

Nikoleta Marković
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

TEKSTILNA RADIONICA BAUHAUSA I TEORIJE TKANJA

Apstrakt:

Tkanje je prema tradicionalnoj istorijskoumetničkoj pretpostavci zanat koji podrazumeva ručni ali ne i intelektualni rad. Kroz istraživanja teorija tekstila i uopšte tkanja kao modernističkog jezika koji preispituje fundamentalne osnove modernizma, definišu se oblast, metodologija i cilj tkanja kao modernističkog medija. Početno mesto za istraživanje tekstilne radionice Bauhausa je definisanje teorijskih okvira neophodnih za razumevanje tkanja kao zanata, i u ovom tekstu se istražuje početno mesto – teorijski tekstovi umetnica koji su poslužili za kreiranje teorije tkanja, kao i do koje mere su te teorije u praksi realizovane. Začetak i dalji razvoj modernističkih teorija tekstila se prati i dalje tumači kroz tekstove studentkinja tekstilne radionica na Bauhausu u periodu tridesetih godina prošlog veka.

Ključne reči:

Bauhaus, teorije tekstila, tkanje, tekstilna radionica, tridesete godine

Tekstualna istraživanja tkanja

Valter Gropijus (Walter Gropius) je osnovao Bauhaus školu 1919. godine u Vajmaru, pokušavajući da uspostavi obrazovni program (*Vorkurs*) koji praktikuje uniju između umetnosti i zanata, u okolnostima nakon Prvog svetskog rata. U uvodnoj brošuri Bauhaus programa, Gropijus ističe zanatsku obuku kroz različite radionice u kojoj se primenjena umetnost prepliće sa lepim umetnostima, a teorijski diskurs predlaže uniju kao pedagošku strukturu koja sintetiše praktični i naučni rad. (Gropius 1919) Kao što se u praksi pokazalo, Gropijusov pokušaj ujedinjenja Bauhausa pod jednim ideološkim okvirom je bio nemoguć. Zbog komplikovane političke situacije i ekonomske krize u Vajmarskoj republici, kao i zbog potrebe škole da traži finansiranje od raznih pokrovitelja politički levo i desno orijentisanih, Bauhaus se formirao kao institucija koja nikada nije imala koherentne ideološke ciljeve. Stoga je praktično i diskurzivno polje Bauhausa skoro pa nemoguće definisati. Usled lošeg ekonomskog statusa, identitet radionica na Bauhausu je bio u stalnom fluksu, i mnoge radionice su tokom godina zatvorene. Jedino je tekstilna radionica Bauhausa od inicijalnog otvaranja 1919. godine bila opremljena razbojima i potrebnim materijalima i trajala je u kontinuitetu sve do zatvaranja škole 1933. godine u Berlinu. Iako jedna od najstarijih, tekstilna radionica je dugo u istraživanjima Bauhaus institucije bila zanemarena. Tek sa posleratnom ekspanzijom i opštom popularnošću modernističkih tekstila u Americi, tkanje i tekstilna radionica na Bauhausu dobijaju na značaju, i sakuplja se arhivska građa koju prate dodatna istraživanja.



Zgrada Bauhausa u Desau, fotografija Peter Drews (2011), Creative Commons licenca CC-BY-SA-3.0

U ovako definisanom socio-političkom kontekstu, tkanje se uspostavlja kao posebna vrsta zanata koja podrazumeva određenu tehnologiju materijala i bavi se problemima strukture, koja dalje podrazumeva međusobno povezivanje osnove (vertikalne niti) i obrasca (horizontalne niti). Za ovaj narativ specifičnosti tkanja značajno je istaći i činjenicu da su, za razliku od drugih zanatskih radionica, studentkinje tekstilne radionice pisale teorijske tekstove u cilju razvijanja osnovnih parametara (ali i obrazloženja) za tkane predmete.

Na Bauhausu, teorije tkanja se zasnivaju na materijalnom (*Stoffgebiet*) i formalnom (*Gestaltungsgebiet*) polju. Retoriku teorija tekstila razvijale su studentkinje tekstilne radionice na Bauhausu poput: Ani Albers (Anni Albers), Gunte Štelcl (Gunta Stölzl) i Oti Berger (Otti Berger) koje u svojim teorijskim esejima istražuju prirodu materijala, mogućnosti i granice razboja kao alata, kao i funkcionalne primene tkanog predmeta. Tako formulisane, teorije tkanja su se potom često preispitivale i transformisale, time redefinišući granice modernizma. Ovi teorijski eseji se smatraju prvim korakom ka afirmaciji tkanja kao specifičnog zanata – koji se kao medij dalje može razlikovati i upoređivati.

Tkanje, odnosno tekstilna radionica u formativnom periodu Bauhausa postoji, ali je i dalje medij koji nema svrhu jer ne poseduje teorijsku potku. Kao što je već istaknuto, kroz eksperimentalne tekstile u vajmarskoj fazi i eseje koji se bave tkanjem kao praksom, studentkinje tekstilne radionice pozajmljuju retoričke strategije arhitekture, fotografije i umetnosti *Nove objektivnosti* u kreiranju osnove za dalja istraživanja. Prvi tekstovi, kao na primer eseji Ani Albers i Gunte Štelcl, ističu važnost teoretskog okvira za razliku od prethodnog fokusa tekstilne radionice na problem kompozicije. Ovi tekstovi igraju dvojnu ulogu i postavljaju pitanje „ženskog prostora“ na Bauhausu (Nonne – Schmidt 1926), a sa druge strane interno definišu tkanje kao medij i zahvaljujući ovoj definiciji, uslovno rečeno, opravdavaju tkane predmete. Međutim, da bi se moglo insistirati na specifičnosti tkanja, bilo je potrebno i (re)definirati praksu i funkciju tekstila. Da bi tkani predmet bio definisan, on mora biti funkcionalan i namenjen kupcu ili određenoj grupi ljudi (koju su uglavnom činile žene kao najveći potrošači tekstilnih predmeta na Bauhausu). Ovako definisano specifično prodajno tržište sa sobom povlači i redefinisanje tkanja kao prakse, gde se sada prihvata i štaviše insistira na tom specifičnom modernom građanskom identitetu žene za čije potrebe su modernistički tekstili kreirani. Modernistička teorija tekstila prihvata retoriku funkcionalizma, modernog marketinga i identitet nemačkog ženskog pokreta (*Frauenkultur*) razvijajući se u međuprostoru ekspresionističke prošlosti i arhitektonski okrenute budućnosti.

Začetak modernističkih teorija tkanja

Ani Albers u svom prvom tekstu *Bauhausweberei* iz 1924. godine predlaže budućnost masovne tekstilne proizvodnje, iako i dalje zagovara eksperiment kao metod rada kroz novi pristup dizajnu koji je moguće ostvariti upravo kroz ručni

rad na razboju. (Albers 1965, 38) Za razumevanje ovog eseja važno je istaći da je Albers pohađala Bauhaus u turbulentnom periodu tekstilne radionice koja je u tom periodu promenila kurikulum i prešla sa eksperimenta na industrijalizaciju kao glavni metod rada. Albers je, za razliku od umetnica starije generacije poput Gunte Štelcl i Benite Koh-Ote (Benita Koch-Otte) koje su prošle i ekspresionističku fazu Bauhauusa pod vođstvom Johanesa Itena (Johannes Itten), pohađala Bauhaus od 1923. godine, što je ujedno i period kada se tekstilna radionica okreće industrijskoj proizvodnji. Iako su studentkinje starije generacije poput Štelcl i Koh-Ote okarakterisale prethodni eksperimentalni i piktoralni pristup tkanju kao ograničavajući, fokusirajući se dalje na istraživanje tehnika bojenja koje su izučavale u Krefeldu, ipak se i one okreću proizvodnji industrijskih prototipa. Period kada Albers pohađa Bauhaus je ujedno i period kada se Gropijus kao osnivač i direktor škole okreće industrijskoj proizvodnji (parola „umetnost i tehnologija u jedinstvu“) i stremi samoodrživosti Bauhauusa, stoga je sasvim razumljiva frustracija koju Ani Albers oseća usled nemogućnosti izvođenja eksperimentalnih istraživanja kao metode pri definisanju teorije tkanja. Nešto kasnije, Gropijus u potpunosti ukida eksperiment kao metod rada u svim praktičnim radionicama, zagovarajući reprodukciju standardizovanih Bauhaus modela. U novembru 1924. godine Albers piše *Bauhausweberei* esej u kojem se osvrće na prednosti eksperimentalnog pristupa u kreiranju kvalitetnog dizajnerskog rešenja. Ovaj esej je služio kao neka vrsta sopstvenog podsećanja na prednosti eksperimenta u tekstilnoj proizvodnji, ali i kao poruka drugim mentorima i studentima koji su odbacili ovaj metod kao zastareli. Teorijski esej *Bauhausweberei* smatra se začetkom prve modernističke teorije tekstila i jako dobro ilustruje „stanje fluksa“ polovinom tridesetih godina na Bauhausu u kojoj škola sa jedne strane prihvata stare tehnike ručnog rada, a sa druge strane planira proizvodnju industrijski proizvedenih montažnih serija shodno industrijskoj masovnoj potražnji. Kao studentkinja Bauhauusa, Albers polazi od umetničkog jezika njenih mentora i kolega, analizirajući osnovne i promenljive strukture tekstila, sistematizujući tehnološki razvoj razboja kao alata i zagovarajući tzv. „taktilni osećaj“ koji podrazumeva aktivaciju specifične tekstilne crte, odnosno latentne percepcije. (Albers 1965, 64) Imajući u vidu realni status tekstilne radionice, kao i činjenicu da su najprodavaniji proizvodi bili upravo ovi individualni predmeti namenjeni ženama srednje i visoke klase, Albers piše dosta fleksibilan tekst koji obuhvata prošlost, sadašnjost i budućnost tekstilne radionice. Ona započinje esej definisanjem tkanja kao drevnog zanata čija se osnovna struktura nije mnogo promenila sa naprednom mehanizacijom. Prema njenim rečima, ono što novi modeli tekstila donose jesu distanciranje od samih materijala i njihove svrhe. (Albers 1924, 188) Na prvi pogled može delovati kao da Albers u tekstu samo romantizuje i idealizuje starije metode ručnog rada, međutim, ovaj tekst nije u potpunosti nekritički jer ovim narativom Albers obuhvata socijalne i fizičke uslove koji su zaslužni za umnožavanje loše dizajniranih predmeta na tržištu. Albers se dotiče podele rada između zanata i dizajna u tekstilnoj industriji,

u kojoj tehnički crtač postoji, ali samo kao izolovana individua koja je u potpunosti distancirana od materijala i jednostavno ne poseduje osećaj za njegovu funkciju.

Iz ovog eseja možemo zaključiti da prva modernistička teorija tkanja ne predstavlja romantizovani pokušaj isticanja važnosti tkanja, već se kritički odnosi prema aparatu – razboju, i prema načinu proizvodnje koji razdvaja tkanje od crteža kao sredstva u dizajnu. Ovaj tekst funkcioniše kao neka vrsta manifesta protiv modernih metoda u tekstilnom dizajnu koje su, kako Albers tvrdi, mehanizacijom odvojile tekstilni obrazac od materijala i prakse. Ono što Albers u tekstu u suštini zagovara jeste bolje razumevanje veze između zanata i dizajna, kao i njihove međusobne zavisnosti. Možda je najveća vrednost ovog eseja u tome što se može posmatrati i kao prvi pokušaj određivanja modernističkog pristupa u procesu tkanja, prihvatajući stariji metod ručnog rada (da bi se razumeli osnovni elementi niti i procesa tkanja), ali i pokušaj eksperimentisanja sa novim tekstilima koji nastaju iz ovde navedenih tehnoloških ograničenja.

Važno je istaći da, iako tehnički teorija tkanja koju je postavila Ani Albers nije prvi pokušaj definisanja teorije tkanja, s obzirom na to da su i ranije postojala srodna tekstilna istraživanja i da je arhitekta Gotfrid Semper (Gottfried Semper) ekstenzivno pisao o tekstilu i metodama proizvodnje, kao i o vezi između tekstila i arhitekture. Sasvim je izvesno da su studentkinje tekstilne radionice znale za ove tekstove s obzirom na Semperov značaj u nemačkom dizajnu. Ono po čemu se razlikuje, i zbog čega možemo govoriti o prvim pokušajima uspostavljanja modernističkih teorija tkanja, jeste činjenica da su studentkinje Bauhaus tekstilne radionice prepoznale tkanje kao specifični medij utemeljen na industrijskoj potražnji i definisale ga tako da odgovara na potrebe modernog društva, dok se Semperova i srodna istraživanja više fokusiraju na istorijski kontekst i istraživanje tehnika.

Esej *Bauhausweberei* se može tumačiti i kao kritika društva u kojoj Albers piše o većem vrednovanju efikasnosti i brzine, naspram nešto sporijeg ali kvalitetnijeg ručnog rada. Ako se ovaj esej posmatra kao društvena kritika, mogu se povući paralele sa Raskinovom (John Ruskin) društvenom kritikom, ali se za razliku od njega Albers fokusira na problem strukturalnog obrasca. Prema Ani Albers, cilj tekstilne radionice je proizvodnja tekstila uz razumevanje i poznavanje tehnološkog potencijala materijala. Modernistička teorija tkanja koju Albers kreira u određenoj meri zagovara i marksističku reorganizaciju rada koja za cilj ima da podstakne autore i potrošače na komunikaciju. Ono što ovaj esej u krajnjoj liniji predlaže jeste budućnost tekstilne radionice Bauhausa u tehnološkom svetu – u kojem će tekstilni eksperimenti služiti za kreiranje tehničkih, formalnih i fizičkih poboljšanja u dizajnu. (Smith 2014, 49) Ovaj esej ima dvojnu ulogu jer služi i kao, uslovno rečeno, vrsta edukacije potrošača (žene su kao najbrojniji kupci tražile varijacije ponuđenih obrazaca, dok su muški kupci tražili standardizovane prototipe pogodne za reprodukciju i brzu proizvodnju). Prva modernistička teorija tekstila je stoga služila i kao neka vrsta marketinške kampanje koja će kasnije postati uobičajena u poznijim teorijskim esejima tekstilnih dizajnerki.

Teorije tkanja posle 1926. godine

Za razumevanje teorija tkanja važan je i tekst Gunte Štelcl *Weberei am Bauhaus* iz 1926. godine. Štelcl je kao vođa tekstilne radionice u Desauu pokušala da približi radionicu Gropijusovoj novoj direktivi koja se fokusira na industrijsku proizvodnju. (Stadler 2009, 85) Da bi tekstilni dizajner mogao da postigne ovu naizgled jednostavnu direktivu, koja polazi od funkcionalističke paradigme i u dizajn se prožima kroz arhitekturu, treba da se prvo pozabavi rešavanjem osnovnih problema tekstila. Štelcl u navedenom tekstu piše da se tekstilna radionica u vajmarskom periodu Bauhausa fokusira na principe piktoralne slike i inicijalno ih naziva „slikama od vune“. Ona odbacuje prethodnu paradigmu slike kao medija, na kojoj se zasniva prvobitna teorija tekstila Ani Albers, da bi uspostavila novu retoriku koja se oslanja na arhitekturu. Ono što Štelcl u teorijskom tekstu postavlja kao inicijalni problem nije eksperimentalna priroda tkanih predmeta u vajmarskom periodu Bauhausa (iako neki kritičari ovaj esej posmatraju kao kritiku eseja Ani Albers) već nedovoljno istraživanje procesa interakcije boje i materijala, odnosno istraživanje materijala koji potencijalno može uticati na funkciju.

Esej Gunte Štelcl i esej Helen None-Šmit (Helene Nonne-Schmidt) *Das Gebiet der Frau im Bauhaus* o tkanju i ženskom prostoru Bauhausa objavljeni su 1926. godine, a autorke eseja u navedenim tekstovima pokazuju prihvatanje retorike funkcionalističke paradigme pri redefinisaju prakse tekstilne radionice. (Wingler 1962, 126) Fokusirajući se na primenu tekstila u arhitektonskom prostoru, teorije tkanja se ponovo promišljaju i redefinišu, a time se ujedno i rešava praktična dimenziju tkanja kao specifičnog zanata. Sa prihvatanjem funkcionalističkog jezika umetničkog pravca *Nove objektivnosti* (*Neue Sachlichkeit*), ovi eseji menjaju percepciju tkanja kao zanata, objavljujući avangardnu prirodu tkanja, ali i insistirajući na novoj ulozi koju modernistički tekstil igra u životu modernog potrošača. Ponavljajući argument koji Albers iznosi u već pomenutom eseju *Bauhausweberei*, Gunta Štelcl raspravlja o važnosti ručnog pristupa razboju kao neophodnom elementu svih istraživanja tekstila. Štelcl u tekstu *Weberei am Bauhaus* (Stadler 2009, 85–87) iz 1926. godine piše da mehaničko tkanje ne može odgovoriti na sve zahteve tekstilnog dizajnera, stoga je neophodno okrenuti se ručnom tkanju da bi se podstakla kreativnost kod studenata. Prema Štelcl „[...] ideja za tkani predmet se uz pomoć ručnog rada može razvijati do određene mere, a potom se uz jasne instrukcije može koristiti kao prototip za dalju industrijsku proizvodnju.“ (Stadler 2009, 86)

Kada se škola intenzivno okrenula industrijskoj proizvodnji, ovaj argument za zagovaranje ručnog tkanja i odbranu starih metoda je donekle služio i kao prilog odbrani kontinuiteta tradicija zanata u tekstilnoj radionici Bauhausa. Takođe, zagovaranje ručnog pristupa tkanju je poslužilo i kao podrška Štelcl u suprotstavljanju tadašnjem učitelju forme Georgu Muheu (Georg Muche). Poznato je da Muhe nije bio naklonjen tkanju i da je gajio predrasude o tkanju i srodnim tekstilnim praksama kao ženskom radu, koje su suprotne koncepcijama o muškim materijalima i alatima

poput metala i drveta. Muhe je išao toliko daleko da je obećao da nikada neće uzeti predivo u ruke. Ovakav stav vođe tekstilne radionice sa sobom je kao posledicu nosio stanje radionice u kojoj su studenti samostalno učili i rešavali tehničke probleme tekstila. U razvojnog pogledu tekstilne radionice, okretanje protiv Muhea predstavlja zanimljiv i, možemo slobodno reći, radikalni korak u kojem se žene na Bauhausu predstavljaju kao nezavisne i teže priznavanju tkanja kao specifičnog medija. U ovom, uslovno rečeno feminističko revolucionarnom aktu, studentkinje tekstilne radionice insistiraju upravo na specifičnosti tkanja kao zanata i na ženskom prostoru prakse tkanja. Gropijus se plašio uzdizanja tekstilne radionice koja bi mogla uništiti reputaciju škole i u nekoliko navrata je zamolio Muhea da „iskontroliše svoju radionicu.“ (Baumhoff 2001) Konflikt sa Muheom je ubrzo eskalirao i Gunta Štelcl je došla na mesto vođe tekstilne radionice kao očigledan (i možda jedini pravi izbor koji ne bi unazadio tekstilnu radionicu u razvojnog i tehničkom pogledu), a argumenti studentkinja o prirodi tkanja su uzeti u obzir.

Gunta u prvom tekstu kao vođa tekstilne radionice izjavljuje: „U svim poljima u dizajnu danas postoji težnja za univerzalnim zakonom i redom. Tako da smo mi u tekstilnoj radionici na Bauhausu postavili sebi kao zadatak istraživanje osnovnih zakona našeg polja specijalizacije. Gde su, na primer, u ranom periodu rada na Bauhausu principi piktoralne slike formirali našu osnovu – tkani predmet je bio uslovno rečeno 'slika od vune'. Danas je jasno da je tkani predmet uvek svrsishodan jer je podjednako određen sopstvenom funkcijom i sredstvima proizvodnje.“ (Stadler 2009, 85)

Da bi istakla specifičnost tkanja, Štelcl u eseju dalje opisuje formalne karakteristike tkanja, odnosno insistira na tome da je tkanje površina, ali i materijal od raznih niti i struktura. Prilikom analize, Štelcl ne zapostavlja boju koju ističe kao važan element čija se promenljivost može menjati u zavisnosti od sjajnih ili matiranih karakteristika materijala. Tekst koji Gunta Štelcl piše ima za cilj da objasni tkani predmet koji se definiše negde između slike kao umetničkog dela i funkcije predmeta. Problem forme u funkcionalističkom diskursu Bauhausa i dalje predstavlja prepreku u daljem razvijanju teorija tkanja. Teorije tkanja u periodu od 1924. do 1926. godine predstavljaju modernističku artikulaciju predmeta i prakse, ali pored toga i objašnjavaju, odnosno opravdavaju, postupke tekstilne radionice. U krajnjem slučaju, tekstovi studentkinja tekstilne radionice čine Bauhaus tkanine razumljivim jer se obraćaju specifičnoj ciljnoj grupi. Iako su se tekstili adaptirali potrebama modernističke arhitekture i izrađuju se u vidu zidnih tapiserija, tepiha i tapeta, autorka Magdalena Droste (Magdalena Droste) ističe da je ova nova karakteristika funkcionalnosti i prilagodljivosti tkanine u periodu od 1926. do 1927. godine imala kao posledicu nevidljivost tkanina, što je očigledno na fotografijama enterijera Bauhausa. (Saletnik i Shuldenfrei 2010)

Na primer, ako je na fotografiji enterijera Bauhausa predstavljen čajnik iz radionice metala u svedenom stilu sa jasnom funkcijom – on se profilise kao приметнији od tkanine iz tekstilne radionice koja na fotografiji može promeniti

identitet sa drugačijim kontekstom prostora. Razlog zbog kojeg je čajnik vidljiviji od tkanine je upravo ta jedinstvena veza koju tekstili imaju sa arhitektonskim prostorom, pri čemu tekstili mogu pomoći prostoru da se jasnije ili suptilnije definiše. S druge strane, funkcionalne primene tekstila su daleko raznovrsnije od arhitekture ili nekog sličnog specifičnog, a opet utilitarnog predmeta poput čajnika.

Stoga se zaključuje da sa prihvatanjem arhitektonskog jezika i inkorporiranjem tekstila u tkane površine, modernistički identitet tkanja postaje komplikovaniji. Navedeni eseji i srodni tekstovi studentkinja tekstilne radionice predstavljaju potku za kontekstualno istraživanje materijalnih elemenata tkanja, tehnološke prakse, funkcionalističkih primena, za učitavanje srodnosti (ali i razlika) od drugih medija. Ovako koncipirano kontekstualno istraživanje tkanja ima za cilj da utvrdi šta čini modernističku praksu tkanja, ali i da mapira potrebe modernog potrošača, što dalje vodi do zaključka da modernistička teorija tkanja nastaje nakon što su studenti na Bauhausu rešili osnovne probleme tkanja. (Smith 2014, 18)

Nova funkcionalistička paradigma Bauhauusa nakon 1926. godine poslužila je tekstilnim dizajnerkama kao osnova, pomoću koje su uspele da redefinišu medij tkanja i da koliko-toliko odbace dvostruke konotacije i identifikaciju tkanja kao ženskog zanata koji ne zahteva intelektualni rad. (Meskimmon 1999, 128) Ovi eseji su poslužili i kao neka vrsta feminističkog manifesta u Bauhaus instituciji mapirajući i insistirajući na ženskom prostoru Bauhauusa, za razliku od opšte definicije tkanja kao sporedne fizičke i retoričke prakse u okviru arhitekture koja je opet jasno maskulino određena.

Ono što tekstilnu radionicu ponovo vraća na promišljanje koncepta tekstila u enterijeru doma prosečnog potrošača srednje klase, jeste prihvatanje činjenice da je tekstil prilagodljiv materijal. Insistirajući upravo na toj prilagodljivosti kao jednoj od glavnih karakteristika funkcionalističke paradigme, modernistički tekstili se opravdavaju i dobijaju legitimitet. Tekstilna radionica koristi jezik specifičnog medija u skladu sa funkcionalističkim konceptom „forme koja prati funkciju“ da bi se identifikovala specifična rodno određena ciljna grupa potrošača, što vodi do zaključka da je čin uspostavljanja ženskog odeljenja na Bauhausu zapravo bio dobar marketinški potez, ali i deo šire debate o statusu žene u modernom društvu Vajmarske republike.

Zaključak

Prema tradicionalnim diskursima umetničkih disciplina, tkanje je definisano kao zanat koji ne zahteva intelektualni napor. Zahvaljujući kontekstualnom istraživanju tkanja, u radu se analiziraju teorije tkanja koje prepoznaju potrebe modernog potrošača i zahvaljujući kojim ciljevi modernističkog tkanja postaju jasno definisani. Uvodno poglavlje pravi osvrt na začetke teorija tkanja koje prva

formuliše Ani Albers u modernističkom diskursu. Iako postoje eseji pre ovog, koji se tiču tkanja kao discipline, teorije tkanja Ani Albers (a kasnije i drugih studentkinja tekstilne radionice) čine prvi pokušaj definisanja modernističke teorije tkanja jer su utemeljene na industrijskoj potražnji, za razliku od prethodnih romantizovanih pokušaja definisanja tkanja kao prakse. Odnos između zanata i umetničkog medija je složeno pitanje, i u modernističkom diskursu je skoro uvek u dijalogu (ili jukstapoziciji). Istraživanjem koncepta medija zaključuje se da postoji doza ambivalencije prilikom izjednačavanja tkanja sa zanatom (i)li umetničkim medijem, ali se analizom ovih odveć hibridnih kategorija zanata-medija može zasigurno tvrditi da tkanje nije isključivo ručni rad koji ne zahteva intelektualni napor, već je tekstilni razboj sredstvo nalik belom platnu na kojem se idejna rešenja realizuju. Esej koji Ani Albers piše 1924. godine pokazuje upravo to da je svaki zanat ili medij, iako specifičan, uvek povezan sa drugim umetničkim disciplinama, kao i to da je određen kulturno-političkim diskursom iz kojeg je nastao. Počeci legitimisanja tekstilne prakse se mogu pratiti zahvaljujući teorijama tkanja studentkinja Bauhausa, koje pozajmljuju jezik svojih mentora i parametre slikarstva i arhitekture radi boljeg objašnjenja, ali i uslovno rečeno opravdanja za tkane predmete. U radu se mapiraju ključne tačke za razvoj teorija tkanja, počev od Ani Albers i ekspresionističke epizode Bauhausa gde se teorije tkanja razvijaju uz pomoć eksperimenta kao metode, koja sa jedne strane daje slobodu izražavanja, a sa druge strane ograničava razboj u tehničkom smislu. Nakon 1926. godine sa Gropijusovom novom direktivom, sve radionice, uključujući i tekstilnu, okreću se industrijskoj proizvodnji koja zamenjuje individualnog potrošača i vodi teorije tekstila u pravcu prototipa za industrijsku proizvodnju, shodno čemu se i status tkanja menja. Potrebe modernističkog diskursa tkanja se početkom tridesetih godina menjaju a, zahvaljujući studentkinjama tekstilne radionice i pionirkama u modernističkom diskursu tkanja, tekstili i tkanje kao zanat specifičnog medija dobijaju legitimitet i udaljavaju se od tradicionalnih rigidnih koncepcija u patrijarhalnoj kulturi koja vidi tkanje samo kao ženski zanat koji nastaje iz dokolice.

LITERATURA

- Albers, Anni. „Bauhausweberei.“ *Junge Menschen* 5, no. 8 (1924): 188.
- Albers, Anni. *Anni Albers: On Weaving*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1965.
- Baumhoff, Anja. *The gendered world of the Bauhaus: the politics of power at the Weimar Republic's premier art institute, 1919–1932*. Frankfurt am Main: Peter Lang Publishing, 2001.
- Droste, Magdalena. “The Bauhaus Object between Authorship and Anonymity.” In *Bauhaus Construct: Fashioning identity, Discourse, and Modernism*, eds. Jeffrie Saletnik and Robin Schuldenfrei, 205–212. London: Routledge, 2010.
- Gropius, Walter. *Bauhaus Manifesto*, 1919. <https://www.bauhaus100.de/en/past/works/education/manifest-und-programm-des-staatlichen-bauhauses> (7. 10. 2017).

- Meskimmon, Marsha. *We Weren't Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism*. Berkeley: California University press, 1999.
- Nonne-Schmidt, Helene. "Das Gebiet der Frau im Bauhaus." *Vivos Voco: Zeitschrift für Neues Deutschum* 5, no. 8/9 (1926): 13-16.
- Nonne-Schmidt, Helene. "Woman's Place at the Bauhaus." In *Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, Winger, Hans M., 116-117. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976.
- Smith, T'ai. *Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.
- Stölzl, Gunta. "Weaving at the Bauhaus." In *Gunta Stölzl: Bauhaus Master*, Monika Stadler and Yael Aloni, New York: Museum of Modern Art, 2009.

Nikoleta Marković
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

BAUHAUS TEXTILE WORKSHOP AND WEAVING THEORY

Summary:

According to traditional assumptions in Art History, weaving is a craft that involves manual work but not an intellectual one. The field of research, methodology and goal of weaving is defined with further research of textile theories, and weaving in general, as a modernist language that examines the fundamental basis of modernism. The key point for researching Bauhaus textile workshop is to define theoretical framework, which is necessary for understanding weaving as a specific craft (or medium). This paper looks at the starting point – theoretical essays of students from textile workshop of Bauhaus, that served as a foundation for creating weaving theory. This paper also looks to which extent these weaving theories had been implemented in practice. The beginnings and further developments of modern weaving theories are traced and further interpreted through theoretical essays of Bauhaus textile workshop students around 1930s.

Keywords:

Bauhaus, weaving theory, weaving, textile workshop, the thirties of the last century