančiča pa kritik označi za »močan korak v bodočnost« (Uspehi ... 1932: 3). Kritika kaže na sorazmeren napredek v javnem sprejemanju avantgardnih motivov, ki še nekaj let prej naletijo na skoraj smešno nerazumevajoče komentarje – ob Stepančičevi objavi domišljenega zrcalnega portreta v *Ilustraciji* leta 1929 zapišejo »premalo osvetljena plošča«, ob drzno osvetljenem, perspektivno distorziranim portretu pa »zaradi nepravilne lege zarisana fotografija« (Fotoamater ... 1929: 370). Napredek v razumevanju nove fotografije končno opazimo tudi v Krašovčevi objavi *Novi motivi*, ki poudarke postavlja prav na reinterpretacijo predmeta. Vzori nove stvarnosti so na naših tleh napočili z zamikom, kot na splošno velja za slovensko umetnost. Preden pa bi se lahko dodobra razmahnila, se subjektivni svet predmetov umakne politični realnosti. V tedanji državi se je z nastopom gospodarske krize tridesetih let zaostri socialna problematika in vodila v odmik od eksperimentacije in futurističnih objektov v impresionistične tematike (pokrajina, mestna veduta in urbani portreti) na eni strani (Kocjančič 1999: 9-10) in dokumentarno fotografijo bede in revščine na drugi. Nova stvarnost, ki je politično sorazmerno neangažirana, socialnih problemov ne more naslavlјati, zato se umakne bolj perečim družbenim tematikam (Štrumej 1998: 23; Lampič 1990: 19).

ODMEV BAUHAUSA V SODOBNI SLOVENSKI FOTOGRAFIJI

Teorije Bauhauusa so se po njegovem razpadu leta 1933 z razpršitvijo profesorjev in učencev med Evropo in ZDA naglo širile izven okvira Nemčije. Moholy-Nagy je leta 1937 emigriral v Chicago, kjer je ustanovil šolo New Bauhaus (kasneje Institute of Design Chicago) z leta 1952 ustanovljenim fotografskim oddelkom. V ZDA po tem skorajda ne obstaja univerza brez profesorja, ki ne bi študiral v Chicagu ali ne bil študent enega njihovih študentov (Francisco 2007: 20–21). Tako fotografska produkcija v svetovnem merilu gradi na tradiciji, začeti že v Weimarju, in ponekod so se njihova načela v skoraj neokrnjeni obliki obdržala še danes. V slovenski sodobni fotografiji je kot najbolj očitno povezavo z Bauhausom smiselno izpostaviti Tihomirja Pinterja, ki se s svojimi radikalnimi izrezi v veliko primerih direktno nanaša na estetiko nove stvarnosti. Primerjava Pinterjeve fotografije iz leta 1983 in Skerlepove iz leta 1934 je dovolj povedna za pojasnitev nekaterih sprememb v prenosu fotografskega motiva. Pinter v svojih delih sledi modernističnim načelom in poudarja pomen drznega izreza in kadriranja, ki prizorom šele poda pravo vsebino. Njegova dela zaznamuje čut za kompozicijo in detajl, strukturo in formo, ki v več kot enem pogledu spominja na preteklo tradicijo. Skočir paralelo potegne celo z njegovimi madžarskimi koreninami in povezavo z nekaterimi zgodovinskimi osebami, kot je bil Moholy-Nagy, pripiše tudi njegovemu madžarskemu izvoru (Skočir 2017: 10–12). A potrebno je opozoriti na nekatere ključne razlike, ki se pojavljajo v primerjanih delih. Funkciji takšne fotografije danes in v 30. letih 20. stoletja sta svetove narazen. V Skerlepovem času je takšna fotografija služila namenom študija kompozicije in eksperimenta v mediju fotografije, ki je do tedaj prevzemala mimetično funkcijo beleženja realnosti in portretiranja upodobljenecv. Takšna fotografija ni bila vključena v slovenske razstavne kataloge in z nekaj izjemami tudi ni bila razstavljena. V nasprotju s tem so Pinterjevi izrezi vse prej kot eksperimentalni, so precizni in izbrani namerno. Motivi nimajo oznake »eksperimentalnega«, temveč kvečjemu »umetniškega«. Zdi se, da je nova stvarnost dovolj vztrajno gradila na osamosvajanju fotografije – in znotraj nje motivu tihožitnega predmeta – kot avtonomne umetniške prakse, da se je percepcija takšne fotografije popolnoma spremenila. Obenem je uporaba črno-bele analogne tehnike danes vse prej kot samoumevna – je zavestna odločitev avtorja in v tem ključno drugačna od fotografije 30. let, ko je takšna tehnika plod tehnoloških omejitev. To pomeni, da fotografiji kljub močni vizualni podobnosti zavzemata zelo različni konotaciji – Skerlepova sodobno eksperimentacijo, Pinterjeva pa zavezanost tradicionalnosti medija in refleksijo preteklega.



Slika 8: Janko Skerlep, *Obodi za rešeta*, 1936



Slika 9: Tihomir Pinter, *Lesce*, 1983



Slika 10: Boris Gaberščik, *Omnia in numero, pondo et mensura*, 2018

Še bolj direktno se na Bauhaus v svojih delih sklicuje fotograf Boris Gaberščik. Gaberščikove fotografije se bolj kot dela kateregakoli drugega slovenskega fotografa posvečajo svetu predmetnih tihožitij, ki v domiselnih kompozicijah zaživijo novo življenje. Pri redko katerem fotografu lahko opazimo tako močan razvoj tehnične dovršenosti kakor pri Gaberščiku in uporaba svetlobe in kompozicije govorita o njegovem obvladovanju medija. Gaberščik se na preteklo tradicijo sklicuje bolj dobesedno od Pinterja, saj svoje vzornike velikokrat pomenjuje v naslovih svojih del – poklonjena so npr. Hugu Ballu, Ivanu Pinkavi in Paulu Outerbridgeu, avtorja pa navdihujeta tudi Florence Henri in Walter Peterhans, predstavnika Bauhauusa (Čeferin 2018: 78). Najbolj očitno teoriji Bauhauusa avtor sledi skozi Peterhansov poudarek na svetlobi in tonaciji, ki je v Gaberščikovem delu v ospredju. Njegova dela velikokrat delujejo kot montaže, a učinek dosežejo z obvladovanjem luči in sence ter avtorjevim pozornim razvijanjem fotografij v svojem laboratoriju. Moholy-Nagy je o transformaciji običajnega predmeta v nekaj skrivnostnega in nadrealističnega pisal v okviru Man Rayjeve fotografije, enako pa bi lahko trdili za fotografije Gaberščika, ki z ustvarjanjem nenavadnih senc in spreminjanjem narave predmetov



Slika 11: Boris Gaberščik, *Zgodovina*, 2018

transcendira mimetično raven upodobljenega. Fotografijo uspešno uporabi kot medij, ki reproduktivno transformira v produktivno ter tvori nove podobe in pomene. Vsebinsko še vedno lahko upoštevamo tudi tezo Rosalind Krauss o fotografiji, ki očem pokaže, česar same niso zmožne videti – ko predmete izvzame in njihovega vsakdanjega konteksta, jim doda nove vizualne in pomenske dimenzije. Podobno kot pri Pinterju pa pri Gaberščiku seveda ne gre zgolj za posnemanje pretekle tradicije in dela danes nastopajo v popolnoma drugačnem kontekstu. A ključnim »pravilom« fotografije, kot jih je teoretsko zakoličil Bauhaus, lahko v njegovih delih sledimo še danes.

Slovenska fotografija je bila kljub rahlim zamikom v upoštevanju novih trendov zainteresirana za moderne tehnološke in kompozicijske napredke. Čeprav je bil vpliv nove stvarnosti kratkotrajen in sorazmerno neizpostavljen, je njen doprinos k razvoju slovenske fotografije nezanemarljiv – nenazadnje tudi zato, ker tako glasno odmeva v delih Tihomirja Pinterja in Borisa Gaberščika, ki predstavljata vrhunec slovenske fotografske umetnosti. Ko poskušamo umestiti dediščino Bauhauusa v sodobnost, si lahko postavimo enako vprašanje, kot si ga je leta 1929 z velikim stenskim napisom postavila razstava *Film und Foto: »Wohin geht die fotografische Entwicklung?«* (Lugon 2014).⁹ Zdi se, da je ukvarjanje s tihožitnim svetom predmetov še vedno obrobnege zanimanja v slovenski fotografiji, a danes tovrstne fotografije ne razumemo več kot kompozicijske študije in tehničnega pomagala pri razvoju fotografske spretnosti, temveč prepoznamo njen umetniški značaj. Tako se zdi, da je danes dosežen cilj stuttgartske razstave – medij fotografije je vzpostavljen kot avtonomen umetniški izraz, navidez nepomembni predmeti pa v njem nadaljujejo svoje tiho življenje.

⁹ V slovenščini »Kam gre razvoj fotografije?«.

Povzetek

Fotografija, ki je zgodnjem dvajsetem stoletju za umetnike zanimiva tudi z vidika tehnološkega izuma, se v okviru šole Bauhaus hitro razvije. Preko eksperimentalnih fotomontaž in fotogramov Lászla Moholy-Nagyja se poudarek nenadoma prestavi na sam predmet fotografiranja in možnost predstavitve novih pomen-skih dimenzij predmeta skozi spremembe kompozicije, osvetlitve in izreza. Z ustanovitvijo oddelka za fotografijo se nove fotografske naloge dokončno po-enotijo pod Walterjem Peterhansom, preko stuttgartske razstave *Film und Foto* pa potujejo po celi Evropi in vplivajo tudi na slovenske fotografe. Kljub močni fotografski skupnosti tridesetih let v Sloveniji tihožitni predmet predstavlja bolj eksperimentacijo znotraj opusa in skoraj nikoli razstavnega materiala. Kljub temu pa fotografi, kot so Karlo Kocjančič, Janko Skerlep in Fran Krašovec pokažejo zanimanje za najnovejše mednarodne smernice in producirajo ene najbolj fasci-nantnih fotografskih podob tega časa. Vpliv motivov nove stvarnosti se nazadnje odraža tudi v sodobnosti – skozi fotografijo Tihomirja Pinterja in Borisa Gaberščika lahko sledimo fotografskim načelom, ki so bili postavljeni že na Bauhausu, a danes delujejo v spremenjenih kontekstih.

Ključne besede: Bauhaus, fotografija, nova stvarnost, tihožitna fotografija

Abstract

Since photography at the beginning of the 20th century still held the appeal of technological innovation, it rapidly developed at the Bauhaus school. Through experimental photomontages and photograms of László Moholy-Nagy, the focus of photography was suddenly on the photographed object and the potential to present new dimensions of meaning through changes in composition, lighting and perspective. With the establishment of the department of photography under Walter Peterhans, Bauhaus' photographic tasks were finally formulated, and circulated around Europe through the Stuttgart exhibition *Film und Foto*, influencing Slovenian photography in the process. Despite a relatively evolved Slovenian photographic community of the 1930s, the still-life object is used for the means of experimentation and almost never as exhibition material. Despite this fact, photographers such as Karlo Kocjančič, Janko Skerlep and Fran Krašovec showed interest in the newest trends in photography and produced some of the most fascinating images in Slovenian photography of this time. The influence of the motifs of New Objectivity is still felt today – through the photography of Tihomir Pinter and Boris Gaberščik, we are able to trace photographic ideas stemming from the Bauhaus, which today function in different contexts.

Keywords: Bauhaus, Photography, New Objectivity, Still life photography

Seznam literature

- BERNIK, Stane (1990): Slovenska fotografija med vojnama in možnosti njene fotografske predstavitve. V: *150 let fotografije na Slovenskem. 1919–1945*. Ljubljana: Likovno razstavišče Rihard Jakopič, str. 6–12.
- BRONNER, Stephen Eric (1979): Paris and Berlin 1900–1933. V: *New German Critique*, št. 16, str. 145–153.
- ČEFERIN, Hana (2018): Uvod. V: *Boris Gaberščik, Fotografije 2015–2018*. Kranj: Galerija Prešernovih nagrajencev: Zavod za turizem in kulturo, str. 78–80.
- Fotoamater (1929). V: *Ilustracija*, let. 1, št. 12, str. 370.
- FRANCISCO, Jason (2007): Teaching Photography as Art. V: *American Art*, let. 21, št. 3, str. 19–24.
- KAMBIČ, Mirko (1990): Tri razstave fotografske umetnosti v Ljubljani. V: *150 let fotografije na Slovenskem. 1919–1945*. Ljubljana: Likovno razstavišče Rihard Jakopič, str. 34–38.
- KOCJANČIČ, Drago (1999): Ustvarjalno življenje Karla Kocjančiča. V: *Karlo Kocjančič. 1901–1970. Književnik in fotograf*. Ljubljana: Arhitekturni muzej Ljubljana, str. 8–15.
- KOCJANČIČ, Karlo (1926): Nove naloge. V: *Naš glas*, let. 2 (oktober, november), št. 8–9, str. 121–124.
- KOCJANČIČ, Karlo (1935): *Slovenska fotografija*. Ljubljana: Fotoklub Ljubljana.
- KRAUSS, Rosalind (1980): Jump over the Bauhaus. V: *October*, let. 15 (zima), str. 102–110.
- KRAUSS, Rosalind, (1981): The Photographic Conditions of Surrealism. V: *October*, let. 19 (zima), str. 3–34.
- KRAŠOVEC, Fran (1931): Novi motivi. V: *Ilustracija*, let. 3, št. 7, str. 232–233.
- KREČIČ, Peter (2016): Avgust Černigoj, weimarski Bauhaus in slovenska zgodovinska avantgarda. V: *Avgust Černigoj. V mreži evropskega konstruktivizma*. Škofja Loka: Galerija na Loškem gradu, Loški muzej Škofja Loka, str. 95–101.
- KREČIČ, Peter (2006): *Eduard Stepančič in konstruktivistični princip*. Ljubljana: Galerija Cankarjevega doma.
- KREČIČ, Peter (1990): Fotografija v slovenskem tisku med obema vojnama. V: *150 let fotografije na Slovenskem. 1919–1945*. Ljubljana: Likovno razstavišče Rihard Jakopič, str. 28–34.
- LAMPIČ, Primož (1990): Slovenska fotografija med obema vojnama. V: *150 let fotografije na Slovenskem. 1919–1945*. Ljubljana: Likovno razstavišče Rihard Jakopič, str. 12–28.
- LAMPIČ, Primož (1999): Ustvarjalni portret fotografa Karla Kocjančiča. V: *Karlo Kocjančič. 1901 – 1970. Književnik in fotograf*. Ljubljana: Arhitekturni muzej Ljubljana, str. 23–43.
- LUGON, Olivier (2014): Prints from the Thomas Walther Collection and German Exhibitions around 1930. V: *Object: Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949. An Online Project of The Museum of*

- Modern Art. New York: The Museum of Modern Art. <http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Lugon.pdf> (vpogled 15. 2. 2019).
- Mednarodna razstava fotografske umetnosti* (1934). Ljubljana: Fotoklub.
- MOHOLY, Lucia (1977): Zurich. V: *The Burlington Magazine*, let. 119 (julij), št. 892. str. 527–529.
- MOHOLY-NAGY, László (1925): *Painting, Photography, Film* (1969, London). London: Lund Humphries.
- PASTOR, Suzane E. (1985): Photography and the Bauhaus. V: *The Archive*, št. 21. Center for Creative Photography, University of Arizona, str. 4–27.
- PETERHANS, Walter (1985): On the Present State of Photography. V: *Bauhaus Photography*. London: MIT Press, str. 124–126.
- RITTER, Dorothea (2012): The Metamorphosis of Still Life Photography in the 20th Century. V: *The Life of Things. The Idea of Still Life in Photography 1840–1985*, Heidelberg: Kant, str. 100–153.
- SKOČIR, Marija (2017): Privlačnost podobe in proces njenega nastajanja. V: *Tihomir Pinter. Kemija podobe*. Ljubljana: Muzej in galerije mesta Ljubljana, str. 8–14.
- ŠTRUMEJ, Lara (1998): *Nova stvarnost na Slovenskem*. Ljubljana: Moderna galerija.
- Uspehi fotografske razstave (1932). V: *Slovenski narod*, let. 65 (21. maj), št. 114, str. 3.

Seznam slik

- Slika 1: *Bauhaus Photography*. London: MIT Press, str. 10.
- Slika 2: *The Archive*, št. 21. Center for Creative Photography, University of Arizona, str. 33.
- Slika 3: *150 let fotografije na Slovenskem. 1919–1945*. Ljubljana: Likovno razstavišče Rihard Jakopič, str. 26.
- Slika 4: *Karlo Kocjančič. 1901–1970. Književnik in fotograf*. Ljubljana: Arhitekturni muzej Ljubljana, str. 64.
- Slika 5: KRAŠOVEC, Fran (1931): Novi motivi. V: *Ilustracija*, let. 3, št. 7, str. 232–233.
- Slika 6: KRAŠOVEC, Fran (1931): Novi motivi. V: *Ilustracija*, let. 3, št. 7, str. 232–233.
- Slika 7: KRAŠOVEC, Fran (1931): Novi motivi. V: *Ilustracija*, let. 3, št. 7, str. 232–233.
- Slika 8: *150 let fotografije na Slovenskem. 1919–1945*. Ljubljana: Likovno razstavišče Rihard Jakopič, str. 75.
- Slika 9: Galerija Fotografija. <https://galerijafotografija.si/umetniki/pinter-tihomir/zaklad/> (vpogled 4. 2. 2019).
- Slika 10: Galerija Fotografija. <https://galerijafotografija.si/umetniki/gaberscik-boris/von-dieser-welt/>; dostop dne (vpogled 4. 2. 2019).
- Slika 11: Boris Gaberščik, *Fotografije 2015–2018*. Kranj: Galerija Prešernovih nagrajencev: Zavod za turizem in kulturo, str. 47.

VPLIV BAUHAUSA NA ČERNIGOJEVE SCENSKE IN KOSTUMSKE OSNUTKE

UVOD

Avgust Černigoj (1898–1985) je edini Slovenec, ki je obiskoval znamenito šolo za arhitekturo, oblikovanje in vizualno umetnost Bauhaus v Weimarju. Čeprav se je tam šolal le kratek čas, je ta izkušnja nadvse pomembno vplivala na njegovo nadaljnje ustvarjanje: ideje, s katerimi se je seznanil v obdobju šolanja in življenja v Nemčiji, je projiciral tudi na svoje scenske in kostumske osnutke.

Naj že v uvodu poudarim, da na Černigoja ni vplival izključno Bauhaus, temveč tudi (ruski) konstruktivizem, s katerim se je posredno seznanil na šoli ter v publikacijah in katalogih (Krečič 1987: 52). Na Bauhausu ga je populariziral El Lisicki, medtem ko je za promocijo *De Stijla* skrbel van Doesburg. Izogniti se ni mogel niti italijanskemu futurizmu: v Trstu naj bi se zadrževal ustanovitelj futurističnega gibanja Marinetti in v sodelovanju s Ferdinom Delakom uprizarjal eksperimentne »minutne drame« (Moravec 1971: 30). A tudi če ta podatek ne drži, je bil Černigoj vsekakor dobro seznanjen s futurizmom, saj gre za pojav, ki je pomembno zaznamoval takratni tržaški kulturni utrip. Tuj mu ni bil niti zenitizem – skupaj z Brankom Ve Poljanskim sta aprila 1925 v Trbovljah organizirala zenitistični večer, za katerega je Černigoj izdelal scenografijo, katere osnutki se niso ohranili (Štoka 1999: 73). Černigoj svojih vzorov seveda ni kopiral: »sposodil« si je le njihov koncept ter ga prilagodil in združil v svojevrstno sintezo.¹

POGLED BAUHAUSA NA GLEDALIŠČE

Na Bauhausu je od konca leta 1921 delovala gledališka delavnica, za katero je temelje postavil Lothar Schreyer. Ta je pred tem deloval kot dramaturg, asistent režiserja ter učitelj na Sturmovi šoli scenografije in pantomime. Skupaj z Waldnom, ustanoviteljem revije *Der Sturm*, sta leta 1918 ustanovila tudi ekspresionistično gledališče *Sturm-Bühne*, ki ga je Schreyer zapustil z

¹ Poleg tega cilj učiteljev Bauhausu ni bil vsiljevanje njihovih idej, temveč izrazito spodbujanje učenec pri iskanju lastnih izrazov.

odhodom na Bauhaus. Da je bila v njegov program vključena tudi tovrstna delavnica, je inovacija, saj scenografije do takrat niso poučevali na nobeni obrtni šoli, še manj na akademiji (Droste 2002: 101). Schreyer je prisegal na osnove: »Orodja gledališča so elementarne oblike, elementarne barve, elementarni gibi in elementarni zvoki. Elementarne oblike so matematična telesa in plani. Elementarne barve so čiste barve: črna, modra, zelena, rdeča, rumena, bela« (Schreyer 1918: 93).

Že kmalu po prihodu je Schreyerja nasledil Oskar Schlemmer, ki je delavnico uradno prevzel aprila 1923, tj. tudi v času, ko se je v Weimarju mudil Černigoj, ki se je takrat imel priložnost seznaniti z idejami kinetičnega baleta Kurta Schmidta. Schlemmer se je leto prej v Stuttgartu in nato še enkrat istega leta v Weimarju predstavil s *Triadnim baletom*, pri katerem je šlo za kombinacijo glasbe, plesa ter pantomime in iz katerega odsevajo ideje, nekoliko podobne Schreyerjevim: raziskovanje osnovnih elementov barv, giba, luči, zvoka, oblik ter prostora in njihovo združevanje v sintezo. To je Schlemmer nadgradil s študijo telesa in prostora, študijami giba ter odnosa med človekom in strojem ter mehničnega, plastičnega in marionetnega gledališča (Magaš Bilandžić 2015: 90).

ČERNIGOJEVA IZKUŠNJA V NEMČIJI TER NJENA APLIKACIJA NA LJUBLJANO IN TRST

Bauhaus ni bil prva postaja Černigojevega šolanja v Nemčiji: pot ga je v München zanesla že zgodaj jeseni leta 1922, ko se je vpisal na umetniško akademijo², kjer naj bi se izobraževal tri semestre. Tja ni odšel po naključju: »Kdor je v Trstu med slikarji kaj veljal, je imel münchensko akademijo«³ (Krečič 1980: 27). Nato je del zimskega semestra študijskega leta 1923/24 preživel na Umetnostnoobrotni šoli (Sterle Vurnik 2015: 14), še vedno v Münchnu – mestu, kjer se je tudi odločil za nadaljnje šolanje na weimarskem Bauhausu. V Münchnu je namreč pogosto obiskoval knjigarno in majhno galerijo Goltz, ki je nudila prostor radikalnim umetnikom. Ti so ga tako navdušili, da je začel poizvedovati o njih v knjigah in med njimi naletel na drobno knjižico o Bauhausu: »Že beseda Bauhaus je Černigoja vznemirila. Pomenila mu je novo stavbo, nov svet, novega človeka, umetnost povsod ...« (Krečič 1980: 30).

2 Akademie der Bildenden Künste München.

3 Tako je Černigoj odgovoril Krečiču na vprašanje, zakaj se ni raje odločil za kakšno italijansko akademijo.

Vendar umetnikovo uradno šolanje na slovitem Bauhausu ni trajalo dolgo: po ugotovitvah Barbare Sterle Vurnik je bil Černigoj poskusno sprejet konec januarja 1924, ko je začel obiskovati pripravljalni tečaj Vorlehre⁴ (Sterle Vurnik 2015: 18). Tega je od predhodnega leta vodil László Moholy-Nagy, medtem ko je barvno teorijo poučeval Vasilij Kandinski, ki je leto prej objavil svoj esej *O sintezi abstraktnega teatra*,⁵ v katerem je pojasnil svoje razumevanje sinteze, s katero je označeval monumentalno umetnost, katere najpopolnejši zgled je našel v scenografiji: »Ta naj bi izhajala iz analize umetniških izraznih sredstev (barva, zvok, gib, beseda, oblika), iz združevanja teh elementov v konstrukciji in iz podreditve obojega kompoziciji [...]« (Živadinov 2015: 108). Že pred 8. februarjem 1924, precej prej, kot se omenja v starejši literaturi, je Černigoj zaradi pomanjkanja finančnih sredstev Bauhaus in Weimar za vedno zapustil. Seveda je treba upoštevati dejstvo, da se je Černigoj že pred vpisom večkrat mudil v mestu in od daleč opazoval dogajanje na tej avantgardni šoli, ki je zaznamovala še vse njegovo nadaljnje ustvarjanje:

Moj odnos do slikarstva in umetnosti se je popolnoma spremenil, kajti vsako stvar, ki sem jo zagledal, sem jo zagledal v gotovem kotu časovno in prostorsko, in to je bila ta šola.⁶ [...] Tudi vzdušje, ki je vladalo na Bauhausu, je bilo nekaj posebnega. Živel si v ambientu, ki te je popolnoma vsrkal. [...] V Nemčiji je Bauhaus veljal kot sinonim za avantgardo in socializem. Tisto leto sem na Bauhausu tako intenzivno delal, da lahko rečem, da sem postal bauhausovec šele potem, ko sem Bauhaus zapustil (Garzarolli, Ravnikar 1978: 11).

Iz Weimarja ga je pot (po enomesečnih počitnicah pri Srečku Kosovelu v Tomaju) vodila v Ljubljano, kjer je 15. avgusta 1924 v telovadnici Tehniške srednje šole, na kateri je poučeval, priredil Prvo konstruktivistično razstavo. Ta je vzbudila zanimanje provincialne Ljubljane, ki je razstavo kritiško skoraj povsem ignorirala in vrgla oko na Černigoja. Umetnik je novembra ustanovil svojo zasebno Šolo za arhitekturo,⁷ ki jo omenjam predvsem zaradi tega, ker si je od februarja 1925 za nekaj časa delila prostore z Delakovim Novim odrom (Krečič 1980: 41). Avgusta 1926 je bil Černigoj izgnan iz Ljubljane, saj je Reisner, ravnatelj Tehniške srednje šole, pri njem našel levičarski časopis *La fédération balkanique* (Krečič 1980: 43). Izselil se je domov v Trst, kjer je s futuristoma Carmelichem in Dolfijem ustanovil umetnostno

4 Obvestilo o sprejetju je datirano z 29. januarjem 1924.

5 *On Abstract Theatre Syntesis*; Kandinski je že leta 1912 v almanahu *Der Blaue Reiter* objavil eksperimentalno »odrsko kompozicijo« *Rumeni zvok*.

6 V ta način zaznavanja ga je vpeljal Moholy-Nagy, ki je na Černigoja napravil največji vtis, kakor se je spominjal v intervjujih v povezavi s svojo bauhausovsko izkušnjo.

7 Bolj kot za šolo je šlo za skupino somišljenikov.

šolo – ta je nato postala Konstruktivistična skupina, ki so jo sestavljali še Vlah, Stepančič ter Carmelich, in je zaslužna za leta 1927 izveden, v tistem času nerazumljen Tržaški konstruktivistični ambient. Nekako v istem času je začel sodelovati s Slovenskim ljudskim odrom pri Sv. Jakobu.

SCENSKI OSNUTKI IN KARAKTERNE ŠTUDIJE ZA ŠENTJAKOBSKI ODER

Černigoj je razlog za svoj prispevek k gledališču pojasnil v reviji *Naš glas*:

Ker naj služi umetnost kolektivnosti, zato je moje delovanje grafično utilitarno, tj. sposobno za vzgojo mlade generacije. Moja aktivnost je revolucionarnega značaja, zato treba, da je moje delovanje ekspanzivno-dinamično. Naša ekspanzija se mora razvijati v najhitrejšem tempu z najbolj elementarnimi sredstvi. Iz tega vzroka sem si izbral gledališko polje, ki stoji najbližje ljudski masi (Černigoj 1926: 120).

Obravnavane scenske osnutke in karakterne študije, narejene za Šentjakovski oder v Trstu,⁸ ki so ene redkih ohranjenih originalov slovenskega konstruktivizma, danes hrani Slovenski gledališki inštitut, ki jih je iz Delakove zapuščine pridobil leta 1963.⁹ Skoraj vse osnutke je leta 1977 identificiral Peter Krečič. Osnutki so večinoma nastali za tržaški Ljudski oder, s katerim je Černigoj najbolj plodno sodeloval v njegovi zadnji sezoni 1925/26, preden ga je 3. julija prepovedala fašistična oblast. V izvedbi Šentjakobske čitalnice je bil januarja 1926 izveden *Kralj na Betajnovi* (Vouk 1926: 3). Černigoj sam je potrdil tudi izvedbo *Ugrabljenih Sabink*, Rovettove drame *Papà Eccellenza* in psihološke drame Przybyszewske *Za srečo*, in čeprav se scenski osnutki navedenih dram niso ohranili, so na voljo podrobni opisi v časopisu *Edinost*. (Černigoj 1926: 2). Skice na papir manjših dimenzij so narejene v različnih, pogosto mešanih tehnikah: barvnem svinčniku, akvarelu, črni kredi in najpogosteje kolažu, pogosto uporabljenem tudi na Bauhausu.

8 Poleg teh omenjenih v besedilu je Černigoj izdelal še osnutke za dramo *Papà Eccellenza*, *Kinoroman* ter za štiri neugotovljena dela.

9 Černigoj se ni ustavil pri scenografijah: leta 1928 je zasnoval arhitekturno študijo *Teater Masse* oz. *Tank Teater*. Gre za takrat popolnoma neizvedljivo gledališče.

Scenski osnutki

Osnovni princip, h kateremu je umetnik stremel v scenskih osnutkih, ki jih je zasnoval v eni sami ploskvi, vendar z namenom, da bi bili izvedeni prostor-sko, je razkrajanje na osnovne elemente in nato njihova ponovna sinteza na višji ravni. Gre za načelo konstruktivizma, ki je našlo pomembno mesto tudi na Bauhausu – o njem je govoril Kandinski (Krečič 1987: 52). Černigoj si je oder in dvorano za gledalce zamislil kot en sam prostor: scenografije in tudi kostumi so bili gibljivi, nekateri so mesto našli tudi v dvorani za gledalce in na galeriji (Živadinov 2015: 108), kar je še dodatno povezovalo prostor. Z dinamičnostjo v gledališču so se sprva sicer ukvarjali futuristi, njihova je bila tudi ideja o vključenosti gledalcev v predstavo, vendar v veliko bolj radikalni obliki. Černigoj je dinamiko skušal doseči z vnašanjem kulis, stopnišč in nastavljanjem višin na različne nivoje.



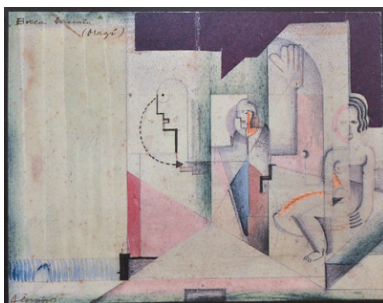
Sl. 1: Osnutek za *Krčmarico Mirandolino*



Sl. 2: Osnutek za *Anfiso*

Abstrahirane osnutke scenografij dopolnjuje le nekaj predmetov ali napisi, ki vzbujajo asociacije. Z napisi je s komponento zvočne dimenzije prispeval k multisenzorični izkušnji (Magaš Bilandžić 2015: 94), k ustvarjanju katere so si prizadevali tudi na Bauhausu. To se zgodi v scenskem osnutku za Goldonijevo komedijo *Krčmarica Mirandolina* (Sl. 1), kjer zadnjo steno dopolnjujeta napis

»Osteria« ter baročna vegetabilna voluta ob stopnišču, ki namiguje na baročni izvor drame. Prostor v tem osnutku je enostaven in še vedno kot klasična »italijanska škatla«. Nekaj podobnega se zgodi v osnutku za drugo dejanje Andrejeve *Anfise* (Sl. 2), ko je Černigoj dramo z okvirom vrat in tkanino v arabskem slogu postavil v mavrsko okolje. Z ozadjem se staplja skupina dramskih oseb – Černigoj je v tem primeru že narekoval razporeditev igralcev – kar v misli priključuje načelo, ki ga čez nekaj mesecev v svoj manifest vključi Delak: »Spoznamno z dekoracijo morajo osebe-igravci odgovarjati kulisam, to je: igravec sam po svoji zunanosti tvori del plastične enote dekoracije in je zato odvisen od slednje« (Černigoj, Delak 1926: 23). Profil obraza osebe v ospredju močno spominja na Schlemmerjevo oblikovanje figur. Ti se pojavijo tudi v osnutku za Orazijsva *Poljubljena usta* (Sl. 3), kjer gledališki prostor tvori množica ploskev in črt in so dramske osebe že popolnoma del scenske zasnove. Obraz osebe na levi ima celo enako narisane oči, kot jih je snoval Schlemmer.



Sl. 3: Osnutek za *Poljubljena usta*



Sl. 4: Osnutek za *Tovarno*

Ohranil se je tudi zanimiv osnutek za Čufarjevo *Tovarno* (Sl. 4), v katerega so vključeni časopisni izrezki množice (delavcev) na skrajni desni, ki jih

nagovarja oziroma privablja oseba (v rdečem), ter baletnih plesalk v skoku, ki že skačejo proti govorniku in množici, ki se skriva pod njim. Kot je ugotovila Kocjančičeva, je skoraj popolnoma enak detajl plesalk v svojo scenografijo za *Menschmechanik* vključil Moholy-Nagy (Kocjančič 2018: 54). Fotokolaž je bil priljubljena tehnika bauhausovcev Moholy-Nagyja, Schawinskyja, Brandt-ove in tudi konstruktivista Rodčenka.



Sl. 5: Osnutek za *Kralja na Betajnovi*



Sl. 6: Osnutek za *Moža s cvetom v ustih*

Risba na vseh osnutkih je izostrena, pogosto so uporabljene primarne barve, značilne za bauhausovo gledališko delavnico. Ena redkih izjem je osnutek za Cankarjevo dramo *Kralj na Betajnovi* (Sl. 5), za katero je Černigoj izbral tipičen bauhausovski kolorit: z rdečo je poudaril precizno izrisano risbo s črno kredo. Na papirju je viden prostor gostilne, ki ga tudi tukaj nakazuje le nekaj bistvenih predmetov, kot sta na primer razpelo v kotu in ovalna miza. Ta najmanj fantazijski osnutek se izmed vseh najbolj približuje ekspresionizmu.

Za osnutek Pirandellove drame v enem dejanju *Mož s cvetom v ustih* si je Černigoj izbral tehniko kolaž (Sl. 6), ki ga je dopolnil z barvnimi svinčniki, s katerimi je osnutek pridobil na razgibanosti. Podobne osvetljave prostora je uporabljala bauhausova gledališka delavnica. Zanimiv detajl je dvignjena roka »moža z rožo v ustih«, ki pozdravlja na podoben način kot figure omenjenega Kurta Schmidta.

Osnutek za Marinettijev *Ognjeni boben* je izmed obravnavanih osnutkov najbolj abstrakten (Sl. 7): sestavljajo ga geometrične ploskve kolaža živih barv in dve osebi. Figura v zgornjem desnem kotu močno spominja na kostum plesalca v *Triadnem baletu*.



Sl. 7: Osnutek za *Ognjeni boben*



Sl. 8: Karakterna študija za starejšo ženo



Sl. 9: Karakterna študija za milijonarja

KOSTUMSKI OSNUTKI

Že bežen pogled na kostumske osnutke razkriva Černigojevo težnjo k stilizaciji in brezosebnosti, tendenci, značilni za avantgardno gledališče, ki v končni fazi stremi k opustitvi človeške prezenca na odru (Vovk 2010: 191). Bolj kot za kostumske osnutke gre za karakterne študije, saj je Černigoj v njih skušal ujeti tudi karakter posamezne dramske osebe. Zasnoval je mlado dekle, starejšo žensko (Sl. 8), starega in mladega gospoda in milijonarja (Sl. 8), kakor jih je karakterno videl sam.

Na osnutke, narejene izključno v tehniki kolaž, je močno vplival ruski konstruktivizem. Prevladujejo geometrijski vzorci, kar jih povezuje z Varvaro Stepanovo, ki je delovala tudi v Mejerholdovem gledališču, ki ga je Černigoj dobro poznal. Poznal je tudi Tairova, ki je skupaj z Alexandro Ekster, zadolženo za kostume in scenografijo, razvijal sintetično gledališče. Černigoj je za osnutke načeloma uporabljal močne barve, vendar v nekoliko manjši meri, kot so to počeli na Bauhausu.

Zanimiv je kostumski osnutek za vlogo v Rovettovi drami *Papà Eccellenza* (Sl. 10): model zanj je bil arhitekt Rado Kregar, čigar asistent je bil Černigoj na ljubljanski Tehniški srednji šoli. Človeške možgane je zamenjal stroj, na bradi je izrisano ravnilo. V konstruktivističnem slogu je Černigoj izdelal tudi hommage Charlieju Chaplinu (Sl. 11), ki ga je močno občudoval zaradi njegovega gibanja in ga imenoval za največjega kinematografskega umetnika »[...] ker je bil v tistem času edini, ki je globoko dojel dinamiko filma, to je njegovo umetniško oblikovno stran« (Krečič 1980: 46). Kolaž, ki je sestavljen tako, da ponazarja gibanje, tvori njegova fotografija, stroj – simbol za tehnologijo in beseda »nihanje«.



Sl. 10: Kostumski osnutek za *Papà Eccellenza*



Sl. 11: *Charlie Chaplin*

ČERNIGOJEVO SODELOVANJE Z DELAKOM

K Černigojevemu navdušenju nad teatrom je zagotovo pripomoglo tudi srečanje z Delakom, ki je stremel k svobodnemu oblikovanju odrskega prostora. Njuna pot se je v naslednjih letih pogosto prepletala, vendar sta začela tesneje sodelovati šele po tem, ko je bil *Ljudski oder* že prepovedan. V prvi številki *Mladine* sta avgusta 1926 objavila vsak svoj manifest. Černigoj je v svojem manifestu – na podoben način kot že v svojih zgodnejših zapisih – odgovoril na naslovno vprašanje *Kaj je umetnost?*: »[...] Umetnost je le umetnost, reci: sinteza časa s podpisom izrazite individualnosti, v celoti = sinteza« (Černigoj, Delak 1926: 20). Na to idejo se je nato v *Modernem odru* navezal Delak¹⁰: »Teater pa naj bo sinteza življenja, to je: duševna hrana v času in prostoru ...« (Černigoj, Delak 1926: 22, 23). Nato je zapisal, da mora režiser (in tudi scenograf) stremeti k temu, da s čim manj sredstvi doseže največji učinek, in v zaključku kot vzor izpostavil Černigoja: »Kot scenograf na Šentjakobskem odru v Trstu je postavil na oder osem nad vse zanimivih, izredno posrečenih in dovršenih inscenacij, s katerimi bi se lahko ponašalo vsako večje gledališče« (Černigoj, Delak 1926: 23).

Delak je s Černigojem leta 1926 pogosto izvajal avantgardne predstave, ki so vključevale recitale, predavanja o sodobni umetnosti in novem gledališču, odlomke dramatičnih del ter interakcijo z gledalci (Magaš Bilandžić 2015: 91). Največ odziva je sprožila avantgardna predstava in predavanje *Umetniški večer mladih*, ki ga je Novi oder izvedel 21. avgusta 1926 v skoraj zapolnjeni goriški Petrarcovi dvorani. Sceno za predstavo je izdelal Černigoj: ker ni imel dovolj sredstev, se je znašel tako, da je stare scene obrnil s hrbtni strani proti gledalcem. Fotografije se niso ohranile, vendar se da na podlagi zapisov razbrati, da so sceno tvorili oder, galerija in dvorana (Poslušalec 1926: 4). Scenografija, ki je povezovala celoten ambient, je sprožila polemiko in Černigoj se je moral braniti pred očitki, da je ta ovirala igralce. Tudi kritike prireditve so bile večinoma negativne, pisci so se spraševali: »[...] kaj nam ta mladina prav za prav hoče povedati s tako umetnostjo« (Poslušalec 1926: 4).

Leta 1927 je izšla prva številka Delakovega *Tanka*, katerega zgodba se je zaključila že po dveh izvodih. Pri reviji je pomembno sodeloval tudi Černigoj¹¹ – že v prvi številki sta namreč takoj po Delakovem nagovoru mesto našla

¹⁰ Ideje, ki jih je glede scenografije v svoj manifest zapisal Delak, so sorodne idejam Kandinskega.

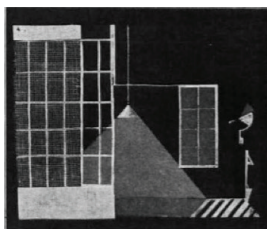
¹¹ Prispevali so tudi na primer Pilon, Micić, Kreft, Spinčič, Carmelich, Tratnik, Stepančič, Čargo, Maleš, Pocarini (...) in tudi Warden, A. Einstein, K. Schwitters ter Marinetti, vendar gre pri zadnjih najverjetneje za navedke ali povzetke. Černigoj je načrtoval tudi svojo revijo, ki bi nosila ime *Konstrukter*, vendar je vse ostalo le pri zamisli.

njegova manifesta. V prvem je s patosom zapisal, »[da] nova umetnost ni individualna. luksuzna. tradicionalna. nova umetnost je kolektivni izraz nove generacije. lepota nove religije. lepota pravičnosti [...]« (Černigoj 1927: 7).

Delakov berlinski nastop in predavanja leta 1928 je spremljala Černigojeva razstava,¹² že naslednjega leta so bili Slovenci predstavljeni tudi v številki revije *Der Sturm*: posvečen jim je bil celoten januarski izvod, naslovljen *Junge slovenische Kunst*.¹³ Na ta način je Delaku uspelo umestiti slovensko avantgardno umetnost v širši, evropski kontekst: šlo je namreč za pomembno revijo na področju umetnosti in literature, ki jo je med letoma 1916 in 1928 urejal prej omenjeni Schreyer.

ČRNE MASKE

V ljubljanski Operi je 7. maja 1929 potekala premiera Kogojevih *Črnih mask*. Za njeno scenografijo je bil razpisan natečaj, na katerem so poleg Černigoja sodelovali še Stepančič, Delak, Čargo, Spinčič in Vavpotič, čigar nekoliko simbolistični in od sodelujočih osnutkov najbolj tradicionalni so bili izbrani in na koncu tudi realizirani. Natečaj omenjam zato, ker je to bil Černigojev scenski osnutek za njegov zadnji večji konstruktivistični projekt. Na podlagi edinega ohranjenega oz. izdelanega osnutka si je težko predstavljati, kako si je umetnik zamislil celotno inscenacijo. O njej je v reviji *Ilustracija* poročal Delak: »Avgust Černigoj je opremo sestavil materialno. Konstruiral jo je sredi teatra (kar v naši operi ni mogoče), zavrgel je barvane kulise, zahteval pa po operaciji z reflektorji, ki naj bi posameznim prizorom primerno razsvetljevali bele stene« (Delak 1929: 183). Zaradi velike vloge osvetljave je osnutek zreduciran zgolj na nekaj geometričnih ploskev.



Sl. 12: Osnutek za Kogojeve Črne maske

¹² Poleg njega so razstavljali še Ivan Čargo, Venio Pilon, Eduard Stepančič, Zorko Lah, Giorgio Carmelich in J. Pogačnik.

¹³ Mlada slovenska umetnost. V njem je izšla tudi reprodukcija Delakovega portreta, ki ga je – seveda v konstruktivističnem slogu – izdelal Černigoj.

ZAKLJUČEK

Černigoj je s svojimi osnutki, v katerih se zrcalijo ideje, pridobljene na Bauhausu, močno zaznamoval slovensko scenografijo, saj so v njih prisotne povsem drugačne ideje kot v sočasni, med slovenskimi gledalci priznani scenografiji. Takrat (z izjemama, kot sta Stepančič in deloma Spinčič) svojih pravih naslednikov ni našel. Še vedno ostaja odprto vprašanje, katere izmed načrtovanih scenografij in karakternih študij so bile realizirane, saj imajo nekatere izmed njih zaradi abstraktne obravnave zgolj estetsko funkcijo in so tako popolnoma neizvedljive, zaradi česar v prvi fazi najverjetneje sploh niso nastale z namenom, da bi bile nekoč del predstave. Prav tako je moral svoje velikopotezne ideje prilagajati skromnim slovenskim razmeram. Čeprav nekateri osnutki niso bili nikoli realizirani, imajo vsekakor visoko likovno vrednost.

Povzetek

Avgust Černigoj se je na Bauhausu šolal le kratek čas, vendar je ta izkušnja nadvse pomembno vplivala na njegovo nadaljnje ustvarjanje: med drugim tudi na njegove scenske in kostumske osnutke, ki jih je leta 1926 zasnoval za tržaški Šentjakobski oder. V njih so opazni predvsem vplivi Moholy-Nagyja, Kandinskega in Schlemmerja. Poleg tega sta bila za njegove osnutke ključna ruski konstruktivizem, s katerim se je seznanil na tej sloviti šoli, in futurizem, ki je pomembno zaznamoval takratno tržaško kulturno življenje. Černigoj je ideje samostojno interpretiral, prilagodil in združil v svojevrstno sintezo.

Ključne besede: Avgust Černigoj, Bauhaus, scenski in kostumski osnutki, Šentjakobski oder v Trstu, konstruktivizem

Abstract

Avgust Černigoj studied at Bauhaus only for a short period of time, but this experience had a major impact on his further creations including his stage and costume designs, which he designed in 1926 for the San Giacomo stage in Trieste. In particular, the influence of Moholy-Nagy, Kandinsky and Schlemmer are evident in them. In addition, in his drafts we can see visible influence of russian constructivism with which he became acquainted on this famous school. Furthermore futurism, that significantly marked Trieste cultural life, played a great role as well. Černigoj independently interpreted the ideas, adjusted it and united it into a synthesis of his own.

Keywords: Avgust Černigoj, Bauhaus, stage and costume designs, San Giacomo stage in Trieste, constructivism

Seznam literature

- ČERNIGOJ, Avgust (1926): Moje delovanje v Julijski krajini. V: *Naš glas*, let. 2 (september), št. 5–7, str. 20.
- ČERNIGOJ, Avgust (1926), Opomba k inscenaciji *Za srečo*. V: *Edinost*, let. 51 (2. maj), št. 104, str. 2.
- ČERNIGOJ, Avgust/DELAČ, Ferdo (1926): Kaj je umetnost? Novi oder. V: *Mladina*, avgust, št. 1, str. 20–23.
- ČERNIGOJ, Avgust (1927): Moj pozdrav. V: *Tank*, št. 1½, str. 7.
- DROSTE, Magdalena (2002): *Bauhaus*. Berlin: Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung.
- DELAČ, Ferdo (1929): Scenični osnutki Kogojeve opere *Črne maske*. V: *Ilustracija*, let. 1, št. 6, str. 183.
- GARZAROLLI, Matjaž/RAVNIKAR, Vojteh (1978): Avgust Černigoj. Razgovor. V: *Arhitekturni bilten*, št. 36/37, str. 11–12.
- KOCJANČIČ, Ana (2018), Slovenian Theatre Avant-garde and Shaping the Space of the Stage. V: IMRE Zoltán/KOSÍNSKI Dariusz (ur.): *Reclaimed Avant-garde: Spaces and Stages of Avant-garde Theatre in Central-Eastern Europe*. Warsaw: Zbigniew Raszewski Theatre Institute, str. 46–67.
- KREČIČ, Peter (1980): *Avgust Černigoj*. Trst: Založništvo tržaškega tiska.
- KREČIČ, Peter (1987): Avgust Černigoj, slovenski slikar iz Trsta, se spominja Weimarskega Bauhauusa. V: *Likovne besede*, marec, št. 3, str. 52.
- MAGAŠ BILANDŽIČ, Lovorka (2015): Premišljevanje odra v dvajsetih letih 20. stoletja: vpliv Bauhauusa in mednarodnih gledaliških avantgard na Hrvaškem in v Sloveniji. V: STERLE VURNIK Barbara (ur.): *Avgust Černigoj v mreži evropskega konstruktivizma*. Škofja Loka: Loški muzej, str. 90–94.
- MORAVEC, Dušan (1971): *Iskanje in delo Ferda Delaka*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega.
- Poslušalec (1926): Prireditev »mladih«. V: *Edinost*, let. 51 (29. avgust), št. 206, str. 4.
- SCHREYER, Lothar (1918): Das Bühnenkunstwerk. V: *Scheper*, št. 345, str. 93.
- STERLE VURNIK, Barbara (2015): Avgust Černigoj na Bauhausu v Weimarju – nekaj novih dognanj. V: STERLE VURNIK Barbara (ur.): *Avgust Černigoj v mreži evropskega konstruktivizma*. Škofja Loka: Loški muzej, str. 13–19.
- ŠTOKA, Tea (1999): Ferdo Delak in poskus avantgardističnega gledališča. V: ILIČ KLANČNIK, Breda/ZABEL, Igor (ur.): *Tank! Slovenska zgodovinska avantgarda*. Ljubljana: Moderna galerija, str. 66–76.
- VOUK, Ivan (1926): Kralj na Betajnovi na Šentjakobskem odru. V: *Edinost*, let. 51 (14. januar), št. 12, str. 3.
- VOVK, Martina Vovk (2010): Tržaški konstruktivizem in gledališče. Scenski osnutki Avgusta Černigoja in Eduarda Stepančiča. V: SUŠEC MICHIELI, Barbara/LUKAN, Blaž/ŠORLI, Maja (ur.): *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*, Ljubljana: AGRFT, str. 168–192.

ŽIVADINOV, Dragan (2015), Kosi v prostoru gledališča množice. V: STERLE VURNIK Barbara (ur.): *Avgust Černigoj v mreži evropskega konstruktivizma*. Škofja Loka: Loški muzej, str. 84–89.

Seznam slik

Slovenski gledališki inštitut (SLOGI) – Gledališki muzej.

Luka Savić (Ljubljana)

UČITI UČITELJA – METODA POUČEVANJA NA BAUHAUSU IN BLACK MOUNTAIN COLLEGEU

UVOD

Čeprav je šola Bauhaus dobro znana, jo večina ljudi pozna kot stil, ki se je uveljavil zlasti v oblikovanju in arhitekturi, manj pa vemo o vplivih, ki so tudi drugače povezani z Bauhausom. Namen tega članka je predvsem razširiti obzorje glede najpomembnejšega aspekta šole Bauhaus. Ta aspekt je zagotovo revolucionarni pristop k poučevanju umetnosti¹. Glede relevantnosti stila, danes formuliranega in populariziranega kot »manj je več«, se lahko strinjamo ali ne. Zagotovo pa je bila šola revolucionarna in pomembna na področju izobraževanja. Ideja šole se je po nacističnem prevzemu Nemčije preselila tudi v Ameriko, kjer sta nastali dve fakulteti: Novi Bauhaus², ki ga je ustanovil Moholy-Nagy, se je nahajal v Chicagu, druga fakulteta, kjer je poučeval Josef Albers, pa je svoje mesto našla v Severni Karolini. To je bil Black Mountain College, kjer je na povabilo Johna Andrewa Ricea poučeval morda najboljši študent Bauhauusa, Albers. Black Mountain College je deloma prevzel model izobraževanja od svoje predhodnice, nekaj pa je dodal sam. V članku bom primerjal šolo oblikovanja Bauhaus in Black Mountain College in pokazal, kdo ter kaj je vplivalo na nastanek teh dveh naprednih metod izobraževanja.

INDUSTRIJA IN CEH

Poučevanje umetnosti se je v 20. stoletju hkrati s spremembo celotnega šolskega sistema radikalno spremenilo. Eden izmed razlogov za spremembo metode poučevanja umetnosti je bila ravno sprememba paradigme umetnosti, ki se je začela v 20. stoletju z avantgardami. Najodmevnejšo revolucijo na področju izobraževanja umetnosti je zagotovo naredila šola Bauhaus. Ustanovitelj šole Walter Gropius je bil zelo uspešen arhitekt, ki je bil star šele

1 Čeprav je treba razumeti, da so na Bauhausu verjeli v to, da se umetnosti ne da naučiti in zato je bil na fakulteti poudarek na obrtniškem delu umetnosti.

2 Novega Bauhauusa na tem testu ne bom analiziral, ker se mi zdi v principu preveč blizu Bauhausu. Težko bi povedali kaj bistveno drugačnega ali novega, kar ni zaobjeto že v obravnavi prvotnega Bauhauusa.

šestintrideset let, ko je Bauhaus prvič zaživel. Odmevna je bila tudi Gropiusova poroka z vdovo velikega komponista Gustava Mahlerja. Kot pravi Frank Whitford, je bila privolitev Alme Mahler v poroko z Gropiusom veliko priznanje za mladega arhitekta. Poleg tega, da je bil človek z velikim ugledom, je bil tudi velik vizionar in mislec, ki je dobro razumel probleme takratne družbe. Na vsak način se je izogibal politiki, in čeprav je bil del levičarske umetniške skupine z imenom *Novembergruppe*, se nikoli ni opredeljeval za eno politično stranko – zagovarjal je apolitično držo. Na tej ideji je osnoval šolo, saj je na nek način razumel, da je z identifikacijo z neko politično opcijo človeku odvzeta svoboda mišljenja (Whiteford 1988: 29–39).

Bauhaus je bil utopični projekt, ki je želel na novo postaviti temelje izobraževanja in s tem tudi temelje družbe. Marx je v svojih *Enajstih tezah o Feuerbachu* zapisal lucidno idejo, ki so jo potem obdelovali tudi francoski strukturalisti, na primer Louis Althusser. V svoji tretji tezi Marx zapiše: »Materialistični nauk, da so ljudje proizvodi razmerij in vzgoje, spremenjeni ljudje torej proizvodi drugih razmerij in spremenjene vzgoje, pozablja, da spreminjajo razmere prav ljudje sami in da je treba vzgojitelja samega vzgojiti« (Marx 1956: 59). Na nek način je Bauhaus spreminjal družbo s tem, ko so se spreminjala »razmerja« v izobraževalnem sistemu. Vsaka šola namreč proizvaja subjekt, ki se skozi izobraževalni proces interpolira v določen ideološki način delovanja. Na Bauhausu so opozarjali, da je predhodni način produkcije subjekta potrebno zamenjati z novim načinom, kjer se bo študent naučil »misliti s svojo glavo«.

Eden izmed prvih ukrepov spremembe izobraževalnega sistema je bil na jezikovni ravni. Gropius sam ni odobral besede profesor, ker je bila zanj ta beseda preveč akademska. Na Bauhausu so profesorje klicali mojstri in učence vajenci. Latinsko »dierum«, nemško »Wandergeselle«, pojem, ki bi ga lahko v slovenščino prevajali kot »pomočnik«, je prav tako igral pomembno vlogo v izobraževanju na Bauhausu. Gropius je učilnice preimenoval v delavnice in učitelji so bili mojstri specifičnih delavnic, na primer Moholy-Nagy je bil mojster kovinske delavnice. Že iz uporabe pojmov gre razbrati, da je Gropius del sistema izobraževanja prevzel od srednjeveških cehov. V manifestu in programu Bauhauusa je zapisal, da moramo »ustvariti nov ceh obrtnikov brez klasifikacijske razlike, ki je naredila arogantno bariero med obrtniki in umetniki«³.

3 Ang. Let us then create a new guild of craftsmen without the class distinctions that raise an arrogant barrier between craftsman and artist!

Zagovarjal je idejo, da med umetniki in obrtniki ni razlike in da se lahko v izobraževanje umetnosti uvede stare principe poučevanja, kakršni so veljali v obrtniških delavnicah. Gropius je naredil nekaj novega s tem, da se je deloma vrnil k staremu. Srednjeveški obrtniški cehi so obstajali pred tržnim gospodarstvom, kot ga je zagovarjal na primer Adam Smith. Že zelo zgodaj so obrtniki ugotovili, da bodo njihove delavnice spremenili v tovarne.⁴ Eden izmed njihovih strahov je bila ravno avtomatizacija človeka, ki je nastopila z manufakturnim načinom delitve dela. Po mnenju mnogih ta način dela ubija človekovega duha. Na Bauhausu pa so se borili proti avtomatizaciji človeka in zagovarjali človeka kot celoto. Iz pragmatičnih razlogov se je Bauhaus odločil, da bo sodeloval z veliko industrijo, vendar je bila šola v svoji izvorni ideji urejena kot obrtniške delavnice. Nekateri teoretiki sicer opozarjajo, da je sama ideja proti-industrijske produkcije po nekaj letih popustila; ko se je po povojni ekonomski depresiji nemško gospodarstvo začelo izboljševati, so se na Bauhausu kar hitro prilagodili povpraševanju novih industrij. Leta 1923 so organizirali razstavo *Umetnost in tehnologija*, ki je bila na nek način paradigmatični premik fakultete. Napetost, ki je nastala med industrijo in Bauhausom, je Albers opisal takole: »Industrija je zamenjala ročna orodja s stroji, obrtnike z delavci, individualno produkcijo z masovno produkcijo. Rezultat je konec obrti, industrija pa je naredila zelo malo, da bi nadomestila najboljše kvalitete obrti.«⁵ (Borchardt-Hume 2006: 69). Albers se je zelo dobro zavedal, da Bauhaus že nekaj časa obtožujejo nazadnjaštva v smislu produktov. Močno je zaznal diskrepanco, ki je vladala med željami realnega trga oziroma industrije in produkcijo na Bauhausu. Bauhaus se je zaradi tega počasi začel deliti. Nekateri so zagovarjali prilagoditev trgu, spet drugi so temu nasprotovali. Madžarski umetnik in profesor na Bauhausu László Moholy-Nagy v industriji ni videl sovražnika. Stroje je videl kot moment demokracije, saj jih po njegovem lahko uporablja vsak. Leta 1922 je po telefonu dal napotke neki tovarni, naj izdela pet njegovih slik. Ideja za tem delom je bila čista neosebna produkcija umetniškega dela. *Slike po telefonu* so zanj predstavljale anti-individualistični pristop k umetnosti. Za razliko od Albersa, ki je rahlo nihal, vendar je bil na strani obrti, je Moholy-Nagy videl v industrializaciji zelo velik potencial svobode.

4 Rokodelstvo je bilo še vedno zavezano takemu cehovskemu pravilniku, kakršen se je izoblikoval v poznem srednjem veku. Rokodelec je živel v lastni hiši in v njej je bilo prostora tudi za njegov mali obrat. Mojster je imel po nekaj pomočnikov. Ker je bilo zaposlovanje neizučениh delavcev zakonsko omejeno, obrata ni bilo mogoče razširiti. Razvoj, ki bi pripeljal do velikega podjetja, je bil mogoč samo s selitvijo dela na podeželje, kar so počeli veliki trgovci. Šele z odpravo cehovskih redov v 19. stoletju postaja mogoče, da denimo iz kovačije nastane kovinarsko podjetje (Im Hof 2005: 63).

5 Industry has replaced hand tools with machines, craftsmen with workmen, individual production with mass production. The result is a doom for crafts, through industry, so far has done little to replace the best qualities of crafts.

Poleg spremembe v poimenovanju in nihanjem med industrijskim in obrtniškim principom je bila še ena izmed revolucionarnih idej v načinu izobraževanja zagotovo ideja učenja iz skupnosti. Šola je dajala velik poudarek osebnemu odnosu med učitelji in študenti. Veliko časa so preživeli skupaj, saj so nekateri »mlajši mojstri« živel v kampusu⁶, ki ga je v Dessauu projektiral Gropius. Okoli teh prostorov se je razvila celotna skupnost in simbioza. Med mlajšimi mojstri je v tem kampusu prebival tudi Marcel Breuer. Redno se je tam zadrževal Oskar Schlemmer, ki »je uporabljal to stavbo za svoje odrske kompozicije, in zadnji direktor Bauhausa, Ludwig Mies van der Rohe, je tu učil slikarstvo in ostale predmete« (Kern 2014: 58). Tudi ideja, da prebivaš tam, kjer delaš, je po vsej verjetnosti povezana s srednjeveškimi cehi, saj je bila ena izmed razlik med delom v tovarni in delom v lastni obrtniški delavnici ravno ta, da so bile obrtniške delavnice v domovih obrtnikov. Tudi na ameriški šoli Black Mountain College (BMC) so močno poudarjali pomen skupnosti. Na BMC se je skupnost večinoma organizirala okoli jedilnice. John Cage, ki je poučeval na tej šoli, je rekel:

Kar mislim, da je bilo tako pomembno na Black Mountain, je, da smo vsi jedli skupaj. Jaz sem na primer poučeval glasbene kompozicije, ampak nihče ni študiral pri meni. Nisem imel študentov. Ampak sedel sem za mizo trikrat na dan in tam so se odvijali pogovori. Ti obroki so bili pouk (Lehmann 2015: 101).⁷

Nekateri teoretiki, ki se ukvarjajo z omenjenima inštitucijama, so prepričani, da je eden izmed revolucionarnih elementov teh dveh šol ravno skupnost. Jedilnica je tudi na Bauhausu predstavljala točko srečevanja. Ko je bila šola še v Weimarju, je bila zaradi prostorskih težav zelo razparcelirana. Gropius je zaradi te težave organiziral menzo v bivši pralnici vojaške bolnice, kjer so se študentje lahko srečevali in večerjali po nizki ceni. Nekaterim študentom je priskrbel brezplačne obroke in štipendije, ki so jih donirali njegovi premožni prijatelji. Kot pravi Whitford: »Edina pozitivna stvar na Bauhausu, s perspektive študentov, je bila menza« (Whitford 1988: 45). Ostale stvari so v tistem času izgledale zelo neperspektivno. Uspeh menze je bil za Gropiusa zelo velika vzpodbuda, saj je bila celotna šola zastavljena kot skupnost v sobivanju. Predvsem pa je Gropius želel, da bi študentje delali in živeli skupaj in preko tega naj bi se razvila manjša družba sodelujočih, ki bi bila v sodelovanju vzor celotni družbi.

⁶ Ta objekt je imel 28 bivalnih prostorov, vsak po 20 m².

⁷ What I think was so important at Black Mountain was that we all ate our meals together. For instance, I was teaching music composition, but no one was studying with me. I had no students. But I would sit at a table three times a day and there would be conversations. And those meals were the classes.

TEORIJA IN TEORETIKI

Po zaprtju Bauhauusa so nekateri študentje in profesorji migrirali v Ameriko, kjer se je na pobudo Johna Andrewa Ricea ustanovila šola Black Mountain College (1933–1957). Na tej šoli je poučeval Josef Albers, ki je bil eden izmed najuspešnejših študentov Bauhauusa. BMC je deloma prevzel model izobraževanja z Bauhauusa in ga spremenil s pomočjo teorije Johna Deweyja. John Dewey je bil pripadnik filozofske šole ameriškega pragmatizma. Poleg epistemologije, etike, umetnosti in mnogih drugih disciplin je bil glasnik nove izobraževalne reforme, ki je temeljila na svobodi študenta/učenca. Pri BMC je veliko lažje ugotoviti, kakšna je bila celostna teorija, ker je Deweyjeva teorija z več vidikov zaobjela metodo izobraževanja. Teorija Bauhauusa je veliko manj podrobna. Lahko bi rekli, da obstaja obča in partikularna teorija, ki izoblikuje podobo fakultete. Obča teorija sta program in ideja fakultete ali šole, partikularna pa je individualni program, ki ga za svoje predmete sestavijo profesorji. Partikularna teorija se mora v večji meri naslanjati na občo, saj se morajo, če ideja fakultete temelji na participativni logiki, profesorji temu prilagajati. Na Bauhausu so bile partikularne teorije zelo podrobno razdelane, medtem ko obče principe poznamo le površinsko. Vsak od profesorjev je imel svojo teorijo, ki jo je na Bauhausu poučeval. Tako so denimo Paul Klee, Vasilij Kandinski in Johannes Itten imeli vsak svojo teorijo, ki so jo razvijali v času svojega dela in jo predstavljali na predavanjih. Večina teh teorij je dostopna tudi v obliki knjig, občo teorijo fakultete pa je napisal Gropius v manifestu Bauhauusa. Čeprav Bauhaus ni imel tako enovitega programa kot kakšne druge šole, je kljub temu močno vplival na teorijo izobraževanja.

Leta 1934 je Gropius pred nacisti pobegnil v London. Ko je prispel tja, je slabo znal angleško, kljub temu pa se je zelo hitro asimiliriral z okolico. Veliko se je družil s Herbertom Readom, ki je okoli Hampsteada ustvaril umetniško skupnost, kjer je Gropius stopil v stik tudi s Henryjem Moorom (MacCarthy 2018: 82). Read je Gropiusu v času njegovega bivanja veliko pomagal, po vsej verjetnosti tudi finančno. Prijateljstvo, ki se je močno utrdilo med Gropiusovim bivanjem v Angliji, je bilo zelo plodno za oba. Read je v Gropiusu našel somišljenika, kot piše Gropius v tekstu ob Readovi smrti:

Moj poskus združitve umetnosti, ki sem ga želel praktično udejaniti na Bauhausu, ga je še posebej zanimal. Kasneje mi je povedal, da je najina izmenjava o

reševanju osnovnih problemov izobraževanja botrovala odločitvi, da se je spustil v veliko študijo kreativnega poučevanja otrok« (Gropius 2015).⁸

Predvsem pa je Reada zanimalo povezovanje različnih umetniških disciplin, ki so jih združevali na Bauhausu. Ti pogovori in zanimanje so sčasoma prerasli v knjige, ki jih je bilo na koncu Readovega življenja v zvezi s tematiko kar pet. Ravno te knjige predstavljajo občo teorijo Bauhausa; v njih Read piše o idejah, ki jih je prevzel od Gropiusa.

Ena izmed skupnih točk, ki jo najdemo tako pri Readu (Bauhaus) kot pri Deweyju (BMC), je zagotovo svoboda študenta. Če vzamemo v branje Readov tekst *O učenju svobodnega človeka*, bomo hitro ugotovili, da je ena izmed glavnih referenc ravno antično poučevanje, ki je povezano z Aristotelom in predvsem Platonom. Read je od Aristotela prevzel povezavo med vrlinami in srečnostjo, a v svojem delu daje pomemben poudarek moralnemu izobraževanju. Tu ne gre za to, da bi poskušal človeku vsiljevati nekakšne etične zakone, ki jih mora ta prisilno ponotranjiti, ampak govori o nravi, kot jo razume antični predkrščanski svet. Grška beseda, ki jo v slovenščino prevajamo kot srečnost, je »eudaimonia«. »Eu« pomeni dobro, »daimon« pa duh ali božanstvo. Besedo »eudaimonia« bi lahko v slovenščino prevajali tudi kot delovanje v skladu z »najvišjim smotrom«. Srečnost, ki jo danes večinoma poznamo kot telesne užitke, so stari Grki razumeli drugače, in v tem smislu jo je uporabljal tudi Read. Toda zakaj bi Read tekst *O učenju svobodnega človeka* začel s to povezavo z Aristotelom? V *Nikomahovi etiki* Aristotel lepo pokaže, da je srečnost smoter vsakega dobrega delovanja, ki ga lahko dosežemo samo z samozadostnostjo. Takole pravi:

Pod pojmom samozadostnosti razumemo to, kar samo po sebi naredi življenje privlačno, ne da bi sploh dopuščalo potrebo še po čem drugem; to pa je po našem mnenju srečnost. Srečnost si želimo bolj kot vsega drugega – in to ne kot vsoto raznih dobrin; kajti vsota bi postala bolj zaželeno, če bi ji lahko dodali še neko, čeprav neznatno dobro. Z vsakim dodatkom postane namreč »dobro« večje, večje »dobro« pa je tudi zaželeno. Srečnost pa je nekaj popolnega in samozadostnega in končni smoter vseh dejanj (Aristotel 2002: 58).

Povezava med srečnostjo in samozadostnostjo je bistvena za razumevanje Readove uporabe Aristotelove teorije. Če želimo »npravno vzgajati« učence,

⁸ My attempts to bring my longing for a reunification of the arts to a practical test in the Bauhaus had found his vital interest. He later told me that our exchange about the basic educational problems to be solved had fortified his decision to venture into a major study of creative education for children.

je potrebno, da jih vzgajamo v smislu iskanja lastne srečnosti. Lastno srečnost lahko dosežemo samo tako, da smo samozadostni in s tem svobodni. Po Aristotelu poznamo tri vrste dobrin, ki so kot »hrana« za srečnost. Prva vrsta dobrin so zunanje dobrine, druga so telesne, zadnja in najpomembnejša vrsta so duševne. Za doseganje popolne svobode so pomembne duševne dobrine, ki jih pridobivamo z »duševnimi dejavnostmi in ustvarjalnostjo«. Read je v izobraževalnem procesu ciljaval ravno na to zadnjo. Študent je lahko popolnoma samorealiziran, svoboden in srečen samo, če najde svoj lastni smoter v duševnem udejstvovanju. Kot opozarja Aristotel, so zunanji smotri prisila, ki ne omogoča svobode, zato je način poučevanja, ki temelji na nalogah, kot jih ukazuje avtoriteta, popolnoma nezmožen naučiti človeka »misliti s svojo glavo« (Aristotel 2002). Kot je zapisal Albers v pismu 8. decembra 1934 Paulu Kleeju, mu je bilo pri Bauhausu in BMC najbolj všeč, da lahko »delamo v popolni svobodi« (Eggelhöfer 2015: 119). Šoli vsebinsko nista narekovali predmetov, zato so se lahko njihovi nosilci svobodno odločali, kaj točno bodo poučevali. Večinoma so to učitelji počeli skupaj s študenti, tako da skupaj niso vedeli, kam jih bo pot odpeljala ob koncu semestra. Tovrstni način delovanja jim je omogočal, da so vzajemno kreirali vsebino premeta. Princip, ki so ga uporabljali, je študentu omogočil, da si je v času izobraževanja sam zastavljal »cilje« v dialogu s skupnostjo, in tako je bil prehod s fakultete v profesionalni svet veliko lažji. V tovrstnem principu poučevanja nisi soočen s tem, da bi po končanem študiju moral sebe »na novo ustvariti«, ampak že med študijem ustvarjaš svoj smoter, ki ti omogoča, da si samozadostna oz. avtonomna oseba. Tukaj se ne bom podrobno ukvarjal z Deweyjevo teorijo svobode, lahko pa opozorim na dejstvo, da se je Read kljub svoji veliki teoretski mogočnosti tudi sam zatekel k Deweyjevi teoriji svobode.⁹ Zanj je »liberarni odnos v bistvu eksperimentalni odnos in zato na področju umetnosti pozdravlja katero koli obliko delovanja, ki bo priskrbela hipotezo v delu«¹⁰ (Read 2002: 118). Eksperiment tu lahko razumemo kot nepredvidljivo povezovanje različnih idej, ki kreirajo nove entitete.¹¹ Država ali šola mora sprejemati, da so si ljudje različni, »tolerirati mora različne poglede«, podpirati »svobodno komuniciranje«, s tem bo dosegla svobodni način naslavljanja novih problemov.

Eden izmed bistvenih elementov poučevanja na omenjenih šolah je bilo eksperimentiranje. Na BMC so še posebej poudarjali ta princip. Eksperimentiranje

9 V svoji knjigi *To Hell with Culture* Read v poglavju *O svobodi umetnika* citira Deweyja.

10 The libertarian attitude is essentially an experimental attitude, and therefore in the field of art it welcomes any form of activity that will provide a working hypothesis.

11 Readova misel je na tem mestu povezana z odnosom med državo in umetnikom.

ima v angleščini enak koren kot izkustvo (»experience«). Obe besedi izhajata iz latinske besede »experiri«, ki pomeni »poskusiti«, in na osnovi te jezikovne povezave je Dewey utemeljil svojo teorijo učenja skozi poskus. Dewey je zagovarjal, da skozi poskuse študent pridobiva izkustvo, ki mu pomaga pri odkrivanju različnih vidikov umetnosti. Na BMC je bil bolj kot končni izdelek pomemben sam proces. Eksperimentiranje z različnimi materiali, formami in predvsem z različnimi umetniškimi zvrstmi, kot so npr. ples, vizualna umetnost, slikarstvo, glasba etc., so omogočili zelo različne rezultate, ki so premikali meje umetnosti. Treba se je zavedati, da so na BMC poučevala in študirala velika imena: John Cage, Merce Cunningham, Willem de Kooning, Robert Rauschenberg, Walter Gropius, zakonca Albers in še mnogi drugi. Na fakulteti so veliko sodelovali in ustvarjali raznovrstne umetniške produkte.

[...] Kažejo na čisto prekrivanje z zgodovinsko in konceptualno raznolikimi avantgardami, še posebej v njihovi naravnosti do aktivnega občinstva ali udeležene igralka, in prostorsko, procesno naravnano estetiko, ki predvideva določen vidik instalacije in performativne umetnosti – z eno besedo, transgresiven koncept umetnosti (Lehamn 2015: 102).¹²

Povezovanje življenja v umetniški skupnosti in eksperimentiranje¹³ sta omogočila, da je energija, ki je nastala v teh pogojih, zgodovinsko premaknila umetnost še en korak naprej od tega, kar so začele avantgarde.

ZAKLJUČEK

V pričujočem besedilu sem želel pokazati nekaj osnovnih značilnosti poučevanja na Bauhausu in BMC. Čeprav je BMC deloval do 60. let prejšnjega stoletja, se je model, ki sta ga oblikovali šoli, nadaljeval in vplival na sistem izobraževanja drugih fakultet in se udejanja še danes. Predvsem je močno vplival na angleški poučevalni sistem in na nekatere fakultete v Ameriki in Evropi. Tudi v slovenskem prostoru obstaja fakulteta, ki temelji in deluje na opisanih principih. AVA – Akademija za vizualne umetnosti, ki je bila ustanovljena leta 2007 v Ljubljani, je v idejnem smislu naslednica teh fakultet. V katalogu, ki je bil izdan ob razstavi diplomantov leta 2011, je pridružen dekan

¹² [...] Show clear overlaps with historically and conceptually divergent avant-gardes, especially in their orientation towards an active audience, or participatory actors, and a spatial, process-oriented aesthetics that anticipates certain aspects of installation and performance art – in a word, a transgressive conception of art.

¹³ Eden izmed takih produktov je zagotovo *Spectodrama* Xantija Schawinskyja. Gre za predstavo, ki ima svoje korenine v teatru Bauhauasa in združuje različne umetniške pristope.

fakultete David Burrows zapisal, da »Pepi Sekulich, dekan in soustanovitelj Inštituta AVA, ‚gradi‘ to novo slovensko akademijo na podlagi lastne izkušnje z britanskim visokošolskim izobraževanjem« [...] »treba pa je vedeti, da pri tem ne gre za britanski izum, saj izhaja neposredno iz dela Bauhauusa [...]« (Burrows 2011: 15)¹⁴. Na AVA se je deloma namerno in deloma nenamerno presnel princip, ki temelji na eksperimentiranju in svobodi študenta.

V času raziskovanja in lastnega večletnega zanimanja za alternativne oblike poučevanja bi rad opozoril na pomembno dejstvo, ki bi pogojno moralo biti vodilo vseh fakultet, ki temeljijo na principu učenja »misli s svojo glavo«¹⁵. Čeprav je tovrstna naloga zelo zahtevna, saj je v tem principu vsebovan temeljni paradoks – kako lahko nekdo misli s svojo glavo, če ga nekdo uči, da misli s svojo glavo –, je ta ideja zelo pomembna, saj jo sodobna družba nujno potrebuje, če želi biti demokratična. V resnici so se s tem temeljno ukvarjali že v antični Grčiji. Sokrat je zase rekel »da je edina stvar, ki jo ve, da nič ne ve« in s pozicije »nevednega učitelja« je s pomočjo vprašanj ljudi »poučeval«, da mislijo samostojno. Tudi Immanuel Kant je v svojem tekstu *O razsvetljenstvu* opozarjal, da družba ne bo prišla iz nedoletnosti, dokler ljudje ne bodo »mislili s svojo glavo«. Pri demokratičnem političnem sistemu je nujno, da so volivci miselno avtonomni, saj so v nasprotnem primeru zunanje sugestije tiste, ki odločajo o političnem dogajanju. Poskusi, ki so se udeleževali na Bauhausu in BMC, so spodbuda za celotno družbo in ne samo za izobraževanje na področju umetnosti. Seveda je ta način poučevanja še zelo neraziskan in ni minilo še dovolj časa, da bi lahko zagotovo ocenili metodo. Deloma lahko vseeno podamo oceno omenjenih šol po principu uspeha njihovih študentov. Bolj kot so se uspeli študentje »samoustvariti«, boljša je šola. Bauhaus na primer bolj slovi zaradi imen, ki so poučevala na njem, in ne toliko zaradi uspeha študentov. Ljudje se hitro znajdejo v zagati, ko jih prosiš, da naštejejo tri uspešne študente z Bauhauusa, medtem ko iz rokava stresejo imena profesorjev. To ne pomeni, da je bila šola slaba, na nek način prav BMC nadoknadi ta manjkajoči vidik in proizvede več samorealiziranih umetnikov.

Povzetek

V članku predstavim nekaj osnovnih značilnosti izobraževanja, ki so vladale na šoli Bauhaus in na Black Mountain Collegeu. Bralec želim predvsem posredovati informacije, za katere predpostavljam, da niso tako splošno znane.

¹⁴ Zelo veliko je k programu pripomogel Miran Mohar, prodekan AVA in član skupine IRWIN.

¹⁵ »Sapere aude«, ki je izvorno geslo razsvetljenstva.

Predstavil sem štiri osnovne principe poučevanja: učenje iz skupnosti, sprememba v poimenovanju učitelj/učenec, svoboda učenca in eksperimentiranje. V prvem poglavju z naslovom *Industrija in ceh* sem predvsem želel pokazati razdvojenost med industrijskim in cehovskim principom, ki se je v kasnejših fazah Bauhausa popolnoma razblinil. Cehovskemu principu je bil Bauhaus prvič zavezan v manifestu, ki ga je za šolo spisal Walter Gropius. Ta princip se je kazal tudi v novem poimenovanju, ki ga so ga uvedli na šoli. Drugi moment, kjer se vidi ta princip, je življenje v skupnosti. V drugem poglavju *Teorije in teoretiki* pokažem teoretski vpliv, ki ga je na Herberta Reada imel Bauhasu, in vpliv, ki ga je na Black Mountain College imel John Dewey. V poglavju izpostavim zlasti pojma svoboda in eksperiment.

Ključne besede: svoboda, eksperiment, ceh, Bauhaus, Black Mountain College

ABSTRACT

In this article I tried to present some of the basic characteristics of educational system, which was ran on the Bauhaus faculty and Black Mountain College. I am trying to present to the reader information that I suppose, that are not so well known. I presented four basic principles of teaching: learning from the community, the change in the naming of student/professor, freedom of the students and experimentation. In the first chapter called *Industry and Guilds* I tried to present the separation that took place between the industrial principal and the guild principal, which was almost totally forgotten in the later phases of Bauhaus. Bauhaus was firstly obliged to the guild principle when Walter Gropius wrote the manifesto for the faculty. This has shown also in the naming, which was used in the faculty. The second moment that we can see this principle is life in a community. The second chapter *Theory and Theoreticians* is trying to show the theoretical influence of Bauhaus on Herbert Read and the influence of John Dewey on Black Mountain College. In the centre of this chapter there is the idea of freedom and experimentation.

Keywords: freedom, experiment, guild, Bauhaus, Black Mountain College

SEZNAM LITERATURE

- ARISTOTEL (2002): *Nikomahova etika*, prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Slovenska matica.
- BORCHARD-HUME, Achim (2006): Two Bauhaus Histories. V: BORCHARD-HUME, Achim: *Albers and Moholoy-Nagy*. London: Tate Publishing, str. 66–79.

- BURROWS, David (2011): Poskusi in napake. V: MOHAR, Miran, WARD, Patrick (ur.): AVA003. Ljubljana: AVA, str. 15–16.
- EGGELHÖFER, Fabienne (2015): Processes instead of Results: What Was Taught at the Bauhaus and at Black Mountain College. V: NICOLAS, Catherine (ur.): *Black Mountain an Interdisciplinary Experiment*. Nemčija: Spector Books, str.100–120.
- GROPIUS, Walter (1919): *Bauhaus Manifesto and Program*. <http://mariabuszek.com/mariabuszek/kcai/ConstrBau/Readings/GropBau19.pdf> (vpogled 22. 3. 2019).
- GROPIUS, Walter (2015): *On Herbert Read*. V: SKLETON, Robin (ur.): *Herbert Read a Memorial Symposium*. New York: Routledge.
- IM HOF, Ulrich (2005): *Evropa v času razsvetljenstva*. Ljubljana: cf. (Modra zbirka).
- LEHMANN, Annette Jeal (2015): Pedagogical Practices and Models of Creativity at Black Mountain College. V: NICOLAS, Catherine (ur.): *Black Mountain an Interdisciplinary Experiment*. Nemčija: Spector Books, str. 98–110.
- KERN, Ingolf (2014): *The Bauhaus building in Dessau*. Nemčija: Spector Books.
- MACCARTHY, Fiona (2018): *Walter Gropius in Britain*. London: Tate Etc.
- MARX, Karl (1956): *O historičnem materializmu*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- READ, Herbert (2002): *To Hell with Culture*. New York: Routledge.
- WHITFORD, Frank (1988): *Bauhaus*. London: Thames and Hudson Ltd.

Ana Laura Richter (Ljubljana)

LEBENSWELT: ŽIVOST *TRIADNEGA* BALETA V NASTAJANJU NOVEGA ČLOVEKA

UVOD

Descartes v 17. stoletju ustvari kordinatni sistem, ki začne v 20. stoletju propadati, saj teorije relativnosti ni mogoče razumeti v dvodimenzionalnem prostoru. Koordinatni sistem je zato potrebno preseči. Einsteinovo teorijo relativnosti zato lahko razumemo tudi kot metaforo za propad kartezijanske miselnosti. To lahko opazimo tudi pri Kosovelovih pesmih na strukturni in vsebinski ravni, prav tako pa tudi pri *Triadnem baletu*, ki se s tem ukvarja preko analognih, fizičnih pristopov gledališča. Čeprav bi na idejni ravni mnogi pritrtili tezi, da človeške biti ni mogoče ujeti v sistem, v vsakdanjem življenju sledimo formalno vzpostavljenim sistemom in delujemo v skladu z njimi; sledimo algoritmom google maps, verjamemo v resničnost interneta in v (uto-pično) družbo, ki jo bo uravnavala tehnologija (ideja futurizma). Verjamemo, da v formalni sistem lahko zajamemo delovanje sveta kljub izkušnji, da vanj ne moremo zajeti človekove presežnosti. Posameznik nima izpovedane epistemološke drže, ampak slepo zaupa v sistem, ki naj bi ga presegal.

RAZUMEVANJE VS. PODREJANJE SVETA

Imamo teorije o obstoju boga, politike na različnih področjih, nimamo pa stališča o tem, kakšna naj bo teorija znanja, da bi lahko povedala nekaj resničnega o svetu in o resnici sami. Posledica je naivno sprejemanje epistemološkega pragmatizma na način, če nekaj deluje, pomeni, da je resnično.¹ Primer takšnega razumevanja sta denimo medicina in genetika, kjer velja: ko razumemo bolezen, jo lahko pozdravimo. Po drugi strani lahko z genetiko manipuliramo, čeprav je ne razumemo v celoti. Pri tem lahko ugotovimo, da smo dosegli *techne*, ne pa tudi *episteme* (Parry 2014). Razvili smo tehniko za manipuliranje sveta, čeprav njegove globlje ležeče logike ne razumemo. Imamo zgolj tehniko za manipuliranje s svetom, ki nas navdaja z občutkom, da ga tudi razumemo. To je podobno futurističnemu stališču, kjer velja, da je tehnika estetika, ker obvladamo tehniko. Če obvladamo svet, smo sposobni

¹ Fizik Lawrence Krauss npr. pove, da fizika drži, ker deluje (Krauss 1990).

ustvarjati estetske ideale; če s svetom lahko manipuliramo, ga v resnici ni potrebno razumeti.

V obdobju avantgard se pojavita naključnost in odrekanje strukturi. Pri tem je potrebno poudariti, da je nepredvidljivost lahko postavljena v zelo jasno strukturo, ki pa ne sme biti deterministična. Foucault trdi, da je največja predpostavka, ki jo imamo o svetu, ta, da v njem obstaja red (Foucault 2005). To je res le predpostavka, saj svet na noben način ni urejen; mi smo tisti, ki nad svet vsiljujemo oz. vsilimo red. Tak primer je slovnica – jezik sam po sebi nima slovnice, mi jo postavimo nad jezik. S tem stališčem lahko tudi *Triadni balet*, ki ima geometrično jasno in simetrično strukturo, razumemo kot poskus urejanja sveta, ki je v svojem bistvu kaotičen. Struktura, depersonalizacija, geometričnost in abstrahiranje ne pomenijo, da nekaj osebnega ne obstaja, ampak to, da je na to »osebno« mogoče vsiliti »brezosebno« fasado. Triadna struktura, ki je vsiljena v svet gledališča, ki je v srčiki nepredvidljiv in naključen, je za naš čas popolna, kajti svet še nikoli ni bil tako določno strukturiran, kot je danes, čeprav se nam vse zdi zelo kaotično, saj ne vemo, kaj je res.

BAUHAUS

Podobno kot nekatere druge avantgardne gledališke vizije tudi Bauhaus prednost in sporočilnost vidi v vizualnem odrskem dogodku, ki ni definiran z *logosom* v smislu razuma in govora. Etični projekt Bauhauusa je še vedno aktualen, saj ta zavzema epistemološko držo – ne zgolj v gledališču, temveč v celem spektru delovanja. Ne sprašujejo se, kakšen svet je, ampak nanj gledajo bolj pragmatično; svet je mogoče urediti tako, da je najbolj smiseln. Gledališče Bauhauusa je mogoče razčleniti predvsem razumsko, matematično in likovno. Ta sredstva so kljub svoji logiki uporabljena za ustvarjanje presežnega učinka na gledalca; predvsem depersonalizacija omogoča abstraknejše percipiranje sveta. Iz tega sledi, da *Triadni balet* ni teza o resničnosti ali o tem, kakšen svet je, ampak o tem, kako lahko kot radikalno subjektivne entitete pridemo do strinjanja. Edina metafizična trditev *Triadnega baleta*, ki je hkrati skupna teza vseh avantgard, je ta, da je človeški duševnosti resničnost nedostopna (prim. Platon 2009).

V *Triadnem baletu* so uporabljena sredstva matematike, vendar na intuitiven način. Matematika je čista misel, urejena tako, da je resnična v vsaki zavesti, v kateri se udejanja in s katero lahko dosežemo strinjanje, za katerega lahko

trdimo, da ima resničnostno vrednost v formalno-logičnem smislu (Husserl 2003b). Umetnost pa operira z mentalnimi koncepti, ki se nam dajejo v intuiciji – ne prek tega, da odkrivamo, kakšen svet je. *Triadni balet* poskuša izraziti to tezo. Prek analize in dekonstrukcije podaja možnost in vizijo sveta, sedanjosti in prihodnosti. Njegova aktualnost je v tem, da zavzema držo sodobnega človeka, držo radikalnega dvoma; naša predstava o svetu je ustvarjena preko medijev, naše vedenje in način, kako vstopamo v svet, narekujejo algoritmi interneta. Edini način, da pridemo do strinjanja o tem, kakšen svet je, je matematika. To se povezuje tudi s tezo Schlemmerjevega predhodnika na Bauhausovem gledališkem oddelku, Lotharja Schreyerja, ki meni, da je oblikovanje sekvence in njenih simbolov za gledališče enako pomembno kot note in notni sistem za glasbo. Gledališki prostor je kozmos, predstava pa kozmični odsev edinosti življenja. Kljub vsiljenemu redu pa gledališče omogoča skozi intuicijo podano resničnost (Whitford 1984).

LEBENSWELT SODOBNEGA GLEDALIŠČA

Danes potrebujemo medij, ki je *true*, ne glede na to, kako *real* je, in prav to je gledališče. *Triadni balet* je njegov izvrsten primer; ne trudi se podajati resničnosti, kakršna je, ker ta ni dostopna. Ne daje nam vzporedne resničnosti, ampak potencialnost neke resničnosti, ki pa ni surrealna, saj ima še vedno omejitve – čeprav te z napredkom simulirane realnosti v VR in AR postajajo vse manjše.

V svetu, v katerem ne vemo, kakšna resničnost je, nam gledališče daje dostop do neskončno verzij resničnosti. To je epistemološka resničnost, trditev o tem, kako lahko spoznavamo resničnost, in ne, kakšna resničnost je. Vsak umetnik, ki bo poskušal posodobiti *Triadni balet*, bo to naredil na popolnoma nepredvidljiv način in triadno strukturo postavil v nov kontekst, ki ga bo določil *zeitgeist*.

Gledališče Bauhauasa s fascinacijo nad novimi tehnologijami in njihovo uporabo postavlja vprašanja o človekovi naravni podobi, njegovih sposobnostih in zmožnostih, njegovem profilu, tipologijah itd. Vendar prav s tem ustvarja novo možnost. Predkibernetični stroji niso bili samotvorni in avtonomni. Niso bili avtorji samih sebe, temveč zgolj karikature človeškega. V 21. stoletju postajajo lastnosti (npr. razlika med naravnim in umetnim, umom in telesom itn.), ki so nekdaj določale mejo med organizmom in strojem, vse bolj fluidne in neoprijemljive. Stroji postajajo zastrašujoče človeški, živi in zanimivi, ljudje

pa vse bolj inertni. Sodobni stroji so mikroelektronske vseprisotne in nevidne naprave. Njihovo bistvo je zavest ali njena simulacija. Njihova vpetost v naše življenje zahteva nove definicije človeka in etike, ki sta bila še do nedavnega samoumevna pojma. Kot piše Donna Haraway v svojem delu *A Cyborg Manifesto*:

High-tech culture challenges dualisms in intriguing ways. It is not clear who makes and who is made in the relation between human and machine. It is not clear what is mind and what is body in machines that resolve into coding practices (Haraway 2016: 60).

Kiborgski svet bi lahko temeljil na živih družbenih in telesnih realnostih, brez strahu pred prepletom stroja-človeka, delnih identitet in nasprotujočih si stališč. Kibernetične enotnosti so morda zastrašujoče, vendar ne nujno tudi uničujoče.

Fenomenološka tradicija razlikuje med življenjskim svetom (*lebenswelt*) – to je svetom pred jezikom in znanostjo, v katerem zgolj obstajamo, in svetom znanosti in kulture, v katerem lahko pogledamo svet na specifičen način; za vsako stvar imamo besedo, za vse obstaja fizikalni princip, ki svet razlaga, in vse, kar obstaja, lahko vidimo kot produkt kulture. Ljudje v življenjskem svetu živimo kot ljudje, ki smo v *esenci* ljudje (Husserl 2003a). Obstaja ogromno različnih družbenih perspektiv, skozi katere lahko opazujemo človeka; nanj lahko gledamo skozi prizmo znanosti in ga opredelimo kot skupek fizikalno-kemijskih sil, kar je skrajno zožena in depresivna pozicija. Lahko ga opredelimo skozi prizmo kulture in njegovo bit določimo na podlagi socio-ekonomskega okolja, v katerem je odraščal, lahko ga opredelimo prek prizme medijev, ekonomije itd. V gledališkem kontekstu lahko gledamo na igralce na odru in na občinstvo skozi prizmo svojega *lebenswelta*, vendar ne moremo vedeti, za kaj so se kot avtonomni subjekti odločili, da bodo – velja red, ki ga človek vsili nad svet, ne more pa vedeti, kako drugi ljudje doživljajo svet in ali se dajejo temu istemu redu.

Človek ima radikalno svobodo izbire; lahko se odloči, kdo bo (Sartre 1992). Poenotenje tega, kdo ali kaj človek je, ni mogoče, gotovo pa je, da je človek (v abstrahiranem smislu) v prihodnost in k napredku usmerjeno nedefinirano in spremenljivo bitje. Paradoksalno je, da postaja strah pred spremembami v globalnem svetu vse intenzivnejši. Množica je, v nasprotju s splošnim prepričanjem, izrednega pomena za kapitalizem. Najpomembnejši vidik posameznikove identitete v egalitarni meritokratski družbi pa je njegovo mesto na trgu dela, torej znotraj produkcijskih procesov. Kljub danes že ovrženi tezi,

da z dejanjem razkrivamo obstoj (nečesa), ostaja svet a priori nespoznaven; obstajamo v množici, znotraj katere moramo zavzeti držo polnopravnih, avtonomnih članov, ki so zmožni upravljati s svojo usodo. Možnost izbire je ena izmed glavnih idej kiborga, o katerem Donna Haraway zapiše:

A cyborg world might be about lived social and bodily realities in which people are not afraid of their joint kinship with animals and machines, not afraid of permanently partial identities and contradictory standpoints. The political struggle is to see from both perspectives at once because each reveals both dominations and possibilities unimaginable from the other vantage point (Haraway 2016: 15).

TRIADNI BALET KOT MOŽNOST DOŽIVLJANJA IN IZRAŽANJA NOVEGA SVETA

Aktualnost ideje *Triadnega baleta* je v tem, da predstavlja možnost. Bolj kot je umetnost drugačna od vsakdana, bolj ohlapni so konstrukti in potencial, da gledalci ne doživljajo reda kot nekaj, kar jim je bilo vsiljeno, ampak umetnost živijo tako, kot se odločijo. Predstava, ki je zelo strukturirana, omogoča radikalno svobodo, v kateri se občinstvo odloči, kaj bo videlo oziroma kdo je. Iz tega lahko izpeljemo tezo gledalke-kiborginje, ki se sama odloči, kako bo interpretirala predstavo, ki ji daje ravno toliko omejitev, da je veristična resničnost porušena, vendar ne premalo, da ne bi mogla biti tista, ki udejanja to predstavo kot stabilno entiteto. S tem ji pripisuje pomen, ki je konstruiran, ne pa tudi podan.

Na tej točki se vrnemo k drugemu pomembnemu vprašanju sodobnosti: kaj je etično? Če je veljalo, da etično temelji na ustaljenih in podedovanih vzorcih mišljenja, in da je etično tisto, kar je v skladu s človekovo tehniko bivanja, torej to, kar človeku resnično omogoča biti človek, sklepamo, da je v družbi, prepleteni z visoko tehnologijo, kibernetiko, torej družbi fluidne in izbiri prepuščene identitete, etika nujno postala drugačna. Človekova osvoboditev leži v konstrukciji zavesti, v spretnem prepoznavanju zatiranja in ustvarjanju možnosti za prihodnost. Kot piše Nika Škof v svojem delu *Problematizacija nasprotovanja uporabi genske tehnologije*:

Zgodovino osmišljamo, prihodnost upamo. Vendar, če prihodnost začnemo osmišljati in jo brez naivnosti upanja pričakovati, bo neizbežno, predvsem pa lažje sprejeti nekatera dejstva, ki jih sicer zaradi lastne samovšečnosti težko motrimo, denimo nujni konec človeštva [...] (Škof 2014: 34).

Etično mora vzeti v ozir preteklost, sedanost in prihodnost, v kateri je sprememba človeka neizbežna. Razvoju umetne inteligence na ravni, primerljivi s človeško, bi utegnila slediti »superinteligenca«, ki bi bila najverjetneje zadnji človeški izum; ne glede na njeno destruktivnost ali konstruktivnost do človeškega pa bi bila tudi glavna realizacija človekovega kuriranja lastne evolucije ter potrditev tega, da je meja med znanstveno fantastiko in realnostjo iluzija. Gledališče Bauhauša, ki je že ob svojem nastanku udejanjalo maksimo »ves svet je oder«, bi bilo danes najverjetneje potopitev v *augmented reality*, njegov protagonist in gledalec pa kiborga, ki sta preskočila prvotno enotnost identifikacije z naravo. S tem ustvarjata novo mitologijo, ki ni obremenjena s starim načinom pripovedovanja zgodb, ki mora vsebovati klasično definicijo tragičnega, ampak vzpostavlja alternativo zahodni mitologiji, s tem pa tudi obstoju zgodovinsko preobremenjenih pojmov, kot so rasa, spol, socialni sloj, prav in narobe itd.

Povzetek

V eseju obravnavam doživljanje resničnosti in resničnega ter to vzporejam s sodobnimi tehnologijami (AR, VR, kibernetiko) in potencialnostjo gledališča umetniške šole Bauhaus. Preko tega razmišljam o funkciji sodobne umetnosti in položaju človeka in njegove etike danes.

Ključne besede: Bauhaus, gledališče, *lebenswelt*, kiborg, episteme, high-tech

Abstract

The essay discusses human perception of reality and parallels it with augmented reality, virtual reality and cybernetics. It advocates potential of Bauhaus theatre. Through this it reflects function of contemporary art and the position of man and his ethics today.

Keywords: Bauhaus, theatre, *lebenswelt*, cyborg, episteme, high-tech

Seznam literature

- FOCAULT, Michel (2005): *Order of Things*.
https://is.muni.cz/el/1423/jaro2013/SOC911/um/Michel_Foucault_The_Order_of_Things.pdf (vpogled 5. 4. 2019).
- HARAWAY, Donna J. (2016): *Manifestly Haraway*. Minneapolis: University of Minnesota Press. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/warw/detail.action?docID=4392065> (vpogled 5. 4. 2019).
- HUSSERL, Edmund (2003a): Kriza evropskih znanosti in transcendentna fenomenologija. V: *Phainomena*, let. 12, št. 45/46, str. 5–18.
- HUSSERL, Edmond (2003b): *Philosophy of arithmetic: Psychological and Logical investigations with supplementary texts from 1887–1901*. Dordrecht: Springer.
- KRAUS, Lawrence (1990): *The Fifth Essence: The search for Dark Matter in the Universe*. London: Hutchinson Radius.
- PARRY, Richard (2014). Episteme and Techne. V: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edward N. Zalta (ur.). <https://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/episteme-techne/> (vpogled 5. 4. 2019).
- PLATON (2009): *Zbrana dela*. Ljubljana: KUD Logos, str. 1162–1167.
- SARTRE, Jean-Paul (1992). *Being and Nothingness; An Essay on Phenomenological Ontology*. New York: Washington Square Press.
- ŠKOF, Nika (2014): Problematizacija nasprotovanja uporabi genske tehnologije. V: *Izvor: od tehnike k etiki*, str. 31–52.
- WHITFORD, Frank (1984): *Bauhaus*. London: Thames & Hudson.

Klara Drnovšek Solina in Maša Radi Buh (Ljubljana)

O VIDEU V SODOBNEM PLESU: DVOJNICE IN PROSTORI

Mediatizacija kot lastnost sodobne družbe ni dobila posebnega mesta le v popularni kulturi z velikimi zasloni na koncertih zvezd, ampak tudi na gledaliških in plesnih odrih. V performativnem prostoru uprizoritvenih umetnosti se ne uveljavlja le kot praktično pomagalo kot na primer vnaprej posneta glasba, temveč tudi kot (vsaj v nekih delih predstave) prevladujoč odrski element ali celo performativni par, dvojniki telesa v živo.

Med najbolj očitnimi primeri mediatizacije je uporaba videa v uprizoritvah. Izjema niso niti slovenske predstave sodobnega plesa. Ravno to področje sva želeli raziskati v najinem prispevku in skušali odgovoriti zlasti na vprašanja: kakšno je stanje uporabe videa v sodobni slovenski sodobnoplesni produkciji in kaj njegova uporaba pomeni za predstavo. Osredotočili sva se na dva elementa, na človeško telo in prostor. To sta hkrati tudi elementa, ki izstopata pri *Triadnem baletu* Oskarja Schlemmerja. Ta ju sicer preplete tudi v eno celoto s tem, ko ustvari značilne arhitektonske kostume in v njih obleče telesa plesalcev. S tem gibu določi posebno, s prostorom kostuma zamejeno gibanje. Ta arhitekturna telesa in njihovo specifično gibanje pa so postavljeni še v dodaten prostor – prostor odra, dvorane, studia ... Na posnetkih *Triadnega baleta* gre predvsem za nek namembno nespecificiran prostor, ki ga Schlemmer večkrat deli na enakomerne dele – kvadratke šahovnice oziroma mreže. S tem poudarja geometrično urejenost prostora in gibanja v njem. Geometrična mreža kvadratkov je pri Schlemmerju pomembna tudi za raziskovanje perspektive. Ta se v posnetkih *Triadnega baleta* največkrat upodablja kot globina prostora, skupaj z njim pa večanje in manjšanje plesalcev, ki se približujejo in oddaljujejo od kamere. V kadrih, kjer globina ni važna, je rob enobarvnega prostora preprosto zabrisan oziroma nedefiniran.

Poleg prostora odra oziroma studia bi lahko pri Schlemmerju določili še prostor kostuma, ki obdaja plesalca, saj kostum zaradi svoje lastne (zelo očitne) arhitekture na specifičen način omejuje gibanje plesalca, ki se kostumu prilagaja. Kostum s tem ustvarja prostor v prostoru. V tem primeru bi lahko govorili o kostumskem dvojniku, ki gibanje plesalca znotraj po svojih arhitekturnih omejitvah prenese v prostor odra. Ravno s kostumskim dvojnikom Schlemmer razosebi plesalce – pomembna je njihova arhitektonska, ne osebnost,

človeškost. Glavni performativni element je kostumografija, ki ustvarja like (plesalce) in jih definira.

Tudi video v sodobnih plesnih predstavah velikokrat prevzema vlogo glavnega performativnega elementa, in sicer takrat, ko zavzame celoten prostor in performativno telo postavi ob rob, v mirovanje. Vendar se ob tem na videu večkrat pojavijo ista performativna telesa, ki vzpostavijo neke vrste komunikacijo s telesom na odru.

DIGITALNI DVOJNIKI

V predstavah *Dan potem*, *Nosila sem tuje otroke* in *Tulkudream* lahko na videu opazimo dvojnike teles na odru, saj se na posnetkih pojavljajo iste performerke kot na odru. *Tulkudream* uvrščamo sem pogojno, ker se na videu ne nahaja Tanja Zgonc, ustvarjalka in edina performerka v živo, temveč Rosana Hribar, vendar razliko med njima ob nepoznavanju izvajalk težko opazimo, pa tudi avtorica sama opiše Hribarjevo kot svoj alter-ego ter spomin na sodobni ples (Šorli in Kopač 2018: 56).

Preden nadaljujemo k posameznim primerom, pogledjmo, kako lahko glede na eno izmed tipologij razdelimo vloge, ki jih dvojniki teles na odru zavzemajo. Steve Dixon v svoji knjigi *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art and Installation* razloči štiri kategorije dvojnikov, pri čemer poudarja, da te figure velikokrat tudi presegajo in izzivajo postavljene definicije.

Prvi tip dvojnika je odsev, ki eksplicitno naslavlja idejo ogledala. Najjasnejši primeri tega so video instalacije, kjer gledalčeva podoba ali silhueta na digitalnem zaslonu odseva njegovo gibanje s pomočjo delovanja računalniškega programa. Sledi alter-ego, tip dvojnika, ki na videu manifestira eno ali več osebnosti, ki se skrivajo v performerju, in ki naj bi bila vedno temnejša podoba performerja na odru, saj naj bi udejanjala koncept dobrih in slabih plati človekove osebnosti, idejo, ki se že stoletja pojavlja v najrazličnejših folklorah in tradicijah. Zadnja dva tipa sta dvojnik kot spiritualna emanacija in dvojnik kot manekin, s katerim lahko manipuliramo (Dixon 2007: 244).

Dvojniki plesalk, in tudi ustvarjalk zgoraj omenjenih predstav, Veronike Valdés, Vite Osojnik in Tanje Zgonc se vsi v nekaterih trenutkih predstave na odru nahajajo sočasno s svojimi izvirniki, torej s performerkami, ki pa niso

nujno ves čas v aktivnem dialogu z digitalnimi različicami samih sebe. Ob pojavu videa se izvajalke večkrat umaknejo na rob dvorane, potonejo v temo ali pa jih na odru sploh še ne opazimo, ker je video tisti, ki začenja predstavo. V vseh treh stvaritvah se nato pojavi trenutek sočasnosti vida in giba, hkratne prisotnosti plesalke in njene dvojnice.

V *Dan potem* videi sledijo Veroniki Valdés po različnih lokacijah (razpadajoča hiša, nato nekje ob reki ali močvirju), ki pa jih glede na dogajanje na odru težko z gotovostjo časovno umestimo. Ko se videoposnetek pojavi drugič, v temačnih barvah izstopa motiv po vodi plavajočih plastičnih vrečk, v katerih se nahajajo modre paličice, ki oddajajo modro svetlobo. Sočasno se z modro lučjo v roki po odru premika tudi plesalka. Ta v primerjavi z njenim dvojnikom na odru gibe izvaja veliko bolj odrezano in nepredvidljivo. Stoječa skorajda ves čas na istem mestu, nenehno preusmerja pogled v različne točke prostora, kar pa zaradi zelo šibke svetlobe v prostoru večinoma zaznavamo samo preko premikov modre luči. Glede na temačno in malo nelagodno atmosfero, ki jo ta in tudi drugi posnetki v uprizoritvi ustvarjajo, bi lahko rekli, da dvojnico Valdésove na videu delno lahko umeščamo v kategorijo alter-ega, saj je njena digitalna podoba mračnejša kot njena fizična prezenca in na videoposnetku prikazuje mrakobno počutje lika performerke v nedoločenem časovnem obdobju. Vendar ne moremo zagotovo trditi, da gre resnično za alter-ego; njena dvojnica je lahko le podoba spominjanja, prikaz čustvenih stanj, ki so jo prevečala pred dogodki na odru. V predstavi pa najdemo tudi trenutek odseva, ko se dogajanje na odru popolnoma ujema s tistim na projekciji. Proti koncu enega izmed videov tako Veroniki na odru kot njeni dvojnici, projicirani na zadnjo steno, iz ust pade figura zlate ribice. Ker je ta prizor del filma v predvajanju in ker je Veronika na odru s hrbtom obrnjena stran od svoje dvojnice, lahko rečemo, da nastopajoča na odru posnema akcije svoje dvojnice na videu, saj mora ujeti točno določen trenutek, da uspešno sinhronizira ti dve dejanji. Struktura predstave, kjer se sočasnost gibanja in videa zgodi v sosledju, kjer se prvi element (gib) pridruži drugemu (videu) med predvajanjem, nakazuje, da je video tisti, ki vpliva na odrski gib, saj lahko kvalitete, ki se pojavljajo na videu, velikokrat zaznamo tudi v gibu na odru, vendar pa večinoma ne gre za popolnoma identične fraze, temveč bolj za gibanje, izhajajoče iz enakega občutka ali naloge.

Dvojnica v *Tulkudream* je po besedah avtorice njen alter-ego. Vedno se pojavlja kot popolnoma bela podoba, obdana s črnino prostora okoli nje, kar pa je ob kadrih projiciranja videa na steno črne škatle v Plesnem teatru Ljubljana videti, kot da se nahaja v istem prostoru. V začetnem prizoru je Zgončeva,

stoječa na desni strani odra, kot diagonalni odsev s stropa navzdol viseče podobe na videu, ki se je zaključil nekaj trenutkov, preden smo na odru zagledali njo. Tako telo na odru kot njena dvojnica plešeta buto, ki zaznamuje ustvarjanje Tanje Zgonc že dolgo let. Upoštevajoč dejstvo, da viseča podoba ni ona, temveč sodobna plesalka Rosana Hribar, lahko med pojavljanjem te dvojnice zaznavamo prav razlike, ki kažejo, da je digitalna podoba nekakšen alter-ego podobe na odru. Seveda tokrat Hribarjeva ne predstavlja neke temačnejše verzije Zgončeve, nakazuje pa eno izmed bitij, ki v njej biva, to je telo s spominom na sodobni ples.

Preplet odseva ter alter-ega lepo izraža gibanje, ki ga pri obeh podobah združujejo kvalitete, ki bi jih lahko pripisali butu – kontrakcije trupa ter poudarek na gibanju hrbta. Če so te skupne kvalitete poudarjale zrcalni aspekt dvojnikov, pa razlike, ki izstopajo predvsem pri gibanju digitalne podobe, poudarjajo »sodobnoplesnost« alter-ega, saj najbolj izstopajo prav kvalitete in gibi, značilni za koreografsko govorico Rosane Hribar, kot sta na primer zelo slišno in poudarjeno izdihovanje ter izrazita in jasno artikulirana uporaba rok.

Uprizoritev *Nosila sem tuje otroke* pri uporabi dvojnice na videu še najbolj plastično ustreza pojmovanju dvojnika kot alter-ega, vendar pa se specifična distinkcija ustvarja v tem, da so vse podobe, ki jih lahko vidimo na video posnetkih, podobe vlog, ki jih »drugi pripisujejo njej« (Šorli in Kopač 2018: 64). Gre za paletu različnih osebnosti, ki se najbolj opazno manifestirajo prek različnih vizualnih kodov, ki pa ne zajemajo le kostumov in maske, temveč obsegajo tudi ikonografske podobe, kot je na primer podoba Osojnikove, ki v naročju drži golo telo in s tem spominja na znameniti motiv pieta. Močna simbolika videa vključuje različice Osojnikove, ki so vizualno temačnejše od nje, in ki se od kostuma do barve las, popolnoma v belem nahaja na odru. V tistih trenutkih, ko izvajalki (pridružuje se ji Kaja Lorenci) plešeta sočasno z videom v ozadju, so različice Osojnikove tiste, za katere se zdi, da z energijo, ki jo tam oddajajo, narekujejo kvaliteto giba na odru.

PROSTORI

Kadar v relaciji do digitalnih medijev, vključenih v uprizoritvene umetnosti govorimo o prostorih, lahko omenjamo vsaj dve različni sferi, ki ju beseda prostor lahko zajema. Na eni strani vključitev digitalnega, v našem primeru specifično videa, vnaša nove prostore, ki se nahajajo na posnetkih, hkrati pa naslavlja tudi razporeditev ter izrabo prostora uprizoritve. V primerjavi s fiksno pozicijo gledalca na sedežu ponuja video na ekranu veliko število

perspektiv na izbran subjekt, sočasno pa prinaša dodaten kodiran znakovni sistem, ki ga ponudi gledalcu v razvozlanje (Dixon 2007: 335).

Uprizoritve želijo včasih z uporabo digitalnih medijev poudariti razliko med časom, ki se odvija na zaslonu ali projekciji, drugič pa stremijo k spoju digitalnega in odrskega časa. Ob združitvi živega performansa ter digitalnih podob pa nastajajo tudi vmesni prostori med digitalnimi podobami in performerji, prisotnimi na odru, ki so po besedah nekaterih avtoric kot sta Margaret Morse in Elizabeth Grosz, ključni deli video inštalacij in drugih večmedijskih umetniških del (Dixon 2007: 337).

Predstave *Dan potem*, *Tulkudream*, zelo ohlapno tudi *Nosila sem tuje otroke*, v videih vključujejo prizore nekih drugih krajev. V prvi predstavi se na videu nahajamo v neki propadajoči stavbi, nato nekje v bližini vode in v delno razpadajoči sobi z izstopajoče roza stenami, v *Tulkudream* je kraj na videu prostran travnik brez konca, posejan s številnimi, belo pobarvanimi telesi, v *Nosila sem tuje otroke* pa te kraje zelo težko določimo, saj za uprizoritev ni pomembno, kje so; toliko bolj so bistvene podobe, ki jih konstruirajo človeška telesa.

Video v *Dan potem* s svojim kadriranjem odpira neki nov prostor, vendar pa glede na kontekst uprizoritve, ali bolje rečeno glede na njeno tematiko, ne gre za spoj časa in kraja na videu in na odru, temveč za dve različni časovni liniji; video, ki predstavlja preteklost, in dogajanje pred nami. Digitalni prostor na gibalne kvalitete nima posebnega vpliva, izstopajo morda le momenti, ko se nastopajoča nasloni na steno in aktivno usmeri pogled proti dogajanju na videu, ter ko se kasneje od te stene odmika s hrbtom, obrnjenim proti publiki ter vzdržuje neposredno komunikacijo z videoprojekcijo. Prav tu se najlepše vzpostavi tisti vmesni prostor, o katerem govorijo različni avtorji, kajti to so trenutki, ko video res dejavno vstopi v tok uprizoritve.

V *Tulkudream* na travniku vidimo gola bela telesa, ki prikazujejo »Tulkujev spomin na prejšnja življenja«, telesa pa so »prav tako kot to na odru pred nami, duše, ki so se utelesile in iščejo domačnost v novih človeških materijah« (Šrot 2013). Tako tudi tukaj prostor, ki ga odpira video, ni v sočasnosti s časom odra, prav tako pa ne razširja prostora, saj ga ob pojemanju luči na odru lahko bolj primerjamo s konceptom »flashbacka« v filmu. Že omenjen alter-ego Zgončeve nasprotno spominu ne pripada specifičnemu času in prostoru, temveč se zaradi črnega ozadja, ki spremlja belo telo, integrira v odrski čas in prostor ter tako ustvari resnični občutek sočasnosti.

Stopimo zdaj še k prostoru ali prostorom, ki se nanašajo na različna mesta ali pa scenske rekvizite, ki jih izbrane predstave uporabijo kot podlago za projekcijo videa. Tri predstave, uprizorjene v Plesnem teatru Ljubljana, ki je klasičen primer t. i. črne škatle, video predvajajo na zadnjo steno teatra, a razen pri *Tulkudream* ne vzpostavljajo nekih inovativnih odnosov ali novih prostorskih situacij. Do neke mere bolj domiselne rešitve najdemo v *V objemu sprožilca ali pot do točke nič*, *Megli stoletja* in *Pozor hud ples 2: Vrnitev legend*, zadnji dve premierno izvedeni na odru Španskih borcev, prva pa na odru Plesnega teatra Ljubljana. Vse tri namesto zadnje stene posnetke predvajajo na predmete, ki se nahajajo na odru, prvi dve pa te predmete med predstavo tudi premikata. *Pozor hud ples 2*, sicer primarno izobraževalne narave, posnetke plesnih filmov skupine EnKnap predvaja na manjši kvader, ki ob koncu montaže služi kot mesto vstopa plesalcev predstave na oder, vendar kasneje več ne najdemo drugih zanimivih načinov, kako bi to »platno« v kombinaciji s projekcijami uporabili.

Jernej Bizjak se v *V objemu sprožilca* odloči, da bo video predvajal na pravokotno strukturo iz kartonastih škatel, postavljeno vzporedno z zadnjo steno teatra. Ker pa video zgolj vzpostavlja družbeni kontekst, ki povzroča duševne stiske, ki jih plesalec uprizarja, odločitev bolj omogoča moment delne katarze ob podiranju tega zidu, kot pa da bi vzpostavljala neke druge prostore. V drugi polovici uprizoritve, že po podrtju stene iz škatel, pa Bizjak prav dve izmed škatel uporabi za vpeljavo novega prostora v prostoru. Skrit v eno izmed kartonastih škatel snema svoj obraz v stanju stiske, sočasno pa se ta podoba projicira na ploskvo druge škatle. Nov prostor, v katerem ni plesnega gibanja, na odru obstaja istočasno s projekcijo prostora, vse skupaj pa se dogaja simultano z našim spremljanjem dogajanja na odru. Trojni spoj časa in prostora je vsekakor izredno zanimiv trenutek, ki pa žal ne vpliva na nadaljnje dogajanje predstave ali pa na gibanje performerja, izstopa pa kot edini primer, v katerem je medij za ustvarjanje videa prisoten na odru.

Režisersko-koreografski tandem Matjaža Zupančiča in Sinje Ožbolt v *Megli stoletja* preplete koreografijo teles, videa ter stolov, na katere predvajamo videe. Predstava se začne s plesalci, ki se gibajo na stoli, ko se na neki točki umaknejo in stopijo zanje, tako da vidimo samo še njihove silhete. Namesto živih teles stopi na piedestal video, montaža velikega števila človeških teles v stalnem gibanju, prizori 20. stoletja, kar efektivno ponazarja relevantnost, ki jo video kot medij pridobi v tem stoletju. Hitrost premikanja na videu, ki sovpada s pospeševanjem in maksimiziranjem produkcije ter tempa življenja, upočasni gibanje plesalcev, ki nato prekinejo z unisonostjo

ter začnejo posegati v prostor pred videom. Rezultat vstopanja v prostor videa je, da se podobe s posnetkov zdaj predvajajo na performerje in že nakazujejo na neke vrste mediatizirano telo, ki postane še bolj jasno, ko kolaž podob ugasne in ostane le modra svetloba. Podobe plesalcev se ob tej modri svetlobi navidezno transformirajo iz 3D v 2D in so bliže podobam na zaslonih kot pa performerjem na odru. Vse to spremeni tudi našo percepcijo njihovih gibov, plesnih ali neplesnih, saj ti izgubijo dimenzijo globine. V enem izmed sledečih prizorov se stoli združijo v neke vrste platno, na katerega se predvajajo špice različnih filmskih produkcijskih firm, na kar se odzove tudi gib – umestimo ga lahko v čas zlate dobe Hollywooda. V zadnjem delu predstave ponovno uzremo podobno kombinacijo gibanja in videa z začetka, kjer prevladujejo kvalitete počasnosti in enakomernosti, nato pa tudi plesalci vstopijo v tok časa, v katerem so nastali predvajani videi, in začnejo plesati vedno bolj odsekano, pojavijo se padci in počepi, hitreje pa so tudi spremembe njihovega mišičnega tonusa. Koreografsko-gledališka stvaritev *Megla stoletja* s premišljeno uporabo tako videa kot rekvizitov dinamično spreminja uprizoritveni prostor, sočasno pa uspešno naslavlja tudi podobo telesa v dvajsetem stoletju prejšnjega tisočletja, ki jo zaznavamo še danes.

ZAKLJUČEK

Zaradi mediatizacije, katere posledica je splošna razširjenost videa v uprizoritvenih umetnostih, ki jo na aktualni slovenski sodobnoplesni sceni zaznava tudi sami, sva se odločili raziskati nekatere povezave med videom in plesom »v živo«.

V raziskavo sva želeli zajeti slovensko sodobnoplesno produkcijo zadnjih šestih let (od sezone 2012/13), zabeleženo v *Slovenskem gledališkem letopisu*, ki ga izdaja Slovenski gledališki inštitut. Žal nisva dobili dostopa do arhivskih posnetkov vseh predstav, ki so vsebovale video, zato najini primeri temeljijo predvsem na predstavah v produkciji Plesnega teatra Ljubljana in Zavoda EnKnap.

Pri aspektu digitalnih dvojnikov lahko ugotovimo, da so dvojniki, ki se pojavljajo na videih bodisi odsevi bodisi alter-egi, v nekaterih trenutkih pa jih težko natančno umestimo v katero izmed kategorij. Med performerkami na odru in digitalnimi dvojnicami na videu obstaja komunikacija, saj lahko v nekaterih primerih zaznamo vpliv giba ali podob na videu na koreografijo, ki se odvija

na odru, včasih pa gre (pri odsevu) za gibanje, ki je skorajda enako. Vendar moramo poudariti, da se komunikacija zgodi na zelo osnovni in pasivni ravni. Do aktivnih odzivov, ki ne bi bili predmet vnaprej pripravljenega in fiksiranega gledališkega elementa, kakršne lahko vidimo v predstavi *Mortal Engine* (2008) avstralske skupine Chunky Move, kjer video prehaja v polje uprizarjanja »v živo«, saj se prek toplotne kamere aktivno odziva na gibanje plesalcev, ne pride. S tem je povezana tudi (iz)raba prostora ali prostorov, ki prav tako ostaja na precej osnovni ravni v primerjavi s svetovno sodobnoplesno produkcijo ne samo 21., ampak tudi 20. stoletja, kjer že v sedemdesetih letih v kulturni operi *Einstein on the Beach* gledamo prehajanje in prekrivanje prostora videa v prostor odra in obratno. V naših primerih gre za bolj »kulisno« vnašanje novih, drugih prostorov, ker sami posnetki večinoma delujejo kot kulisa. Tudi transformacije in decentralizacije odra, ki se zgodi z inovativnimi odločitvami, kam predvajati video, je razmeroma malo.

Vendar to ni »krivda« neinventivnih koreografov, plesalcev, režiserjev, snemalcev ..., ampak, kot izpostavi Rok Vevar, logična posledica zastarelosti tehnologije, s katero razpolagamo, pomanjkanja finančnih sredstev za inovativne razvojne projekte in odsotnost prostora, studia, kjer bi v daljšem časovnem obdobju lahko potekale interdisciplinarne raziskave, ki bi povezovale gib in video.

Povzetek

V prispevku obravnavava nekatere slovenske sodobnoplesne predstave, nastale v obdobju zadnjih šestih let, ki vsebujejo video vložke. Pregledava različne aspekte, ki jih videi ponujajo, kot so koncepti digitalnih dvojnikov, odrskega in digitalnega časa ter digitalnega in odrskega prostora. Pri vsem tem naju vseskozi spremlja vprašanje, kako našti aspekti posredno ali neposredno vplivajo na gib.

Ključne besede: sodobni ples, video, digitalni mediji, mediatizirano telo, Oskar Schlemmer

Abstract

In the article we take a look at some of the Slovenian contemporary dance performances made in the past six years that contain video inserts. We point out a few aspects of these videos, such as digital doubles, stage and screen time and

space and we briefly touch the documentary and pedagogical aspects that the videos have. Throughout the text we are discovering how the previously mentioned elements indirectly or directly affect the movement on the stage.

Keywords: contemporary dance, video, digital medium, mediatized body, Oskar Schlemmer

Seznam literature

- DIXON, Steve (2007): *Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- SCHLEMMER, Oskar (1993): Človek in umetnostna figura: Kunstfigur. V: *Maska*, let. 3 (februar–maj 1993), št. 2/3, str. 60–63.
- ŠORLI, Maja/KOPAČ, Andreja (ur.) (2018): *Skupnost emancipiranih misli in teles: metodologije beleženja slovenskih avtoric sodobnega plesa 1*. Ljubljana: Emanat.
- ŠROT, Tina (2013): Spokojno popotovanje duše. V: *Pogledi*, let. 4 (9. okt. 2013), št. 19, str. 21.

Uprioritve

- BIZJAK, Jernej (2016): *V objemu sprožilca ali pot do točke nič*. Zavod za sodobno umetniško prakso in teorijo 0.1. Avtor videa: Rok K. Nagode.
- OSOJNIK, Vita (2016): *Nosila sem tuje otroke*. Koprodukcija PTL in Kulturnega društva Qulenium. Avtor videa: Aljoša Korenčan.
- VALDÉS, Veronika (2012): *Dan potem*. Plesni teater Ljubljana. Avtorja video vložka: Enya Belak in Sašo Štih.
- ZGONC, Tanja (2013): *Tulkudream*. Plesni teater Ljubljana. Režiserka in oblikovalka videa: Ema Kugler.
- ZUPANČIČ, Matjaž/OŽBOLT, Sinja (2014): *Megla stoletja*. Zavod EN-KNAP. Avtor video vložka: Luka Umek.

Seznam slik

- Slika 1 : SCHLEMMER, Oskar (1993): Človek in umetnostna figura: Kunstfigur. V: *Maska*, let. 3 (februar–maj 1993), št. 2/3, str. 61.
- Slika 2 : SCHLEMMER, Oskar (1993): Človek in umetnostna figura: Kunstfigur. V: *Maska*, let. 3 (februar–maj 1993), št. 2/3, str. 61.

Darko Čuden (Ljubljana)

KJER HIŠA MOJEGA STOJI OČETA OZIROMA NE- KAJ JEZIKO(SLO)VNIH DROBCEV O SLOVENSKEM LEKSEMU *HIŠA* IN NEMŠKEM *HAUS*

UVOD

Kakor si težko predstavljamo svet brez doma, domovanja, hiše (kar ni vsakomur na tem svetu dano), si tudi težko predstavljamo – ker je pač ta stvarnost ena od sestavin oziroma bistva našega obstoja (in zato nekateri shajajo brez tega, tudi ker so v to prisiljeni) –, smemo pričakovati, da besedi *hiša/Haus* oziroma morfema *hiš/haus* v slovenskem in nemškem besedišču puščata dokajšnje sledi.¹

I

Prešeren *Sonete nesreče* uvede z verzoma *O Vrba, srečna draga vas domača, kjer hiša mojega stoji očeta* [...]. Po pričakovanju v skladu s patriarhalno naravnostjo svetovnega občestva (z redkimi izjemami!) rodno hišo pripisuje očetu, čeprav ga je rodila mati. Tudi nemški prevajalec Klaus Detlef Olof pravi: *O Vrba, glücklich trautes Dorf, wo lange das Vaterhaus mir Liebe zugewendet* [...]. To jezikovno patriarhalnost je zaznati tudi v drugih jezikih, tako imamo denimo v francoščini *maison paternelle*, ne pa tudi (v tem pomenu!) *maison maternelle*. Slovar Debenjakovih pojasnjuje *Elternhaus* kot *dom*, *Vaterhaus* kot *očetna hiša*, *rojstna hiša*, *Mutterhaus* pa, kakor da z rojstno hišo ne bi imela nič, pomeni namreč *matična hiša* in *šola za diakonise*.

II

Leksem *hiša* je sestavina naslovov v leposlovju v najširšem pomenu besede. Peter Lovšin je spesnil *Hišo nasprot sonca*, Frane Milčinski Ježek pesem *Moj narobe svet* uvede z verzom *V hiši številka 203*, Danec Jørn Riel je napisal

¹ Glavnina zgledov je slovenskih, nemške pritegnem včasih, še posebno takrat, kadar je med jezikoma opaziti kakršnekoli razlike. Tu pa tam uporabim tudi zgled iz kakega drugega jezika. Virov, tudi ko gre za stavčne citate, ne navajam, dandanašnji je namreč vse izsledljivo na svetovnem spletu.

potopisni roman *Hiša mojih očetov*, Henrik Ibsen dramo *Hiša lutk*, Poljakinja Olga Tokarczuk *Dnevna hiša, nočna hiša*. Na Slovenskem je tovrstnega gradiva na pretek: beremo Cankarjevo *Hišo Marije Pomočnice*, pesniško zbirko Toneta Kuntnerja *Moja hiša*, antologijo Matjaža Kmecla sodobne slovenske literature na Koroškem *Ta hiša je moja, pa vendar moja ni*, in tako v nedogled.

III

Pregovorov in rekov o hiši ali s sestavino *hiša* po svetu mrgoli. Za pokušino le nekaj: francoski je *Možev greh ostane na hišnem pragu, ženin vstopi v hišo*, angleški *Možje gradijo hiše, žene ustvarjajo dom*, malgaški *Moža ne drže v hiši otroci, temveč ženina modrost*. Slovenski so *Uboga hiša, kjer koklje pojejo in petelin molči, Zaklel je, da se je hiša stresla, Kdor je predolgo pri hiši, ga vrata po petah tolčejo*. Številni so zastarani in starijo, tak je na primer slovenski *Na nebu ni dveh sonc, v trdni hiši ne dveh gospodarjev*, pri nekaterih potrebujemo že strokovno pojasnilo. Tako v pregovoru *Bel konj in velika ženska sta nesreča pri hiši* prepoznavamo lastnosti konja in ženske, prvi da je neprimeren za delo, druga pa da je štorasta. Pri *Še žlice v žličniku se zreškljajo, pa ne bi prišli navzkriž ljudje v hiši*, je pomen najbrž tudi danes jasen, v ušesa pa pade onomatopoični glagol *zreškljati se*. Drugi kot *Stari gnoj na dvorišču pa stara dekle pri hiši, je enaka korist* pa nedvomno pripada (grobi) pretekli stvarnosti. Nešteta so tudi avtorska rekla, kot denimo Benjamina Franklina: *Hiša ni dom, razen če je v njej hrana in ogenj tako za dušo kot za telo*. Pročelja številnih slovenskih cerkva krasi vabilo v svetišče *Glej hiša božja in vrata nebeška*.

IV

Po pričakovanju se morfema *hiš/haus* najbolj razraščata na samostalniškem travniku. Tako imamo v nemščini po različnih besedotvornih postopkih *Hausarbeit, Reihenhause, Gehäuse*, v slovenščini denimo *hišnik, hišnica, ohišje, ohišnica*. Pridevnikov v obeh jezikih je presenetljivo malo, v nemščini sta taka *häuslich* in *hauseigen*, pri čemer pa je treba vedeti, da v veliki meri prva sestavina in tudi druga nemške zloženke ustreza slovenskemu pridevniku: *Reihenhause* je *vrstna hiša* in *Hausnummer* *hišna številka*. Glagolsko okolje je skromno. Duden navaja zgled *er behauste uns auf seinem Hof*. Tudi samostalnišnik *Hausierer*, ki pomeni krošnjarja, v slovenščini ni motiviran s *haus*, pač pa s *krošnjjo*, ki jo krošnjar nosi od hiše do hiše.

Leksem *Haus* ima redko dvojnico *Hause*, ki pa živi v nekaterih stalnih zvezah. Končnica *-e* je ostanek nemškega dajalnika pri samostalnikih v glavnem moškega in redkeje srednjega spola. Tovrstni leksemi ali njihovi deli so v današnji nemščini denimo: *nach/zu Hause* (tudi *nach/zu Haus*, po novem pravopisu tudi *nachhause, zuhause*), *vor/nach dem Kriege, am Fuße (des Berges), von Haus(e) aus, zu Rate ziehen* (tudi *zurate ziehen*) itd.

V

Govorjene in pisane besedilne vrste prežemajo bolj ali manj uslovarjeni dvo-besedni leksemi kot *hiša groze, hiša greha, hiša sožitja, hiša miru, varna hiša, parkirna hiša, mestna hiša, hiša žalosti, moška hiša, hiša božja, hiša upanja, javna hiša* (slednjega imajo med drugim radi kritiki, ki niso zadovoljni z vodstveno in programsko politiko Javnega zavoda RTV).

Dvo- ali (redkeje) tribesednih slovenskih lastnoimenskih leksemov s sestavino *hiša* mrgoli na različnih področjih. Tako poznamo *Trubarjevo hišo literature, Slovensko hišo* na olimpijskih igrah in gospodarskih, turističnih in kulturnih razstaviščih, *Hišo eksperimentov*, v slovenskem gostinstvu so družinsko vodene gostilne *Hiša Franko, Hiša Fink* itd.

Ime skladbe *House of the Rising Sun* slavnega angleškega blues in rock benda The Animals je bil morda razlog za poimenovanje *Hiša vzhajajočega sonca* Zavoda za osebno rast, samopodobo in samospoštovanje v Černelavcih v občini Murska Sobota, *Hiša kruha* je Inštitut za celostno rast osebnosti v Škofji Loki, *Vesela hiša* v Ljubljani prodaja dodatke za dom, portoroška *Hiša in dom* se ukvarja z nepremičninami in marketingom itd. V Beogradu je *Hiša cvetja*, grobnica prvega in zadnjega predsednika Socialistične federativne republike Jugoslavije. Festival *Odrpte hiše Slovenije* ponuja javnosti brezplačne ogledne arhitekturnih in prostorskih ureditev. Na nemškem govornem področju je takih *hiš* predvsem na muzejskem področju kar nekaj: *Haus der Geschichte Österreich, Haus der Natur, Haus der Musik, Haus des Meeres* itd.

VI

Na rob pomenskega polja *hiša* bi smeli šteti tudi metaforične in metonimične izraze kot: *Ti očeta do praga, sin tebe čez prag / Oče sina do praga, sin očeta*

čez prag / okno v svet / streha sveta kot metaforično poimenovanje za Nepal ali Himalajo itd. Na najskrajnejšem robu pa so tudi leksemi, v katerih sicer ni zaslediti nobene metonimije, torej delov hiše, kot so v zgornjih primerih *prag*, *okno*, *streha*, v katerih pa (najbrž?) vendarle prepoznavamo koncept *hiše*. Še pred časom so nad slovenskimi štedilniki viseli (in bržkone še kod visijo) največkrat modro izvezeni prti z izreki kot *Bodi dobra in poštena, da boš nekdaj dobra žena*. Ta *dobra žena* med drugimi skrbmi in dolžnostmi ali pričakovanji (skrb za otroke, moža, vrt itd.) pomeni tudi, da mora biti hiša kot iz škatlice. V podobno skupino sodi tudi uganka z rešitvijo slamnata streha: *Luknjica pri luknjici, pa (vendar) vodo drži, kaj je to?*

VII

V zvezi s *hišo* kot rdečo nitjo tega prispevka je treba omeniti slovenske dvojčiče oziroma nemške Zwillingformen, najpogosteje so to samostalniški frazemi (obstajajo tudi glagolski in prislovni), v katerih se samostalnika bodisi podvajata, kot *od hiše do hiše* / *von Haus zu Haus*, *hiša pri hiši* / *Haus an Haus*, ali pa sta aliteracijska kot *Haus und Hof* in *Haus und Herd*, čemur v slovenščini ustrezajo enobesedni *dom*, *domačija*, *ognjišče*. Z besedotvorno-skladenjskega in za povrh še aliteracijskega vidika sodi sem leksem *Haus-und Hoftiere* v pomenu domače živali. Nemški »hišni« aliteraciji se najbolj približa slovenski naslov Delove priloge *Delo in dom*, se pa tem dvojčičem me drugimi morda bliža tudi *Dom in svet*, slovenski katoliški mesečnik, ki je izhajal med letoma 1888 in 1994.

VIII

Slovarji pri geslu *hiša* in *Haus* ubirajo prav posebne strategije. Slovar slovenskega knjižnega jezika določa geslu *hiša* pet pomenov: 1) stavba, namenjena zlasti za bivanje ljudi, 2) družinska skupnost, družina, 3) podjetje ali ustanova, zlasti trgovska, kulturna, 4) glavni stanovanjski prostor v kmečki hiši, 5) (redko) zunanje ogrodje nekaterih nižje razvitih živali, navadno spiralno zavito. Duden *hišo* (s podrazdelki!) razpeteri: 1) Gebäude, das Menschen zum Wohnen dient, 2) Gesamtheit der Hausbewohner, 3) Dynastie, 4) Person, Mensch, 5) Tierkreiszeichen in seiner Zuordnung zu einem Planeten.

V pomensko razčlenitveni ihti pa Brockhaus/Wahrig *hišo* razgradi kar sedemnajstkrat, začne se z *als Unterkunft od. Arbeitsstätte dienendes Gebäude*

mittlerer Größe, potem pa za razliko od SSKJ in desetzvezkovnega Dudna takoj preide na frazemska in celo na slogovno in področno zaznamovanost: 2) zu Hause, 3) von Hause, 4) von Hause aus, 5) nach Hause, 6) Heim, 7) Gesamtheit der Bewohner eines Hauses, 8) Familie, 9) Fürstengeschlecht, Dynastie, 10) Haushalt, 11. (fig). das gesellige Leben einer Familie, 12) (kaufmannspr.) Unternehmen, Firma, 13) Parlament, 14) Theater-, Konzertsaal, 15) umg.; scherzh.: Mensch, 16 (Zool.) Gehäuse, Schale, 17) (Astrol.) einer der zwölf Teile der Himmelskugel.

IX

Leksemi *dom*, *koča*, *hram* (pa še kakšen bi se našel) so s *hiša* sopomenski vsaj v nadredni pomenski sestavini, torej *zgradba*, *stavba*, v drugih pa se razlikujejo in tudi sicer so lahko drugače slogovno zaznamovani. Zgradbe se namreč razlikujejo po arhitekturi, velikosti, funkciji, legi, številčnosti in še po čem.

Ko primerjamo omenjene lekseme z vidika učenca kateregakoli drugega jezika, pogosto prihaja do »leksikalnega navzkrižja interesov«, to pa se kaže v napačni izbiri leksema zaradi razvejanosti oz. zoženja leksikalne izbire oz. »dodatne ponudbe« na leksikalni paleti. V slovenščini imamo (ali smo imeli, kar gre vštric tudi s politično spremenljivo korektnostjo) tako denimo *dom starejših*, *dom starejših občanov*, *dom upokojencev*, *dom za ostarele*, Nemci pa *Altenheim*, *Altersheim*, *Seniorenheim*. V planinskih in gorskih sferah pozna slovenščina *planinski dom* in *planinsko kočo*, nemščina le *Hütte*. Čeprav se *dom* in *-heim* ujemata pri *mladinski dom* / *Jugendheim*, *počitniški dom* / *Ferienheim*, *študentski dom* / *Studentenheim*, se pa ne pri *gasilski dom* / *Feuerwache* oz. *Feuerwehrhaus*, *zdraviliški dom* / *Kurhaus*, *kulturni dom* / *Kulturhaus*, v političnem besedju se *zgornji* in *spodnji* in *zgornji dom* britanskega parlamenta spreobrneta v *Oberhaus* in *Unterhaus*, *zdravstveni dom* pa v *Gesundheitszentrum* itd.

Posebno mesto zavzema nekoliko poetično privzdignjen slovenski *hram* kot *hram umetnosti*, *hram kulture*, *hram učenosti*, *hram demokracije*, *božji hram*. Nemščina se prvemu iz omenjenih hramov morda še najprej približa s *Haus der Kunst*, slovenskemu *vinskemu hramu* pa z *Weinstube*. Pri *lovski dom* / *lovska koča* in *Jagdhaus* / *Jägerhütte* se zdi, da sta *dom* / *koča* in *-haus* / *-hütte* zamenljiva brez posebne pomenske razlike.

X

Poseben pojav v obeh jezikih so posamostaljene manjšalnice tipa *polžja hišica*, *vremenska hišica*, dandanašnji tudi dizajnerske *hiške* na drevesih, trajnostno v gozd umeščene *hiške*. Razmerje med jezikoma v tem pogledu spet ni v ravnovesju, v nemščini je *Wetterhäuschen* tako kot v slovenščini manjšalnica, pri polžji hiši pa ni: *Schneckengehäuse*, *Schneckenhaus*. Po drugi strani slovensko *hišico iz kart* počasi spodriva *hiša iz kart*, je pa zanimivo, da nemško slovaropisje leksem *Kartenhaus* razlaga z manjšalnico: *aus Spielkarten aufgebautes Häuschen, das beim kleinsten Anstoß oder Luftzug in sich zusammenfällt*. Frazemov z manjšalnico od *hiša* ne v nemščini ne v slovenščini ravno ne mrgoli, nemški frazem *aus dem Häuschen sein* je sorazmerno živ, slovenski *svoja hišica svoja voljica* pa bržkone životari v skrinji ljudske jezikovne dediščine.

Ekskurs 1: Zanimiv bi bil vpogled v živalsko hišo, dom, domovanje, pri čemer je treba vedeti, da je ta pojem zelo raztegljiv oziroma izmuzljiv. So namreč razlike med naravnimi živalskimi »hišami« in umetnimi, ki smo jim ga je živalim vsilili ljudje, meja je pa najbrž pogosto tudi zabrisana. Taka bivališča so torej lahko *hlev*, *brlog*, *živalski vrt*, *gnezdo*, *tolmun*, iz katerih pa ni razvidno, katere (vse) vrste živali živijo v njih. Brlog je lahko levji ali volčji ali medvedji in še kakšen. Iz naslednjih živalskih hiš, ki so v slovenščini izpeljanke z »živalsko« podstavo in različnimi priponami: *jazbina*, *kurnik*, *svinjak*, *mравljišče*, *osir*, gre domnevati, da so nemške ustreznice slovenskim zloženke: *Dachsbau*, *Hühnerstall*, *Schweinestall*, *Ameisenhaufen*, *Wespennest*, pri čemer druga samostalniška sestavina jasneje kot v slovenščini pojasnjuje vrsto živalskega doma.

Navezi prvega ekskurza s prejšnjimi se odlično pridružuje slovenski pregovor: *Neumen je tisti ptič, ki se sramuje svojega gnezda*.

Ekskurs 2: Za Baško grapo velja, da govorci zamenjujejo šumnike s sičniki in obratno. Od tod se namesto standardne izreke židana ruta in zidana hiša v Baški grapi (namenoma z namesto š!) sliši *zidana ruta in židana hisa*.

Ekskurs 3: House/house je iz angleščine prevzet leksem in pomeni najpočasnejšo zvrst elektronske plesne glasbe. Od kod plesu tako ime, ni znano,

ena najverjetnejših teorij pravi, da ga je dobil po klubu Warehouse v Chicagu. Znanih je cela vrsta podzvrsti in mešanih zvrsti: acid, Chicago, deep, disco, electro, hip, micro, progressive, tribal, ambient, diva, euro, fidget, dream, ghetto, garage, tech itd.

Povzetek

Primerjava slovenskega leksema *hiša* in nemškega *Haus* oziroma morfema *hiš-* in *haus* izkazuje z redkimi izjemami podobno pomensko razčlenitev, pri čemer nemško slovaropisje že na podlagi dveh slovarjev ubira samosvoja pota. Razlike med nemščino in slovenščino se v primeru *hiša/Haus* kažejo v besedotvorni, skladenjski, leksikalni in frazemski podobi, ki jo zamegljujejo oziroma zaljšajo delne spopomenke in manjšalnice.

Ključne besede: hiša, Haus, leksem, morfem, pregovor

Abstract

Comparison of the Slovene lexeme *hiša* and the German *Haus* or the morpheme *hiš-* and *haus* resemble with very few exceptions each other in terms of semantic meaning. On the basis of only two German dictionaries it could be established that the semantic distribution differs to a great extent. The differences between the Slovene *hiša* and German *Haus* are reflected in word formational, syntactic, lexical and phraseological image. They are supplemented by partial synonyms and diminutives.

Keywords: house, Haus, lexeme, morpheme, proverb

Seznam literature

- BROCKHAUS-WAHRIG (1980): Deutsches Wörterbuch in sechs Bänden. Wiesbaden: Brockhaus. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart.
- DEBENJAK, Doris, DEBENJAK, Božidar in DEBENJAK Primož (2005). Veliki slovensko-nemški slovar. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- DUDEN (1999): Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich.
- SLOVAR SLOVENSKEGA KNJIŽNEGA JEZIKA (1995). Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Gašper Zalar (Ljubljana)

OD BAUHAUSA DO IPHONA

UVOD

Zgodba o Bauhausu je tudi zgodba o zgodovini industrijskega oblikovanja, ki se začne z industrijsko revolucijo.

V predindustrijski dobi, ko so vsak izdelek izdelovali ročno in ga je posameznik ustvarjal od začetka do konca, je bil izdelovalec in oblikovalec objekta ponavadi ista oseba, reklo se mu je mojster. Uspešni mojstri sicer ponavadi niso delali sami, v delavnici so imeli pomoč pomočnikov in vajencev. Znanje o izdelovanju in oblikovanju izdelkov je prehajalo preko praktičnega dela v delavnici iz roda v rod. Zasnova in podoba izdelkov se je zato spreminjala počasi, vendar pa je bil skoraj vsak izdelek unikaten. Izdelki, pri katerih bi izdelovalci namenoma pazili, da bi si bili podobni ali enaki, so bili redki. Tak primer napol serijske proizvodnje je bil na primer meissenski porcelan (Mayfair Gallery 2018). S pojavom strojev v proizvodnji in transportu so se navade naročanja, kupovanja in izdelovanja izdelkov povsem spremenile. Izdelki so se začeli izdelovati v velikih serijah, tudi za oddaljene trge, proizvajalci pa so se začeli tudi v drugih državah boriti za kupce. V tistem času je tako nastala oznaka Made in Germany, s čimer so za kupce v Angliji označevali izdelke, ki so od drugod in so zato manj kakovostni od domačih, namreč angleških; podobno kot danes velja za izdelke z oznako Made in China. Sčasoma so postali nemški izdelki boljši od angleških, Made in Germany pa je postal simbol kakovostne izdelave po vsem svetu (Wenkel 2014).

ZAČETKI INDUSTRIJSKEGA OBLIKOVANJA

Začetek in razvoj industrijskega oblikovanja se je odvil prav na relaciji Anglija–Nemčija ob prehodu iz 19. v 20. stoletje. Anglija je bila takrat prva industrijska in politična svetovna sila, Nemčija pa je po združitvi leta 1871 postajala njena glavna tekmica. V tem času so se velike spremembe dogajale tudi na umetnostnem področju. Slikarstvo se je odmikalo od prikazovanja realnosti, vzporedno se je v arhitekturi in oblikovanju odkrival enostavnejši izraz, ki je obliko izpeljeval iz funkcije izdelka, okrasje pa se je postopno postajalo enostavnejše oziroma je izginjalo. Gibanje Arts and Crafts, ki se je razvilo v

drugi polovici 19. stoletja v Angliji, je eno prvih znanilcev drugačnih časov. Nastalo je kot odsev po svetovni razstavi leta 1851 v Londonu, ko so kritiki izpostavljali slabo kakovost razstavljenih industrijskih izdelkov in njihovo pretirano okraševanje s historičnimi motivi. Kritiki so razlog za to iskali v novem načinu produkcije, kjer posamezni delavec opravlja samo eno fazo izdelave, s čimer so se pretrgale tradicionalne vezi med mojstrom in njegovim izdelkom. Člani gibanja so z drugačnim odnosom do oblikovanja in izdelave izdelkov prišli do bolj preprostih oblik, ki so se naslanjale na angleško tradicijo. Ta načela so pritegnila pozornost Hermanna Muthesiusa, ki je bil ob koncu stoletja kulturni ataše na nemškem veleposlaništvu v Londonu (Donath 2006). Študija angleškega oblikovanja in načina izdelave se je lotil temeljito. Z ženo se je odkrito navdušil nad vsem angleškim in britanskim, med drugim je občudoval delo arhitekta Charlesa Rennie Mackintosha. Po vrnitvi v Nemčijo se je posvetil širjenju pridobljenega znanja po Nemčiji, med drugim je napisal tudi vplivni knjigi o angleški hiši. V prenosu angleške kulture izdelovanja in oblikovanja izdelkov in stavb je prepoznal splošne koristi za gospodarstvo in družbo nasploh (ibid.).

Muthesius si je prizadeval tudi za standardizacijo proizvodov, s čimer so v času njegovega službovanja v Londonu začeli Britanci. Ker so Britanci še dolgo (do leta 1965; tako morda ne preseneča, da želijo sedaj na svoje) vztrajali na svojem merskem sistemu, so bili britanski standardi za Nemce neuporabni. Tako so Nemci ob koncu I. svetovne vojne uvedli svoje DIN (Deutsche Industrienorm)¹ standarde, v okviru katerih so na primer določili obliko papirja, med drugim tudi A4.

Na Muthesiusovo pobudo je še prej, leta 1907, nastal Deutscher Werkbund, nemška zveza med arhitekti, oblikovalci in industrialci. Člani so si prizadevali za kvalitetnejše oblikovane in izdelane izdelke, ob tem pa je imel Werkbund močno družbeno socialno noto, saj si je prizadeval tudi za boljše življenjske pogoje za delavce in njihove družine. Ustanovni član Werkbunda je bil arhitekt Peter Behrens, ki velja za prvega industrijskega oblikovalca v zgodovini (Gantz 2010). V tistem času je bil zadolžen za oblikovanje stavb, izdelkov in oglasov podjetja AEG, v njegovem biroju pa so med drugim delovali Walter Gropius, Mies van der Rohe, oba kasneje direktorja šole Bauhaus, ter Le Corbusier, najpomembnejši arhitekt 20. stoletja. Mies naj bi oba svoja reka, »Manj je več« in »Bog je v detajlih« pobral prav v Behrensovem biroju (Martins 2014).

1 <http://www.wirtschaftslexikon24.com/d/deutsche-industrienorm-din/deutsche-industrienorm-din.htm> (vpogled 23. 3. 2019).

Če je bilo gibanje Arts and Crafts usmerjeno v vračanje k tradiciji obrtniške izdelave, je bil Werkbund z boljšim povezovanjem oblikovanja in izdelovanja izdelkov usmerjen v izboljšanje ravni oblikovanja in izdelave industrijskih izdelkov. Nastanek šole Bauhaus lahko razumemo kot širitev polja delovanja Werkbunda, njegovih vrednot in teženj. Člana Werkbunda sta bila med drugim Henry Van de Velde, ustanovitelj Umetnostne obrtne šole v Weimarju, ki je neposredna predhodnica Bauhauusa, ter Gropius, ki je ustanovitelj Bauhauusa (Kuiper 2019).

BAUHAUS

Na Bauhausu so se na predhodnem tečaju (t. i. Vorkurs) in kasneje pri umetnostnih predmetih namesto običajnega študija slikarstva in upodobljajočih umetnosti ukvarjali z raziskovanjem oblik, barv in razmerji med njimi. Enakovreden del študija pa je bilo tudi aktivno udejstvovanje v delavnicah, ki so bile razdeljene po materialih. Študentje so tako dobili pregled nad celotnim procesom ustvarjanja izdelka od prvotne zamisli preko zasnove do načrtovanja izvedbe. Princip učenja je temeljil na procesu, znanem iz obrtnih delavnic, čeprav je bil končni cilj kvalitetno oblikovan in zasnovan izdelek za množično proizvodnjo.

Glede na kratek obstoj šole je njen prispevek k razvoju oblikovanja na različnih področjih izjemen. V tipografijo so uvedli pisave sans serif s črkami brez repkov na koncih črkovnih linij, ki so dokončno prevladale ob pojavu računalnikov. Na področju tapiserij in stenskih oblog so vpeljali uporabo abstraktnih vzorcev. V izdelavo pohištva in svetil so uvedli uporabo serijsko izdelanih kovinskih in steklenih sestavnih delov. Tudi Frankfurtska kuhinja Margarethe Lihotzky, ki velja za predhodnico vseh današnjih modularnih kuhinj, je bila zasnovana na Bauhausu² (Lozej Ledinek 2016: 126).

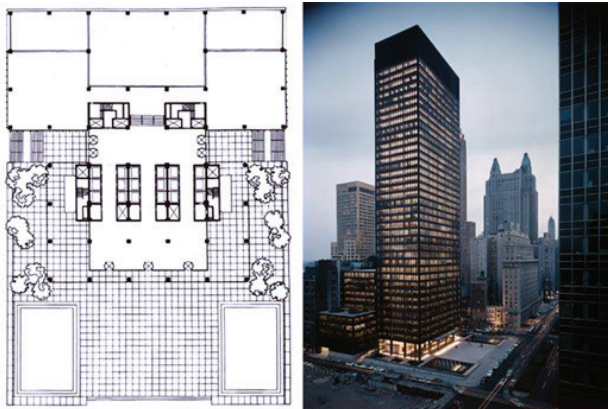
2 Ob vratih je stal plinski štedilnik z odlagalno površino in nad njim napa za odvajanje vonjav in sopare. Pod odlagalno površino sta se nahajala predala za moko in sol. Poleg štedilnika je bil zabojnik z dvema izolacijskima pločevinastima posodama. Pred oknom, nasproti glavnemu vhodu, je bila zaradi optimalne osvetlitve glavna delovna površina z odprtino za odstranjevanje organskih odpadkov. Poleg delovne površine sta bila predala za pribor in omarica za shranjevanje živil z zračniki v zunanji steni. Na steno je bila pričvrščena spustljiva likalna deska. Na drugi strani je stalo dvojno pomivalno korito, v nadaljevanju pa shranjevalne omarice, sestavljene iz spodnjega niza stoječih in zgornjega niza visečih omaric. V spodnjem nizu so bili aluminijasti predalčki za ločeno shranjevanje suhih živil z lijem za odmerjanje živil. Viseče omarice nad pomivalnim koritom so bile namenjene shranjevanju namizne posode. Niz je zaključevala visoka omara za shranjevanje kuhinjske posode in pribora. Med kuhinjo in predprostorom je bila še vzdana omara za čištila in čistilni pribor, ki so bili dosegljivi tako iz kuhinje kot iz predprostora. Zaradi varčevanja pri izdatkih omare niso imele zadnjih stranic, prostor nad omarami pa je bil zazidan, da bi se ne nabiral prah (Lozej Ledinek 2016: 132).

Ker je bila šola za tiste čase po učnem programu in produkciji zelo progresivna, hkrati pa odkrito usmerjena k socialdemokratskim in tudi socialističnim ciljem za izboljšanje splošnega življenjskega standarda ljudskih množic, je bila že od začetka svojega nastanka predmet političnih debat in preprirov. Tako se je morala šola zaradi spremembe režima na deželni ravni dvakrat seliti, najprej iz Weimarja, potem še iz Dessaua. V obeh primerih je bil Bauhaus ena od glavnih točk predvolilne kampanije, in v obeh primerih je večina volivcev glasovala proti Bauhausu. Na koncu je o usodi šole ljudstvo presodilo še na volitvah na državni ravni. S Hitlerjevim vzponom na oblast je abstraktno slikarstvo zamenjal realizem, fonte pisave sans serif je zamenjala gotica, ravne strehe so se umaknile strmi nemški strehi oziroma pri reprezentativnih stavbah – strehi antičnih templjev. Ker je bila večina vodilnih ustvarjalcev Bauhauusa neustrezna tudi po narodnosti, saj so med njimi bili tudi židje, so mnogi izmed njih pred nacističnim pregonom pravočasno pobegnili v Ameriko ali v Tel Aviv (Chernick 2018).

BAUHAUS V ZDA

Na znanstvenem področju je Nemčija z izvozom najbolj briljantnih umov čez Atlantik v ZDA povzročila, da so ZDA pred njo prišle do jedrskega orožja in po vojni postale vodilna sila na znanstvenoraziskovalnem področju. Podobno dogajanje lahko zasledimo na umetniškem, arhitekturnem in oblikovalskem področju: Mies van der Rohe, Walter Gropius, Marcel Breuer in Herbert Bayer so imena, ki so po zaprtju šole v Nemčiji pustila največji pečat v Združenih državah – bodisi v obliki tam zgrajenih stavb bodisi preko prenosa v Evropi pridobljenega znanja na ameriške univerze.

Miesa van der Roheja je hčerka lastnika Seagramove družbe, takrat komaj 27-letna Phyllis Lambert, izbrala za arhitekta gradnje stolpnice na Manhattnu. Potem ko se je Phyllis Lambert v Parizu seznanila s smernicami moderne arhitekture v Evropi, je prepričala očeta, da je preklical gradnjo po že potrjenih načrtih danes manj znanih arhitektov in angažiral Miesa van der Roheja. Pri slednjem je Lambertova kasneje tudi zaključila arhitekturni študij (Illinois Institute of Technology 2019). S stolpnico Seagram Building je Mies van der Rohe zasnoval eno najbolj ikoničnih stavb modernizma v Ameriki. Z umikom stavbe izven ulične linije je pred stolpnico ustvaril javni prostor pred stavbo, t. i. »Plazo«, ki je kasneje po mestu in drugje dobila številne posnemovalce.



Slika 1: Seagram Building

Walter Gropius in Marcel Breuer sta skupaj delovala na Harvardski šoli za oblikovanje³, kjer sta v partnerstvu usmerjala izobraževanje številnih izjemnih povojnih ameriških arhitektov, med drugim I. M. Peia (rekonstrukcija Louvra) in Philipa Johnsona (Shand-Tucci 2000).

HERBERT BAYER IN ASPEN

Od naštetega kvarteta je Herbert Bayer najmanj poznan, kljub temu pa je njegovo delo tudi po spletu naključij odločilno vplivalo na industrijsko oblikovanje današnjega časa. Bayer je bil za razliko od ostalih protagonistov Avstrijec, zaprišežen smučar in planinec. V Nemčiji je vztrajal najdlje in je celo oblikoval brošuro za razstavo o Nemčiji v času berlinskih olimpijskih iger leta 1936. Potem ko je bilo tudi njegovo delo vključeno v razstavo »Izrojena umetnost«, je tudi on emigriral v ZDA. Ker je v ZDA pogrešal Alpe in sneg, se je po vojni želel vrniti v Evropo, kjer bi v Avstriji ali Švici vodil smučarski hotel. Še preden je uspel pripraviti kovčke, ga je Walter Paepcke, premožni industrialec in vizionar, povabil v Aspen, kjer je želel iz zaspanega rudniškega mesta ustvariti mondno smučarsko in kulturno središče po evropskem vzoru. Paepcke je bil lastnik podjetja, ki je izdelovalo embalažo za številne multinacionalke, ob tem se je zanimal za sodobno umetnost in je leta 1938 v Momi videl razstavo o Bauhausu (Travers 2018). Najprej je v Aspen povabil Gropiusa, ki pa mu odmaknjeno življenje v objemu gora ni ustrezalo in sodelovanje se je zaključilo po enem obisku.

³ Harvard Graduate School of Design.

V Aspen je nato prišel Herbert Bayer, ki je bil kot ustvarjen za to nalogo. V Evropi se je uveljavil kot grafični oblikovalec, hkrati je imel izobrazbo arhitekta. V Aspnu je deloval 30 let, zgradil je številne javne in zasebne zgradbe, oblikoval plakate in urejal celostno grafično podobo kraja. Čeprav je bil Aspen zbirališče slavnih in bogatih iz celotne države, je bil Bayer najbolj znan meščan. Določal je barve fasad, saj je tudi za obstoječe viktorijansko grajene objekte določal živopisne barve od značilne aspenske modre do roza. Skrbel je tudi za razvoj kulturnega življenja, saj je bil Paepcke kapitalist s široko družbeno zavestjo, ukvarjal se je tudi s filantropijo. Aspen je v tudi zaradi njunega uspešnega sodelovanja postal eno najbolj mondenih smučarskih središč na svetu, z bogatim spremljajočim kulturnim in izobraževalnim programom (ibid.).

STEVE JOBS IN ASPENSKA OBLIKOVALSKA KONFERENCA⁴

Del tega programa je bila tudi Aspenska oblikovalska konferenca, ki so jo prvič organizirali 1951⁵. Za potrebe organizacije te in drugih podobnih dogodkov je bil zgrajen Aspenski inštitut, modernistično grajen kompleks z nastanitvenimi kapacitetami in krajinsko ureditvijo, ki ga je oblikoval Bayer v modernističnem, Bauhausovem slogu: stavbe so svetle, z velikimi steklenimi površinami in ravnimi strehami (ibid.).



Slika 2: Stavbe Aspenskega inštituta

Na to konferenco je leta 1981 prišel tudi Steve Jobs. Takrat je bilo podjetje Apple eno prvih ponudnikov računalnikov za osebno rabo. Jobsu je odnos do oblikovanja izdelka, ki mora izhajati iz njegove uporabe, privzgojil njegov

⁴ International Design Conference in Aspen.

⁵ https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/c8pg1t6j/entire_text/ (vpogled 2. 4. 2019).

(nebiološki) oče Paul Jobs, ki je za hobi doma restavriral stare avtomobile. Ker je bil ročno spreten, je poleg tega sam izdeloval pohištvo za hišo ali ograjo, kar so pač pri hiši potrebovali. Jobsa avtomobili niso zanimali, je pa z veseljem sodeloval pri izdelavi oz. ustvarjanju drugih stvari. Oče ga je pri tem naučil, da je poleg frontalnega videza pomembno, kako izgleda hrbtina stran omare, ki se sicer ne vidi. Po mnenju Paula Jobsa je dober izdelek tisti, ki je kvalitetno oblikovan in izdelan do zadnjega detajla.

Apple je bil leta 1981 šele na začetku poti, Jobs pa se je zavedal, da je oblikovanje bistveno za kvalitetno uporabo izdelka ter da lahko izjemno vpliva na prodajo in posledično na zaslužek. V primeru računalnika je šlo za zunanjo podobo izdelka in grafično podobo tega, kar se prikazuje na ekranu, torej sta v enem produktu združena industrijsko in grafično oblikovanje. Jobs je v tistem času, ko so bili ekрани računalnikov odeti v črno z živo pisanimi črkami, po ekranu pa so se uporabniki pomikali s tipkovnico, vizionarsko predvideval, da bo grafično oblikovanje vplivalo na uporabo računalnikov, saj so takrat že razvijali grafični vmesnik⁶, kot ga poznamo še danes.

V tistih časih je imel Apple prostore najete v stavbi, v kateri je domoval tudi prodajni oddelek podjetja Sony. Jobs se je pogosto ustavil pri njih in pregledoval izdelke in brošure. Sony je bil že takrat med proizvajalci uporabne elektronike vodilni na področju oblikovanja. Izdelki so delovali izčiščeno, vendar tehnično, prevladovala je črna barva in v tistem času se je Jobsu zdelo, da je to prava smer oblikovanja tehničnih izdelkov, tudi računalnikov.

Na konferenci poleti 1981 se je nato Jobs seznanil z modernističnim evropskim oblikovanjem. Na konferenci sta bila prisotna tudi Mario Bellini, ki je za Olivetti oblikoval nekaj ikoničnih elektronskih izdelkov, in Sergio Pininfarina, vodja znamenitega oblikovalskega studia za avtomobile (Isaacson 2012). Poleg tega se je Jobs v Aspnu seznanil z izročilom Herberta Bayerja, ki je bil takrat že star in ni več živel v Aspnu. Funcionalističen preprost oblikovalski jezik je bil Jobsu pisan na kožo, saj je bil asket in se je pred tem navduševal nad japonskim minimalizmom. Poleg Sonyja je znana njegova povezava z Isseyjem Miyakejem, ki je za Apple po japonskem vzoru zasnoval uniformo za zaposlene, kar se zaradi upora ni prijelo, je pa Jobs prevzel njegov črn puli na kavbojkah kot svojo »uradno« uniformo, ki jo je uporabljal do smrti.

6 Grafični vmesnik (GUI) so prvi razvili v podjetju Xerox v okviru raziskovalnega centra v Palu Altu, ki so ga poznali kot PARC. Čeprav je bil prenos tehnologije dogovorjen med obema podjetjema, opisujejo Applov vpad v PARC in prenos tehnologije kot eno največjih tatvin v analizi panoge (Isaacson 2012).

Jobs je po obisku Aspna v trenutku prevzel Bauhausovo filozofijo. Do leta 1983, ko je imel v okviru konference predavanje, je v skladu s tem izročilom jasno načrtoval pot oblikovanja in tudi uporabo Applovih izdelkov vse do danes. Leta 1982 je za oblikovanje najel podjetje Frog design nemškega oblikovalca Hartmuta Esslingerja, ki je imelo enako oblikovalsko filozofijo, pri čemer je zanimivo, da je Esslinger oblikoval tudi Sonyjeve televizorje. Od takrat dalje na vseh Applovih izdelkih piše »Designed by Apple in California« (ibid.).

Na predavanju je Jobs dobesedno napovedal prihodnost. Povedal je, da bo računalnik tako spremenil življenje ljudi, kot ga je televizor v 50. in 60. letih. Postal bo človekov sopotnik doma in na delu, z njim naj bi preživel več ur na dan. Napovedal je, da bodo računalnik sčasoma spravili v škatlo za čevlje, potem pa še v velikost knjige. Govoril je o možnostih, ki jih ponuja računalni-kova sposobnost procesiranja podatkov. Hkrati je izjavil, da »so računalniki videti kot smeti«, in povedal, da je tam zato, da bi s pomočjo oblikovalcev dvignil nivo oblikovanja novih izdelkov (ibid.).

Jobs je na predavanju predstavil temeljno usmeritev Applovega oblikovanja izdelkov in programov: oboje mora biti kar se da preprosto in mora uporabnika voditi k intuitivni uporabi izdelka, da torej s preprostimi potezami nalamo računalnikom izvedbo zapletenih operacij. Njegove besede je povzel slogan na prvi brošuri: »Največja dovršenost je v preprostosti«⁷. Rek, ki se lepo vklaplja med obe Miesovi misli.

V tistem času so se v Applu ukvarjali z razvojem najprej Apple IIc in kasneje Macintosa. Oba sta dobila ikonično podobo, ki je spominjala na človeški obraz. V sklopu razvoja grafične slike računalniškega ekrana, po katerem si se pomikal z miško⁸ so zasnovali ikone v kvadratih z zaobljenimi vogali in ikono za smeti. Po vzoru papirjev na pisalni mizi so zasnovali namizje. Ker je Jobs na fakulteti Reed, ki jo je sicer obiskoval le kratek čas, poslušal predavanja o pisavah in tipografiji, je želel, da ima uporabnik možnost izbire pisave, s čimer bi vsak uporabnik lahko postal oblikovalec svojega besedila. Vse to je kasneje povzel tudi Microsoft in danes si brez tega ne znamo predstavljati uporabe računalnika in drugih naprav.

7 Simplicity is the ultimate sophistication. <https://www.fastcompany.com/1790791/steve-jobs-biographer-apple-founder-was-driven-simplicity-mystical-thinking-and-occasional-l-2019>).

8 V sklopu konference leta 1983 je Jobs v časovno kapsulo, ki so jo zakopali na vrtu, prispeval miško enega prvih računalnikov, ki jo je uporabljal, Apple Lisa. Kapsulo naj bi odkopali leta 2000, vendar niso natančno označili mesta, zato kapsule niso našli. Kapsulo so odkrili in odkopali šele leta 2013 ob pomoči ekipe oddaje National Geographic »Diggers«.



Slika 3: Apple Macintosh 1984

Izhodišče za razvoj izdelka je bil pod Jobsom najprej želeni izgled in delovanje izdelka preko programske opreme – za razliko od do tedaj uveljavljenega principa pri drugih podjetjih, ki so predvsem zapakirala tisto, kar so jim pripravili tehnični sodelavci. Jobs je obenem zahteval, da je tudi notranjost naprave videti urejeno, kot ga je v mladosti naučil oče pri omari. Ta obrnjeni proces razvoja izdelka je dal izjemne prodajne in poslovne rezultate mnogo kasneje – pri iPodu in vseh napravah, ki so sledile.

Jobs je bil že leta 1985 prisiljen zapustiti mesto predsednika uprave, z njim je Apple zapustil tudi Esslinger. Jobs je po odhodu ustanovil podjetje Pixar, studio, ki je z računalniškimi animiranimi filmi naredil pravo revolucijo in je kasneje postal del korporacije Disney, in podjetje Next ki je izdelovalo računalniške postaje za univerze in poslovno rabo. Jobs se je leta 1997 na povabilo nadzornikov vrnil v Apple, ki je poleg Jobsa pod svoje okrilje vzel tudi Next.

Čeprav je Jobs pri računalnikih Next sodeloval z Esslingerjem, je ob prihodu nazaj organiziral razvoj oblikovanja znotraj podjetja. Ob tem se je naslonil na Jonathana Iva, Londončana, ki je preko angleškega podjetja Tangerine v Kaliforniji delal za Apple in se leta 1992 tam tudi zaposlil. Ive je imel podobno oblikovalsko filozofijo kot Jobs. Izhajal je iz rokodelske družine, saj je imel njegov oče delavnico za izdelavo nakita iz srebra, v kateri je Ive že od malega izdeloval izdelke po lastnih načrtih. Oba z Jobsom sta torej prakso v delavnici, ki je bila v Bauhausu del učnega procesa, oddelala že v otroštvu (Isaacson 2012).

DIETER RAMS, JONY IVE, BAUHAUS IN B SMER

Jobs in Ive sta delila občudovanje do nemškega oblikovalca Dieterja Ramsa, ki je bil 40 let vodja oblikovanja v podjetju Braun. Čeprav je bil rojen leta 1932, torej malo pred zaprtjem Bauhauusa, lahko rečemo, da je Rams otrok te šole. Tudi Rams se je kalil v obrtni delavnici, saj je bil njegov dedek tesar in je Dieter pri njem delal kot vajenec. Njegovi izdelki so preprosti, svetli, čitljivi in funkcionalni. Temelje dobrega oblikovanja je strnil v 10 načel, ki so vsa povsem v skladu z Bauhausovo tradicijo, najbolj poznano načelo pa je zagotovo »Manj, ampak bolje«⁹, kar je samo predrugačen rek, ki ga zasledujemo od Behrensa preko Miesa, Bayerja, Ramsa in Jobsa do Iva. Apple je postal tudi po zaslugi Bauhauusa simbol kvalitetnega sodobnega oblikovanja. Kar 10 njihovih izdelkov danes v zbirki Muzeja moderne umetnosti v New Yorku.



Slika 4: izdelki Braun in Apple

Ker tudi Slovenija ni izolirana od dogajanja po svetu, ni naključje, da lovke Bauhauusa segajo neposredno tudi v Slovenijo. Rams je pri delu v Braunu sodeloval z Visoko šolo za oblikovanje v Ulmu (HfG Ulm) in bil njen zaščitnik. HfG, ki je delovala med letoma 1953 in 1968, velja za naslednico Bauhauusa, saj je imela zelo podoben program, njen glavni ustanovitelj pa je bil švicar Max Bill, ki se je šolal na Bauhausu. Po vozoru HfG je prof. Edvard Ravnikar zasnoval B smer na Fakulteti za arhitekturo v Ljubljani, ki je delovala le dve leti (1960–1961). Kljub kratkemu obstoju pa je ta smer zaznamovala razvoj oblikovanja v Sloveniji, saj je bili med študenti tudi Saša Maechtig,

⁹ Weniger, aber besser.

avtor znamenitega Kioska in kasneje ustanovitelj Oddelka za oblikovanje na Akademiji za likovne umetnosti, poleg njega pa še številni kasneje uspešni arhitekti in oblikovalci (Zupančič 2012).

Povzetek

Bauhaus je vezni člen med začetki in sodobnim industrijskim oblikovanjem. Razvoj se začne od angleškega gibanja Arts and Crafts preko nemškega združenja Deutscher Werkbund in njegovih vidnih članov Petra Behrensa, Walterja Gropiusa in Miesa van der Roheja do Bauhausa. Po zaprtju šole se zgodba nadaljuje tudi v ZDA, kamor je med drugim emigriral Bauhausov učenec in predavatelj Herbert Bayer, ki je po vojni 30 let sooblikoval razvoj Aspna v mondeno smučarsko središče z bogatim spremljevalnim programom. V Aspnu se je Steve Jobs seznanil z izročilom Bauhausa in v skladu z njim načrtoval usmeritev oblikovanja Appleovih izdelkov, ki se je ohranila vse do danes.

Ključne besede: Bauhaus, Mies van der Rohe, Herbert Bayer, Steve Jobs, iPhone

Abstract

Bauhaus is a link between the beginnings and modern industrial design. The beginnings are followed by the English movement Arts and Crafts through the German association Deutscher Werkbund and its prominent members Peter Behrens, Walter Gropius and Mies van der Rohe to Bauhaus. After closing the school, the story continues in the US, among which was emigrated by Bauhaus's pupil and lecturer Herbert Bayer, who co-shaped Aspen's development into a trendy ski resort with a rich accompanying program for 30 years after the World war II. It was in Aspen where Steve Jobs became acquainted with the Bauhaus tradition and, according to that, outlined the orientation of the design of Apple products, which has survived to this day.

Keywords: Bauhaus, Mies van der Rohe, Herbert Bayer, Steve Jobs, iPhone

Seznam literature

- CHERNICK, Kren. (2018): <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-tel-aviv-4-000-bauhaus-buildings> (vpogled: 2. 1. 2019).
- DONATH, Matthias (2006). V: *Sächsische Biografie*. [http://saebi.isgv.de/biografie-druck/Hermann_Muthesius_\(1861-1927\)](http://saebi.isgv.de/biografie-druck/Hermann_Muthesius_(1861-1927)) (vpogled: 13. 3. 2019).
- FERENSTEIN, Greg (2010): Steve Jobs Biographer: Apple Founder Was Driven By Simplicity, Mystical Thinking And Occasional LSD Use. <https://www.fastcompany.com/1790791/steve-jobs-biographer-apple-founder-was-driven-simplicity-mystical-thinking-and-occasional-l> (vpogled: 2. 4. 2019).
- GANTZ, Caroll (2010): *Founders Of American Industrial Design*. <http://www.industrialdesignhistory.com/taxonomy/term/263> (vpogled 2. 12. 2018). <https://www.britannica.com/topic/Deutscher-Werkbund> (vpogled: 22. 3. 2019).
- ILLINOIS INSTITUTE OF TECHNOLOGY (2019): <https://web.iit.edu/about/phil-lis-lambert> (vpogled 22. 2. 2019).
- ISAACSON, Walter (2012): *Steve Jobs*. Tržič: Učila International.
- KUIPER, Kathleen (ur.) (2019): Encyclopaedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/Deutscher-Werkbund> (vpogled: 22. 3. 2019).
- LOZEJ LEDINEK, Špela (2016): Frankfurtska ali Švedska kuhinja? V: *Etnolog* 26, str. 127–141.
- MAYFAIR GALLERY (2018). Mayfair Gallery. <https://www.mayfairgallery.com/blog/meissen-porcelain-white-gold-crossed-swords> (vpogled: 22. 3. 2019).
- MERTINS, Detlef (2014): *Mies*. London: Phaidon.
- OAC: https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/c8pg1t6j/entire_text/ (vpogled: 2. 4. 2019).
- SHAND-TUCCI, Douglass (2000): *Built in Boston: City and Suburb, 1800–2000*. University of Massachusetts Press (vpogled: 12. 3. 2019).
- TRIVERS, Andrew (2018): Aspen's Bauhaus Roots: Honoring Herbert Bayer's influence. V: *The Aspen Times*. <https://www.aspentimes.com/entertainment/aspens-bauhaus-roots/> (vpogled: 23. 3. 2019).
- WENKEL, Rolf (2014). *Deutsche Welle*. <https://www.dw.com/en/how-much-is-made-in-germany-really-worth/a-17372908> (vpogled: 12. 3. 2019).
- WIRTSCHAFTSLEXIKON24.COM (2019) <http://www.wirtschaftslexikon24.com/d/deutsche-industrienorm-din/deutsche-industrienorm-din.htm> (vpogled: 23. 3. 2019).
- ZUPANČIČ, Bogo (2012). <http://www.mao.si/Razstava/Smer-B-reforma-oblikovanja.aspx> (vpogled: 9. 3. 2019).

Seznam slik

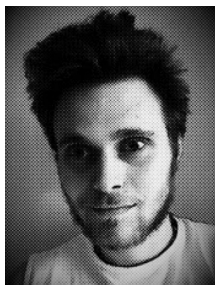
Slika 1: BARLOW, Phil (2015): Musings on the Built Environment. The Iconic Seagram Building. <http://todesignllc.com/blog?id=67200/the-iconic-seagram-building> (vpogled: 12. 2. 2019).

Slika 2: DARLEY, Mark (2006): <https://www.bararch.com/work/hospitality-wineries/project/aspens-institute> (vpogled: 7. 3. 2019).

Slika 3: DERNBACH, Christoph (2015): The History of the Apple Macintosh. <https://www.mac-history.net/top/2011-01-24/the-history-of-the-apple-macintosh> (vpogled: 29. 3. 2019).

Slika 4: KOSNER, Anthony Wing (2013): Jony Ive's (No Longer So) Secret Design Weapon. <https://www.forbes.com/sites/anthonykosner/2013/11/30/jony-ives-no-longer-so-secret-design-weapon/> (vpogled: 3. 3. 2019).

MOJSTRI, POMOČNIKI, VAJENCI



Marko Balažič je bil rojen leta 1991 v Ljubljani. Po opravljenem šolanju na Gimnaziji Bežigrad je svoje izobraževanje nadaljeval na Pravni fakulteti v Ljubljani, kjer je leta 2015 diplomiral. Med nadaljevanjem drugostopenjskega študija na Pravni fakulteti je kot član ekipe sodeloval pri mednarodnem tekmovanju iz mednarodnega vesoljskega prava »*Manfred Lachs Space Law Moot Court Competition*« in kot eden izmed soavtorjev raziskovalnega poročila »*Aktualni problemi medijskega kazenskega prava*«. Leta 2017 je magistriral in za svojo magistrsko nalogo z naslovom »*Kazensko pravo totalitarnih držav v teoriji in praksi*« prejel priznanje za vrhunsko magistrsko diplomsko nalogo Pravne fakultete v Ljubljani. Svojo karierno pot je kot pripravnik začel v odvetništvu, pripravništvo pa je kasneje nadaljeval na sodišču. Poleg študija in dela se ukvarja še z različnimi projekti v okviru Pravne fakultete v Ljubljani in Inštituta za kriminologijo pri Pravni fakulteti v Ljubljani. Zasebno se ukvarja še s preučevanjem novejših zgodovine.



Vesna Cestnik Tehovnik je diplomirala na Oddelku za anglistiko in amerikanistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Pred tem je pridobila naziv baletne plesalke na Srednji glasbeni in baletni šoli v Ljubljani. Od leta 1998 se ukvarja s poučevanjem klasičnega baleta. Zadnjih deset let poučuje na Konservatoriju za glasbo in balet Ljubljana. Ukvarja se spodročjem klasičnega baleta, historičnih plesov in zgodovine baleta. Kot predavateljica je tretje leto zaposlena tudi na Višji baletni šoli Konservatorija za glasbo in balet Ljubljana, kjer poučuje predmet Starinski in družabni plesi.



Hana Čeferin je magistrska študentka na Oddelku za umetnostno zgodovino in je na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani leta 2018 z odliko diplomirala iz umetnostne zgodovine in anglistike. Od leta 2015 je sodelavka Galerije Fotografije, kar jo je usmerilo predvsem v raziskovanje sodobne umetnosti in novih medijev. V tem času je sodelovala pri organizaciji več razstav: leta 2017 na razstavi Prešernovega nagajenca Borisa Gaberščika

(*Von Dieser Welt*), 2018 na razstavi Igorja Andjelića (*Cinecittà*) in 2019 Tanje Lažetić (*5 rož 8 fotografij*). Z Gaberščikom je sodelovala tudi pri pregledni razstavi, ki se je odvila konec leta 2018 v Galeriji Prešernovih nagrajencev v Kranju, in ob njej objavila besedila v razstavnem katalogu. Zanima jo slovenska fotografska dejavnost in v svojem delu medij fotografije raziskuje skozi najrazličnejša zgodovinska obdobja. Živi in dela v Ljubljani.



Darko Čuden, rojen 1961 v Ljubljani, kjer je zaključil študij anglistike in germanistike. Od leta 1991 je sprva kot asistent, nato docent in danes kot izredni profesor zaposlen na Oddelku za germanistiko z nederlandistiko in skandinavistiko na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Njegova znanstveno-raziskovalna in pedagoška dejavnost sega na mnoga področja: morfologija, besedotvorje, kontrastivna analiza, leksikologija, semantika, onomastika in slovaropisje. Prevaja iz norveščine, danščine, švedščine, nemščine, angleščine (za gledališče pa tudi iz španščine in portugalščine).



Klara Drnovšek Solina (1998) je obiskovala Srednjo vzgojiteljsko šolo in gimnazijo Ljubljana, program Umetniška gimnazija: smer sodobni ples. V sezoni 2015/2016 se je izobraževala na delavnici animacije lutk v Lutkovnem gledališču Ljubljana, naslednjo sezono pa pričela obiskovati Malo šolo kritike pod mentorstvom Zale Dobovšek. Trenutno na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani študira primerjalno književnost in literarno teorijo ter južnoslovanske študije.



Mateja Gaber je lektorica za nemški jezik na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani in predsednica Akademskega zbora Filozofske fakultete. Na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo ter na Oddelku za umetnostno zgodovino poučuje strokovni jezik. Medtem ko je v svojem magistrskem delu (*Heinrich von Veldeke: Eneït*) in nato v doktorskem delu (*Podoba Walterja von der Vogelweideja v biografskih romanih od 19. do 21. stoletja*) raziskovala zlasti književnost srednjega veka, se v zadnjem času ukvarja s sodobno umetnostjo in gledališčem. Študentski svet Filozofske fakultete ji je že dvakrat podelil nagrado za nadpovprečno pedagoško delo.



Miklavž Komelj je doktoriral iz umetnostne zgodovine na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani s tezo *Pomeni narave v toskanskem slikarstvu prve polovice XIV. stoletja*. Doslej je objavil 12 knjig poezije, 2 knjigi proze, razpravo *Kako misliti partizansko umetnost?*, zbirko esejev *Nujnost poezije* in še več drugih del, tudi

več znanstvenih in strokovnih člankov s področja umetnostne zgodovine in teorije. Veliko se posveča tudi prevajanju poezije in dramatike; med drugim je v knjižni obliki objavil prevode Fernanda Pessoae, Césarja Valleja, Djune Barnes, Piera Paola Pasolinija in Alejandre Pizarnik. Uredil je *Zbrane pesmi* Jureta Detele in neobjavljene zapise Srečka Kosovela v knjigi *Vsem naj bom neznan*.



Eva Kryštufek je študentka dodiplomskega študija primerjalne književnosti in literarne teorije na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Deluje kot kritičarka za literaturo, opero in balet pri spletni platformi Koridor – križišča umetnosti. Sodeluje tudi pri različnih občudstviskih projektih in študentskih konferencah. Posebej jo zanima sodobna proza Latinske in Južne Amerike ter povezovanje literature z drugimi humanističnimi področji.



Ana Obid (1995) trenutno zaključuje študij umetnostne zgodovine na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. V svojem delu raziskuje predvsem delovanje slovenskih umetnikov v Trstu. Z gledališčem se je поблиže seznanila leta 2018, ko je kot senzorialna izvajalka sodelovala v predstavi *Hotel Tivoli med spomini in sanjami* v režiji Barbare Pie Jenič.

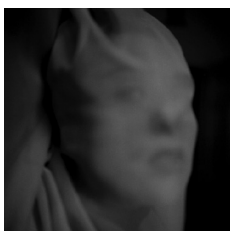


Tim Prezelj je diplomirani mikrobiolog (UN), ki trenutno zaključuje magistrski študij molekulske in funkcionalne biologije na Biotehniški fakulteti Univerze v Ljubljani. Vzporedno študira tudi kognitivne znanosti, veliko pa se je izobraževal tudi v tujini – predvsem v Nemčiji in Italiji. Raziskovalno se je dolgo posvečal molekularni biologiji, imunologiji in evoluciji raka. Zadnja leta se bolj intenzivno ukvarja z evolucijsko psihologijo in nevrologijo spola in spolne identitete, religije ter jezika. Zanima se tudi za umetnostno zgodovino ter skuša povezovati naravoslovne znanosti s humanizmom. Pri tem mu

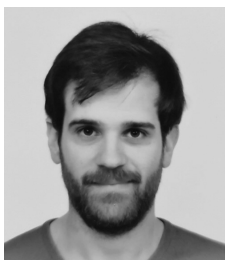
poseben izziv predstavljajo nova interdisciplinarna področja, kot sta nevro- in psihoestetika.



Maša Radi Buh je leta 2017 zaključila Srednjo vzgojiteljsko šolo in gimnazijo Ljubljana, kjer je obiskovala program Umetniška gimnazija: smer sodobni ples. Svoj študij nadaljuje na področju sociologije kulture na ljubljanski Filozofski fakulteti, v prihodnosti pa si želi raziskovati vmesno polje med prakso in teorijo. Od leta 2016 prispeva k spletni platformi Koridor – križišča umetnosti, istega leta pa je začela obiskovati tudi Malo šolo kritike, ki se odvija pod okriljem Zale Dobovšek.



Ana Laura Richter, rojena v Ljubljani leta 1996. Končuje študij dramaturgije na AGRFT in je prejemnica štipendije Mestne občine Ljubljana za nadarjene. V zadnjih letih je delala kot asistentka režije pri projektih *Izumitelj na zemlji* (Anton Podbevšek Teater) in *Metamorphoses 4°: Blackholes* (Slovensko Mladinsko gledališče) in sodelovala kot performerka in asistentka pri projektu *Bridges* (director Richard Foreman, NYC). Zanimajo jo različne umetniške prakse, predvsem pa njihovo povezovanje in kuriranje.



Luka Savić je umetnik in filozof, rojen v Ljubljani leta 1990. Dokončal je Srednjo šolo za oblikovanje in fotografijo na oddelku za grafično oblikovanje. Izobraževanje je nadaljeval na AVA, Akademiji za vizualne umetnosti (2010). Po končanem študiju vizualnih umetnosti je svojo izobraževalno pot dopolnil na Filozofski fakulteti, kjer je leta 2017 pri Zdravku Kobeju diplomiral na Oddelku za filozofijo z naslovom *Vpliv Elevzinskih misterijev na Heglovo filozofijo*. Leta 2015 je na 31. grafičnem bienalu v Ljubljani razstavil pomanjšano verzijo Tatlinove letalne naprave Letatlin, ki ji je dodal komentar z *obrat na hrbet*. Njegova predavanja so odraz njegovega raziskovanja v povezavi z umetnostjo in filozofijo. Od leta 2010 do 2017 je bil asistent in sodelavec Mirana Moharja, slovenskega umetnika in člana skupine IRWIN. 2017 je postal partner arhiva David Gothard (DG), ki se nahaja med Gorico, Londonom in Ljubljano. V sklopu arhiva DG je pripravil več dogodkov, ki so poleg podajanja zgodovinskih informacij usmerjenja tudi v ozaveščanje o tem, kaj je arhiv. Svoje umetniško delo je pred kratkim

predstavil v sklopu rezidence Mahler and LeWitt Studios v italijanskem mestu Spoleto, na Arte Fiera Polis – BBQ Show v Boloniji in v galeriji DLUL na samostojni razstavi v kuratorski režiji Hane Ostan Ožbolt. Še vedno aktivno sodeluje z rezidenco Mahler and LeWitt Studios in pripravlja nove projekte.



Anita Srebnik je lektorica za nizozemski jezik in kulturo na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani, kjer je doktorirala leta 2013. Od leta 1996 na Oddelku za germanistiko z nederlandistiko in skandinavistiko vodi Lektorat za nizozemski jezik in kulturo, kjer med drugim vsakoletno gosti številne tuje strokovnjake s tega področja. Je avtorica prvega nizozemsko-slovenskega slovarja na Slovenskem. Med 2010 in 2012 je bila zaposlena kot pogodbeni lektorica za nizozemski jezik na Univerzi L'Orientale v Neaplju. S prispevki se redno udeležuje mednarodnih konferenc in znanstvene prispevke objavlja tako v domačem kot tujem znanstvenem tisku. Prevaja iz nizozemščine, nemščine in angleščine.



Janez Vrečko je bil od 1978–2018 zaposlen na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo na Filozofski fakulteti v Ljubljani, kjer je bil redni profesor od 2002. Študiral je na Filozofski fakulteti v Ljubljani in na Akademiji za gledališče v Ljubljani, magisterij pa je nadaljeval na Univerzi v Münchnu pri prof. Ernestu Grassiju. Več let je študijsko in kot gostujoči profesor prebil na tujih univerzah (München, Salzburg, Bruselj, Dunaj, Katowice). 19 let je predaval tudi na mariborski Pedagoški fakulteti, več let tudi na Univerzi v Kopru in Novi Gorici. Objavil je več samostojnih knjig z analizami slovenske zgodovinske avantgarde, grškega epa in tragedije ter temeljnih pojmov literarne teorije kot so mimesis, katarza in inspiracija. 2011 je izdal obsežno monografijo o slovenskem avantgardistu Srečku Kosovelu z novimi odkritji o neposrednih vplivih ruskega konstruktivizma na Kosovela. V domačem in tujem znanstvenem in strokovnem tisku je objavil več kot 300 naslovov in sodeloval na številnih domačih in tujih simpozijih. Za svoje delo je prejel Zlato plaketo Univerze v Ljubljani, Veliko nagrado Filozofske fakultete, nagrado Študentskega sveta FF za nadpovprečno uspešno pedagoško delo, nagrado Javne agencije za raziskovanje Republike Slovenije za najboljšo znanstveno knjigo leta 2011 in leta 2014 Zoisovo priznanje za svoje raziskovalno delo.



Gašper Zalar, rojen leta 1973 v Ljubljani. Leta 2002 je zaključil študij na Fakulteti za arhitekturo Univerze v Ljubljani. Deluje kot samostojni ustvarjalec na področju kulture. Pri delu v biroju Real Engineering je kot soavtor sodeloval pri številnih izvedenih arhitekturnih projektih.

IMENSKO KAZALO

A

Adorno, Theodor 108
Albers, Josef 19, 114, 116, 145,
147, 149, 151, 152, 154
Aleksić, Dragan 35, 36, 43
Althusser, Louis 146
Anthonissen, Anton 47, 48, 51, 53
Aristotel 150, 151, 154
Arp, Hans Jean 58–63, 65, 66

B

Bakst, Léon 82, 83
Balanchine, George 87
Balažic, Marko 3, 5, 15, 197
Ball-Hennings, Emmy 59, 60
Ball, Hugo 58, 60, 62, 126
Basil, Colonel Wassily de 87
Bayer, Herbert 7, 53, 119, 120,
186–189, 192–194
Begicheva, Anna 39, 43
Behne, Adolph 47
Behrens, Peter 184, 192, 193
Bellini, Mario 189
Benois, Alexandre 82, 83
Berlage, Hendrik Petrus 45, 95, 96,
104
Bill, Max 62, 65, 192
Binet, René 96, 97, 104
Bizjak, Jernej 170, 173
Blake, William 112
Blaschka, Leopold 96
Blaschka, Rudolf 96
Blum, René 87
Bolm, Adolf 84
Bosch, Hieronymus 102
Brandt, Marianne 8
Breton, André 41, 60
Bruegel, Pieter starejši 102
Buñuel, Loius 68, 76
Buonarroti, Michelangelo 102
Burchartz, Max 49
Burrows, David 153, 155

C

Cage, John 148, 152
Cankar, Ivan 41, 43, 129, 137, 155
Carmelich, Giorgio 133, 134, 140
Cechetti, Enrico 85
Cestnik Tehovnik, Vesna 3, 6, 79,
197
Cézanne, Paul 3, 6, 107, 109, 114,
115
Chacón, R. L. 68, 71, 73, 76
Chagall, Marc 36
Chaliapin, Feodor 82
Chanel, Coco 83
Chaplin, Charlie 139
Cocteau, Jean 83
Craig, Gordon 80
Cunningham, Merce 152

Č

Čargo, Ivan 140, 141
Čeferin, Hana 3, 6, 117, 126, 129,
197
Čerepnin, Nikolaj 82
Černigoj, Avgust 3, 6, 34, 67, 77,
113, 122, 129, 131–144
Čičerin, Georgij 40
Čuden, Darko 4, 7, 175, 198
Čufar, Tone 136

D

Danilova, Aleksandra 87
Darwin, Charles 93
Debussy, Claude 83, 85
Delak, Ferdo 122, 131, 133, 134,
136, 140, 141, 143
Delaunay, Robert 51, 64
Delaunay, Sonia 64
Delsarte, François 79
Descartes, René 157
Dewey, John 149, 150–152, 154
Dix, Otto 17, 30
Dixon, Steve 166, 169, 173
Djagilev, Sergej 6, 81–89

Dolfi, Emilio Mario 133
Dolin, Anton 87
Dostojevski, Fjodor Mihajlovič 41
Drnovšek Solina, Klara 4, 7, 165,
198

E

Einstein, Albert 21, 91, 140, 157,
172
Ekster, Aleksandra 139
Engelien, Egon 49
Erenburg, Ilja 34, 36, 37, 52
Ernst, Max 97
Esslinger, Hartmut 190, 191
Evola, Julius 73, 74, 76

F

Feininger, Lyonel 48, 49, 53, 55
Finsler, Hans 121
Flaker, Aleksandar 38, 41, 43, 109,
114, 116
Fleming, Aleksander 100–104
Fokin, Mihael 79, 82, 84–87, 89
Forbát, Alfred 47, 49, 53
Foucault, Michele 158, 163
Fouché, Joseph 72
Frouchtmann, Susane 67, 71, 73,
76
Fry, John Hemming 73, 74, 76

G

Gaber, Mateja 1, 2, 7, 198
Gaberščik, Boris 6, 117, 126–130,
197
García, Joaquín Torres 59
Gay, Peter 16
Gegenbaur, Carl 91
Gemelli, Agostino 71
Goethe, Johann Wolfgang von 93,
103
Goldoni, Carlo 135
Gončarova, Natalija 109
Gorki, Maksim 41
Gorsky, Aleksander 81
Gozzi, Carlo 63–65
Graeff, Werner 49, 50

Gray, Camilla 109, 116
Gropius, Walter 5, 6, 11, 13, 17–20,
22, 28, 29, 47–55, 67, 112, 118,
145–150, 152, 154, 155, 184–
187, 193
Grosz, Elisabeth 169
Grosz, George 31, 32, 33, 39, 40,
43
Groys, Boris 6, 69–71, 73–76

H

Haeckel, Ernst 6, 91–99, 102–104
Haraway, Donna 160, 101, 163
Hausmann, Raoul 31, 33, 34, 43
Heartfield, John 31, 32, 39, 40,
43
Helm, Dörthe 53
Henri, Florence 121, 126
Herzfeld, Wieland 31
Hilberseimer, Ludwig 26
Himmler, Heinrich 69
Hitler, Adolf 16, 21, 22, 24, 29, 186
Hoffmann, E. T. A. 80
Hribar, Rosana 166, 168
Huelsenbeck, Richard 31, 39, 43,
60
Humboldt, F. W. H. Alexander von
93, 104
Huszár, Vilmos 45 45, 46, 55

I

Itten, Johannes 18, 50–52, 149
Ivanov, Lev 81, 88, 89
Ive, Jonathan 191, 192, 195

J

Jacques-Dalcroze, Émile 79
Jaffé, Hans Ludwig Cohn 47, 55
Jakac, Božidar 121
Janco, Marcel 60, 63
Jobs, Paul 189
Jobs, Steve 7, 188–194
Johnson, Philip 187
Jurij V. 101
Justin, Anica 68, 69, 72, 76

K

Kandinski, Vasilij 6, 18, 19, 23, 26, 36, 59, 67, 70, 71, 73–76, 97, 98, 100, 102–105, 107, 112–116, 133, 135, 140, 142, 149
Kant, Immanuel 153
Karsavina, Tamara 84
Keler, Peter 53
Kircher, Athanasius 69
Kirstein, Lincoln 87, 88, 90
Klee, Paul 18, 97–99, 102–105, 107, 112, 149, 151
Kleist, Heinrich von 80
Klimt, Gustav 95, 96, 104
Kocjančič, Ana 122, 137, 143
Kocjančič, Drago 129
Kocjančič, Karlo 121–123, 128, 130
Kocjančič, Peter 124
Kogoj, Marij 141, 143
Kok, Antony 46, 47, 49, 50, 52, 55
Komelj, Miklavž 3, 6, 67, 199
Kooning, Willem de 152
Kopač, Andreja 166, 168, 173
Kos, Gojmir Anton 121
Kosovel, Srečko 5, 31, 33, 34, 36, 37, 39–43, 67, 70, 116, 133, 157, 199, 201
Koželj, Janez 38
Krašovec, Fran 122–124, 128–130
Kraus, Lawrence 157, 163
Krauss, Rosalind 119, 121, 127, 129
Krečič, Peter 122, 123, 129, 131–135, 139, 143
Kreft, Bratko 140
Kregar, Rado 34, 139
Krmelj, Jan 2, 10
Kubin, Alfred Leopold Isidor 95, 96, 104
Kryštufek, Eva 3, 6, 57, 59, 199

L

Laban, Rudolf von 58–61, 63
Lah, Zorko 141
Lamarck, Jean-Baptiste de 93, 104
Lambert, Phillys 186, 194
Laurencic, Alphonse 6, 67, 69–76

Le Corbusier 47, 54, 184
Leck, Bart van der 45
Léger, Fernand 119, 121
Lehmann 148, 155
Levstik, Vladimir 37, 43
Lichtwark, Alfred 57
Lifar, Sergej 87
Lihotzky, Margarethe 185
Lisicki, El (Lazar Markovich) 6, 34–38, 52, 111–114, 131
Lorenci, Kaja 168
Lyotard, Jean-François 108

M

Mackhintosh, Charles Rennie 184
Maechtig, Saša 192
Mahler, Alma 146
Mahler, Gustav 146
Maleš, Miha 140
Malevič, Kazimir 107–114, 116
Marinetti, Filippo Tomasso 39, 40, 46, 131, 138, 140
Marx, Karl 146, 155
Matisse, Henri 83, 109
Meyer, Adolf 47, 49, 51
Meyer, Hannes 5, 18–20, 28, 29, 53, 59, 62
Michieli, Lujo 124
Micić, Ljubomir 36, 140
Mies van der Rohe, Ludwig 5, 19, 22–26, 28–30, 47, 53, 148, 184, 188, 190, 192–194
Miró, Joan 64, 83
Miyake, Issey 189
Mjasin, Leonid 86–88
Mohar, Miran 153, 155, 200
Moholy-Nagy, László 18, 35, 40, 51, 52, 67, 107, 113, 118–122, 125, 126, 128, 130, 133, 137, 142, 145–147
Moholy, Lucia 118, 130
Molnár, Farkas 49, 53
Mondrian, Piet 5, 45, 46, 51, 54
Moore, Henry 149
Mordkin, Mihael 84
Morse, Margaret 169

Munch, Edvard 95, 98
Muthesius, Hermann 57, 184, 194

N

Nižinska, Bronislava 84, 86
Nižinski, Vaclav 79, 84–86
Novalis, G. F. P. Freiherr von
Hardenberg 74
Novikov, Laurent 84
Nuiterr, Charles 80

O

Obid, Ana 3, 6, 131, 199
Obler, Bibiana 61, 65
Ocvirk, Anton 31, 40, 43
Osojnik, Vita 166, 168, 173
Outerbridge, Paul 126
Ožbolt, Sinja 170, 173
Ožbolt Ostan, Hana 201

P

Paepcke, Walter 187, 188
Pap, Gyula 53
Pasteur, Louis 91, 103
Pavlova, Ana 84
Pei, leoh Ming 187
Peterhans, Walter 118, 120, 126,
128, 130
Petipa, Marius 80, 81, 85, 88, 89
Picasso, Pablo 32, 83
Pilon, Veno 140, 141
Pininfarina, Sergio 189
Pinkava, Ivan 126
Pinter, Tihomir 6, 117, 125–128, 130
Pirandello, Luigi 138
Platon 111, 150, 158, 163
Pocarini, Sofronio 140
Popova, Ljubov 113
Popović, Koča 73, 76
Preschern, María Luisa 73
Prezelj, Tim 3, 6, 91, 199
Prokofjev, Sergej 83
Prusnik, Nika 2, 8
Przybyszewska, Stanisława 134
Pulszky, Romola de 86

R

Radi Buh, Maša 4, 7, 165, 200
Rambert, Marie 86
Rams, Dieter 192
Rauschenberg, Robert 152
Ravel, Maurice 83
Ravnikar, Edvard 192
Ravnikar, Vojteh 133, 143
Ray, Man (Emmanuel Radnitzky)
119, 126
Read, Herbert 149–151, 154, 155
Reisner, Jožef 133
Renger-Patzsch, Albert 119
Rice, John Andrew 145, 149
Richter, Ana Laura 4, 7, 157, 200
Ristić, Marko 73, 76
Rodčenko, Aleksander Mihajlovič
113, 119, 121, 137
Rodriguez, Fernando de la Flor 69
Röhl, Karl Peter 49
Romero, Pedro 69, 76
Rosenberg, Alfred 23–27, 29, 30
Rovetta, Gerolamo 134, 139
Rubenstein, Ida 84

S

Saint-Léon, Arthur 80
Santi, Raffaello 102
Satie, Erik 83
Savić, Luka 3, 4, 6, 107, 145, 200
Schawinsky, Xanti 137, 152
Scheper, Hinnerk 53, 143
Schiller, Friedrich 108
Schlemmer, Oskar 5–7, 9, 15, 22,
53, 54, 60, 61, 64, 65, 80, 87–90,
132, 136, 142, 148, 159, 165,
172, 173
Schmidt, Georg 59
Schmidt, Joost 118
Schmidt, Kurt 53, 132, 138
Schreyer, Lothar 131, 132, 141, 143,
159
Schrodinger, Erwin 91
Schwitters, Kurt 37, 40, 42, 43, 140
Sekulich, Pepi 153
Semper, Gottfried 45

Seuphore, Michel 59, 60
Skerlep, Janko 124–126, 128
Skłodowska-Curie, Marie 91
Smith, Adam 147
Smolej, Slavko 124
Sokrat 153
Spinčič, Ivo 140–142
Spinoza, Baruch 111
Srebnik, Anita 3, 5, 45, 201
Steichen, Edward 121
Stepančič, Eduard 122–124, 129,
134, 140–143
Stepanova, Varvara 113
Sterle Vurnik, Barbara 67, 77, 132,
133, 143, 144
Stieglitz, Alfred 119
Stravinski, Igor 83, 86
Svetlov, Valerian 82

Š

Škof, Nika 161, 163
Šorli, Maja 143, 166, 168, 173
Šrot, Tina 169, 173
Šubic, Vladimir 121

T

Taglioni, Marie 79
Tairov, Aleksander Jakovljevič 139
Tatlin, Vladimir 3, 5, 31–43, 110
Täuber-Arp, Sophie 6, 57–66
Taut, Bruno 47
Tratnik, Fran 140
Tzara, Tristan 60, 61

U

Umanski, Konstantin 31–33, 35, 37,
43

V

Valdés, Veronika 167, 173
Valois, Ninette de 87
Van Doesburg, Theo 3, 5, 6, 45–56,
62, 64, 131
Van Straaten, Evert 47, 48, 51, 53,
55
Vavpotič, Ivan 141

Ve Poljanski, Branko 131
Velde, Henry van de 185
Vear, Rok 172
Volkonski 82
Vrečko, Janez 3, 5, 31, 113, 116,
201

W

Warden, Herwarth 140
Weininger, Andreas 49, 53
Weston, Edward 121, 128
Whistler, James Abbott McNeill 100
Whitford, Frank 146, 148, 155, 159,
163
Wigman, Mary 59
Wilhelm II. 15
Wulff, Katja 61

Y

Yamavaki, Iwao 23, 30

Z

Zalar, Gašper 4, 7, 183, 202
Zeiss, Carl 91–93
Zgonc, Tanja 166–169, 173
Zupančič, Bogo 193, 194
Zupančič, Matjaž 170, 173

Ž

Živadinov, Dragan 133, 135
Žižek, Slavoj 69, 77

Izvedba tega projekta je financirana s strani Evropske komisije. Vsebina publikacije je izključno odgovornost avtorja in v nobenem primeru ne predstavlja stališč Evropske komisije./ This project has received funding from the European Commission. The action reflects only the author's view. The Agency and the Commission are not responsible for any use that may be made of the information it contains.



Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta

