

БАУХАУС (1919–1933)

После Првог светског рата и успостављања Вајмарске републике, у Немачкој јача идеја да се уметност укључи у друштвену реформу. Истовремено тече потрага за универзалним језиком дизајна и архитектуре који би превазишао националне оквире и растуће поларизације у политичким ставовима. Један од најзначајнијих културних феномена у Европи тог времена био је **Баухаус** - висока школа за архитектуру и уметничко обликовање, коју је **1919.** у граду **Вајмару** основао архитект **Валтер Гропијус** (1883–1969), интегришући постојећу Уметничку академију и Уметничко-занатску школу.



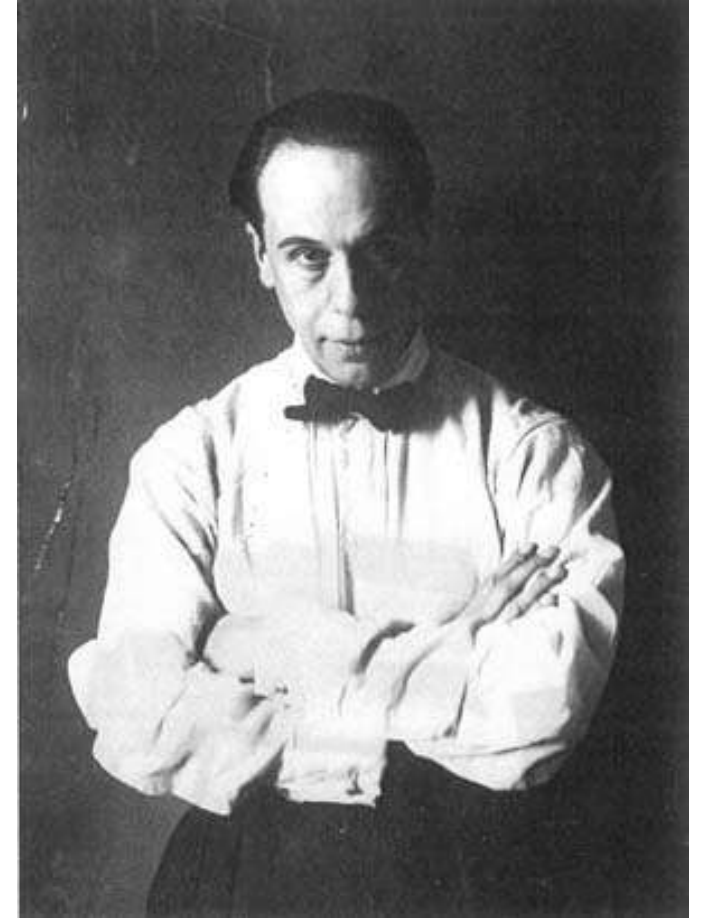
Као и ствараоци окупљени око енглеског покрета *Уметност и занати* (*Arts and Crafts*) или немачког *Werkbund-a*, Гропијус је био уверен да **рад архитеката, уметника и занатлија треба да буде заједнички**. Новина Гропијусовог програма почивала је на идеји да архитекти, сликари и вајари треба да буду „људи од заната“. У основи филозофије Баухауса стајао је **концепт учења кроз рад у занатској радионици** (а не атељеу), **развијање естетике на основу занатских вештина и синтеза свих уметности и заната**, чиме је поново оживљена идеја *Gesamtkunstwerka*.



Почетно раздобље Баухауса обележила је интеграција уметничких и занатских вештина по угледу на средњовековни систем гилди и еснафа, снажан колективистички дух и социјалистички идеализам (под утицајем збивања у Русији након Октобарске револуције), који је постојао у првим данима Вајмарске републике (Немачка после 1918).



Практичном раду у **радионицама** (за обраду метала, дрвета, стакла, текстила, керамике, дизајн ентеријера и намештаја, штампу) претходио је **припремни курс**, који је подстицао креативност и ослобађао студенте ранијих искустава и предрасуда о уметности. У почетку, овај курс водио је швајцарски сликар **Јоханес Итен**, а имао је за циљ да студенте упозна са материјалима и техникама кроз елементарне, али фундаменталне практичне задатке. У оквиру Итеновог курса такође су изучаване источњачка филозофија и мистичне религије.



После Итенове оставке 1923, када се завршава **експресионистичка** фаза Баухауса, Гропијус прави програмски заокрет и инсистира на **повезивању заната са индустријом**. Афирмативан однос према машинизму и индустријској производњи проистекао је из утицаја **руског конструктивизма** и идеја **Теа ван Дузбурга**, који у Баухаус долази 1922.

Међутим, конзервативни кругови у Вајмару сумњали су у ваљаност овакве програмске и политичке оријентације школе. Под притиском локалних политичара који су идеје Баухауса сматрали анархистичким и политички субверзивним, као и удружења занатлија који су радионице школе доживљавали као конкуренцију, те вајмарске буржоазије као инвеститора ненаклоњеног уметничком експерименту, године **1925. Баухаус** је премештен **у Десау**. Позив из Десауа укључивао је и понуду да Гропијус пројектује зграду за школу и стамбене куће за наставнике. Школа је функционалистичко здање, подигнуто применом нових конструктивних система и грађевинских материјала. Архитектонски комплекс обухватао је радионице, атеље, салу за аудиторијум, кафетерију и смештај за студенте. Сходно крилатици „форма прати функцију“ Луја Саливена – пионира модерне архитектуре у САД, Гропијус је пројекат школе Баухаус засновао на бетонској конструкцији са геометријским волуменима, равним кровом, великим стакленим зидовима са челичним оквирима (фенестрација) и једноставним фасадама лишеним декоративних елемената, које су реферирале на различите функције унутрашњег простора.



Већина професора дошла је са Гропијусом у Десау, а избором реномираних уметника за гостујуће предаваче школа је стекла међународни углед. Жеља да се Баухаус интернационално промовише, довела је до покретања **часописа Баухаус** (1926-1931) и истоимене **едиције** у којој су публиковани теоријски, програмски списи наставника. Гропијус је уређивао, а Ласло Мохоли-Нађ графички обликовао ове публикације.



Баухаус је привукао неке од најзначајнијих уметника тог времена, почев од **Кандинског**, преко Фајнингера, до Оскара Шлемера, који су у Баухаусу предавали сликарство, графику и сценографију. Керамику је предавао Герхард Макс, дизајн Паул Кле, а припремни курс је од 1923. преузео **Ласло Мохоли-Нађ**, мађарски сликар, фотограф, сценограф и графичар – експонент Кашакове групе мађарских активиста (МА). Књигама *Нова визија* и *Визија у покрету*, Мохоли-Нађ је дао велики допринос успостављању методологије студија дизајна. Поред великог броја сталних професора, Баухаус је повремено ангажовао истакнуте стране уметнике као гостујуће предаваче, међу којима су били Маљевич, Ван Дузбург и други. Године 1925. када је Баухаус пребачен у Десау, неколико бивших студената: Херберт Бајер, **Марсел Бројер** и **Јозеф Алберс**, прикључили су се наставном кадру и реорганизовали припремни курс. У Баухаусу првенствено активан као дизајнер намештаја, Бројер се 1937. придружио Гропијусу на универзитету Харвард (САД) и сарађивао са њим на архитектонским пројектима.



Иницијално, наставни програм у Баухаусу је обухватао две широке области: **занате** и **форме**. Прве четири године није било могуће окупити професоре који би повезали теорију и праксу сликарства, скулптуре, архитектуре, дизајна и заната. Са пресељењем у Десау и доласком кадрова школованих у Баухаусу, теоријски и практични наставни програми су интегрисани. Акценат је померен на **архитектуру** и **индустријски дизајн**, а идеја о рационалном, функционалном и модерном стилу Баухауса постала је доминантна.

Циљ образовног програма био је да оспособи студенте за деловање у животној пракси, да овладају обликованим принципима и стандардима примењивим у масовној индустријској производњи објеката и предмета намењених широким масама. Анонимни процес масовне производње није искључивао естетску димензију производа, али је постепено **потиснуо** идеал **индивидуалности** занатског рада.

Највише домете Баухаус је досегао у области дизајна, пре свега ентеријера и намештаја, графичком дизајну и индустријским производима за свакодневну употребу. **Бројер** је дизајнирао велики број комадног намештаја, као што је једноставна и функционална, машински произведена **челична столица** (1927/28) лака за померање, сто и орман са фиокама итд.





Жене су у почетку имале равноправан статус у Баухаусу, али их је Гропијус с временом усмерио на савладавање ткања, вештине која се сматрала прикладном за жене. **Гунта Штелцл**, Ани Алберс и Оти Бергер биле су водећи иноватори у области текстилног дизајна у ткачкој радионици.



Курсеви типографије и поставки изложби, које су водили Бајер и Мохоли-Нађ, резултирали су радикалним променама и иновативним решењима у овим областима. У дизајну употребних предмета од керамике и метала доминирале су функционалне форме. Стандардни комадни намештај, уређаји за осветљење, текстил и тапете које су дизајнирали професори и студенти Баухауса, производе се и данас.





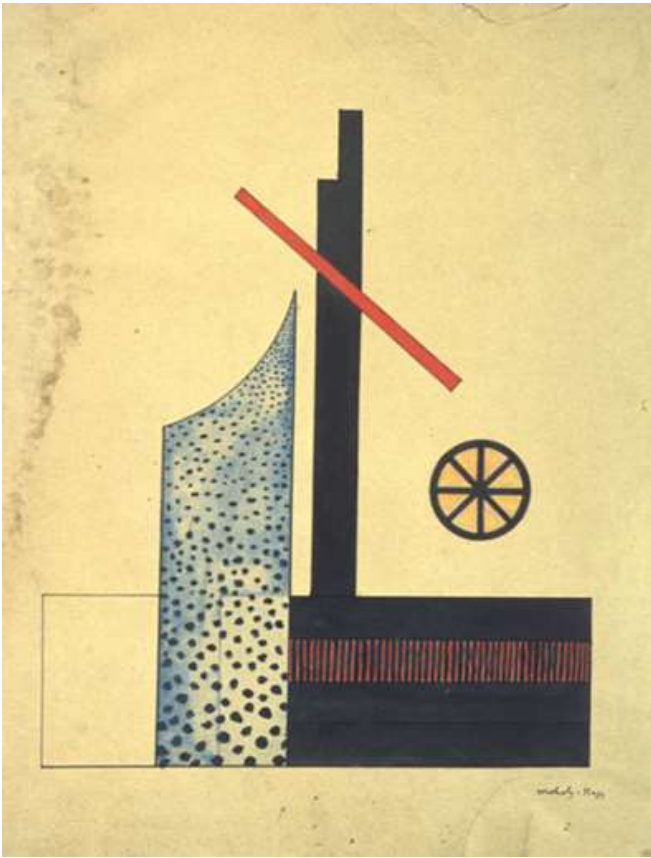
Гропијус је напустио Баухаус и педагошки рад **1928**, како би се посветио архитектури. На челу школе заменио га је марксистички оријентисани архитект **Ханес Мајер**, који је предност дао производној уметности, функционалном дизајну и архитектури. Мејер је био принуђен да напусти Баухаус **1930**, а управу је преузео архитект **Мис ван дер Рое**, који враћа у фокус естетику и индивидуалну креативност. Активности Баухауса пробудиле су сумњу нациста, који су **1933. затворили** школу (кратко у Берлину). Још једном се показало да авангардна утопија нема перспективу.





ЛАСЛО МОХОЛИ-НАЋ (1895–1946), припадник авангардне групе мађарских активиста окупљених око Лајоша Кашака и часописа *МА* (Беч), био је експонент сликарства апстракције, функционалног дизајна и архитектуре у духу конструктивизма, као и експерименталне фотографије. Године 1919. напушта Мађарску и одлази најпре у Беч, а потом у Берлин, где 1922. упознаје Ван Дузбурга, Курта Швитерса и друге уметнике везане за Валденову Галерију *Штурм*. Посебно важан био је сусрет са делима руских авангардних уметника, пре свега Маљевича и Лисицког.

Након упознавања са Гропијусом, 1923. ангажован је као професор у Баухаусу, где је заједно са Алберсом држао припремни курс. Као предани заступник конструктивистичке идеје синтезе уметности и технологије, Мохоли-Нађ је акценат ставио на објективизам и формални експеримент, а све до 1928, био је водећи теоретичар баухаусовске концепције уметности. После Гропијусовог повлачења (1928) и преусмеравања Баухауса са експерименталне уметности на практичну обуку и производну уметност, Мохоли-Нађ је напустио Десау. Кратко борави у Амстердаму и Лондону, а 1937. стаје на чело Новог Баухауса и Чикагу.



Композиција са точком, 1921.



Композиција, 1922.

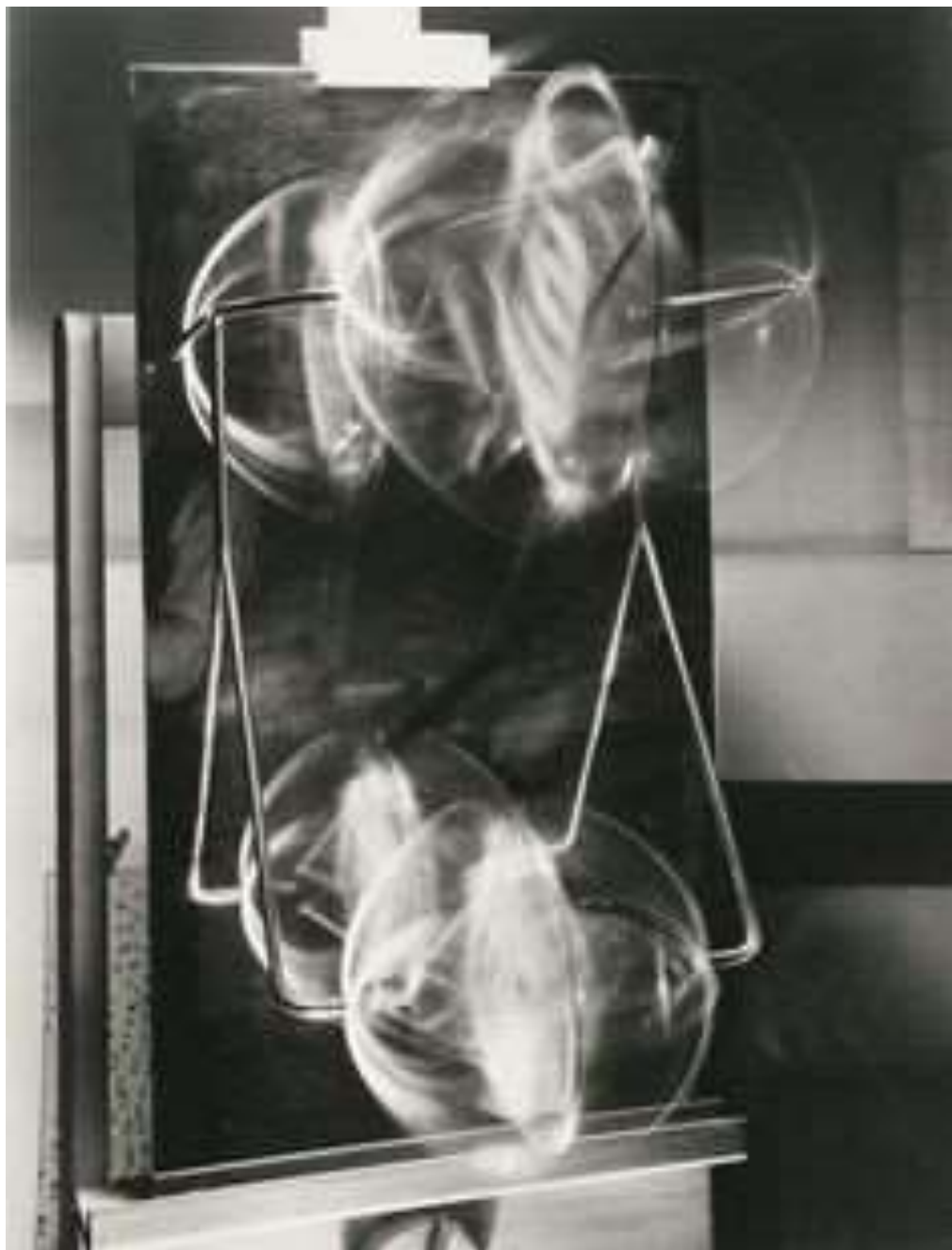


Графички дизајн, 1926.

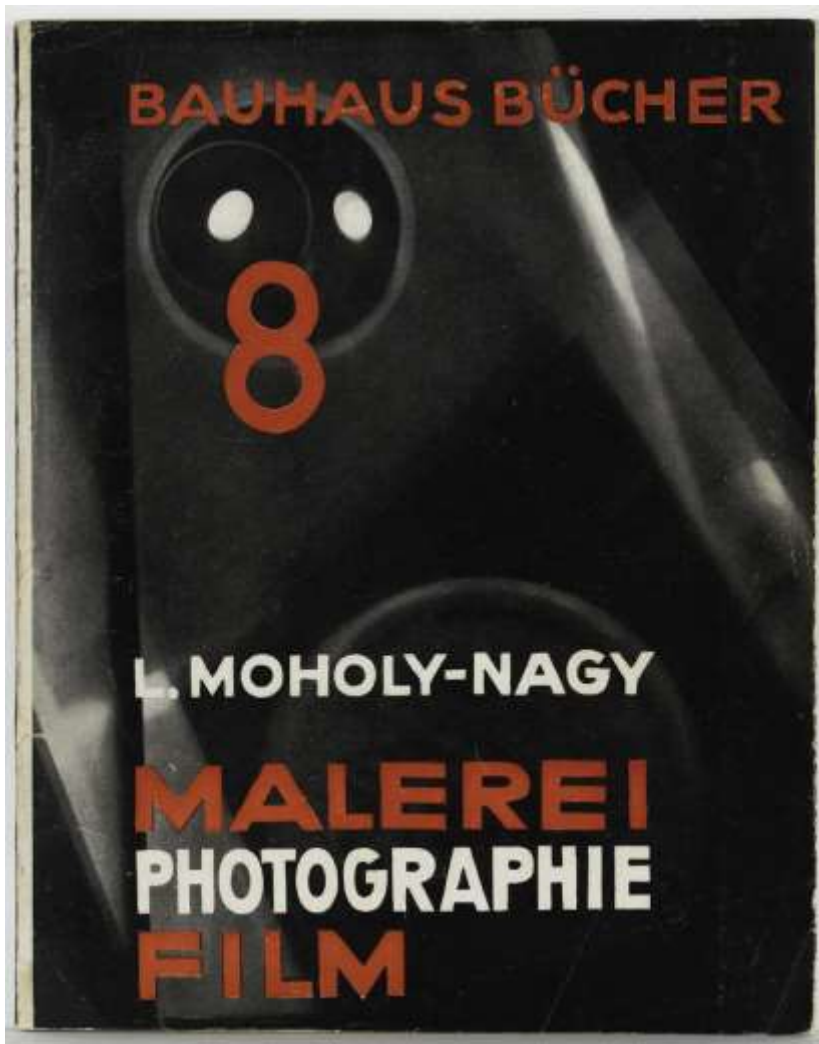
Под утицајем Лисицког и Маљевича Мохоли-Нађ је сликао **апстрактне композиције у духу конструктивизма**, засноване на просторним односима линија, површина геометријских форми и основних боја, понекад у комбинацији са машинистичким мотивима, словима и бројевима. Називи ових радова су псеудонаучни или апстрактни, нереференцијални као и сами призори.

Од 1921. Мохоли-Нађ је пажњу посветио истраживањима светлости, простора и покрета, феномена који су од тада постали доминантни у његовом уметничком експерименту. Испитивао је прозирне и савитљиве материјале, могућности апстрактне фотографије и филма. Године 1922. конструисао је прве *light-and-motion* машине, тј. луминокинетичке објекте начињене од прозирних материјала и оних који рефлектују светлост. Прва оваква конструкција на моторни погон, тзв. **Светлосно-просторни модулатор** (реализована је у периоду 1922–1930). Када се мотор покрене, металне површине рефлектују светлост на околне форме. Током двадесетих година Мохоли-Нађ је био један од најзначајнијих твораца механизоване кинетичке уметности, поред Габоа, Татлина, Родченка и Александра Калдера. Његов утицај евидентан је у луминокинетичким радовима Роберта Ирвина и Дена Флавина из друге половине 20. века.





Очигледно без икаквих сазнања о технички истоветним Ман Рејевим фотографским експериментима, Мохоли-Нађ је истовремено, али независно истраживао могућности дуге експозиције и 1929. креирао фотограме, који помоћу светлости бележе или сугеришу кретање. Међутим, за разлику од Ман Реја и његовог интересовања за надреалистичку супстанцију случајем креираних слика, Мохоли-Нађ је остао одан конструктивистичкој естетици заснованој на разуму. Објекте постављене на папир осетљив на светлост, излагао је дугој експозицији и користио као „модулаторе светлости“. Преклапање и дематеријализовани облици на фотограму **Без наслова** (1930) стварају апстрактне призоре, које визуелно покреће/динамизује манипулација светлошћу.



У својој концепцији „нове визије света“, коју је изложио у књизи ***Сликарство, фотографија, филм*** (1925), Мохоли-Нађ је репродуковао не само фотографије и фотограме, већ и репортажне снимке третирајући их као уметничка дела. Осим фотограма, радио је фотомонтаже и стрејт фотографије. Као и Родченко, био је склон оштрим угловима и вртоглавој, птичјој перспективи, путем којих је стварао неконвенционалне фотографске слике (ведута ***Без наслова. Поглед са Радио-торња у Берлину*** 1928) налик конструктивистичким композицијама. За њега је камера била средство за креирање нове визуелне реалности, која открива чистоту форми које егзистирају изван чулне перцепције.

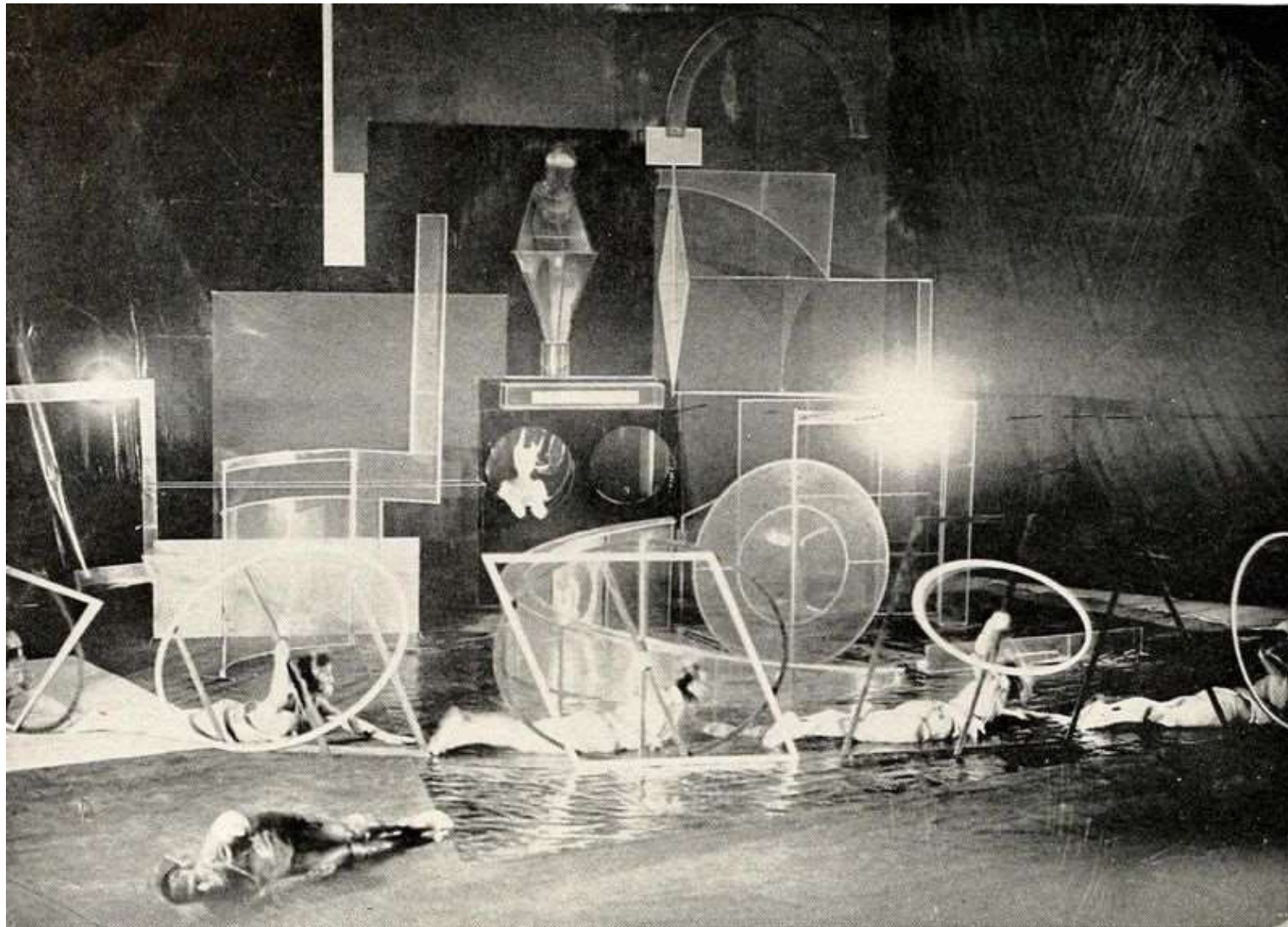




Конструктивисти и дадаисти су експериментисали у медију фотомонтаже. Иако су често стварали ефекте сличне дадаистичким, циљ који су конструктивисти желели да постигну комбиновањем фрагмената фотографских слика био је посве другачији и разликовао се по контексту, теми, пропорцијама и тонским вредностима. Они су се првенствено бавили фотографским аспектима и проблемима форме, а нису тежили деструкцији, мистификацији и субверзији као дадаисти. Чувену фотомонтажу **Метрополис** (1923) креирао је **Пол Ситроен** (1896–1983). На великом формату спојио је више урбаних призора са архитектонским објектима који стреме у висину, а који су рационално компоновани и стабилизовани сходно принципима конструктивизма.



По напуштању Русије **Наум Габо** се пресељава у Немачку, где је елаборирао решења за конструктивистичке објекте. Мада није био стални члан наставног кадра у Баухаусу, Габо је у овој школи држао предавања током 1928. као гостујући предавач. Осам његових скулптура било је уврштено у велику изложбу *Руска уметност* у Берлину 1922, захваљујући којој је међународна јавност стекла увид у остварења совјетског конструктивизма. Као и Мохоли-Нађ, Габо је такође експериментисао у различитим медијима. Остварења оба уметника су показала да су формални аспекти конструктивизма били прихваћени на Западу без политичких асоцијација на рану, идеалистичку фазу комунистичке револуције. Иако није пристајао на уметност засновану на принципима колективизма и утилитаризма, Габо је веровао да уметност има моћ да утиче на промену друштвене структуре савременог света. У том циљу, подстицао је студенте Баухауса и савремене уметнике да се окрену технологији, машинским формама и индустријским материјалима.



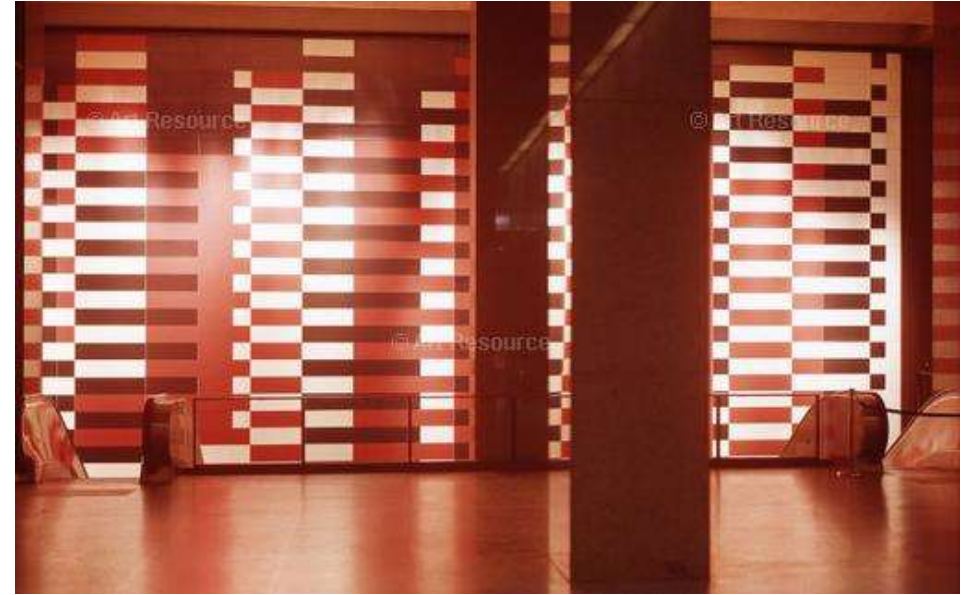
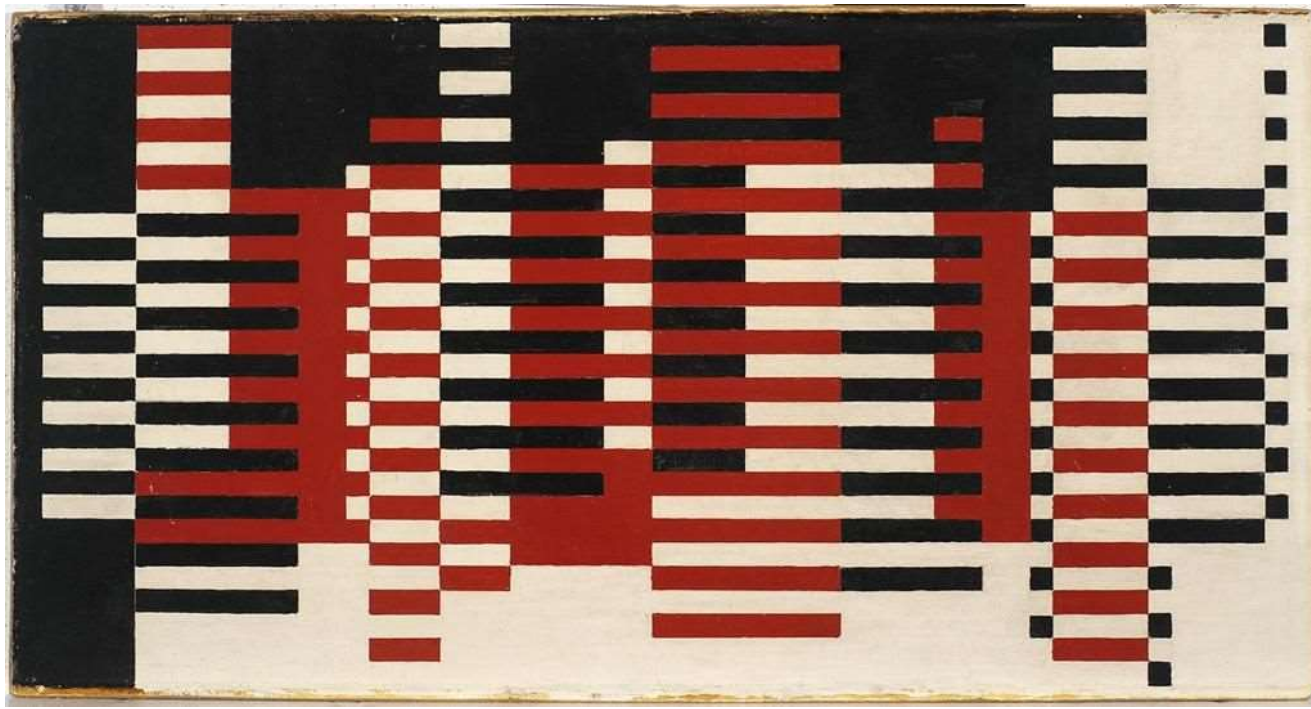
У аутономном уметничком раду Габо је испитивао могућности нових медија и материјала, првенствено целулоида, инсистирајући на планарној провидности објеката. За балетску представу **Мачка** (1927) Руског ансамбла, Габо и Певзнер су креирали **сценографију** која се састојала од великих геометријских структура начињених од транспаретних материјала са ефектом светлосних просијавања. У домену архитектуре, Габо се ослањао на конструктивистичке принципе, те је на међународни конкурс за Палату Совјета 1931, послао пројекат смеле конструкције од армираног бетона.



Када су нацисти 1932. упали и извршили претрес његовог атељеа, Габо је напустио Немачку и отишао у Париз, где је постао активни члан групе *Апстрактција – креација*. У периоду 1936–1946, живео је и радио у Енглеској, у кругу напредних уметника као што су Бен Николсон, Барбара Хепворт и Хенри Мур. Најважнија иновација из тог периода је конструкција од мреже најлонских нити причвршћених за пано од провидне пластике. Габо је направио неколико верзија ***Линеарне конструкције у простору бр. 1*** (1942/43), у којима је постигао деликатну прозирност и лакоћу. Попут просторног цртежа, нити најлона рефлектују светлост и артикулишу празнину као позитивну форму – интегрални део конструкције, преображавајући традиционалну функцију простора.

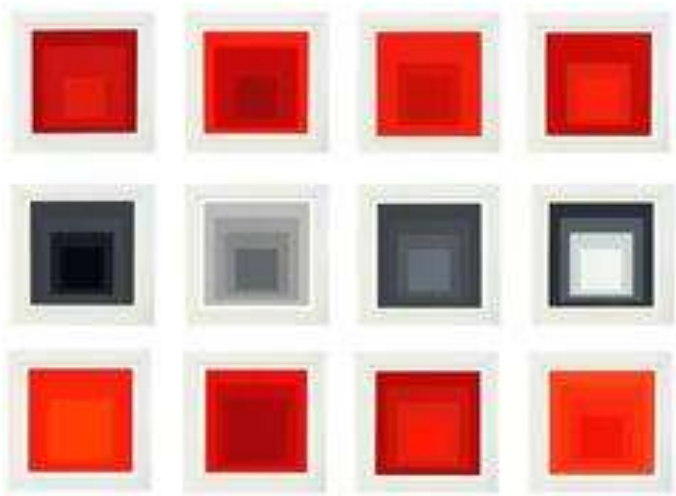


Од 1977. Габо борави у САД, где је добио прилику да ради монументалне јавне скулптуре. Ипак, најважније дело те врсте, ***Конструкција за робну кућу Бијенкорф*** (1956/57), реализовао је у **Роттердаму**, а зграду је пројектовао Марсел Бројер, архитекта Баухауса. Габоово решење за прометну градску локацију била је отворена геометријска структура која стреми у висину. Састоји се од савијених челичних шипки које уоквирују апстрактну конструкцију направљену од бронзане жице и челичних рамова.



ЈОЗЕФ АЛБЕРС (1888–1976) године 1923. постаје професор у Баухаусу, где са Мохоли-Нађом води припремни курс и радионицу за израду и обраду стакла, а предавао је и дизајн намештаја. У формативном периоду савладао је технику израде витража, што је умногоме утицало на његово трајно интересовање за проблем светлости и боје у радовима заснованим на геометријским формама. На слици **Град** (1928), однос боја је прецизно срачунат да ствара утисак напете равнотеже. Сам наслов дела имплицира сличност са силуетама небодера, које је донео интернационални стил у архитектури. Да би реализовао ову слику, Алберс је изумео посебну технику пешчаног млаза и бојења стакла, које је потом пекао да би добио тврду, сјајну површину.

Исту композицију Алберс је касније прилагодио за монументални мурал **Менхетн**, изведен за америчку авио компанију PAN AM. Прецизна геометрија и индустријски методи реализације, које је Алберс примењивао у свом раду снажно су утицали на експоненте минимализма и оп-арта шездесетих година.



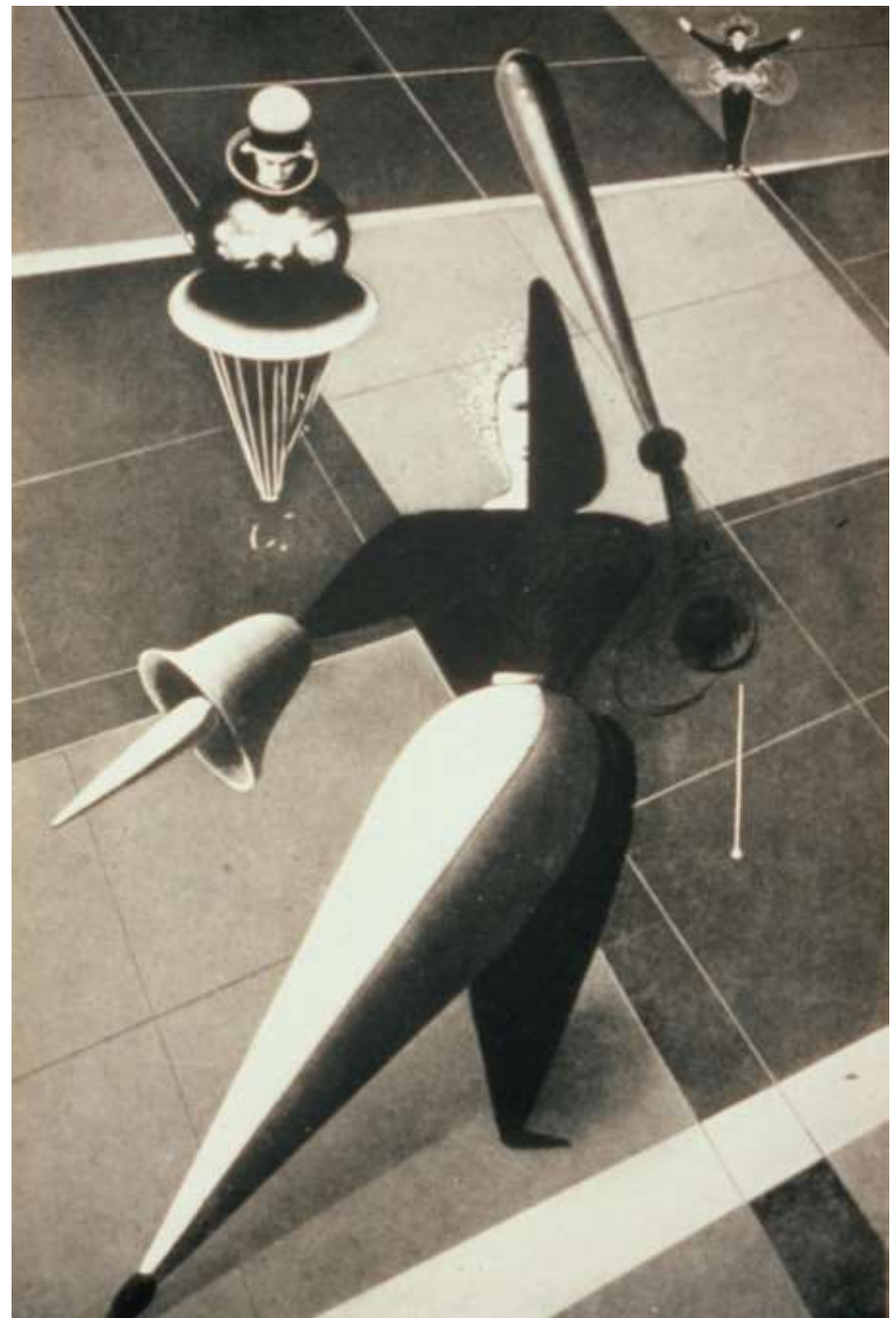
Током **четрдесетих година** Алберс је артикулисао крајње редуктиван сликарски идиом заснован на истраживањима перцепције, илузије и интеракције апстрактних елемената. **Омаж квадрату** је концепт који је елаборирао од 1950, а у основи којег стоји однос бојених квадрата „затворених“ у друге квадрате. Кроз наизглед бесконачан низ хармоничних комбинација боја, строгу формулу „омажа квадрату“ Алберс је применио у делу **Појава** (1959) са циљем да разоткрије „несклад између физичке чињенице и визуелног ефекта“. Унутрашњи квадрат се не налази у центру, него је позициониран ближе доњој ивици платна. У складу са пропорционалним односима заснованим на асиметрији, Алберс креира суптилну оптичку илузију проистеклу из сукцесивног постављања бојених трака различите ширине. Оне остављају утисак напредовања или повлачења у зависности од њихове нијансе и суседне бојене површине, понекад са ефектом оптичког мешања боја у оку посматрача. Косом линијом на угловима, сугерисана је илузија дубине на равној површини. Овим експериментима Алберс је умногоме утицао на сликарство „тврдых ивица“ и оп арт.



ОСКАР ШЛЕМЕР (1888–1943) предавао је у Баухаусу дизајн, скулптуру и зидно сликарство у периоду 1920–1929. Када се школа преселила у Десау, Шлемер је основао експерименталну позоришну радионицу. Његове креације у домену сликарства, скулптуре и костимографије биле су примарно утемељене на људској фигури. Иако је преферирао машинистички приступ, Шлемер је наглашавао неопходност успостављања равнотеже између хуманог и техничко-технолошког аспекта у Баухаусу.



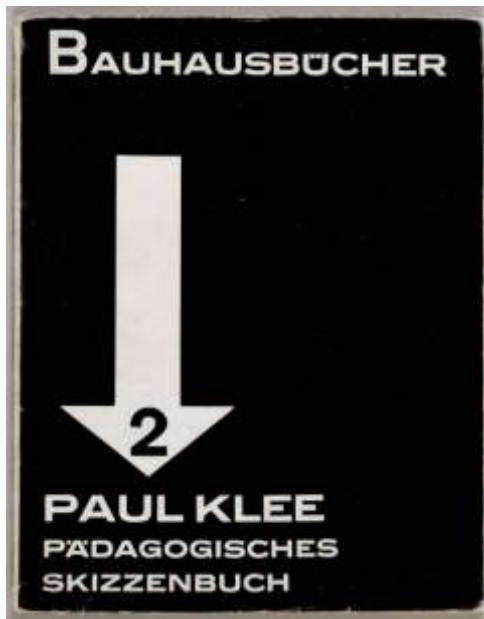
Шлемерово најпознатије остварење јесу **костими** за представу **Трагични балет** изведену 1922. у Штутгарту, који су били сачињени од дрвета, метала и картона. Дизајнирани да ограниче покрете играча, костими су их трансформисали у механизоване, кинетичке скулптуре. На основу једне **студије** за *Трагични балет* (1921–1923) може се закључити да је сценографија замишљена као апстрактни, геометријском мрежом означени простор кроз који се плесачи крећу у складу са математички прецизно конципираном кореографијом. Дубока перспектива, блиска је оној коју је Шлемер примењивао на сликама из истог периода.





Већи део Шлемеровог
скулпторског опуса чине
полихромне рељефне ансамбле.
Међутим, године 1923. настају
посве другачије скулптуре, као
што је **Апстрактна фигура**
(1923). Радећи овај велики торзо
Шлемер је тежио чистоти форме и
геометријској прецизности, на
којима су почивала његова
решења за костиме. Глатке
површине и заобљене форме
одликује високи сјај, својствен
индустријски произведеним
објектима. По доласку Ханеса
Мајера на чело Баухауса Шлемер
је напустио школу, а 1929. када су
нацисти уништили његове мурале
и зидне рељефе у Вајмару, он се
повукао из јавности.





ПАУЛ КЛЕ (1879–1940) долази у Баухаус 1920. на Гропијусов позив. Педагошко искуство у овој школи подстакло га је да се преоријентише на рационалне принципе артикулисања сликарске форме. Своја предавања на припремном курсу преточио је у теоријску студију **Педагошка бележница** (1925), која је имала велики утицај на уметничку праксу како Баухауса тако и шире. Његова дела из периода Баухауса претежно су апстрактна, а настала су под утицајем Кандинског, руског супрематизма и конструктивизма, као и холандског Де Стијла. Међутим, његова дела задржавају пулсирајућу енергију органске природе, а проистекла су из његове фасцинације процесима динамичног раста и метаморфозе. У каснијој фази Клеова уметност била је утемељена на природи и ретко кад је досезала потпуно апстрактну форму.



Као у уметничкој пракси, Кле је и у педагошком раду настојао да досегне хармоничну синтезу визуелног и вербалног. Њега су закупљали геометријски елементи: тачка, линија, површина, форма, али им је основу налазио у природи, органском расту и трансформацији. Он је веровао да се слика непрестано мења и у времену и у простору. Слично Кандинском и Маљевићу, сматрао је да је боја енергија која покреће форму и даје емоционални тон слици. Чин креације је за њега било магично, трансцендентално искуство током којег комбинује унутрашњу визију са чулном перцепцијом спољашњег света, чији је продукт предства компатибилна природи. Био је уверен да се уметничка истина, тј. унутрашња визија уметника не открива само у теми, боји и облицима, већ и у самом процесу стварања. Угледајући се на примитивну уметност деце и ментално оболелих особа, препуштао се спонтаном стваралачком процесу током којег су настајала асоцијативна, маштовита дела, којима је давао духовите наслове. Будући да је велики значај придавао унутрашњим визијама и интуицији, Клеови методи у уметничкој пракси и теорији били су блиски аутоматизму, водећем принципу надреализма. За Масона и Мироа сусрет са Клеовим делима 1922. имао је пресудан значај, а надреалисти су његова дела уврстили у своју прву изложбу у Паризу 1925.

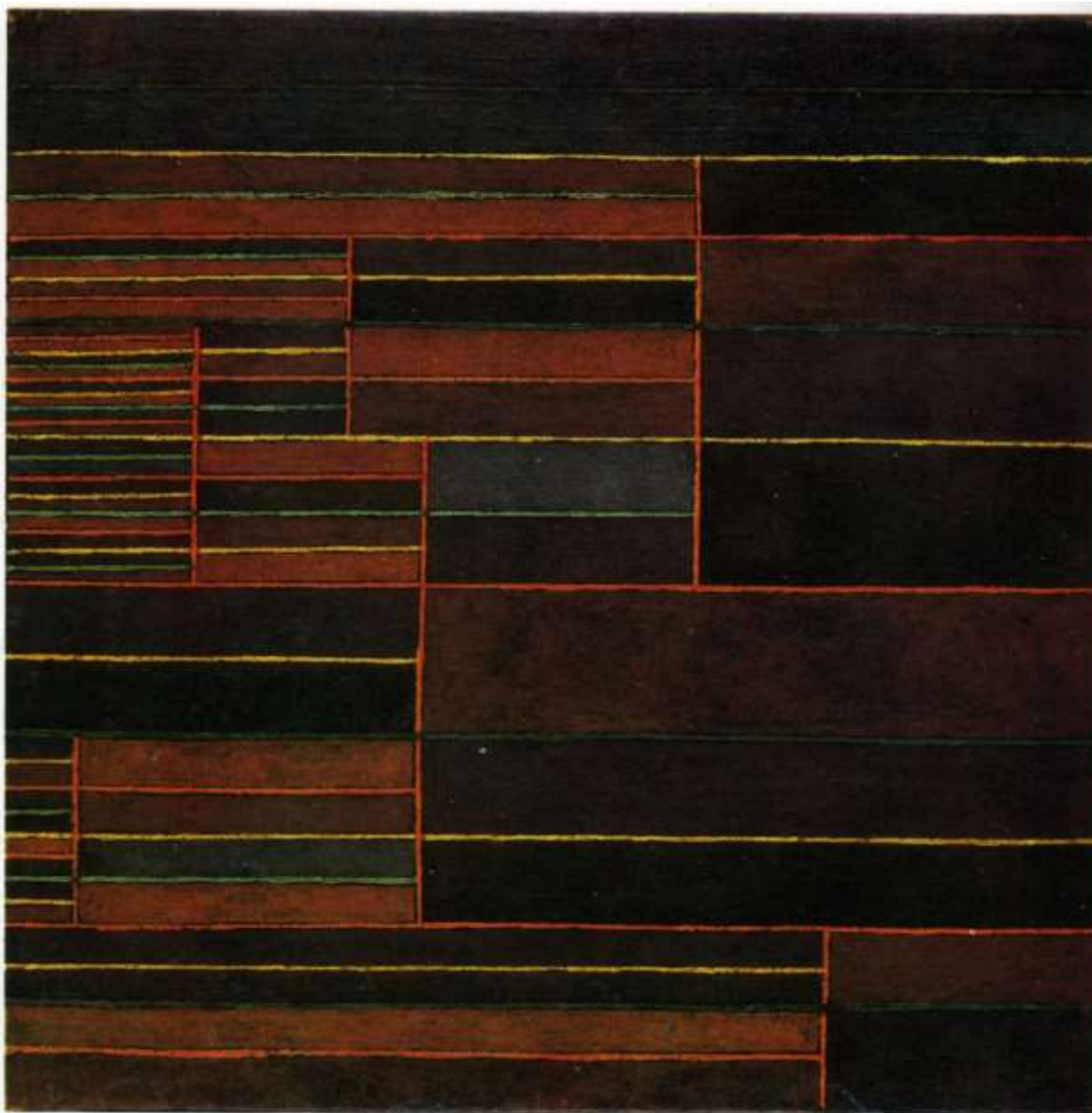


Репертоар мотива изведен из властите подсвести, снова и маште, као што су бојене мапе, органски облици, линеарни и геометријски орнаменти, Кле је постављао у бесконачан, метафизички конципиран простор стварајући магичне призоре. На композицији ***Смрт плеше у ритму моје нежне песме*** (1922) може се идентификовати изобличена фигура са љубичастим носом на лицу и малим телом, која лебди над минијатурно приказаним клавиристом. Цртеж налик на дечји, интегрисан је у недефинисан простор сугерисан градацијом окержуте и мрке, основна су изражајна средства у грађењу овог ониричног призора.



Да би студентима пластично показао како изгледају футуристичке линије-силе, Кле у своја сликарска дела уводи мотив стрелица и вектора. То је нов иконографски елемент, који функционише као симбол тајанствених путања кретања и емоција. Током двадесетих година он је реализовао серију црних слика у комбинованој техници уља на платну и акварела. Неке од њих приказују подводни свет, у којем рибе пливају у мрачној дубини океана окружене егзотичном флором, апстрактним облицима и, понекад, човеколиким формама. На слици **Рибе** (1926) јасно дефинисана форма овог воденог бића постављена је на овални, плави тањир и окружена машинским, органским и амблематским мотивима.

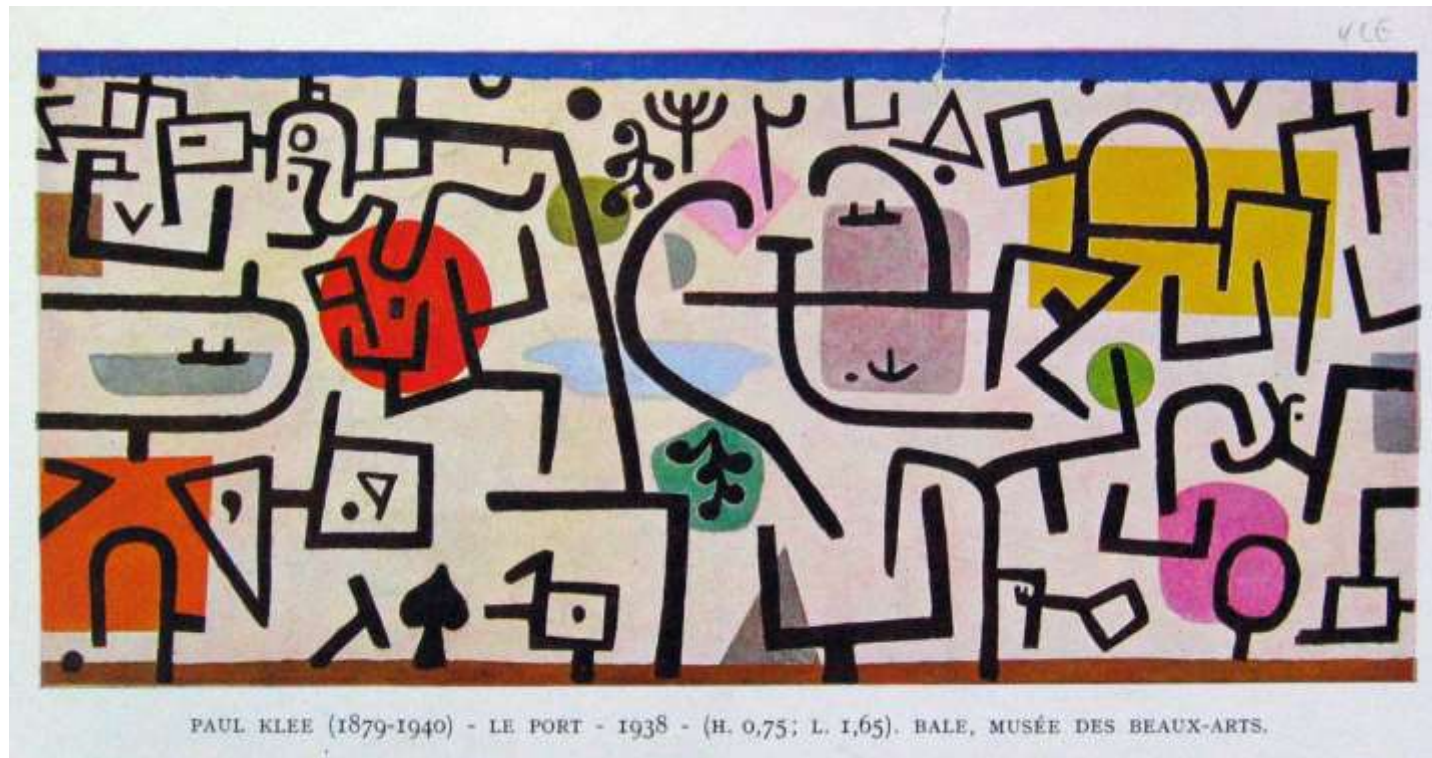
Графички стилизована људска глава, у горњем левом углу, постављена је на дугу стабљику израслу из некакве саксије. Она је преплашена при сусрету са црвеном стрелом, коју са рибом повезује танка бела линија. Пун месец и његова последња четврт, црвена тачка, зелени крст и знак узвика плутају по црној површини неба или океана као симболи очајања. Ова неконвенционална жанр-сцена проистекла из Клеове фантазмагорије, заснована је на језику хијероглифа и природних форми као полазишта у креирању енигматичног наратива. Овај и други Клеови радови из исте серије блиски су надреализму и представљају синтезу графичких симбола, геометријских и органских форми.



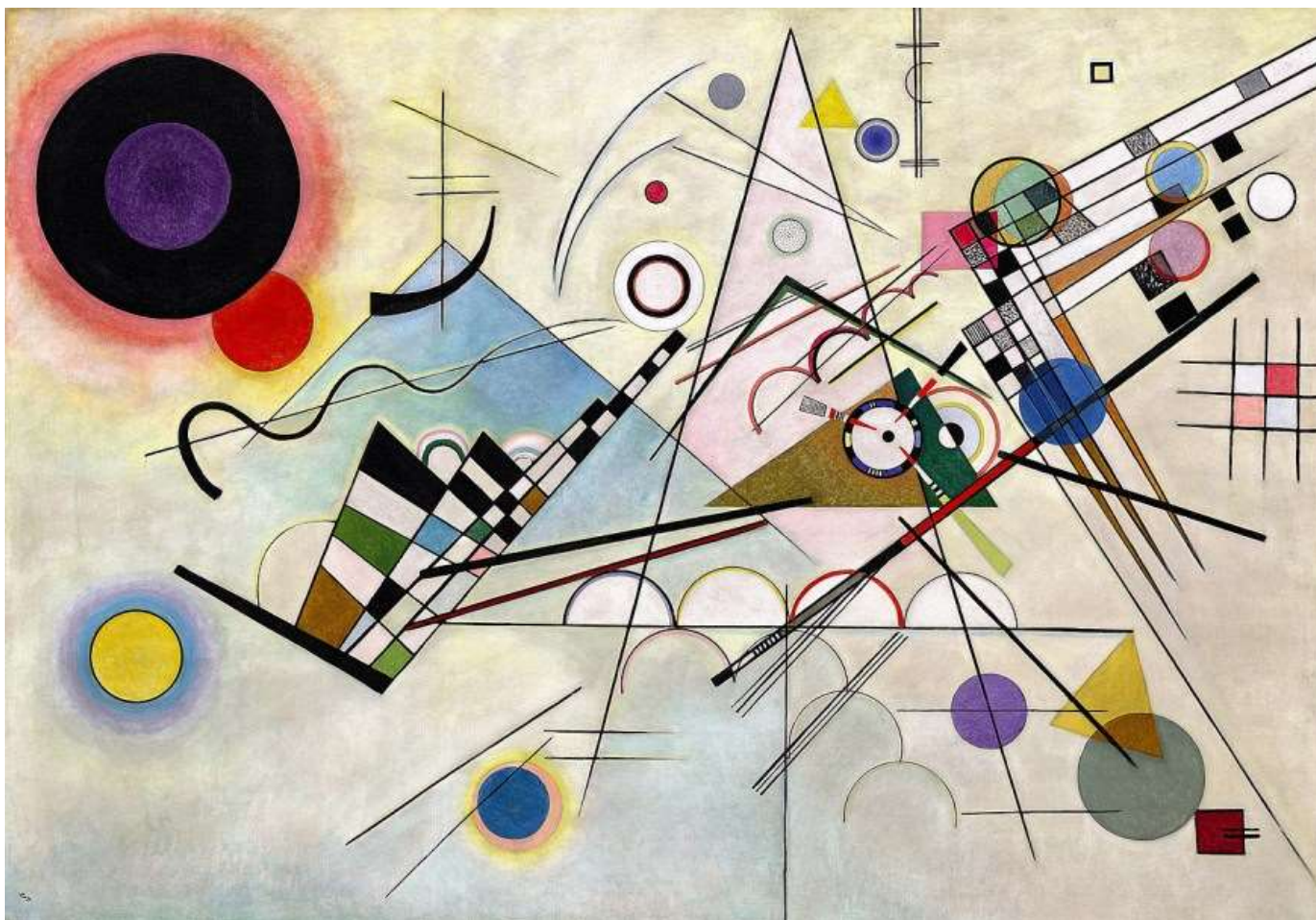
Слика ***Шест актуелних прагова*** (1929) представља аранжман вертикалних и хоризонталних правоугаоника са градацијом тамних тонова унутар прецизног полихромног растера. Са тракама које се прогресивно деле, умножавају и крећу ка левој страни, укупан утисак је пре органски, динамичан него геометријски, статичан. Ова, као и неколико других колористички снажних композиција настала је као Клеов одговор на доминантно конструктивистичке принципе Баухауса, које је применио у приказивању пустињског пејзажа обасјаног интензивном светлошћу, а који је видео током боравка у Египту 1928/29.



Незадовољан педагошким обавезама и наставним програмом Баухауса, Кле је 1931. напустио школу и прешао на Академију у Дизелдорфу. У том периоду настаје неколико композиција у духу особене варијанте неоимпресионизма. Парадигматично дело ове фазе је монументална слика ***Ad Parnassum*** (1932), где је сликана површина трансформисана у густу растер бојених мрља организованих у препознатљиве форме помоћу неколико строгих линија које граде пирамиду обасјану сунцем у горњем десном углу. Као и Кандински, Кле је веровао да је сликарска композиција аналогна музичкој и да се помоћу звука може остварити синтеза са појавним светом. Музички образован, он је принципе музичке композиције са математичком прецизношћу и дисциплином примењивао у сликарским радовима и педагошком раду. Наслов овог дела изведен је из идеја експлицираних у музичком трактату из 18. века *Степенице за Парнас*. Кле је на овој слици оркестрирао боје и линије у складу са сопственим системом пиктуралне полифоније, стварајући хармоничну визуелну представу.



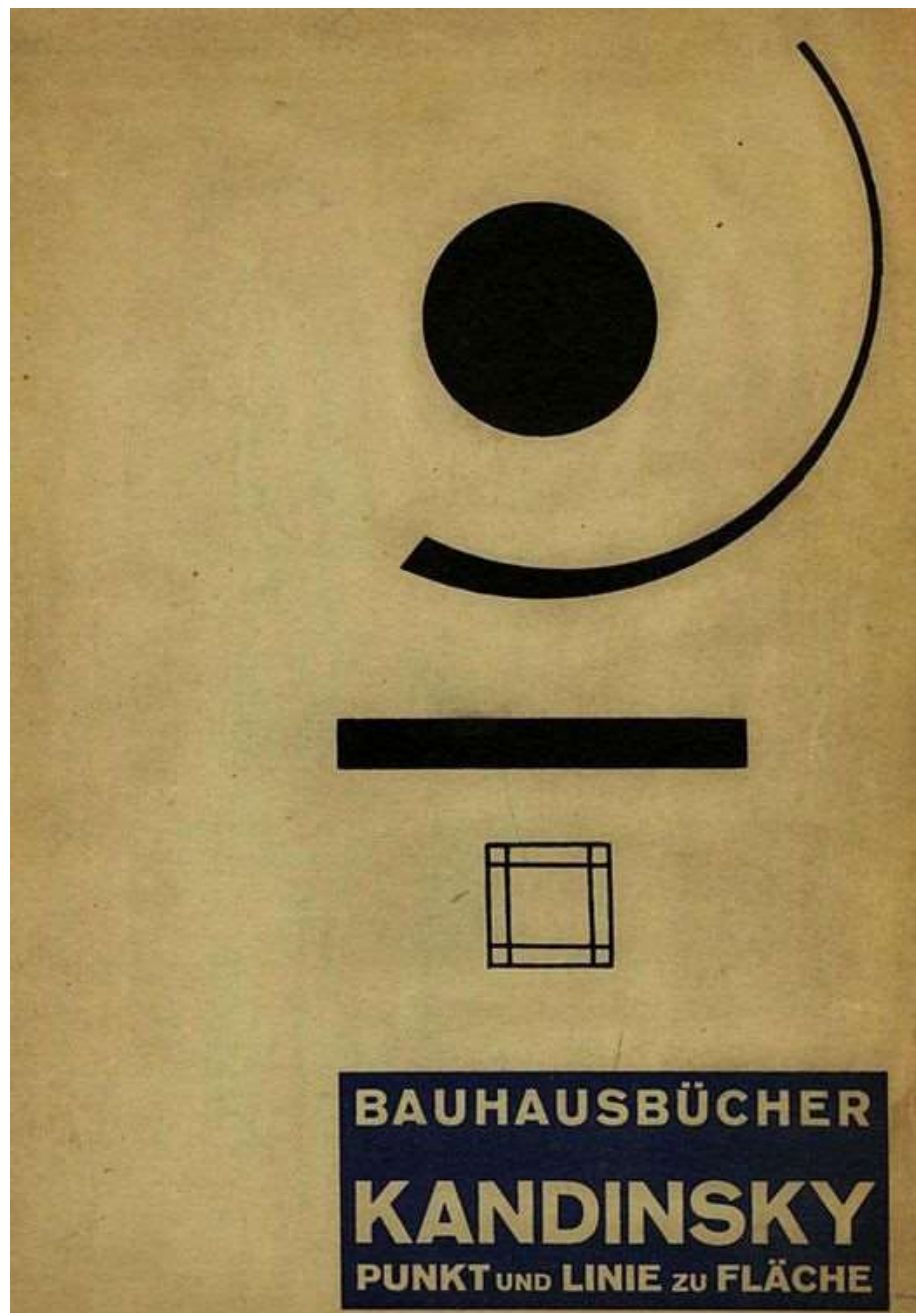
По доласку нациста на власт 1933. Кле је отпуштен са дизелдорфске Академије. Након повратка у Швајцарску, у родном Берну слика фигуре, лица са широм отвореним очима, фантастичне пејзаже и архитектуралне мотиве претећег, злокобног изгледа (**Шумске вештице** и **Лука 1938**). Одликују их асоцијативне форме и црне контуре слободно постављене површини. Једно од његових последњих дела **Смрт и ватра** (1940), карактерише брутална једноставност танких наноса боје на грубој површини платна. Рудиментарни цртеж, налик дечјој шкработини, оцртава болну, сабласну прилику – амблематску представу осећања алијенације, изолованости болесног уметника у условима рата.



Кандински се по повратку у Немачку 1922. прикључује вајмарском Баухаусу, где је држао курс Теорије форме и водио радионицу зидног сликарства. Његов стил претрпео је знатне промене током рада у овој школи, иако је остао доследан теозофији и уверењима из времена *Плавог јахача* и трактата *О духовном у уметности*. Елаборирајући властити сликарски језик, већи значај придавао је сада геометриској форми као изражајном средству. И пре доласка у Баухаус, под утицајем руског супрематизма и конструктивизма постепено је напуштао аморфну, експресивну апстракцију усмеравајући свој израз ка геометризованим формама. Облици интензивних боја и јасних контура: кругови, полукругови, квадрати, троуглови и праве линије, који плутају на деликатно моделованој позадини светлих нијанси, постали су доминантни, као што то показује **Композиција VIII** (1923). Емоција је стишана, а рационално уређена структура слике указује на то да су хармонија и ред потиснули емоционалну експресију својствену његовим ранијим делима.



Уверење да апстрактне, геометријске форме поседују не само изражајну, већ и унутрашњу духовну снагу, удаљило је Кандинског од осталих наставника у Баухаусу. Посебно је круг као симбол јединства универзума и целовитости људског бића поседовао тај „унутрашњи потенцијал“ и Кандински му је дао истакнуту улогу у радовима настајалим током двадесетих година. Он је поимао круг као човекову „везу са космосом“ и облик који „најјасније указује на четврту димензију“ (време-покрет). Тако на композицији **Неколико кругова бр. 329** (1926), лазурно бојени кругови плутају, понекад се преклапајући по сивоцрној основи, попут планета у свемиру.



У оквиру издања Баухауса, **1926.** објављена је и књига Кандинског ***Тачка, линија и површина***, намењена курсу композиције. Ова теоријска студија настоји да дефинише основне ликовне елементе, њихове узајамне релације у уметничком делу.

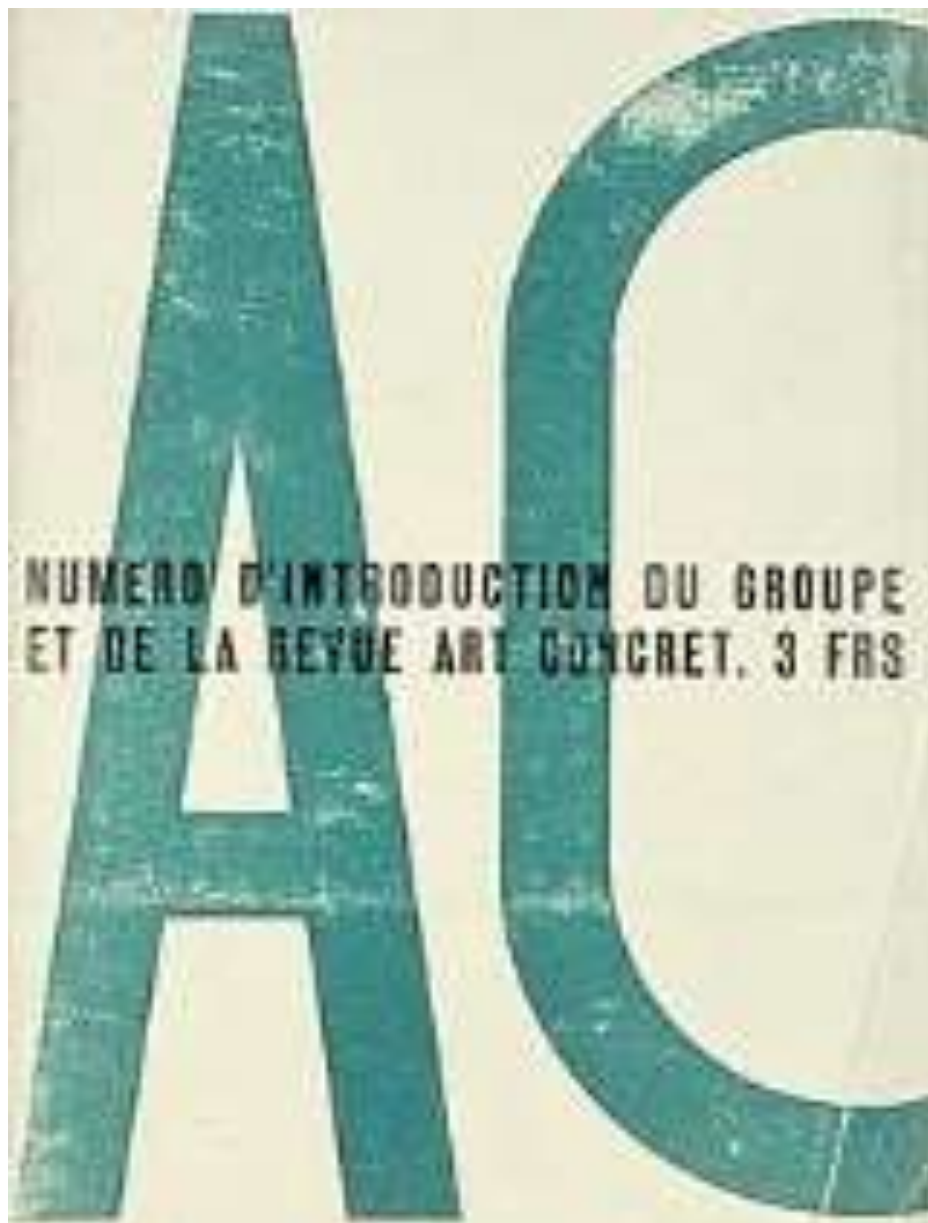
После затварања Баухауса 1933. Кандински одлази у Париз, где сарађује са групом *Апстракција – креација*, Мироом, Арпом и Певзнером. На појединим делима насталим у Француској тридесетих година евидентни су утицаји надреализма. Тада се Кандински враћа на интензивне боје и биоморфне облике. Ивице форми остале су прецизне, али су призори подсећали на конфигурације видљиве под микроскопом. Они су вероватно повезани са интересовањем уметника за биологију и ембрионе, као симболе живота, метаморфозе и регенерације.



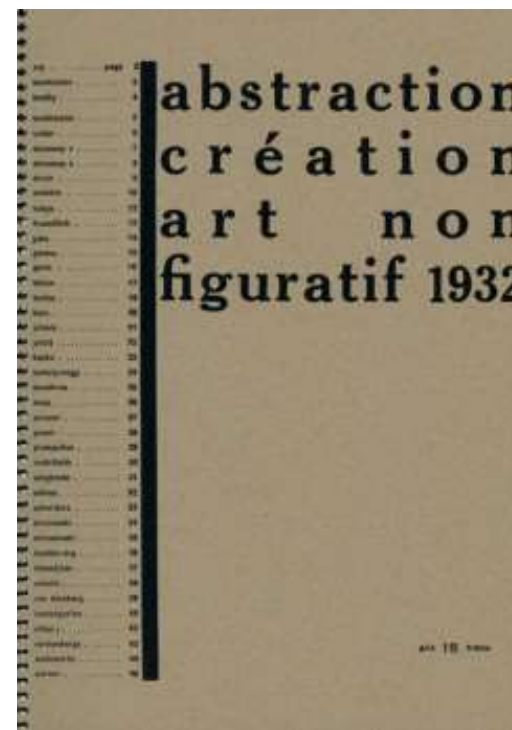
Композиција IX (1936), једна од последњих из те серије, поседује геометријску структуру. Идентични троуглови позиционирани су уз бочне ивице, док су у средини постављени паралелограми, подељени на мање, идентичне геометријске форме. По овој строго дефинисаној подлози размештени су мањи, разиграни облици: кругови, шаховске табле, правоугаоници и амебоидне форме. Примаран је однос слободних форми и геометризоване позадине, а палету чине кристално јасне, пастелне боје. Тај контраст између слободног и контролисаног проистекао је из уметникових вишедеценијских промишљања веза на релацији интуитивни израз – прорачуната апстракција.

УМЕТНОСТ АПСТРАКЦИЈЕ У ПАРИЗУ

- По завршетку Првог светског рата (1918) у Паризу долази до јасне диференцијације две опонентске уметничке струје.
- Прву, алтернативну струју чиниле су уметничке групе и појединци посвећени истраживању апстракције у свим њеним појавним облицима, док су другу фракцију чиниле уметничке асоцијације, попут „париске школе“ и аутори чији је идиом био претежно заснован на фигуративном визуелном исказу, односно тенденција „повратка реду“.
- Положај апстракције у Француској знатно се разликовао од њеног статуса у Немачкој, где је представљала главно поље деловања социјално ангажованих авангардних уметника. Због снажне класичне традиције у француској уметности, Баухаус, холандски Де Стијл и руски конструктивизам и супрематизам нису имали значајнији утицај у Паризу. Изложба Де Стијла у француској престоници није имала већег одјека, а локална публика и музејске институције нису биле претерано заинтересоване за апстракцију.
- Године 1925, када је у Паризу одржана прва надреалистичка изложба, истовремено је у сали Синдиката антиквара одржана уметничка смотра на којој су била изложена апстрактна дела Арпа, Баумајстера, Бранкусија, Соње и Робера Делонеа, Ван Дузбурга, Гончарове, Грија, Клеа, Ларионова, Мироа, Мохоли-Нађа, Мондријана и других уметника апстрактне оријентације. Међутим, како су надреализам и фигурација у то време биле доминантне уметничке струје на париској уметничкој сцени, поменута изложба није привукла већу пажњу.



За развој апстракције у Паризу значајно је било присуство иностраних уметника, оснивача уметничких група апстрактног усмерења. Тако **1930. Ван Дузбург** и **Жан Елион** оснивају групу и часопис ***Конкретна уметност* (Art Concret)**, који су били кратког века.

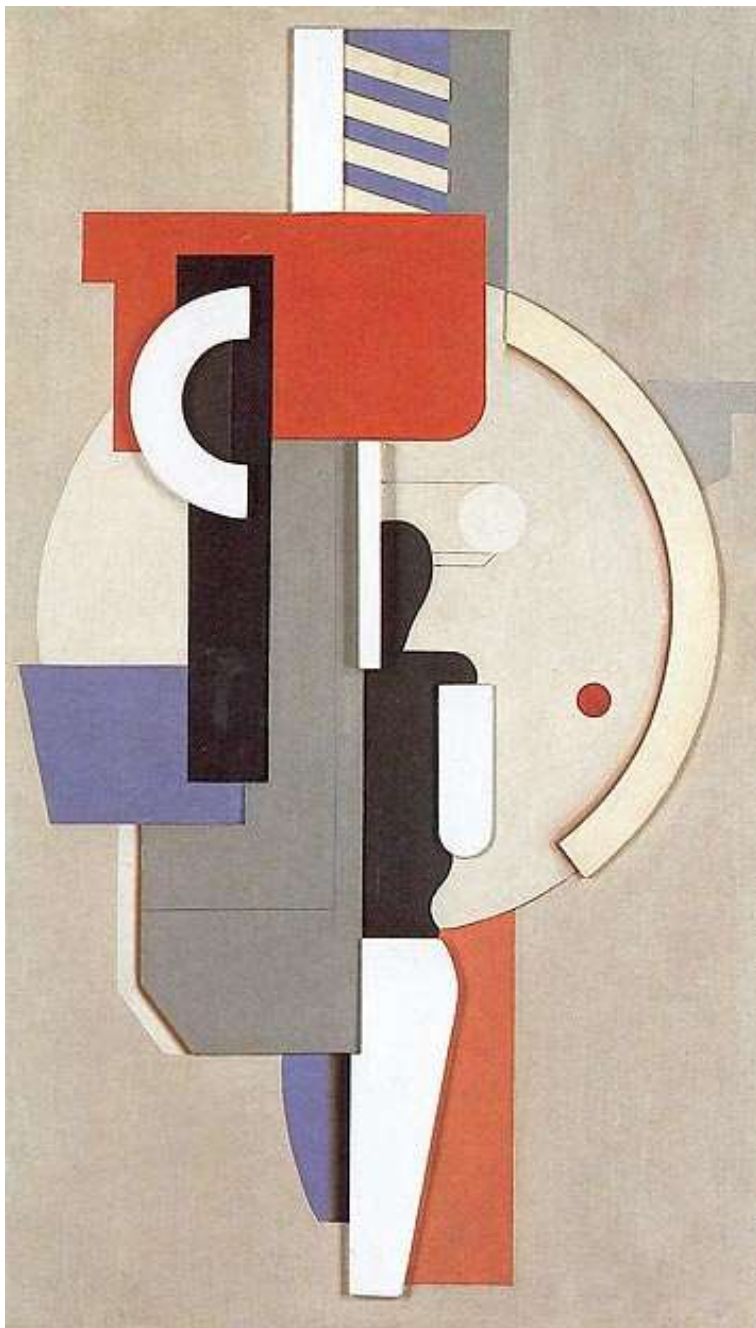


које наслеђују **Жан Вантонгерло** и **Огист Ербен**, а **1931.** формирају групу **Апстракција – креација** (*Abstraction – Création*), те истоимени часопис. Изложбе и гласило ове групе били су главна снага апстрактне уметности у Паризу, која је све до 1936. окупљала уметнике који су се супротстављали тоталитарним режимима у Немачкој, Италији и Русији. Упркос склоности ка рационалној геометрији, они нису арикулисали јединствен стил нити су делили утопијску визију везану за улогу апстракције у трансформацији друштва, својствену авангардним асоцијацијама које су јој претходиле. Ипак, група је до средине тридесетих имала више стотина чланова који су уточиште од репресије у домицилним срединама нашли у Паризу. Били су то експоненати супрематизма, конструктивизма, Де Стијла и њихових изданака.

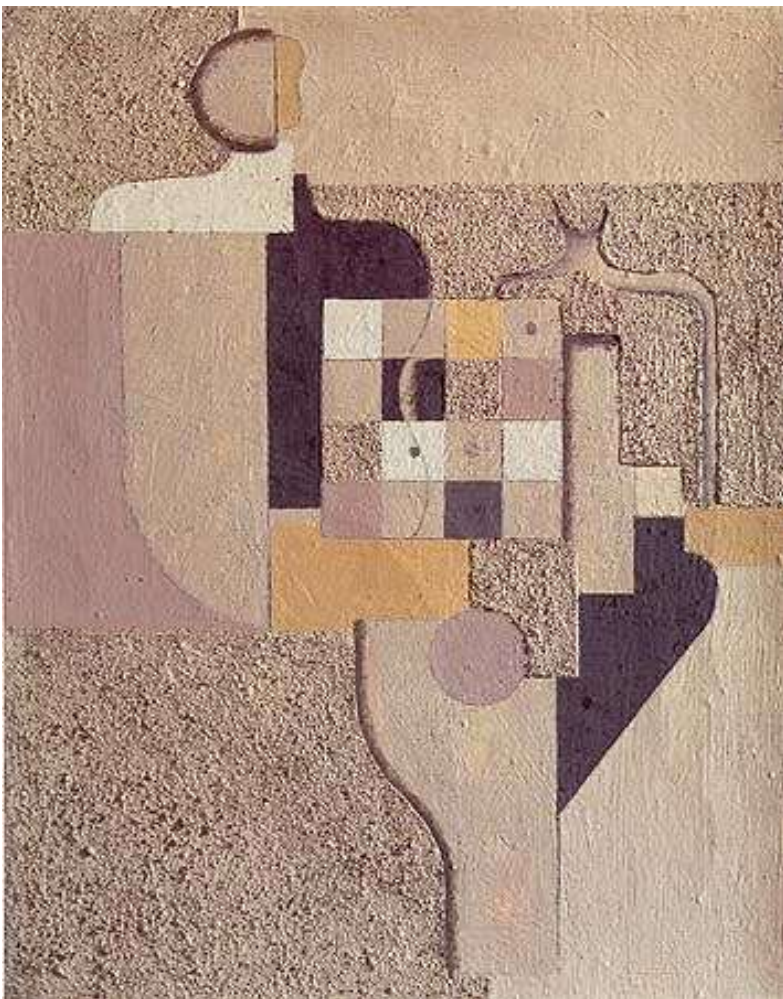


Огист Ербен (1882–1960) је властити идиом заснивао на апстрактној синтакси кривих линија и кружних форми. То су својеврсне арабеске оштрих, јасних контура и сјајних, чистих боја, као што је ***Композиција*** (1939).

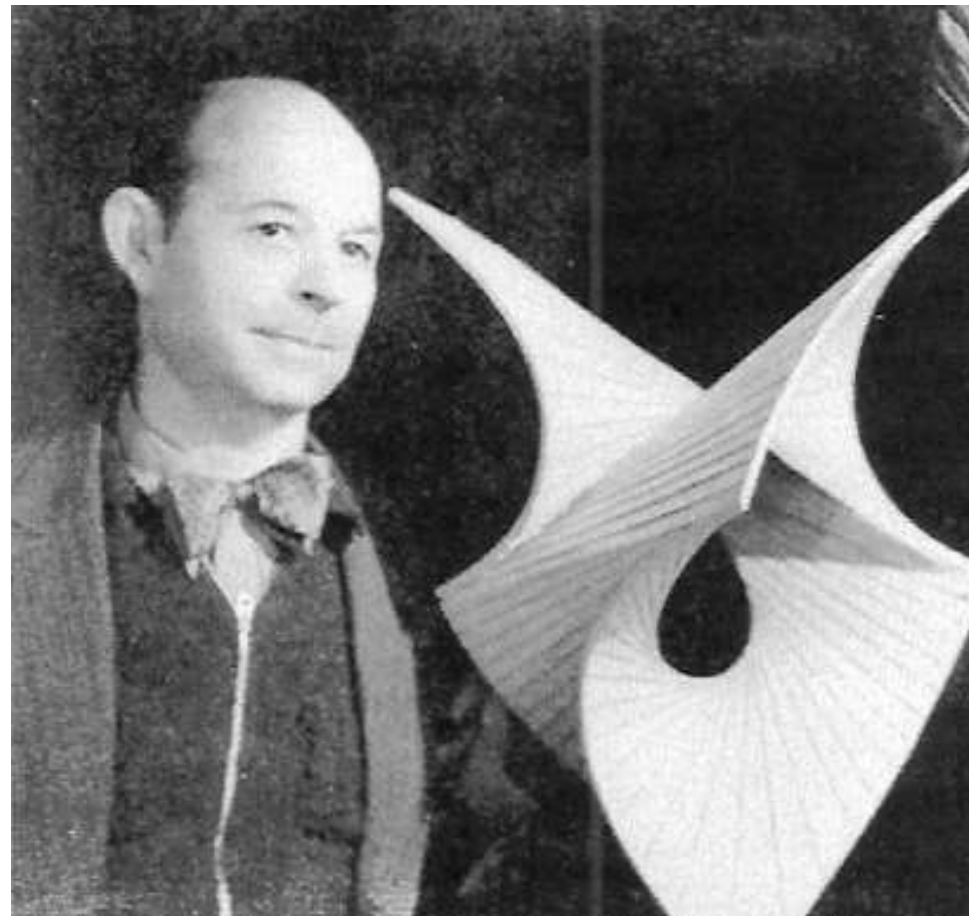




Вили Баумајстер (1889–1955), немачки уметник, током двадесетих година самостално излаже у Паризу, а потом постаје члан групе *Апстракција – креација* (1930/31). После серије плитких рељефних конструкција, тзв. „зидних слика“ (***Зидна слика са кругом II*** 1923) изведених у комбинованој техници, Баумајстер почиње да уз машинске, примењује и органске форме под утицајем Мироа и Клеа.



У радовима из серије **Камени врт I** (1939), тактилни квалитет Баумајстер је постигао аплицирајући на површине гипс и песак. Током немачке окупације долази до промене уметничке парадигме, а његови радови конципирани попут аморфних идеограма подсећају на примордијалне пејзаже (**Jurassic** 1942) и припадају енформелном дискурсу.



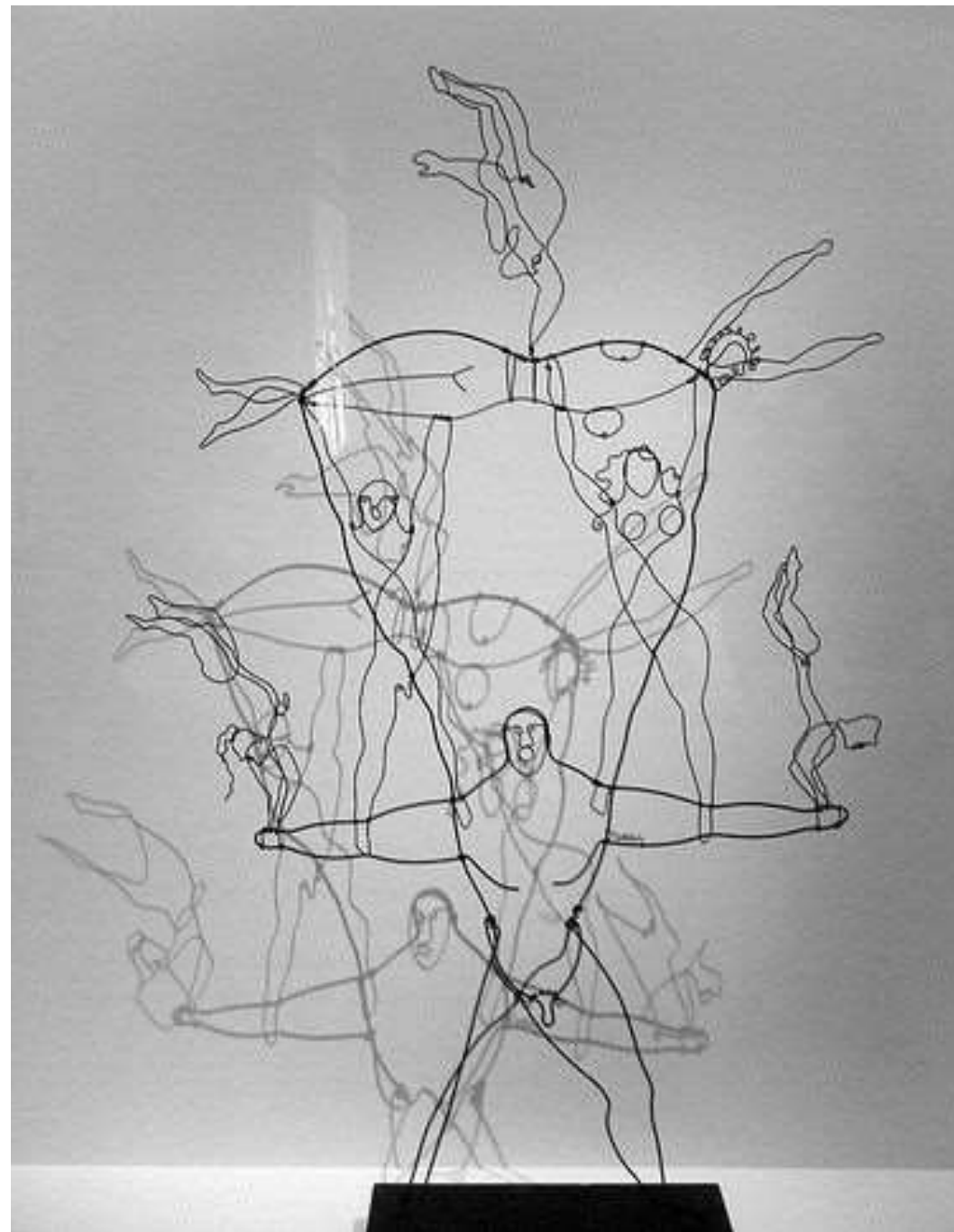
Антон Певзнер напушта Русију и долази у Париз средином двадесетих година, када настаје његов **Портрет Марсела Дишана** (1926) и серија апстрактних конструкција изведених у бронзи и бакру. Групи **Апстракција – креација** прикључио се 1932. и, као и Габо, постао сарадник њиховог гласила.



Идеју „површине која се развија“, односно скулптуре изведене из једне једине криве површине остварио је у **Пројекцији у простору** (1938/39). Она је реализована у полираној бронзи, која није ливена него искована са машинском прецизношћу. Упркос јасној геометризацији, Певзнер је порицао математичку заснованост овог дела. Поглед посматрача кружи око периметра конструкције, док динамичне, спиралне површине стварају илузију кретања. Елиминацијом препознатљиве форме Певзнер је појачао кинетику овог објекта.



Сусрет са Мондријаном у Паризу 1930. био је пресудан за опредељивање америчког уметника **Александра Калдера** (1898–1976) за апстракцију. Још пре прве посете Паризу **1926**, он је почео да прави скулптуре од жице и дрвета. У француској престоници привукао је пажњу авангардних уметника, нарочито надреалиста, својом амбијенталном и мобилном инсталацијом **Циркус**, коју су чиниле мале фигуре животиња и артиста начињене од жице и готових предмета.





Неке од њих, попут конструкције **Ромул и Рем** (1928), биле су великих димензија. Калдер је савијао и увртао жице да би добио економичну композицију у којој је цео торзо вучице изведен од једне једине дуге жице. Читава композиција подсећа на тродимензионални цртеж, а заправо представља промишљену и уравнотежену жичану конструкцију. Истовремено је правио скулптуре од дрвета, као и портрете и карикатуре од жице.

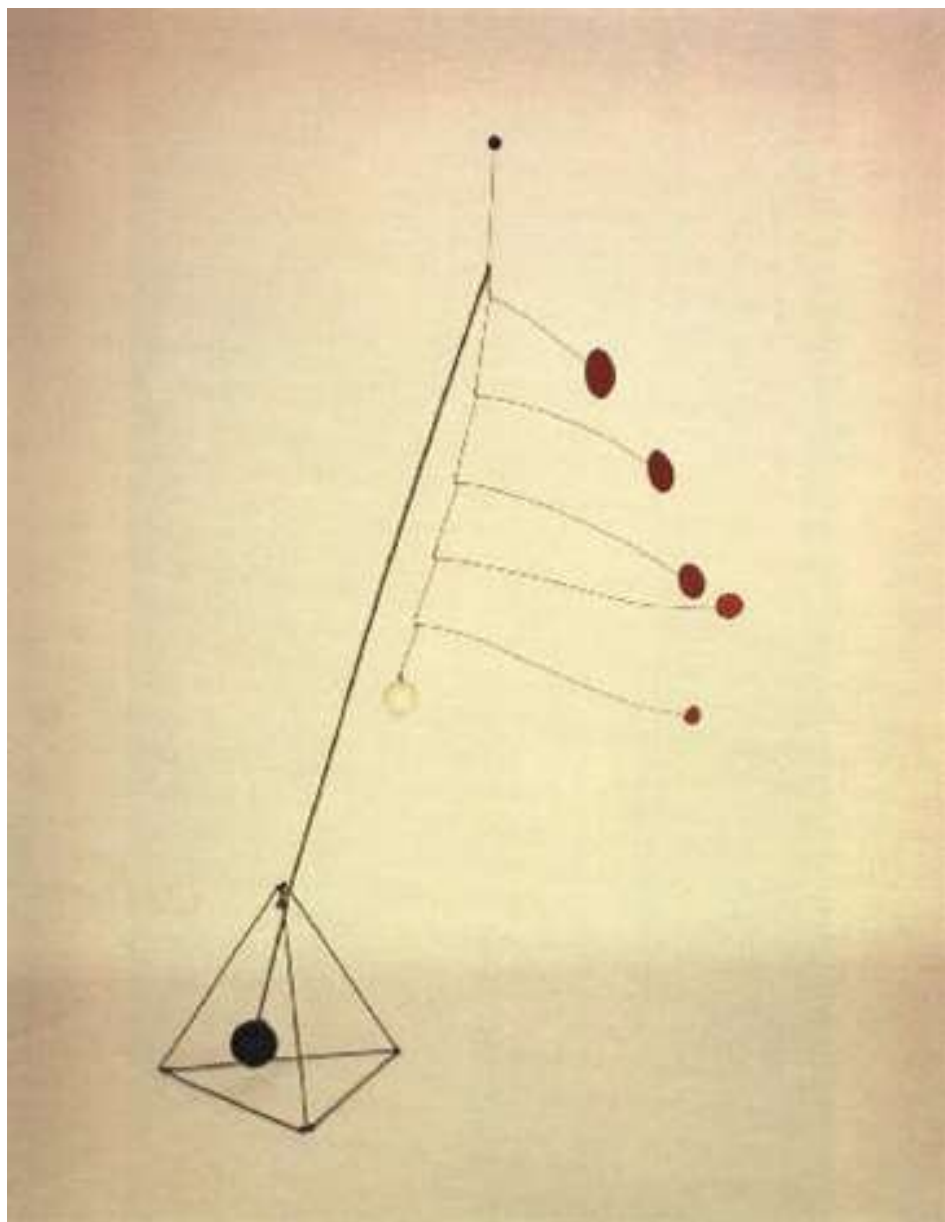


Приликом своје друге посете Паризу 1930, Калдер је посетио Мондријанов атеље и почео да експериментише са апстрактним конструкцијама од жице. Те ране, отворене скулптуре-објекти, које је приказао на самосталној изложби у Паризу **1931**, састојале су се од потпуно апстрактних, геометријских форми и жичаних склопова, нпр. ***Отворене сферне форме***, али су истовремено носиле наговештај теме – констелација небеских тела у универзуму.

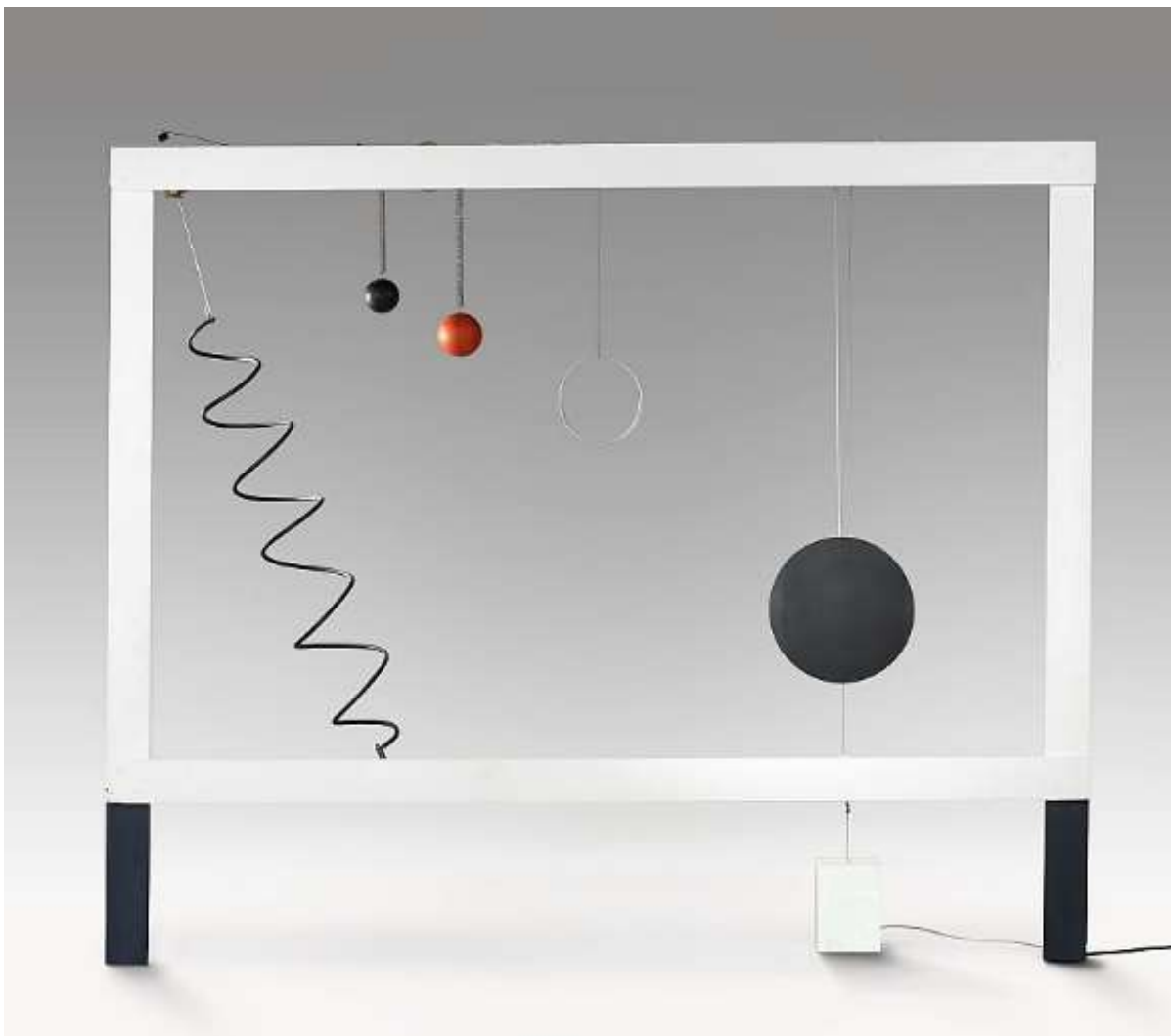


Мобил 1932.

Уз подстицај Арпа, Калдер се исте године прикључио групи *Апстракција – креација* и почео да уводи покрет у своје конструкције. У почетку је покрет био изазиван полугом или малим моторима, а касније је само струјање ваздуха иницирало кретање захваљујући Калдеровим прорачунима тежине и равнотеже градивних елемената. Иако се идеја покрета у скулптури јавља још у делима Габоа, Родченка и Мохоли-Нађа, ниједан од ових уметника није елаборирао тај концепт тако доследно и систематично као Калдер. Прва изложба његових **мобила** одржана је у Паризу **1932**. То су слободно стојеће или viseће конструкције, које су начињене од металних плочица окачених о жичане нити и постављених у крхку равнотежу, а које покреће струјање ваздуха. Први мобили биле су једноставне структуре, састављене од различитих форми изрезаних у металу или лопти и других облика од дрвета, које се померају на ветру, што је пружало веће кинетичке могућности од мобила који су механички покретани. Притом, елемент **случаја** играо је значајну улогу. Покрет је варирао од споре, складне ротације, до брзих стакато удараца.



Код сложенијих конструкција облици су се ротирали, кретали увис, производили узнемирујуће звуке. На **Објекту са црвеним дисковима** (*Calderberry Bush* 1932) Калдер је успоставио противтежу између пет црвених дискова и дрвених лоптица, а онда их је подигао на пирамидално постоље од жице. Покренута ветром или на додир руке, ова апстрактна конструкција се креће кроз простор на планиране, али не и сасвим предвидиве, начине.



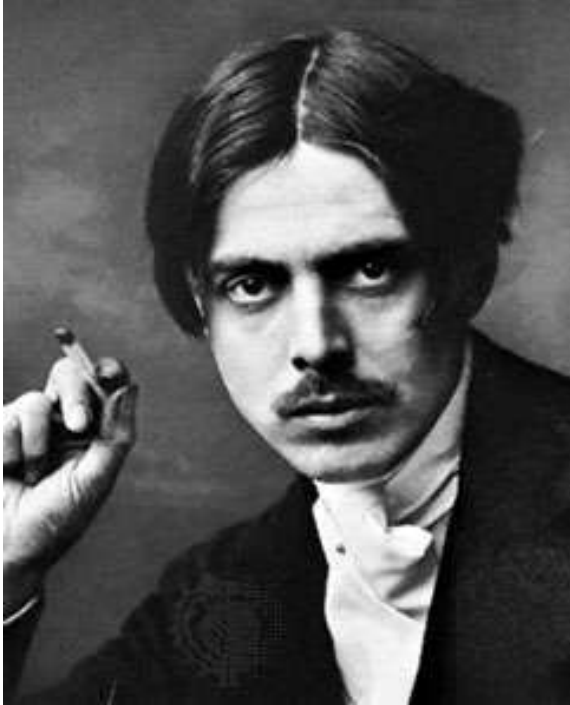
Међу Калдерове мобиле које покреће мотор спадају и псеудорељефни објекти са покретним деловима причвршћеним за равне дрвене даске или правоугане рамове. Такав је **Бели рам** (1934), у којем је неколико елемената причвршћених на једноставан бели оквир. То су: велики диск и спирална жица, а између њих окачени о жицу, бели прстен и две лоптице (црвена и црна). Када се покрене, велики диск се љуља напред – назад као клатно, спирала се ротира, а лоптице неочекивано поскакују на жичаним федерима. Иако ово дело одражава извесне утицаје Мондријанове геометријске апстракције и конструктивизма, Калдерови радови представљају спону између конструктивистичких и неопластицистичких форми с једне, а с друге стране надреалистичких објеката (Мироа и Арпа).



Nolan H. Rhodes

То потврђује један од Калдерових највећих мобила ***Замка за јастоге и рибљи реп*** (1939), настао по наруџбини Музеја модерне уметности у Њујорку. Ради се о апстрактној конструкцији са асоцијативним референцама на надреалистичке биоморфне облике. Елемент у облику торпеда би могао да представља јастога који се обазриво приближава замци, металном кавезу који балансира на савијеном жичаном пруту. На другом крају се њише гурпа металних плочица у облику лепезе, која подсећа на јато риба. Деликатност елемената потиже чињеницу да је распон ове конструкције преко три метра. Током четврте деценије Калдерови мобили су постали софистицирани и могли су се навијати и кретати око своје осе или, пак, напред – назад.

ЕНГЛЕСКА УМЕТНИЧКА СЦЕНА



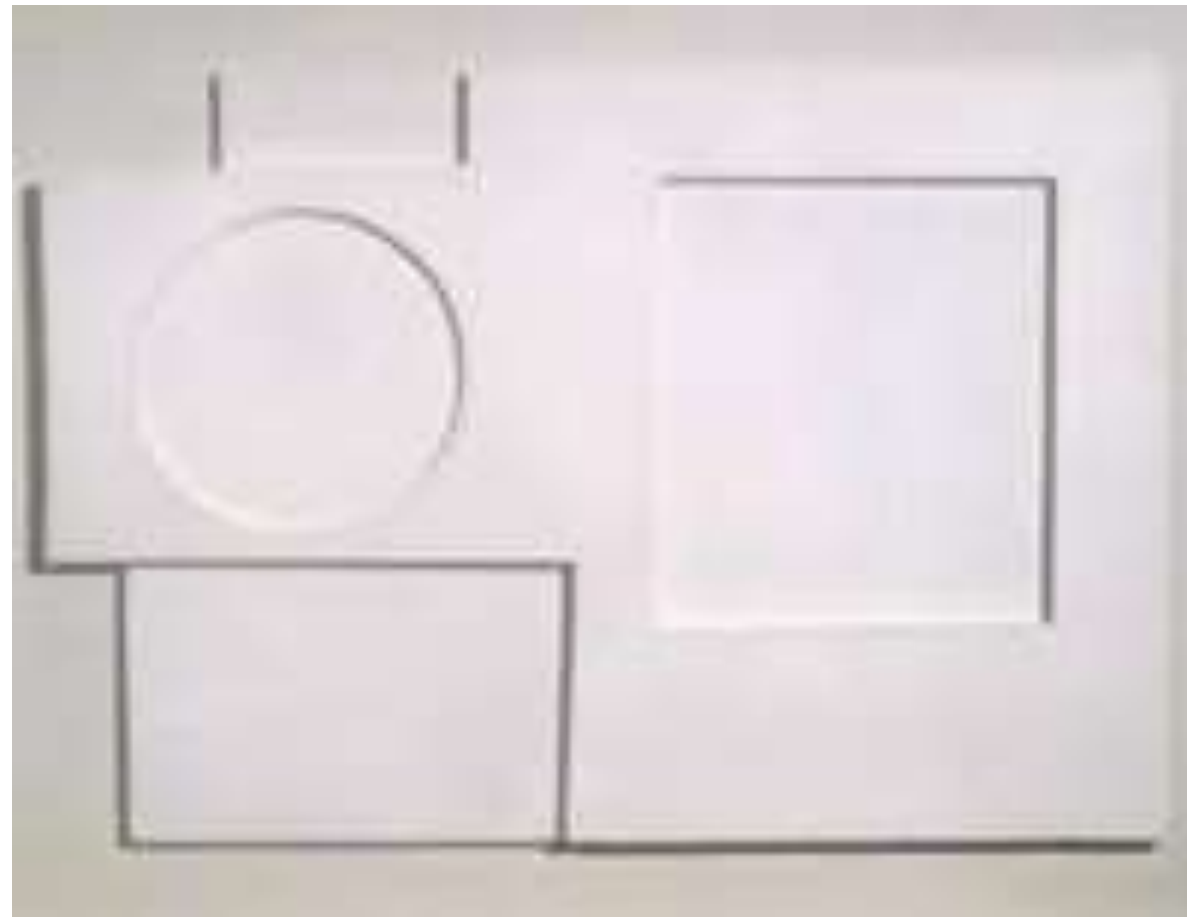
Најрадикалнији заокрет у енглеској уметности пре Првог светског рата донела је група уметника, носилаца **вортицизма** (термин изведен из енглеске речи *vortex* са значењем вихор, вртлог). Група је основана **1914**, а њен *spiritus movens* био је сликар и критичар **Перси Виндам Луис** (1886–1957). У каталогу изложбе, јединој коју су вортицисти приредили 1915. у Галерији Доре, Луис је дефинисао идеологију покрета у духу авангарде. Од суштинског значаја за развој вортицизма била је сарадња са америчким песником **Езром Паундом**, који је дао назив покрету и са Луисом покренуо часопис ***Blast***, гласило покрета.



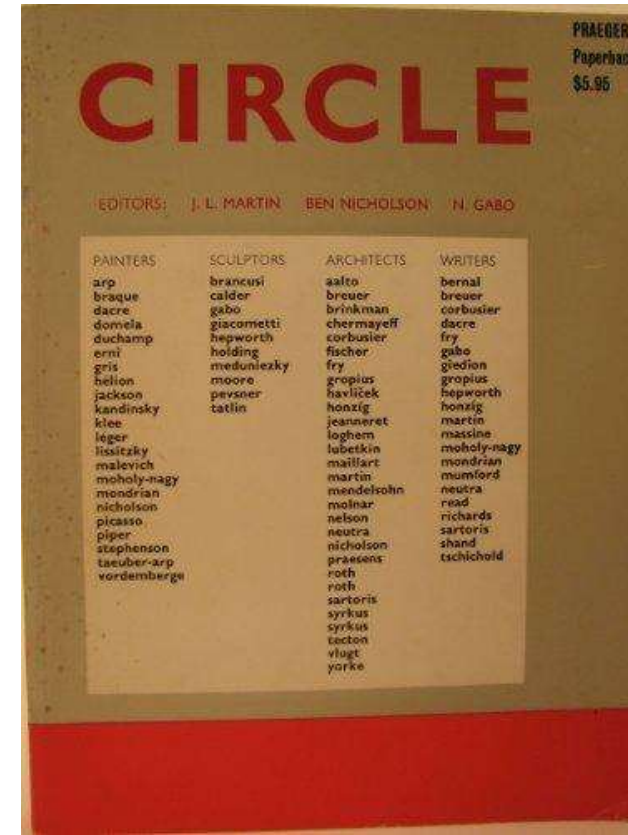
Према вортицистима, апстракција је била оптимални језик који повезује уметност и живот. Луис је дао покрету већи допринос као теоретичар, него као ликовни стваралац. Једна од његових слика, ***Композиција*** (1913), представља аранжман правоугаоних, динамизованих форми изведених из решења кубизма и футуризма. Вортицизам је кратко трајао и изнедрио мали број инвентивних радова, али се његова историјска улога огледа у повезивању енглеске уметности са европским авангардним експериментом.



Истакнути енглески сликар и скулптор међуратног периода био је **Бен Николсон** (1894–1981). Током двадесетих година његов стил је представљао варијацију кубизма, али се истовремено опробао и у домену апстракције. Године 1932. више пута је посетио Париз, где се упознао са Ђакометијем, Бранкусијем, Кандинским, Пикасом и Браком. Године 1933. године настали су његови први, потпуно апстрактни и обојени рељефи у дрвету. То су композиције сачњене од кружних облика на правоугаоним формама. Под утицајем материјала и оперативних поступака Барбаре Хеповорт, која му је у том периоду постала животна сапутница, реализује ове рељефе, а касније и скулптуре у простору.



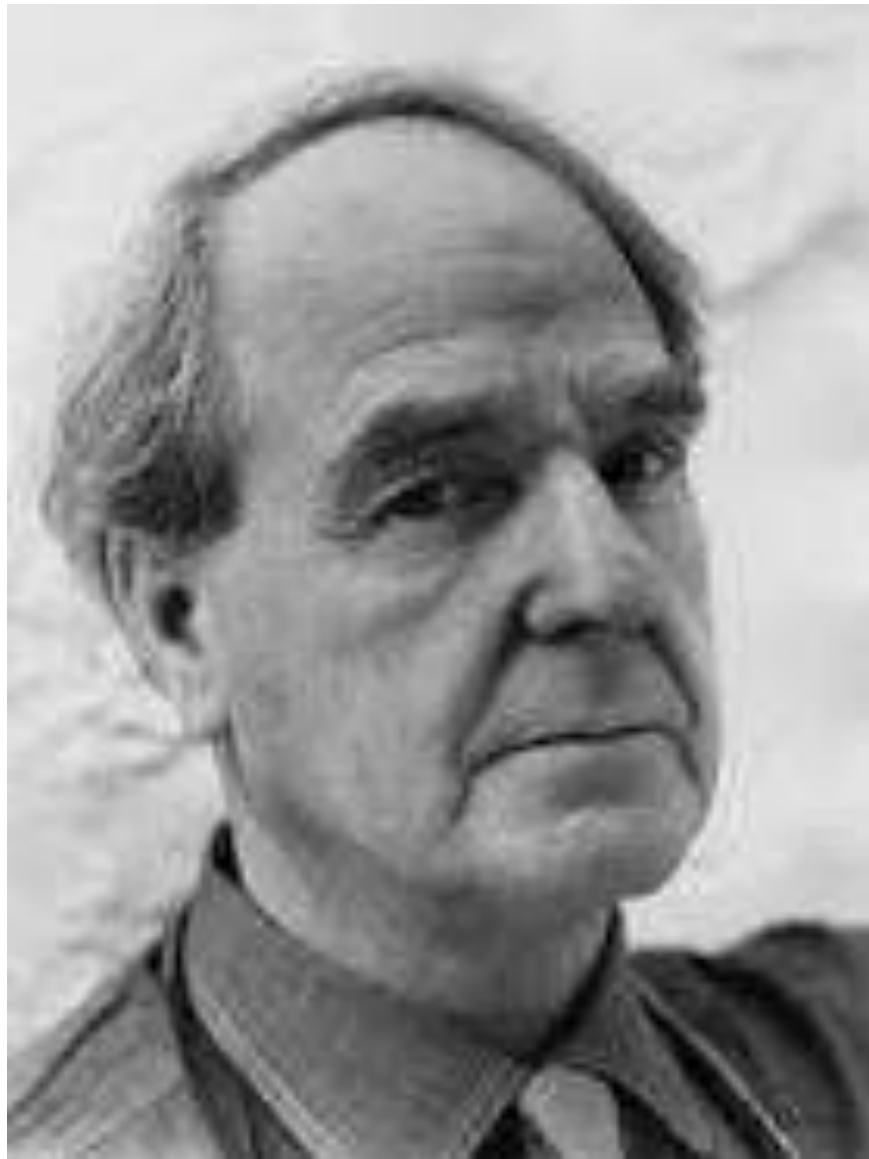
Постепено, форме на Николсоновим рељефима постале су геометријски правилне (круг, квадрат и правоугаоник), што упућује на Мондријанов утицај. Средином тридесетих извео је серију **„белих рељефа“** са којих су нестале боје и доцртана линија. Просторни ефекат је постигнут интеракцијом правоугаоника који се преклапају и понеким кругом, испупченим или издубљеним у дрвету. Могуће је да је употреба беле као симбола чистоте и бесконачности, била подстакнута Маљевичевим **„белим супрематизмом“**, као и Ван Дузбурговом расправом о улози белог у сликарству.



Мада енглески уметници и архитекти током тридесетих година нису креирали радикално иновативна дела, они су истраживали могућности синтезе између различитих уметничких дисциплина, засноване на конструктивистичкој естетици. Равне беле површине Николсонових ахроматских слика, сматране су идеалним декором архитектонских објеката изведених у духу интернационалног стила. О тој идеји писали су Николсон, Габо и Лесли Марин у књизи ***Круг: поглед на међународну конструктивну уметност***, посредством које су идеје Баухауса представљене британској јавности.



Крајем тридесетих Николсон је поново вратио боју у рељефе. **Осликани рељеф – Верзија I** (1939) представља прецизне, различите пројекције квадрата и правоугаоника. Већи облици су униформни и обојени светлим тоновима, а комбиновани су са тамно окер квадратима, црвено-смеђим правоугаонцима и белим тракама, постављеним у горњим и доњим угловима. Једине линије су две кружнице изведене графитном оловком и позициониране незнатно изван средишта највећих квадрата. Ивице рељефних облика делују као прецизне, правоугаоне линеарне структуре. Истовремено, Николсон је радио слике на којима је применио исти принцип правоугаоних форми, при чему је комбиновао основне боје и не-боје, по узору на Мондријанова дела.



Хенри Мур (1898–1986) није био конструктивистички настројен и радије је примењивао традиционалне технике клесања и моделовања у камену, гипсу и дрвету. Његова уметност у основи је била утемељена на формама природе и људског тела, ма колико нека дела деловала апстрактно. Био је добро обавештен о актуелним токовима (надреализам и апстракција) у уметности на Континенту, а самосвојан уметнички израз артикулисао је до 1935. и те принципе и решења варирао и елаборирао у каснијим фазама. Инспирисао се делима античке, преколумбовске и примитивне уметности, као и уметношћу средњег века и ренесансе.



Мурови радови настали у периоду 1926–1930. демонстрирају управо утицај преколумбовске уметности. Масивност скулптуре ***Лежећи акт*** (1929) одраз је Мурове оданости принципу верности материјалу, тј. идеји да камен треба да изгледа као камен, а не као мишићно ткиво. Осим лежеће фигуре, мотиви торзоа, мајка и дете јесу теме које ће Мур варирати до краја живота.



Почетком тридесетих година у Муровом делу читавају се утицаји надреалистичке скулптуре и Пикасових радова (коштаних фигура). Мур тада испитује и друге материјале, првенствено бронзу, те његове фигуре постају флуидније, а површине транспарентније. Сличне ефекте постигао је и у радовима изведеним у дрвету, следећи његову структуру. **Лежећи акт** (1939) састоји се од низа шупљина које прожимају валовите масе. Отварање празнина, често до границе када маса почиње да функционише као оквир за простор, карактеристично је за Мурова дела овог периода.

Половином четврте деценије Мур се окренуо апстрактним облицима и, разбијајући скулпторалне масе у некохерентне конфигурације, проучавао је просторне односе, релације празнина и волумена, те форме затворене у друге форме. Резултате ових истраживања применио је на људску фигуру.



Барбара Хепворт (1903–1975) развијала се у почетку под снажним утицајем Мурових дела. После познанства са Николсоном 1931, постаје водећи експонент апстракције у Енглеској. Обоје су били активни у групи ***Unit One***, која је покушавала да уједини модерне уметнике и архитекте у Енглеској. Године 1933. били су позвани да се прикључе групи *Апстракција – креација*. Приликом боравка у Паризу, Хепворт је посетила Арпов и Бранкусијев атеље, што ће пресудно утицати на њен потоњи рад. Када су се, током тридесетих, Габо, Мондријан, Гропијус, Мохоли-Нађ, Бројер и други уметници и архитекти преселили у Енглеску, Хепворт и Николсон су били у прилици да обнове старе и успоставе нове контакте са пионирима европске авангарде.



Скулптуре Барбаре Хепворт су после **1931**, када је настала ***Пробушена форма***, попримиле сличност са органским облицима. На овој скулптури изведеној у алабастеру, отворила је велику шупљину у центру како би креирала „апстрактну форму и простор“. Тај раскид са идејом о скулптури као компактној, затвореној форми, један је од главних доприноса Хепвортове модерној скулптури. Познавање Арпове уметности, који је пре ње креирао прве отворене, избушене скулптуре, подстакло ју је да почетком тридесетих ствара биоморфне, вишеделне скулптуре.



Године 1934. Хепворт је усвојила геометријску синтаксу и из својих дела елиминисала, бар привремено, преостале назнаке натурализма. У делу ***Два сегмента и кугла*** (1935/36), инспирисану Ђакометијевим делом (Обешена лопта, 1930), Хепворт је положајем кугле појачала тензију између оштроуглих и облих геометријских облика и њихових савршених, глатких ивица. Неке од њених каснијих скулптура састоје се од једног јединог мермерног стуба, благо заобљеног или зупчастог, чиме је наговештавала органски, фигурални извор инспирације.



Потакнута Муровим и Калдеровим примером, Хепворт је 1939. почела да истражује употребу жица затегнутих преко празнине, као у делу *Талас* (1943). Њене скулптуре од дрвета поседују исте особине, као и оне изведене у камену. Обично су у питању егзотичне врсте дрвета (махагони, абонос, ружино дрво итд.), које су инспирисале Хепвортovu да ствара отворене композиције са празнинама које су продирале у масу материјала. У истом периоду почиње да користи боју (плаву) или не-боју (бела), које су стварале контраст са локалним тоном дрвета. У делу *Талас*, плава боја унутрашњости асоцира на океан. Жице указују на тензионе везе између мора, ваздуха и земље. После Другог светског рата смисао за натуралистичке теме поново ће се јавити у скулптурама Барбаре Хепворт.