

АПСТРАКТ

У склопу маркирања 100 година од оснивања Баухауса, једне од водећих и најутицајнијих модернистичких школа, који је упркос кратком периоду деловања (1919–1933) својим образовним системом уткао пут ка новим уметничким, теоријским и друштвеним топонимима. Школа настаје у периоду након катастрофа Првог светског рата који је обележен перманентним сукобима и конфликтима у Европи и свету. Предмет овог рада везан је за групу студената Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (од 1929. год. Краљевина Југославија), који су у периоду између 1924. и 1932. год. студирали архитектуру, текстилни дизајн, фотографију и ликовне уметности на немачком Баухаусу. Образовање на Баухаусу, политички тренутак, као и рад у различитим престижним архитектонским бироима или индивидуалне дизајнерске праксе били су од изузетне важности за формирање идеолошких оквира стваралаштва југословенских баухаусоваца. Циљ истраживања је да се кроз естетичко читање уметничких пракси и сажети приказ друштвено-историјског контекста, у односу на појединачне случајеве југословенских студената, одреде културолошке и социјалне позиције њиховог уметничког стваралаштва. Другим речима, текст који следи усмерен је на приказивање сложених односа између, с једне стране, индивидуалних поетика југословенских студената на Баухаусу и, с друге стране, историјског тренутка у коме су деловали на самом Баухаусу и након школовања. За метод рада је карактеристично деловање унутар граница постојећих извора и тумачења, у оквиру којих је концепирано истраживање ове теме.

Кључне речи: Баухаус, југословенски студенти, Краљевина Југославија, модернизам, архитектонска и уметничка едукација, естетичко читање

ABSTRACT

Marking the 100th anniversary of the founding of Bauhaus, one of the leading and most influential modernist art schools, which, despite its short period of activity (1919–1933), paved the way for the new artistic, theoretical and social toponyms through its educational system, this text collects and exposes the specific and complex echoes created by designers, artists and architects from the Yugoslav cultural areas. The subject of this paper is related to a group of students from the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenians (from 1929, the Kingdom of Yugoslavia) who studied architecture, textile design, photography and the fine arts at the Bauhaus in the period 1924–1932. Education at the Bauhaus, political context, as well as work in various prestigious architectural bureaus or individual design practices were of utmost importance in forming the ideological frameworks of the Yugoslav Bauhaus students' production. In other words, the text seeks to illustrate the complex relationships between the individual poetics of the Yugoslav students at the Bauhaus and the historical moment in which they acted. The aim of the research is to determine the cultural and social positions of their work through relating the aesthetic reading of artistic practices, concise review of the socio-historical context and individual cases of Yugoslav students. The research methodology is framed by the existing sources and interpretations.

Keywords: Bauhaus, Yugoslav students, Kingdom of Yugoslavia, modernism, architectural and artistic education, aesthetic reading

УВОД

У сусрету са стогодишњицом од оснивања Баухауса, једне од најутицајнијих модернистичких школа која је деловала у пољу дизајна, ликовних уметности, архитектуре, фотографије и извођачких уметности, у тексту су сабрани и изложени специфични и сложени одједи који су у контексту Баухауса остварили дизајнери, уметници и архитекте са југословенских културних подручја, а који су краткотрајно или дуже студирали на школи. У питању су: Август Чернигој (Словенија), Оти Бергер (Otti Berger; Хрватска), Селман

* Бошко Дробњак, асистент, Универзитет у Београду, Архитектонски факултет, Департман за архитектуру, drobnjak.b@arh.bg.ac.rs

** др Марко Николић, доцент, Универзитет у Београду, Архитектонски факултет, Департман за архитектуру, marko@arh.bg.ac.rs



Сл. 1. Зграда школе Баухаус у Десауу, 1925/26, Збирка Marie Luise Betlheim

Fig. 1. The Bauhaus School Building in Dessau, 1925/26, Marie-Luise Betlheim Collection

Селманагић (Босна и Херцеговина), Ивана Томљеновић (Хрватска) и Густав Бохутински (Gustav Bohutinsky; Хрватска)¹. Досадашња истраживања осветлила су многе аспекте и животе Југословена на Баухаусу: српски песник и преводилац Станислав Винавер са текстом у којем описује своју посету школи, а који излази у *Политици* 1931. год., Петер Кречич и Александер Басин (Aleksander Bassin) са ретроспективном изложбом и каталогом о Августу Чернигоју 1978. год., затим текст *Југославенски студенти Баухауса* Желимира Кошчевића из 1985. год., који даје прве детаљније увиде у живот и деловање Југословена на школи. До сада најдетаљније и најсвеобухватније истраживање урађено је кроз међународни пројекат загребачког Музеја савремене уметности *БАУНЕТ* (од 2013. год.), где су осветљене ове личности, за које се испоставило да су неке од најзначајнијих индивидуалних уметничких фигура са ових простора. Ова истраживања биће главни извори информација о животу и праксама индивидуалних митологија југословенских баухаусоваца у овом раду.

БАУХАУС: СИНТЕЗА УМЕТНИЧКЕ ПРАКСЕ И ПРАКСЕ СВАКОДНЕВНОГ ЖИВОТА

Баухаус је основан 1919. год. у немачком граду Вајмару спајањем Високе школе за ликовне уметности и Високе школе за примењене уметности. Током свог краткотрајног постојања, школа је била принуђена да три пута мења своје седиште у три Немачка града. Након оснивања школе, седиште Баухауса је од 1919. до 1925. год. било у Вајмару, од 1925. до 1932. год. у Десауу, а од 1932. до 1933. год. седиште школе је у Берлину. Убрзо, по доласку Адолфа Хитлера на власт, бухаусовци се због свог интернационализма, либералности, боемског понашања студената оптужују за „леви социјализам“ и школа се затвара.

Баухаус је представљао значајну, интердисциплинарну и експериментално утемељену институцију која је имала за циљ реализацију новог окружења за човека, односно обећавао је једну нову платформу филозофије живота савременог индустријског друштва (Nikolić, 2016, 9). Фокус школе је био на истраживању техника, материјала и форме у архитектури, ликовним уметностима и индустријском дизајну. Наставни програм се изводио кроз практичну наставу у радионицама за дрво, метал, ткање, фотографију и теоријско/практичну наставу где су се изучавали геометрија, цртање и пројектовање. Многи уметници, сликари, дизајнери и архитекте су предавали на Баухаусу: Валтер Гропијус (Walter Gropius), Јоханес Итен (Johannes Itten), Василиј Кандински (Wassily Kandinsky), Јозеф Алберс (Josef Albers), Ласло Мохолџи Нађ (László Moholy-Nagy), Наум Габо (Naum Gabo), Марсел Бројер (Marcel Breuer), Паул Кле (Paul Klee), Георг Муче (Georg Muche), Ханес Мејер (Hannes Meyer), Лудвиг Хилберзајмер (Ludwig Hilberseimer), Лудвиг Мис ван дер Роје (Ludwig Mies van der Rohe), Лионел Фајнингер (Lyonel Feininger), Оскар Шлемер (Oskar Schlemmer) и др. Баухаус је у периоду свог постојања и деловања (1919-1933), а у зависности од тога ко је био директор школе, пролазио кроз различита усмерења: са Гропијусом као оснивачем и првим директором (1919-1928) од синтезе уметности и занатства ка архитектури као тоталном уметничком делу (Gesamtkunstwerk), преко левичарских идеала и функционализма другог директора Ханеса Мејера (1928-1930), до интернационалног стила Лудвига Мис ван дер Роје (1930-1933). Гропијус је веровао да ће се све друге уметности објединити кроз архитектонски пројекат. Он је желео кроз нову врсту архитектуре да обједини и створи ново јединство за ново немачко друштво. Јављају се очигледне паралеле између карактеристика које су обележиле наведене периоде рада школе и друштвених појава у Немачкој тог доба: Баухаус од 1919. до 1925. год. у Вајмару пролази кроз касни експресионизам и антирационализам, а Немачка кроз хиперинфлацију, политичко насиље и

¹ Марија Барањај (Marija Baranaj) из Хрватске такође је студирала на Баухаусу, али се тамо задржала врло кратко, верује се, без значајнијих уметничких остварења и она неће бити предмет овог текста.

незапсленост; у периоду када је Баухаус у Десауу (1925–1932), школа се враћања рационализму, а Немачко друштво обележавају индустријска рационализација и променљив успех „Далесовог плана“; током трећег периода (1932–1933), у Берлину Баухаус се суочава са новим ирационализмом и затварањем школе, док Немачка поново тоне у хаос, политичко насиље, незапсленост што коначно доводи до слома Вајмарске републике (Maldonado, 1980, 78). Једна од важнијих концепција Баухауса јесте увођење авангардне уметничке праксе у оквиру образовне институције и у свакодневни животни простор (Nikolić, 2016, 133). Таква концепција представљала је напад на традицију и архитектонски историцизам. На тај начин Баухаус је представљао јединствени радикални рез постојеће образовне равни.

У даљем тексту, рад ће инсистирати на животним и уметничким праксама пет Југословена на Баухаусу.

АВГУСТ ЧЕРНИГОЈ И ПРОДОР РАНЕ АВАНГАРДЕ У ЈУГОСЛОВЕНСКО УМЕТНИЧКО ТКИВО

Август Чернигој (1898, Трст – 1985, Сежана), први Југословен који долази на Баухаус, родио се 24. августа 1898. год. у Трсту, као друго од седморо деце мајке Марије Гргич и оца Максимилијана Чернигоја, радника у пристаништу. Школовао се у тршћанској уметничкој школи, на одсеку за декоративно сликарство (Крећић, 2018). Године 1922. добија прилику да у Постојни предаје ликовно у гимназији, а исте године у Болоњи полаже испит за професора сликања и историје уметности (*ibid.*). Међутим, амбиција га је вукла даље. Одлучио је да настави своје школовање у Минхену. Тек на тамошњој академији увиђа постојање модерних покрета у уметности, као што су експресионизам и футуризам (Крећић, 2015). Због неслагања са тамошњим професорима напушта академију. Кратко студира и на Минхенској школи за примењену уметност, али убрзо и њу напушта. На ликовној изложби Василија Кандинског сусреће се са књижицом која говори о Баухаусу (Крећић, 2015, 2018). Сматрајући да је управо Баухаус права средина у којој ће моћи да оствари своје уметничке замисли, студира 1924. год. наставља у Вајмару. На Баухаусу је студирао један семестар. Обавезни припремни курс (*Vorkurs*) засигурно пролази код Ласла Мохољи Нађа и Јозефа Алберса, бившег ученика швајцарског сликара и мистика Јоханеса Итена, који је до 1923. год. био мајстор (титула *мајстора* представљала је наставничко звање на школи) у Баухаусу и руководио припремном наставом. Мохољи Нађ је водио теоретску наставу о формама, где се подједнако радило и занатски, али се и експериментисало са металом, стаклом и жицом. Алберс се у свом делу припремног курса више фокусирао на рад са папиром, испитујући његову носивост и издржљивост (Bauhaus, Institut für auslandsbeziehungen, 1981). Чернигој у то време показује велико интересовање за конструктивизам: „Руски су конструктивисти у то доба на мене оставили снажан дојам. Њихов сам рад познавао из

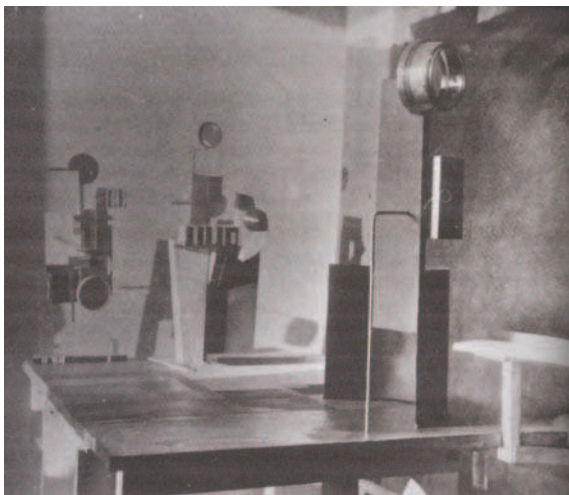
публикација, можда из каталога или нечега сличног што сам имао у рукама након њихове изложбе 1922. коју су довели из Москве. Тако су ме занимале њихове конструкције са жицама, дрво, они механички објекти, дакле прије свега њихова анти-слика. Код њих више уопће није било говора о слици. Напослјетку, ако си ишао зубару, оно што си видио код њега било је најбоља потврда конструктивистичког дјеловања. Управо тај алат, техничке ствари, хируршки и други апарати потицали су на потпуно другачије виђење свијета. Зато ми се и свидјела слика Татлинова торња поводом III Интернационале, коју сам такођер видио негдје објављену. Књиге су ми биле прозор у свијет“ (Крећић, 2015, 159).

Школа се заиста и окреће конструктивизму доласком Мохољи Нађа на Баухаус 1923. год. Он је, пре свега, кроз припремни курс на коме је, као представник конструктивизма са истока, кроз пророчке наговештаје о будућим могућностима технике, увео студенте у конструктивистичке праксе (Institut für auslandsbeziehungen, 1981). Гропијус 1923. год. уводи тезу *Уметност и технологија – ново јединство*, која је додата као трећи програмски циљ уз, на почетку већ постављене: јединство уметности кроз архитектуру и реконструкцију занатских вештина (Gropius, 1965). Сам Гропијус је конструктивизам видео као ону замисао која води ка „новој архитектури“ (Institut für auslandsbeziehungen, 1981, 9).

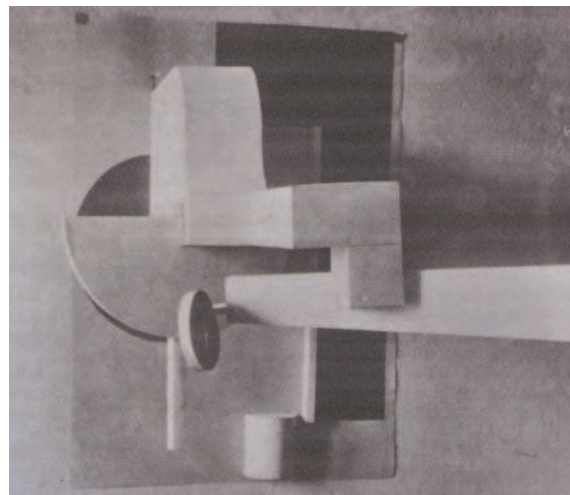
Период боравка на Баухаусу представљао је значајан корак ка суочавању Чернигоја са модерним покретима кроз различите културе које су деловале на школи. Он је тежио повезивању авангардних струјања са духовним разумевањем онтологије уметничког стварања кроз теоретски оквир (Крећић, 2015). Утицај руске конструктивистичке авангарде (пре свега Татлина, Лисицког и Родченка) формираће јасне концептуалне моделе којима се Чернигој током своје касније каријере водио.

Исте, 1924. год., Чернигој ће по повратку у Љубљану поставити своју прву самосталну изложбу. У периоду *историјских авангарди*² Чернигој представља своје конструктивистичке радове, а то значи радове који представљају синтезу савремене технологије и уметности. Чернигој, конструктивиста, не креира дело својих емоција, осећања или унутрашњих превирања, он постаје инжењер који конструише дело – онај који брише границе између архитектуре, уметности и утилитарности. Он ће на изложби приказати низ макета, рељефа, делова машина, одећу радника, парола (*Капитал је крађа, Образовање радника и сељака је неопходно* итд.) скулптура и објеката, и на тај начин ће, кроз артикулацију конструктивистичке идеје, успоставити везу између идеја Баухауса и југословенског

2 Петер Биргер (Peter Bürger), немачки теоретичар културе, уводи појам историјске авангарде којим одређује специфичан уметнички покрет у култури прве половине 20. века, чија је функција одбацивање грађанског концепта аутономије уметности и провоцирање институције уметности, а као најекстремнији примери овог покрета јављају се дадаизам и рани надреализам. Видети: Peter Bürger (1998) *Teorija avangarde*, Beograd, *Narodna knjiga/Alfa*



Сл. 2. Скулптуре с Прве конструктивистичке изложбе у спортској дворани Средње техничке школе у Љубљани у августу 1924, фото: Иво Спинчич, Архив Петра Кречича, Љубљана
Fig. 2. Sculptures from the First Constructivist Exhibition in the Sports Hall of the Secondary Technical School in Ljubljana in August 1924, photo: Ivo Spinčič, Archive of Peter Krečič, Ljubljana



Сл. 3. Зидна конструкција с Прве конструктивистичке изложбе у спортској дворани Средње техничке школе у Љубљани у августу 1924, фото: Иво Спинчич, Архив Петра Кречича, Љубљана
Fig. 3. Wall Construction from the First Constructivist Exhibition in the Sports Hall of the Secondary Technical School in Ljubljana in August 1924, photo: Ivo Spinčič, Archive of Peter Krečič, Ljubljana

културног подручја. Сама изложба афирмисала је лево оријентисану политичку замисао са радикалним уметничким ставом који није наишао на одобрење словеначке јавности (Sterle Vurnik, 2015, 167). Тадашња критика није била вољна да се упушта у полемички дискурс са Чернигојем и углавном је игнорисала изложбу. Следеће године Чернигој ради као асистент на ликовним предметима у Вишој техничкој школи и две грађевинске школе, али је због оптужбе да су у његовом поштанском сандучету нађене комунистичке новине морао да оде из Љубљане (Креџић, 2018). Вративши се у Трст, Чернигој ће 1925. год., заједно са Ђорђом Кармеличем (Giorgio Carmelich) и Емилиом Мариом Долфијем (Emilio Mario Dolfi), покушати да оснује приватну школу по узору на Баухаус (Golubović i Subotić, 2008). Чернигој почиње да се везује за рад Ферда Делака, словеначког авангардног уметника који се претежно бавио позориштем, радећи као сценограф његових представа. Заједно пишу и манифесте, Делак позоришне, а Чернигој уметничке, који се објављују у часопису *Младина*. Чернигојеви текстови говоре о потреби за радикално-динамично-конструктивистичком уметношћу, уметничким колективизмом и раскидом са експресионизмом и „сезановским“ сликарством (Креџић, 1978). Године 1927. Делак издаје авангардни часопис *Танк*, а уређује га заједно са Чернигојем који је био један од највреднијих сарадника. Сам часопис настаје под утицајем часописа *Зенит* који у Загребу (1921-1924), а затим и у Београду (1924-1926), приређује Љубомир Мицић (Golubović i Subotić, 2008). Часопис *Танк*, кроз два броја која су објављена, представљао је мешавину дадаистичког, конструктивистичког и левичарског дискурса. Чернигојева авангардне праксе изазивале су велико противљење јавности и струке (Sterle Vurnik, 2015). Каснији Чернигојев рад обухватао је пејзажно сликарство, графике, магични реализам и геометријске апстракције. Од 1946. до пензионисања 1970. год. ради као професор цртања у гимназији у Трсту (Креџић, 2018). Године 1978, Петер Кречич и

Александер Басин ће великом ретроспективном изложбом Августа Чернигоја (Џернигој, 1978) бацити светло на његов целокупни рад, а пре свега ће обновити прекинуту историју његових радикалних уметничко-политичких пракси које ће словеначки филозоф Алеш Ерјавец касније означити као *Трећу словеначку рану авангарду* (Erjavec, 2013).

ОТИ БЕРГЕР: ТАКТИЛНО КАО ДУХОВНА ПРАКСА

Оти Бергер (1898, Змајевац – 1944, Аушвиц) рођена је 1898. год. у малом месту Змајевац, Барања, у тадашњој Аустроугарској. Пре него што је дошла на Баухаус 1927. год., студирала је 5 година (1922-1926) на загребачкој Краљевској академији за умјетност и умјетни обрт (Mlikota, 2018). На Баухаусу прво пролази кроз припремни курс (Vorkurs) који воде Ласло Мохољи Нађ и Јозеф Алберс. Оти Бергер је током целе своје каријере практиковала знања и методе са овог припремног курса, експериментишући са материјалима и формом, односно различитим и разнородним могућностима дизајна текстила у индустријској производњи (*ibid.*). Међутим, важно је истаћи да је Оти Бергер, услед великог оштећења слуха након једне операције, комуницирала са окружењем углавном путем порука исписаних на папиру (Vinaver, 2018). Тај хендикеп у потпуности ће изоштрити њена друга чула и на тај начин ће битно одредити њен рад и духовни сензибилитет. Станислав Винавер, у тексту о својој посети Баухаусу у Десауу објављеном у *Политици*, пише о сусрету са Оти Бергер: „Она је овде омиљена... Она ми каже: Немци немају онај осећај боје као ми на Балкану... Прича ми о својим путовањима. О свом екстатичном расположењу и поред слабог слуха, у тражењу опипљивих значаја кроз материју, кроз живот схваћен оштрије, јаче опипљиво...” (*ibid.*, 34)

Радови Оти Бергер тежили су, услед њеног слабог слуха, замислима текстила као духовног и психолошког доживљаја, односно трага који ће тако успоставити релације између додира, материјала и идеје самог дела. Она је развила нову врсту ауторства на пољу дизајна текстила,

постављајући дизајн текстила као истраживачку праксу, ону праксу која постиже иновацијске резултате. Пресудни утицај у овом пољу на Оти Бергер оствариће теоријски часови код Василија Кандинског, који ће говорити управо о синтези свих чула у формирању уметничког дела (Smith, 2014, 98). У текстилним праксама Оти Бергер настаје дизајн који се ослањао, с једне стране, на традицију ткања у Барањи (Mlikota, 2015), месту у коме је одрасла, а с друге стране на актуелну баухаусовску апстрактну геометризаацију у комбинацији са основним бојама. Према томе, програмски карактер њених дела садржао је посредно или директно назнаке традиционалног дискурса. Другим речима, Оти Бергер извршила је прелазак с индивидуалне естетске поетике на платформе институционалног ситуирања радова у посве нов културални и друштвени контекст.

Пошто дипломира, неофицијелно води радионицу за дизајн текстила од 1931. до 1932. године (Mlikota, 2009). Мање од годину дана касније, Оти одлази са Баухауса и води сопствени атеље за дизајн текстила у Берлину под називом: „Otti Berger atelier für textilien“ (Smith, 2010). Започиње успешну каријеру радећи на разноврсним пројектима текстила чији дизајн улази у масовну индустријску производњу. Такође, објављује текстове о дизајну у којима синтетичке практична и економска питања са уочавањем финансијских ограничења у приступу текстилном дизајну (*ibid.*), затим излаже своје радове на великом броју изложби. У преговорима са компанијама које су производиле њен текстил инсистирала је да буде потписана као „o.b.“. Успешно је патентирала своје радове у Енглеској (један) и Немачкој (два), што је у то време била права реткост (Mlikota, 2015). Године 1935. одбијена јој је молба за визу због јеврејског порекла и страног држављанства, а 1936. год. бива јој забрањен рад у Немачкој (Mlikota, 2009). Она одлази у Лондон наредне године, али се враћа 1938. год. у родни Змајевац како би бринула о болесној мајци. Надала се да ће се придружити свом веренику, архитекти и мајстору на Баухаусу, Лудвигу Хилберзајмеру у Чикагу, где добија понуду од Мохољи Нађа да води текстилну

радионицу на *The New Bauhaus* школи (*ibid.*), али никада није добила визу. Када је Немачка окупирала Мађарску 1944. год., Оти Бергер, њен старији полубрат Оскар, његова жена Елизабета и млађи брат Ото су, као Јевреји, априла месеца депортовани, најпре у мађарски концентрациони логор, а затим у Аушвиц, где су Елизабета, Оскар и Оти Бергер убијени највероватније у мају 1944. године (Mlikota, 2015). Од њене породице једино је њен брат Ото преживео логор.

СЕЛМАН СЕЛМАНАГИЋ: СОЦИЈАЛНО АНГАЖОВАНА АРХИТЕКТУРА НА ДЕЛУ

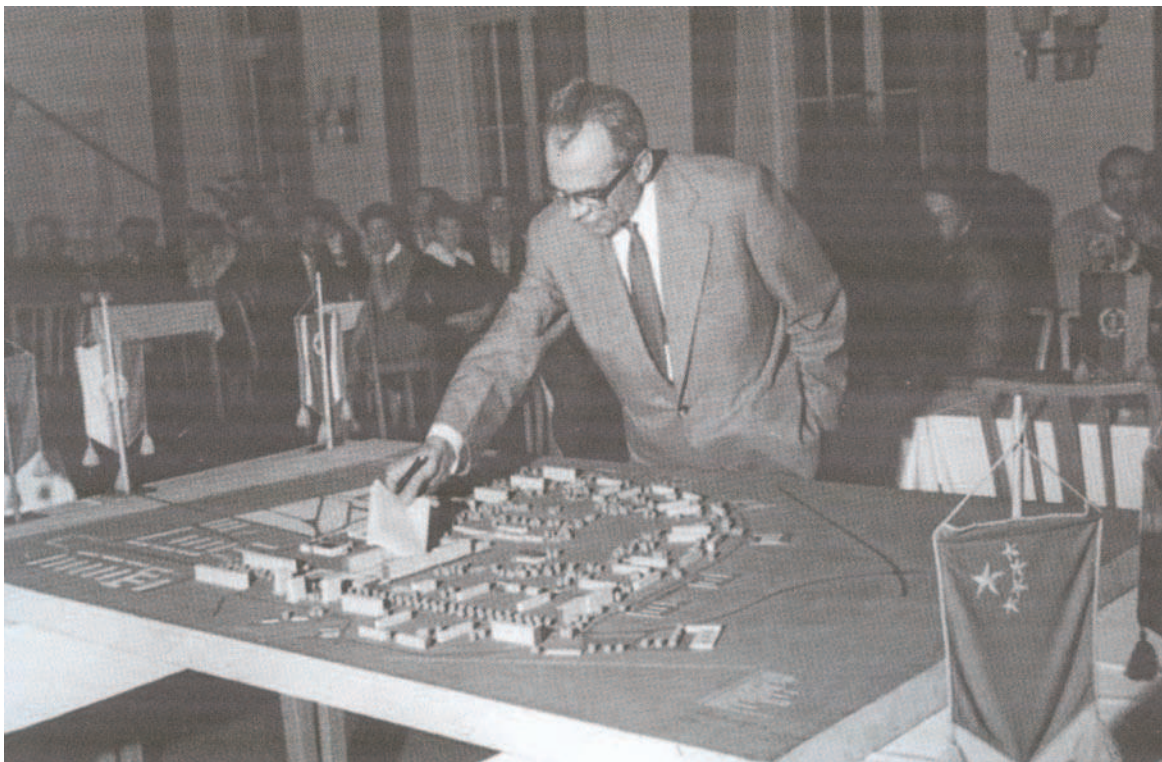
Селман Селманагић (1905, Сребреница – 1986, Источни Берлин) је једини југословенски архитекта који је завршио целокупно трогодишње студирање на Баухаусу у периоду од 1929. до 1932. године. Родио се у месту Сребреница, Босна и Херцеговина, у оквиру тадашње Аустроугарске, 25. априла 1905. год., на размеђи традиционалне оријенталне културе и западних утицаја модернизације. Био је једно од једанаесторо деце угледне сеоске породице, од оца Алије, правника који је дипломирао у Истанбулу, али се, због егзистенције породице, претежно бавио пољопривредом, и мајке Хајрије Омер Вехби (Abadžić Hodžić, Mlikota, 2014). Селман Селманагић се прво школује у Државној стручној школи у Сарајеву (1919-1923), област израда намештаја и столарије, а стручни испит полаже у Љубљани 1927. год. на Високој обртној школи (Abadžić Hodžić, 2015). На сам Баухаус долази готово непланирано. Наиме, Селманагић се упутио у Немачку са циљем да усаврши столарски занат, притом не познајући немачки језик. У возу упознаје свог сапутника, највероватније једног Аустријанца, инжењера, који је мало говорио хрватски језик и који му у разговору предлаже да упише Баухаус (Abadžić Hodžić, 2015). Две године пре Селманагићевог доласка, 1927. год., Ханес Мејер добија позив од Гропијуса да води Департман за архитектуру на школи. За време Мејеровог мандата, рад у тимовима је била једна од главних карактеристика лево оријентисаног колективизма

Сл. 4. Оти Бергер, Фрагменти покривке 1930, МСУ Загреб
Fig. 4. Otti Berger, Cover Fragments 1930, Museum of Contemporary Art, Zagreb



Сл. 5. Гертруд Арнт (Gertrud Arndt), Оти Бергер на балкону зграде Баухауса у Десауу 1930, Bauhaus-Archiv, Берлин
Fig. 5. Gertrud Arndt, Otti Berger on the balcony of the Bauhaus building in Dessau 1930, Bauhaus-Archiv, Berlin





Сл. 6. Селман Селманагић испред макете града Швета, 1962, Приватни архив Селмана Селманагића, Берлин

Fig. 6. Selman Selmanagić in front of the model of the city of Schwedt, 1962, Selman Selmanagić Private Archive, Berlin

који је заступао. Такав принцип функционисања је битно одредио и развио Селманагићев рад и даље стваралаштво (Abadžić Hodžić, 2018). Обавезни припремни курс, као и сви југословени на школи, пролази код Мохољи Нађа и Алберса. У априлу месецу 1930. год. Селманагић уписује други семестар на радионици за архитектуру и мења свој статус у *хоспитанта* (студента који редовно слуша наставу), али „под оштром пробом“, што је подразумевало да постоји могућност да буде искључен из школе уколико се за то покажу одређени разлози. Заправо, ради се о томе да због непознавања језика није успешно прошао припремни курс, али студентски савет му је дозволио да упише наредни семестар (Abadžić Hodžić, Mlikota, 2014, 386). Неки од предавача, који су у том периоду радили на архитектонском одсеку, били су: Ханес Мејер, који је држао колективно становање и теорију архитектуре, Алфред Арнт (Alfred Arndt) је предавао зидно сликарство, нацртну геометрију и перспективу, Лудвиг Хилберзајмер био је руководиоца семинара за изградњу и урбанизам, Лудвиг Мис ван дер Рое држао је архитектонско пројектовање и др., док су цртање и сликање водили Паул Кле и Василиј Кандински (Institut für auslandsbeziehungen, 1981). Мејер, као директор, извршио је унутрашњу програмску реконструкцију Баухауса, направивши отклон од Гропијусовог залагања за садејство форме и заната. Успоставио је радикални функционализам као главно начело у школи, фокусирајући се на реалне друштвене потребе. Његова логика базирала се на тврдњи да предмете који се не производе за широку употребу треба сматрати неморалним и сувишним (Forgács, 1995). Селманагић се, поред Мејеровог утицаја, суочио и са специфичним начином урбанистичког планирања које

је спроводио Хилберзајмер, фокусирајући се на реалне потребе нижих слојева становништва у свакодневном животу. Овакав приступ пројектовању Селманагић ће снажно афирмисати кроз своју каснију професионалну праксу, поготово у периоду свог боравка на Блиском Истоку (Abadžić Hodžić, 2015).

Селман Селманагић дипломира архитектуру на Баухаусу 1932. године. Претпоставља се да је још неко време провео у Берлину (где се школа пресељава у јесен 1932. год.), те да ради као цртач у бироу Валтера Гропијуса (Abadžić Hodžić, Mlikota, 2014). Селманагић 1933. год. напушта Немачку и враћа се у Краљевину Југославију. У земљи покушава да нађе посао, али и ради на архитектонским конкурсима. На конкурс за нову зграду Државне штампарије Југославије осваја четврто место и од награде убрзо потом почиње да путује. Ради у различитим бироима у Европи и на Блиском Истоку, у: Истанбулу - где ради у атељеу значајног турског архитекта Сејфија Аркана (Seufi Arkan), затим у Палестини – у бироу знаменитог немачког архитекта Рихарда Кауфмана (Richard Kauffmann), који управо пројектује вилу према принципима Баухауса за имућног клијента, затим путује у Хаифи, Тел Авив, Јерусалим, Египат и Италију (*ibid.*).

Године 1939. Селманагић се враћа у Берлин где једно време ради као филмски сценограф и активно учествује у антифашистичкој борби. Претпоставља се да је Селманагић већ 1930. год. био укључен у рад комунистичке групе која је деловала на Баухаусу, заједно са Иваном Томљеновић која је у то време студирала фотографију на школи (Abadžić Hodžić, Mlikota, 2014).

Од 1945. до 1950. год. Селманагић је постављен за руководиоца Одељења за планирање изградње и обнову културних и спортских објеката и заштиту споменика, које је било задужено за обнову Берлина (Abadžić Hodžić, 2015). У то време је реализовао свој најкомплекснији пројекат Стадион омладине света (Stadion der Weltjugend). Такође је од 1945. год. био архитекта и дизајнер намештаја у фирми *VEB Deutsche Werkstätten Dresden-Hellerau*. Од 1950. до пензионисања 1970. год. био је професор на Високој уметничкој школи (Kunsthochschule Berlin-Weißensee). Као професор, Селманагић примењује принципе и педагошке моделе усвојене на Баухаусу, а то значи да је кроз рад са студентима инсистирао на критичком преиспитивању формалних обликовних карактеристика објекта и пажњу усмеравао ка свакодневним животним потребама и социјалној улози архитектуре (*ibid.*). Године 1975. је сарађивао са тимом архитеката, као један од главних консултаната на обнови зграде Баухауса у Десауу. Селман Селманагић умире у 81. години живота у (тадашњем) Источном Берлину.

ИВАНА ТОМЉЕНОВИЋ: ЖЕНА С ФИЛМСКОМ КАМЕРОМ

Прича о Ивани Томљеновић-Meller (1906, Загреб – 1988, Загреб) је сложена историја оубудљивој личности, уметници, спортисткињи, лево оријентисаном политичком деловању, сложенем опусу, заборава и поновном открићу, која почиње у имућној и угледној загребачкој породици где је Ивана била једна од петоро деце. Њен отац Томислав Томљеновић је био правник који је неко време вршио функцију бана Хрватске и Словеније. Ивана је била једна од деверуша на венчању краља Александра I Карађорђевића и румунске принцезе Марије 1922. године. Била је успешна спортисткиња у различитим дисциплинама: атлетика, рукомет, кошарка, тенис, скок у даљ, бацање диска, скијање и др. Њен нећак са мајчине стране адвокат Маријан Ханжековић у интервјуу за загребачке новине говориће о „филмском“ животу Иване Томљеновић: „Била је неконвенционална особа, бунтовница, и није марила за друштвене норме. Била је љевичарка, но нитко се у обитељи није веселио њезиним политичким активностима. У обитељи су је третирали као црну овцу“ (Ožegović, 2010). Школовала се на Уметничкој академији у Загребу (1924-1928), а након дипломирања одлази на дошколовање (1928-1929) са Маријом Барањај на Школу примењених уметности (Kunstgewebeschool) у Беч. Међутим, врло брзо, након што су присуствовале предавању Ханеса Мејера, одлучују да школовање наставе на Баухаусу (Koščević, 2018). Ивана се на школовању у Загребу и Бечу бавила сликањем и обликовањем метала, међутим, њени радови из тог периода не говоре много о одмаку од традиционалног приступа стварању (Šimičić, 2015). С тога улази у авантуру потраге за новим начином, односно новом методологијом приступа дизајну, коју

проналази у Мејеровим предавањима. На Баухаусу је провела два семестра школске 1929/1930 године. Тамо среће још двоје Југословена: Селмана Селманагића, са којим у исто време уписује школу, и Оти Бергер, коју познаје са студија у Загребу (Koščević, 2018). Као и сви студенти који су дошли на Баухаус, без обзира да ли су имали претходно образовање, прво је похађала припремни курс којим тада руководе Јозеф Алберс и Мохољи Нађ. Правило је било да студенти након првог семестра излажу своје радове које вреднује комисија сачињена од професора и представника студената. На основу успеха ових радова одлучивало се о даљој позицији студената. Ивана је на овом делу остварила оцену „неограничено“ („uneingeschränkt“), те је уписала новоосновани одсек за фотографију, који води немачки фотограф Валтер Петерханс (Walter Peterhans) (Šimičić, 2015).

Иванини фотографски радови начињени на Баухаусу приказују нову сензибилност и нову визуелност времена у ком су настали кроз: неуобичајене ракурсе, јаке контрасте светла и сенки, двоструке експозиције, изразито крупне планове, експериментисање са негативима и фотомонтаже. Тематски се фокусирају на атмосферу свакодневнице студената у Десауу, њених пријатеља или пролазника, на приказе градилишта, на спортска дешавања и припреме за забаву. Ове фотографије су данас важна дела, зато што предочавају живот који се одвијао у склопу сложеног образовног програма школе (Međulić, 2013). Фундаментално важно откриће јесте податак да је једини филм снимљен на Баухаусу од стране неког изнутра, било студента или професора, 1930. год. снимила управо Ивана Томљеновић. Филм који, због свог трајања и непостојања наслова, Бојана Пејић назива „баухаус у 57 секунди“ (Pejić, 2015). Сам филм, који је сачињен од низа кратких кадрова, када бисмо га класификовали према опису Бојане Пејић, суочава посматрача: 1) са односом човека и архитектуре – балкона зграде у Десауу, 2) са питањем статуса и друштвене улоге жене која стоји поред аутомобила, а чији је могући власник, 3) са утилитарном улогом модерног посуђа за чај или кафу, које, седећи за столом, користе вероватно студенти школе, 4) са афектацијом филмске слике, коју провоцирају крупни планови лица и 5) са питањем слободног времена и доколице модерног човека кроз приказивање слободних тренутака на реци и спортских активности.

Ивана користи свакодневне чулне појаве и догађаје како би начинила филм од њихових различитих трагова, повезаних на начин који не сачињава конзистентан наратив, већ који осликава експеримент као метод истраживања који је усмерен проширивању канонских постављених протокола визуелног језика са тежњом откривања нових стратегија приказивања света који познајемо путем фотографије и филма.



Сл. 7. Насловница књиге *Diktatur In Jugoslawien – Dokumente Tatsachen*, Берлин, 1930. Колекција Дарко Шимићић, Загреб
 Fig. 7. Cover of the book *Dictatorship in Yugoslavia - Documents Facts*, Berlin, 1930. Darko Šimičić Collection, Zagreb

Ивана је била политички активна, блиска комунистичким идејама, такав став њен отац никада није одобрио (Mehulić, 2010). Као члан Комунистичке партије Немачке деловала је под другим именом ради безбедности³, такође је одржавала и контакт са члановима Комунистичке партије Југославије који су били у изгнанству (Šimičić, 2015). На лето 1930. год., због побуне једне групе (комунистички оријентисаних) студената, између осталог, око трајања припремног курса на Баухаусу, председник општине тражи смену Ханеса Мејера (Institut für auslandsbeziehungen, 1981). Овај догађај заправо је био кулминација сукоба између све већег присуства нацизма, с једне стране, и комуниста, с друге стране, на школи. Након напуштања Десауа, Ивана одлази у Берлин где кратко време ради као помоћник сценографа (Šimičić, 2015). У то време, политичке околности у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца се радикално мењају укидањем парламентаризма и Видовданског устава, увођењем тзв. Шестојануарске диктатуре Александра I Карађорђевића, која је трајала од 1929. до 1931. год., односно до Октроисаног устава. Године 1929. мења се и име земље у Краљевина Југославија. Диктатуру су пратили снажна економска криза и велики отпор комуниста, али и прогон политичких противника краља који су гоњени и осуђивани (Pribičević, 1952). Почетком 1930. год., Ивана посећује изложбу *Diktatur in Jugoslawien – Dokumente, Tatsachen*

3 Посеђивала је чланску карту Комунистичке партије Немачке под именом Wirinea Hölzt (Šimičić, 2015).

(*Диктатура у Југославији – документа, чињенице*), коју у Берлину организује Југословенска комунистичка организација у изгнанству. Изложба је, кроз коришћење различитих фотографија и докумената, имала за циљ да покаже окрутност и идеолошки курс владавине краља Александра. Ивана Томљеновић од организатора изложбе добија копије изложених фотографија и документа (Šimičić, 2015). Она тај материјал користи за супротстављање краљевом режиму и прави политички фотоколаж на коме је приказан краљ Александар који ауторитативно стоји на беживотном телу Вјекослава Славка Орешког⁴, док је у другом плану полицијски извештај о инсценираном бекству и убиству Ђуре Ђаковића и Николе Хеђимовића⁵. На самом приказу извештаја је великим црвеним словима исписано „Diktatur In Jugoslawien“, док је последњи план фотоколажа обојен јарко црвеном бојом. Сам рад на сугестиван начин спаја моћ илустрације да сугерише или провокативно дочара сложenu ситуацију политичког и друштвеног терора над неистомишљеницима. Тиме се сугерише и питање о политичкој платформи са које се спроводи такав акт, а то значи да се „полицијски терор“ разуме као један од инструмената за извођење и спровођење власти краља Александра. Према Дарку Шимићићу, сам фотоколаж никада није сачуван и оно што данас познајемо јесте графичко решење насловне стране књиге *Diktatur in Jugoslawien – Dokumente, Tatsachen*, публиковане након изложбе, а коју је израдио Вернер Егерт (Werner Eggert) према (изгубљеном) предлошку Иване Томљеновић⁶ (*ibid.*). Након Берлина, Ивана једно кратко време проводи у Паризу где студира књижевност на Сорбони, а 1932. год. сели се у Праг где се удаје за инжењера Алфреда Мелера (Alfred Meller). Међутим, већ 1934. год. остаје удовица (Mehulić, 2010). У Прагу дизајнира излоге и креира светлосне инсталације на прашким трговима (Šimičić, 2015). Након краћег боравка у Београду, где дизајнира плакате за фабрику авиона Рогожарски, 1938. год. се враћа у Загреб где до 1957. год. предаје ликовно у средњим школама (*ibid.*). Комплексна уметничка продукција Иване Томљеновић бива осветљена тек након 50 година, услед њеног случајног сусрета са уметником и директором загребачког Студентског центра Владимиром Гудцем 1982. године (*ibid.*). Већ наредне године настаје опсежан интервју са Иваном и организује се низ њених самосталних изложби. Ивана Томљеновић Meller умире 1988. године у Загребу.

4 Вјекослав Орешки Славко (1901-1929), технички секретар СКОЈ-а, уредник часописа *Млади болшевик*. Убијен заједно са двојицом секретара СКОЈ-а, млађим братом Мијом Орешким (1905-1929) и Јанком Мишићем (1900-1929).

5 Ђура Ђаковић (1886-1929), организациони секретар Централног комитета КП Југославије. Никола Хеђимовић (1900-1929), секретар Црвене помоћи.

6 Ивана, у једном интервјуу сведочи да текст у њеном решењу није постојао и да је накнадно исписан (Šimičić, 2015).

Густав Бохутински (1906, Крижевци – 1987, Хонолулу, Хаваји, САД) још је једна интригантна фигура међу југословенским студентима на Баухаусу, с једне стране због тога што о његовом животу након одласка из земље 1949. год., па све до смрти 1987. год., није пронађено, до данашњег дана, много података, а с друге стране, ради се о једном од двојице архитеката са ових простора школованих на Баухаусу чији је пројекат реализован и сачуван и о коме се данас говори као о објекту који представља одјек идеолошких позиција самог Баухауса на југословенском културном подручју. Густав се родио 24. септембра 1906. год. у Крижевцима, као друго од троје деце мајке Маргарете Бајер (Bayer) и оца Густава Бохутинског старијег, познатог агронома и генетичара, доктора наука и професора на Краљевском вишем господарском училишту у Крижевцима. Густавов средњи брат Емил (1907-1996) постаће академски вајар, а најмлађи брат Ото наследиће очеву професију (Šerman, et. al, 2015).

Након завршене гимназије и последње две године техничке школе, Бохутински на јесен школске 1926/1927. год. уписује студије архитектуре на загребачкој Академији ликовних умјетности (тада Краљевској умјетничкој академији) познатој и као „Иблерова школа“, која је под руководством архитекте Драге Иблера, професора на школи и оснивача левичарске групе уметника *Земља*, која је деловала од 1929. до 1935. год., а која је за циљ имала решавање друштвених проблема кроз синтезу уметничких пракси (Šerman, 2009). Године 1930, после четири године студија у Загребу, Бохутински се одлучује да упише Баухаус у Десауу. Тачни разлози његовог одласка на Баухаус нису познати, али се дешавања могу реконструисати кроз културални миље Краљевине Југославије тог времена. У сложеним друштвеним и политичким околностима након Првог светског рата, тежња за преображајем и препородом у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца (од 1929. год. Краљевина Југославија) могла се осетити и у уметности. Један од таквих уметничких преображаја везан је за деловање неколико часописа, међу њима и часописа *Зенит* (1921-1926), који је упијао прогресивистичке идеје европске авангарде тог времена, публикујући и различите текстове о Баухаусу (Golubović i Subotić, 2008). Можемо наслутити да је Бохутински био упознат са овим струјањима и да је то био један од мотива да упише ту школу. Кључни фактор за развој модерне архитектонске и уметничке мисли на „Иблеровој школи“ био је управо Баухаус. Показују се велике сличности у приступу, формалним карактеристикама и образовној структури архитектата између те две школе. Заједничке концепције су биле: рад у групама на реалним архитектонским задацима, већ формирани млади

архитекти и уметници који су уписивали школу, окренутост функционалистичким решењима, подређеност концепту истраживања модерног обликовања и посвећеност социјалним питањима (Šerman, et. al, 2015).

О самом боравку Бохутинског на Баухаусу не постоји много података. Зна се да је тамо студирао шест месеци, а поред једне његове сачуване скице на омоту писма и потписане петиције упућене управи школе током побуне студената 1930. год., зна се и да је, без обзира на своје претходно школовање, обавезни припремни курс прошао код Алберса и Нађа и да је након обуке променио свој статус у *хоспитанта* – студента који редовно слуша и похађа наставу (*ibid.*). Међутим, није познато колико је тачно и на који начин искористио овај статус у школи.

Исте 1930. године, у јесен, својим повратком у Краљевину Југославију, Бохутински завршава започете студије архитектуре у Загребу, тачније преостала два семестра, а сведочанство о дипломирању издато му је 1934. године (*ibid.*). Показује се да је, иако млад студент, способан да делује у архитектонској пракси самостално (кроз конкурсе) или у сарадњи са знаменитим архитектама тог доба (кроз рад у архитектонским бироима). У периоду од 1926 до 1939. год., радио је са: Станком Клиском, Лавом Калдаом, Стјепаном Планићем, Стјепаном Гомбошем и Младеном Каузларићем (*ibid.*).

Године 1939. Бохутински започиње свој најзначајнији пројекат, комплекс стамбеног простора и атељеа за свог брата вајара Емила Бохутинског. Објекат се налази у стамбеном кварту западног дела Загреба. Треба напоменути да је стамбени простор породичне куће у знатној мери измењен у односу на главни пројекат, а уз атеље је највероватније 1942. год. дограђен и мањи волумен који атеље спаја са дворишном страном породичне куће (*ibid.*). Сам атеље је изворно планиран као самостални аутономни објекат, правилни кубус, масивне градње, димензија 9 x 10 метара и висином од 5 метара (*ibid.*). Зидови атељеа су изведени од пуне црвене опеке, таваница је ситноребраста конструкција од армираног бетона. Квалитетно осветљење простору омогућава централно постављени заобљени светларник од армираног бетона и металне конструкције једнаког растера који се издиже над равним кровом атељеа. На северној страни објекта је формирана вертикална стаклена равна која је изведена, такође, у металној конструкцији једнаког растера (*ibid.*).

Захваљујући околностима објекат је сачуван од пропадања, на тај начин имамо драгоцену потврду о примени концепта баухаусовске образовне платформе на овим просторима. Другим речима, ради се о примарно функционалистичкој архитектури чврстог геометријског оквира, чисте сведене форме која је изведена од опеке, армираног бетона и стакла.



Сл. 8. Густав Бохутински, Атеље за брата Емила Бохутинског, Загреб, 1939-1945, фото: Карин Шерман

Fig. 8. Gustav Bohutinski, Studio for brother of Emil Bohutinski, Zagreb, 1939-1945, photo: Karin Serman

Као такав, објекат представља сублимацију архитектонске идеје Баухауса на југословенским просторима, прецизније у архитектури Хрватске у времену између два светска рата (Šerman, 2009).

Након Другог светског рата, у склопу обнове земље, Бохутински бива ангажован од стране утицајног професора на загребачком Техничком факултету и архитекте Јураја Дензлера на пројектовању типских термоелектрана и трансформаторских станица, а касније и на низу других инфраструктурних објеката (Šerman, et. al, 2015).

Услед велике пројектантске праксе, Бохутински бива позван 1948. год. да предаје на загребачком Техничком факултету (Свеучилиште у Загребу, Архитектонски факултет). На месту професора остаје кратко, свега годину дана, одлучивши да напусти Загреб и запути се у Сједињене Америчке Државе. Постоје подаци да је на путу за Америку боравио у Немачкој, Италији, Египту и Аустралији, где остаје од 1950. до, могуће, 1958. год., чекајући тренутак када ће Америка омогућити улаз емигрантима у земљу (*ibid.*). Бохутински је у Америку дошао почетком шездесетих година прошлог века. Могуће је да је прво боравио у Чикагу, али о овом периоду његовог живота и рада за сада нема довољно података. Из личних сећања његових савременика наслућује се да је имао активну архитектонску каријеру (*ibid.*). После неког времена сели се на Хаваје где остаје до краја живота.

ЗАКЉУЧАК

Баухаус, као школа за дизајн, визуелне уметности, извођачке уметности и архитектуру, представљао је синтезу политичког и креативног напора у трансформацији затечене друштвене реалности. Другим речима, идеолошка платформа Баухауса није тежила само стварању нових идеалних објеката намењених естетском уживању, већ се залагала да уметност измени свет који познајемо. Управо ту је његова утопијска димензија која је обећавала стварање „новог јединства“ за нову идеју света услед друштвено-политичких трансформација након катастрофа Првог светског рата. Укидањем Баухауса у доба нацизма нестане и европска авангарда. То је била ситуација у којој је модернистички и авангардистички дух, одласком бројних професора пренесен у Америку, најављујући оно што ће бити уметност друге половине 20. века.

Овај рад је био усмерен на приказивање сложених релација између југословенских студената на Баухаусу, њихових појединачних поетика, интернационалне конотације и контекста у коме су деловали на самом Баухаусу и након школовања. Август Чернигој ће, под снажним утицајем руске авангарде, увести конструктивистичке идеје у, за то, неприпремљен југословенски контекст. Оти Бергер, једна од централних трагичних фигура средњоевропских траума, инсистираће на синтези свих чула у ткачком дизајнерском

процесу. Селман Селманагић оствариће значајну интернационалну каријеру архитекте и професора, не напуштајући принципе и модалитете социјалне архитектуре усвојене на Баухаусу. Ивана Томљеновић биће заслужна за једини филм снимљен на Баухаусу који приказује свакодневне активности студената у Десауу, а архитекта Густав Бохутински, својим пројектантским приступом оставиће најзначајнији архитектонски траг који подсећа на обликовне принципе Баухауса на овим просторима.

ЛИТЕРАТУРА

- Abadžić Hodžić, A. (2015) „Arhitektura izvan četiri zida” – Selman Selmanagić i Bauhaus, u: Vinterhalter, J. (ur.) *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, str. 200-226.
- Abadžić Hodžić, A. (2018) Bauhaus u životu, djelu i pedagoškoj praksi Selmana Selmanagića, u: Šuvaković, M. (ur.) *Bauhaus: Ex-Yu recepcija Bauhaus*, Beograd, Orion art, str. 133-140.
- Abadžić Hodžić, A., A. Mlikota (2014) *Selman Selmanagić – „balkanski Le Corbusier”, Ars Adriatica*, No. 4, str. 385-398.
- Birger, P. (1998) *Teorija avangarde*, Beograd, Narodna knjiga/Alfa
- Černigoj, A. (1978) *Avgust Černigoj* [izložbeni katalog], Idrija, Mestni muzej
- Erjavac, A. (2013) *Ljubav na posljednji pogled: Avangarda, estetika i kraj umetnosti*, Beograd, Orion art
- Forgács, É. (1995) *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*, Budapest, Central European University Press
- Golubović, V., I. Subotić (2008) *Zenit 1921-1926*, Beograd, Narodna Biblioteka Srbije i Zagreb, SKD Prosvjeta
- Gropius, W. (1965) *The New Architecture and the Bauhaus*, Cambridge MA, MIT Press
- Institut für auslandsbeziehungen (1981) *Bauhaus* [izložbeni katalog povodom izložbe u Muzeju savremene umjetnosti u Beogradu 12. marta - 12. aprila 1981. godine i Galeriji grada Zagreba u Zagrebu 12. maja - 12. juna 1981. godine], Štuttgart, Institut za veze sa inostranstvom
- Košćević, Ž. (2018) Jugoslovenski studenti Bauhaus, u: Šuvaković, M. (ur.) *Bauhaus: Ex-Yu recepcija Bauhaus*, Beograd, Orion art, str. 86-91.
- Krečić, P. (1978) Černigojev konstruktivizam: Činjenice, interpretacije, u: *Avgust Černigoj* [izložbeni katalog], Idrija, Mestni muzej
- Krečić, P. (2015) Put Avgusta Černigoja na weimarski Bauhaus ili postavljanje temelja slovenske umjetničke avangarde, u: Vinterhalter, J. (ur.) *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, str. 152-163.
- Krečić, P. (2018) Avgust Černigoj – monografska skica, u: Šuvaković, M. (ur.) *Bauhaus: Ex-Yu recepcija Bauhaus*, Beograd, Orion art, str. 71-75.
- Maldonado, T. (1980) Uticaj Bauhaus, u: Denegri, J. (ur.) *Dizajn i kultura: izbor tekstova*, Beograd, Radionica SIC, str.75-94.
- Mehulić, L. (2010) *Ivana Tomljenović Meller, zagrepčanka u Bauhausu* [izložbeni katalog], Zagreb, Muzej grada Zagreba
- Mehulić, L. (2013) *Bauhaus Ivane Tomljenović Meller* [izložbeni katalog], Zagreb, Radnička galerija
- Mlikota, A. (2009) Otti Berger – hrvatska umjetnica iz Tekstilne radionice Bauhaus, *Radovi instituta za povijest umjetnosti* 33, str. 271 -282.
- Mlikota, A. (2015) Otti Berger – tekstilna dizajnerica, teoretičarka, pedagoginja, inovatorica, u: Vinterhalter, J. (ur.) *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, str. 238-255.
- Nikolić, S. (2016) *Bauhaus – Primenjena estetika muzike teatra i plesa*, Beograd, Fakultet za medije i komunikacije
- Pejić, B. (2015) bauhaus u 57 sekundi – ivana tomljenović, pokretna slika i avangardni filmnet oko 1930. godine, u: Vinterhalter, J. (ur.) *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, str. 94-119.
- Pribičević, S. (1952) *Diktatura kralja Aleksandra*, Beograd, Prosveta
- Šerman, K. (2009) Utjecaj Bauhaus na hrvatsku međuratnu arhitekturu, *Prostor: znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam*, Vol. 17, 2 (38), str. 328-335.
- Šerman, K., D. Bačić, N. Jakšić (2015) Hrvatski arhitekt - Gustav Bohutinsky i Bauhaus, u: Vinterhalter, J. (ur.) *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, str. 266-285.
- Šimičić, D. (2015) Ivana Tomljenović, u: Vinterhalter, J. (ur.) *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, str. 256-265.
- Smith, T. (2010) The Identity of Design as Intellectual Property, In: J. Saletnik, & R. Schuldenfrei (eds.) *Bauhaus Construct Fashioning Identity, Discourse and Modernism*, New York, Routledge, pp. 226-245.

- Smith, T. (2014) *Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design*, Minneapolis, University of Minnesota Press
- Sterle Vurnik, B. (2015) Kratka pripovijest o dugoj potrazi za gotovo izgubljenom Černigojevom ostavštinom, u: Vinterhalter, J. (ur.) *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, str. 164-181.
- Vinaver, S. (2018) Dom gradnje i Desau – novi rad u kolektivu, u: Šuvaković, M. (ur.) *Bauhaus: Ex-Yu recepcija Bauhaus*, Beograd, Orion art, str. 33-35.

ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ

- Ožegović, N. (16. Mart, 2010) *Nepoznati život zagrebačke zvijezde Bauhaus*, iz Nacional: <http://arhiva.nacional.hr/clanak/79681/nepoznati-zivot-zagrebacke-zvijezde-bauhaus> (pristupljeno 09.10.2019)

ИЗВОРИ ИЛУСТРАЦИЈА / ILLUSTRATION SOURCES

- Слика 1. Баухаус – Умрежавање идеја и праксе, Јадранка Винтерхалтер, ур., 31.
Figure 1. Bauhaus - Networking Ideas and Practices, Jadranka Vinterhalter, ed., 31.
- Слика 2. Баухаус – Умрежавање идеја и праксе, Јадранка Винтерхалтер, ур., 154.
Figure 2. Bauhaus - Networking of Ideas and Practices, Jadranka Vinterhalter, ed., 154.
- Слика 3. Баухаус – Умрежавање идеја и праксе, Јадранка Винтерхалтер, ур., 155.
Figure 3. Bauhaus - Networking of Ideas and Practices, Jadranka Vinterhalter, ed., 155.
- Слика 4. Баухаус – Умрежавање идеја и праксе, Јадранка Винтерхалтер, ур., 255.
Figure 4. Bauhaus - Networking Ideas and Practices, Jadranka Vinterhalter, ed., 255.
- Слика 5. Баухаус – Умрежавање идеја и праксе, Јадранка Винтерхалтер, ур., 233.
Figure 5. Bauhaus - Networking of Ideas and Practices, Jadranka Vinterhalter, ed., 233.
- Слика 6. Баухаус – Умрежавање идеја и праксе, Јадранка Винтерхалтер, ур., 225.
Figure 6. Bauhaus - Networking of Ideas and Practices, Jadranka Vinterhalter, ed., 225.
- Слика 7. Баухаус – Умрежавање идеја и праксе, Јадранка Винтерхалтер, ур., 264.
Figure 7. Bauhaus - Networking of Ideas and Practices, Jadranka Vinterhalter, ed., 264.
- Слика 8. Баухаус – Умрежавање идеја и праксе, Јадранка Винтерхалтер, ур. 282.
Figure 8. Bauhaus - Networking of Ideas and Practices, Jadranka Vinterhalter, ed., 282.