

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 Lisičkega, 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 Gorenc. 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.