

Група *Плави јахач* (1911–1914)

Активност чланова групе *Мост* била је прва, али не и једина манифестација експресионизма у Немачкој. Док су они деловали у Дрездену, а потом и Берлину, у **Минхену** је **1911.** формирана друга експресионистичка група *Плави јахач* на челу са **Василијем Кандинским**, која је имала снажнији и далекосежнији утицај на уметност 20. века. Деловање ове асоцијације интернационалног састава представља **револуционарну фазу експресионизма**, која је отворила пут развоја авангарди начелно и **уметности апстракције** посебно. Иако је још Ван Гог успоставио корелацију између људских страсти, емоција и формалних елемената слике (боја, линија, облик), *Плави јахач* дијалектику те корелације формулише програмски, кроз специфичну ликовну синтаксу. Она је почивала на укидању дихотомије између форме и садржаја слике, односно на **редукцији форме, експресивној боји и линији, ослобођеним дескриптивне, обликовне функције.**





ВАСИЛИЈ КАНДИНСКИ (1866–1944) одбацио је каријеру професора правних наука на московском универзитету и са тридесет година, после једне посете Паризу и изложбе француских импресиониста у Москви, посветио се сликарству. Године 1896. он одлази у Минхен, где уметничко образовање започиње у приватном атељеу словеначког сликара Антона Ажбеа, а од 1900. наставља га на Академији у класи Франца фон Штука. Минхен је тада био један од најактивнијих центара експерименталне уметности у Европи, а Кандински је преузео лидерску позицију у круговима прогресивних уметника тог времена. Године **1901.** формирао је уметничко удружење „**Фаланга**“ (*Phalanx*), при којем је функционисала и уметничка школа, чији је он био директор. Исте године излагао је на изложби берлинске сецесије, а потом и на париском Јесењем салону независних и Националној изложби лепих уметности.





„Фаланга“ је 1901. организовала прву изложбу за коју је Кандински дизајнирао плакат у духу сецесије, а на изложби ове уметничке асоцијације 1904. била су приказана и дела постимпресиониста (Сезана, Гогена и Ван Гога). Потом је Кандински предводио побуну против етаблираних уметничких покрета у Минхену, што је 1909. резултирало формирањем **Новог уметничког удружења**. Осим Кандинског, његови чланови били су Алексеј фон Јављенски и Габријеле Минтер, а 1911. прикључју им се Франц Марк, Алфред Кубин и други аутори. На другој изложби *Удружења* 1910. у Минхену учествовали су не само немачки уметници, већ и водећи експоненти европске алтернативне уметничке сцене: Пикасо, Брак, Руо, Дерен, Вламенк, руски уметници Давид и Владимир Бурљук и други ствараоци прогресивне оријентације.

Расцеп унутар *Новог уметничког удружења* настао током припрема треће изложбе, довео је до **формирања групе *Плави јахач* (*Der Blaue Reiter*) 1911.** године, којој су приступили Кандински, Марк и Минтер. Име групе изведено је из назива слике Кандинског ***Плави јахач*** (1903).



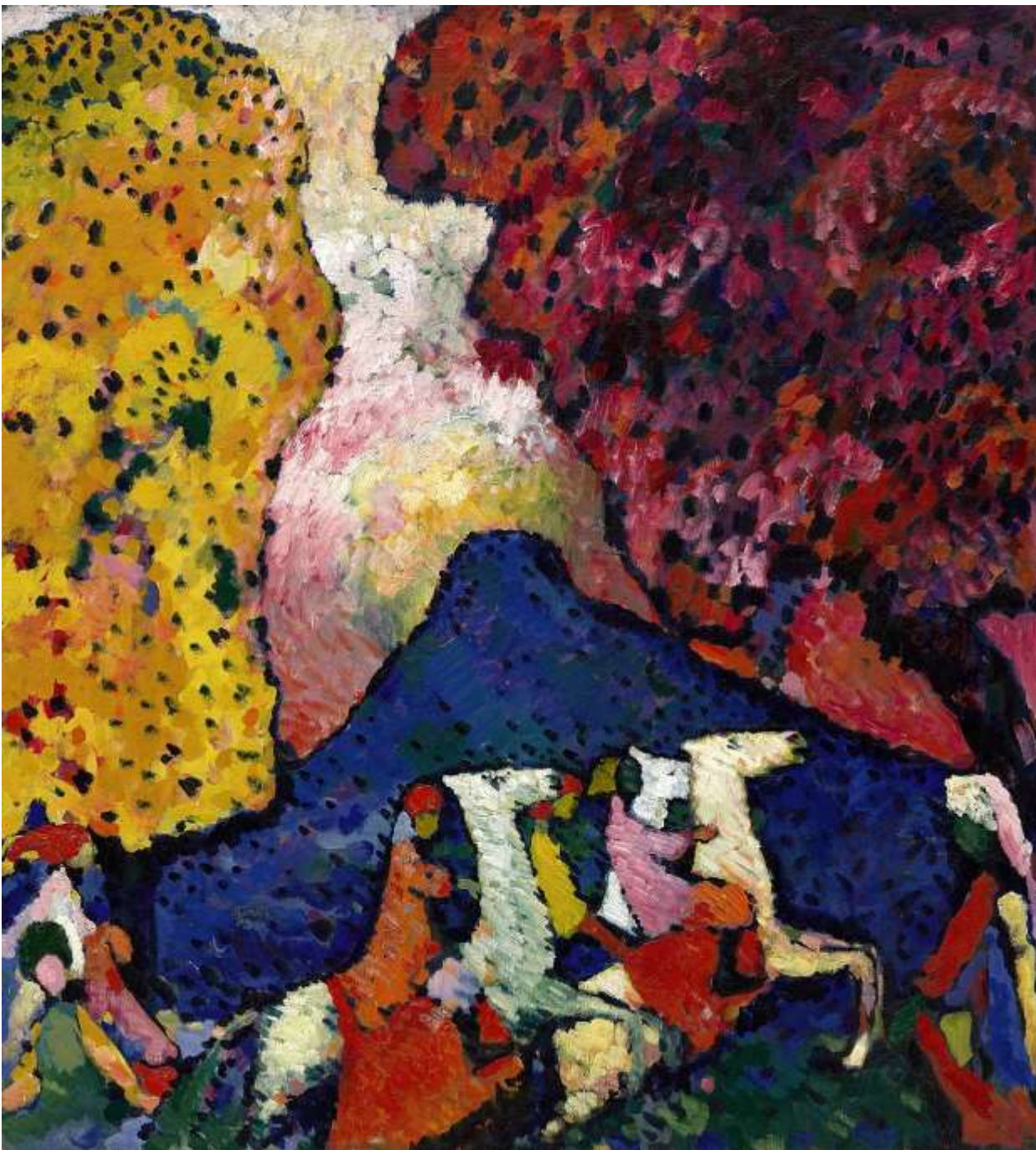


Историјска изложба *Плавог јахача* одржана је децембра исте, 1911. године у Минхену, а на њој су била изложена дела Кандинског, Марка, Минтер, Аугуста Макеа, Хајнриха Кампендока, радови композитора Арнолда Шенберга, те француских сликара Анри Русоа и Робера Делонеа.

На последњој изложби у организацији *Плавог јахача* одржаној у Минхену **1912**, своје графичке радове приказали су и чланови групе *Мост*, затим Казимир Маљевић, Пол Кле и Жан/Ханс Арп.



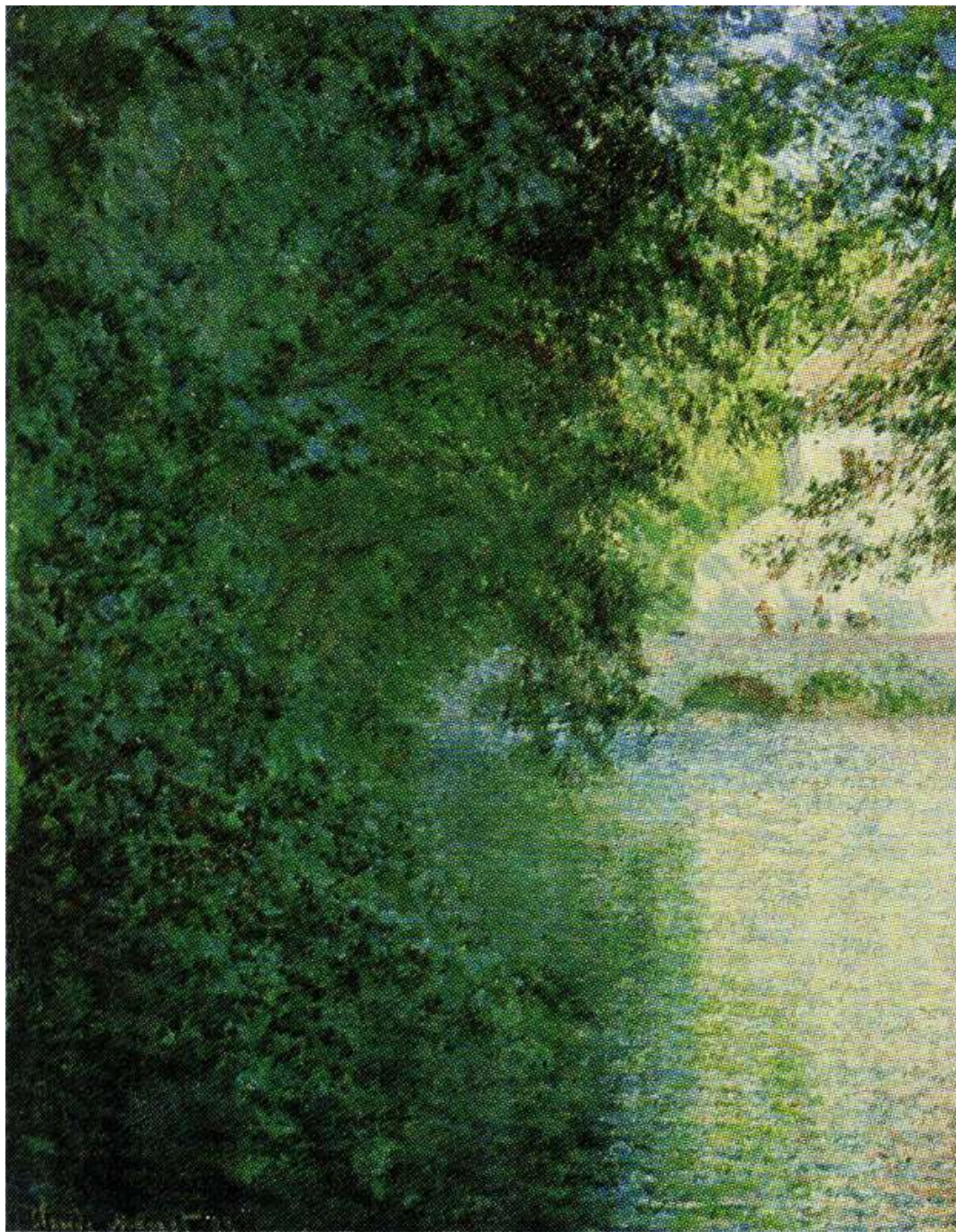
Кандински и Марк покренули су **1912. алманах *Плави јахач*** као гласило групе, у којем су промовисане и друге прогресивне концепције не само у ликовним уметностима, већ и у песништву, плесу, музичком и позоришном стваралаштву. Теоријски су разматране иновације фовиста и кубиста, а сукоби немачких уметничких удружења аналитички сагледавани и критички коментарисани. У контексту креирања нове културне климе и приступа сликарству, велика пажња посвећена је утицају **„примитивне уметности“** – ликовних радова деце и ментално оболелих, фолклорног стваралаштва европских и ваневропских култура. У основи, радило се о **идеји синтезе свих уметничких дисциплина и различитих стилова и жанрова**, са циљем да се нађе заједнички и иновативан изражајни идиом.



У формативном периоду Кандински много путује по Европи и усваја различита формално-језичка решења. У његовим делима насталим до 1910, читавају се утицаји не само неоимпресионизма, југендстила и фовизма, већ и византијске уметности, рококоа, бидермајера и фолклора. Рана интересовања везана руско народно стваралаштво, приче и митологију, Кандински је 1908. проширио на немачку уметничку традицију током боравка у Мурнау са Габријеле Минтер. Архаични израз и изражајна непосредност народног стваралаштва довели су до промене, прочишћавања сликарског идиома Кандинског. У слици **Плаво брдо** (1908), Кандински први пут помоћу експанзивног дејства чисте боје поништава просторну дубину и деформише форме у неопримитивистичком маниру.



Скица за композицију II (1909–1910) још увек садржи распознатљиве, фигуративне елементе насликане интензивним бојама. Мада је Кандински тврдио да ова слика нема тему, разазнају се призори поплаве и немира на левој, а на десној страни представа љубавника у рајском врту. Начелно, композиција има за тему космички сукоб и обнову живота, чији литерарни предложак представљају библијске приче о потопу и апокалипси из књига *Постања* и *Откровења*. Но, важније од тога јесте да сликом доминирају интензивне, чисте боје, док су **форме само сумарно назначене, сведене на бојене површине, мрље или кратке потезе.**



После 1908. истраживања Кандинског кретала су се ка синтетизованом изразу и апстрактној, беспредметној уметности. Он је први уочио тенденцију ка дезинтеграцији предмета на **Монеовој** слици **Воденица** (1888), коју је наставио да прати у делима неоимпресиониста, симболиста, фовиста и кубиста.

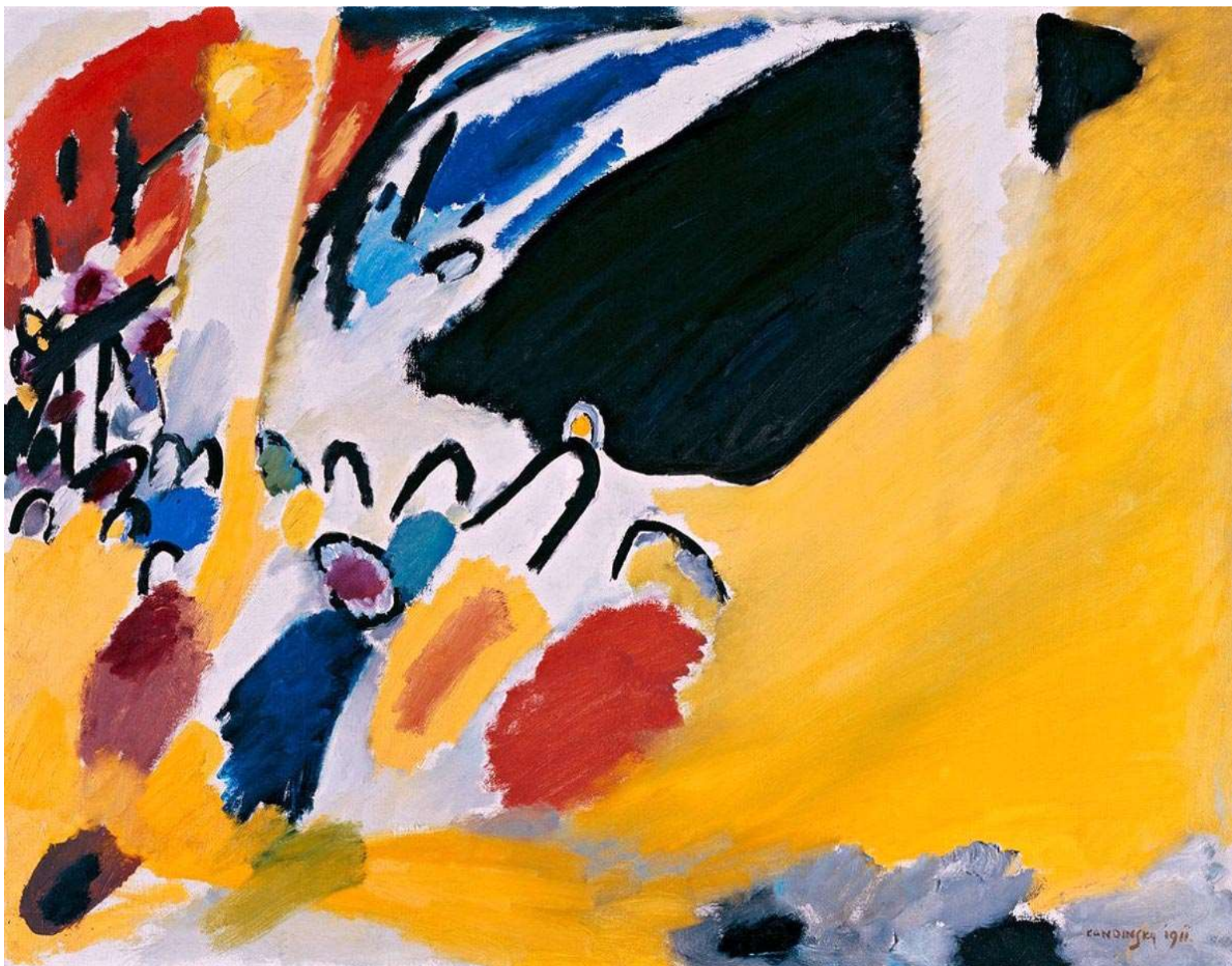
Научна открића у области физике, посебно Ајнштајнова теорија релативитета, довела су у питање „реалност“ света опипљивих предмета и оснажила уверење Кандинског да уметност припада домену духовног, а не материјалног света. Осим науке, привлачиле су га теозофија, спиритизам и окултизам, што је повремено приписивао својим словенским коренима. Поверење у креативну снагу примитивизма схваћену као производ духа, а не спољашње визије или мануелне вештине, омогућило је **Кандинском** **продор у апстракцију, уметност у којој су постојале само боје и форме изван објективне реалности и природе.**



На слици **Панински пејзаж са црквом** (1910) предметни мотив се губи у сукцесивној алтернацији широких бојених површина, а потом настаје први потпуно апстрактни акварел **Без назива** (1910). И док у првој слици Кандински компензацију за предметни мотив налази у космичким законима природе, у другом делу је то „унутрашњи садржај“, на којем уметник у наредним годинама гради читав естетско-теоријски програм.



У чувеној теоријској расправи **О духовном у уметности** (1911/12), Кандински је формулисао идеје о уметности апстракције и објаснио њене аналогиије са музиком. Садржај апстрактне слике дефинисао је на основу принципа „унутрашње нужности“, чије фундаменталне факторе чине: личност уметника, дух епохе и аутономни ликовни елементи (боја, линија, површина) и закони слике. У његовом фокусу било је истраживање односа **форме и боје**, тј. њихових **симболичких вредности, кинетичких својстава и психолошког дејства**. Симболика боја и облика коју Кандински развија у систем, имала је дубоке корене у средњовековној руској и византијској религиозној уметности. Везивање одређених емоција, идеја или карактера за дејство једне боје било је својствено и оновременим истраживањима у домену музике.

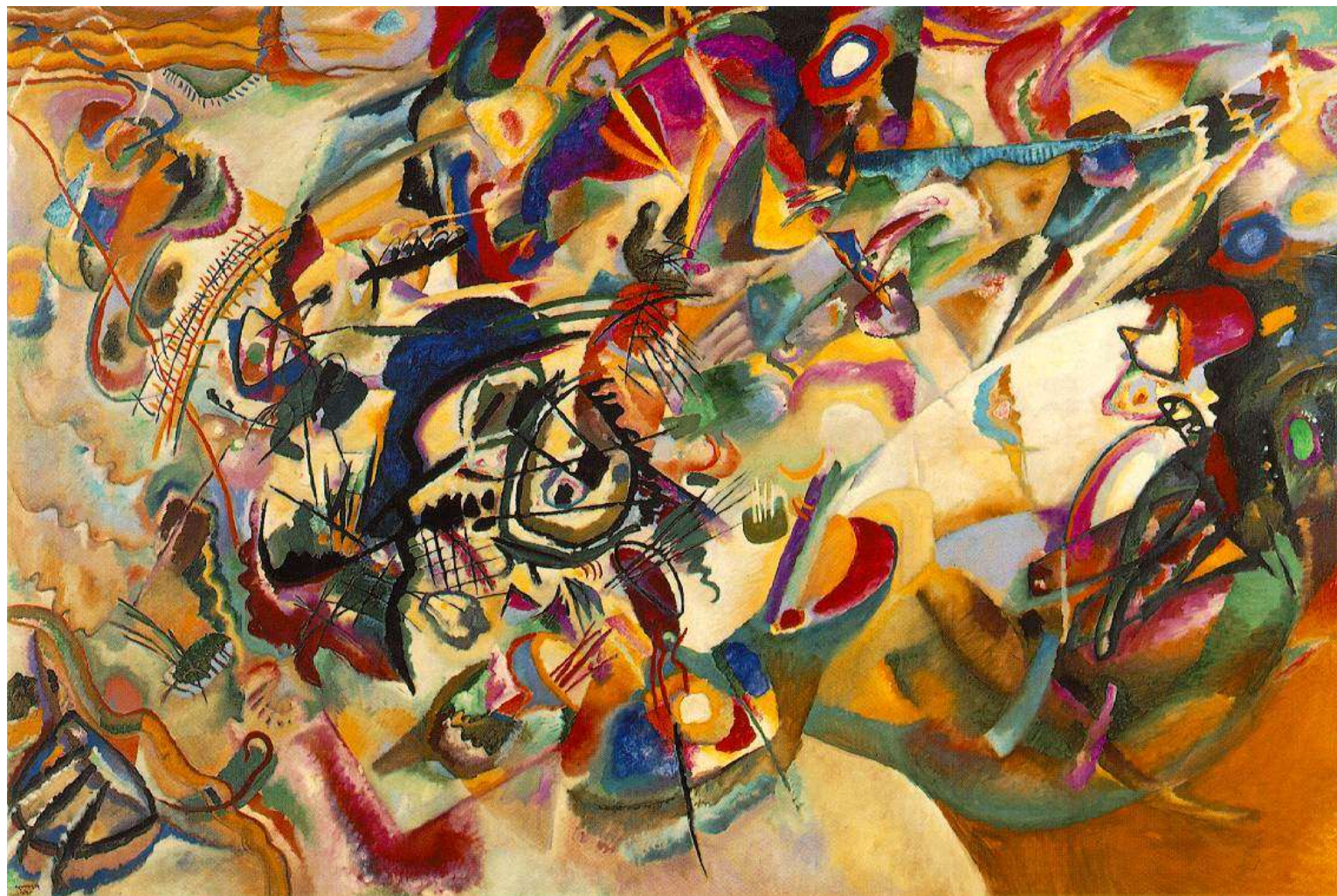


Таква концепција слике практично је елаборирана у низу дела насталих у периоду 1910–1913, у којима експресивне боје ослобођене сваке асоцијације на предметни свет представљају доминантан елемент. Ослободивши их сижеа, Кандински је у именовању таквих радова користио апстрактне термине: *импресија* (***Импресија III/Концерт*** 1911), *импровизација* и *композиција*, својствене музици, који не реферирају на предметни свет.

И док су експерименти Франтишека Купке, Делонеа, Мондријана и Маљевича припадали домену геометријске апстракције изведене из кубистичких форми, истраживања Кандинског кретала су се у домену негеометријске, **експресивне апстракције** засноване на импровизацији, случају, спонтаности, аморфности и линеаризму, као и интензивној боји (*Сањалачка импровизација* 1913).



Кандински је насликао више монументалних слика са истоветним називом „композиција“, које се сматрају његовим уметничким манифестима и илустрацијама тезе о „унутрашњој нужности“ или уметничкој интуицији, односно емоционалној реакцији уметника на спољашњи свет.



На **Композицију VII** (1913) експлозивне боје, аморфне конфигурације и експресивне линије сударају се на површини платна и творе хаотичну композицију лишenu фокуса, чије пластичко збивање показује тенденцију ширења изван граница слике. Иако неки од облика асоцирају на предмете из појавне реалности, то није суштина овог и других дела Василија Кандинског. Поента је у поимању слике као целине, доживљају диспаратних ликовних елемената, емоционалном и мисаоном набоју призора, а не у читљивости представе.



Дело Кандинског представља парадигму креативности која делује у складу са концептом *ut musica pictura* (како је у музици, тако је у слици), изван сваке нарације, дескрипције или асоцијације на реални свет (**Непознат звук** 1916). Таквом концепцијом слике и спонтаним извођачким поступком, Кандински је створио уметност снажне лирске експресије и утицао на многе млађе уметнике, почев од надреалиста Андре Масона и Хуана Мироа, до експонената апстрактног експресионизма после 1945. Роберта Мате и Џексона Полока.

Први светски рат приморао је Кандинског да се врати у Русију, где је почела нова фаза у његовом раду. У делима других уметника из групе *Плави јахач* насталим до 1914, приметна је стилска хетерогеност. Оно што им је заједничко јесте склоност ка експерименту и апстрактном идиому.



Франц Марк је на почетку своје уметничке каријере био близак традицији немачког романтизма и лирског натурализма. Током боравка у Паризу 1907, креативне подстицаје налазио је у делима Ван Гога. У његовим раним делима доминира тема животиња, као симбола духовне хармоније, чисте природе и изворне животне снаге. Заједно са Макеом од 1910. показује снажно интересовање за бојене хармоније, које су такође биле метафора утопијске потраге за срећом. Иако је са посебном пажњом изучавао анатомију коња, Марков приказ ових животиња на слици ***Црвени коњи*** (1911) је синтетизован и сведен на ритам површина јарких боја.



Композиција **Плави коњи** (1911) приказује три бљештаво плаве животиње скулпторски моделоване и постављене у „крупном кадру“ првог плана, наспрам позадине решене блиставим црвеним, зеленим и жутим тоновима. Линија хоризонта постављена је високо, тако да криве линије црвених брда понављају форму коњских сапи. Између ових створења и околине не постоји просторна диференцијација, осим неба које је изведено флуидним потезима, чиме је само наговештен просторни илузионизам. Помоћу два беличаста стабла и мало зеленог лишћа испред и иза животиња, Марк је повезао два просторна плана.



Током боравка у Паризу 1912. Марк је прихватио извесна искуства Делонеове варијанте кубизма (орфизам), нарочито у погледу третмана форме сведене на транспарентне оштроугле површине, које је инкорпорирао у своју коцепцију слике засновану на колористичким хармонијама. Ослањао се на алхемијску симболику боја, плаву је сматрао симболом мушког принципа, жуту – женског принципа, а црвену – бојом материје. Тим бојама и њиховим мешавинама креирао је апстрактне облике и значење слике, независно од њене теме. Марков приступ уметности могао би се окарактерисати као пантеистички, у којем су природа и бог истоветни, али су у његовим сликама само животиње хармонично асимиловане у природу – људи никада. У истом периоду видео је изложбу италијанских футуриста у Минхену (1912) и био импресиониран кинетичким ефектом њихових радова.



Под утицајем Кандинског, Делонеових решења и начина на који су футуристи динамизовали кубистичке форме, Марк је артикулисао самосвојан израз, чији је даљи развој био заустављен његовом погибијом у Великом рату. На композицији **Штале** (1912/13) комбиновао је закривљене линије са оштрим, геометризованим формама. Постављена у први план, тела коња кубистички су разложена на фасете и распоређена по повшини платна. Мање апстрактна него Делонеова, ова Маркова слика је по нервозној енергији и кинетичком ефекту ближа делима футуриста. Интензивне, али светле нијансе плаве и црвене, зелене, љубичасте и жуте трепере са структурно и просторно уједињених површина стварајући илузију умножавања форме и слике.



Иако иницијално утемељене на призорима материјалног света, Маркове композиције малих формата из **1914 (Изломљене форме)** указују да се даљи његов развој кретао ка апстрактном изразу. У композицији **Сукобљени облици** (1914), Марк се вратио криволинијској схеми и снажним конфронтацијама кинетичних црвених и црних аморфних конфигурација, светла и таме, којима као да антиципира светски сукоб са катастрофалним последицама. Марк је погинуо 1916. у битци код Вердена, најбруталнијем обрачуна током Великог рата.



Аугуст Маке, један од оснивача групе *Плави јахач*, заједно са Марком био је инспирисан делима Кандинског, Делонеа и футуриста, а стварао је под непосредним утицајем Гогеновог и Матисовог поимања боје. После почетних студија мотивисаних кубизмом и фовизмом у којима се приближава апстракцији, Маке је почео да слика призоре града светлим и лазурним бојама постижући ефекат акварела.



То показује и триптих **Велики зоолошки врт** (1912), љупка трансформација познате сцене из земље бајки. Простор слике омеђен је растињем и зградама, изведеним из Сезанових позних дела. Архитектоски елементи у позадини приближавају се апстракцији, док су визуелно читљиве, наративне форме животиња и људи смештене у средњи и први план. Атмосфера призора је ведра и шармантна, готово примитивистичка.



Маке је током **1912.** повремено експериментисао са апстрактном организацијом призора, али су његова примарна интересовања била везана за градске призоре третиране као декоративне, бојене импресије елегантне господе у парку или испред излога радњи. У тим представама разрађивао је ефекте одраза у стаклу, која су му омогућила да перспективну слику простора улице трансформише у кубофутуристички разломљен просторни план.



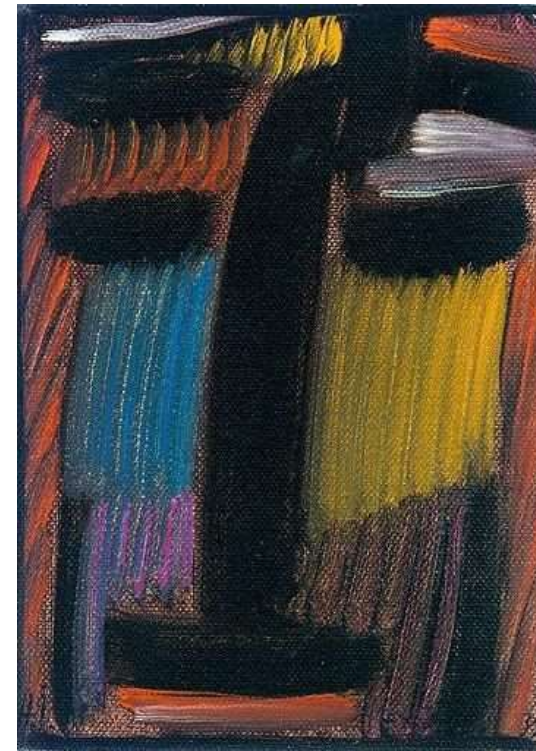
Последње Макеово дело настало непосредно пре погибије у Шпанији је монументална слика ***Девојке под дрвећем*** (1914), која одише импресионистичком непосредношћу и ведрином.

Алексеј фон Јављенски, иако званично није био члан групе *Плави јахач*, испољавао је велику наклоност ка циљевима групе. Годинама је остао близак и сарађивао са **Кандинским**, који је заједно са **Клеом** и **Фајнингером** приступио групи *Плава четворка* (*Die Blauen Vier*), коју је Јављенски основао после Првог светског рата.





Јављенски је сликао синтетизоване и колористички снажне **актове** и **пејзаже** из околине Мурнауа (**1909**), а око **1910.** посветио се сликању **портрета** изведених у духу примитивне, народне уметности и руско-византијског иконописа, који је као извор инспирације остао доминантан у његовом стваралаштву.

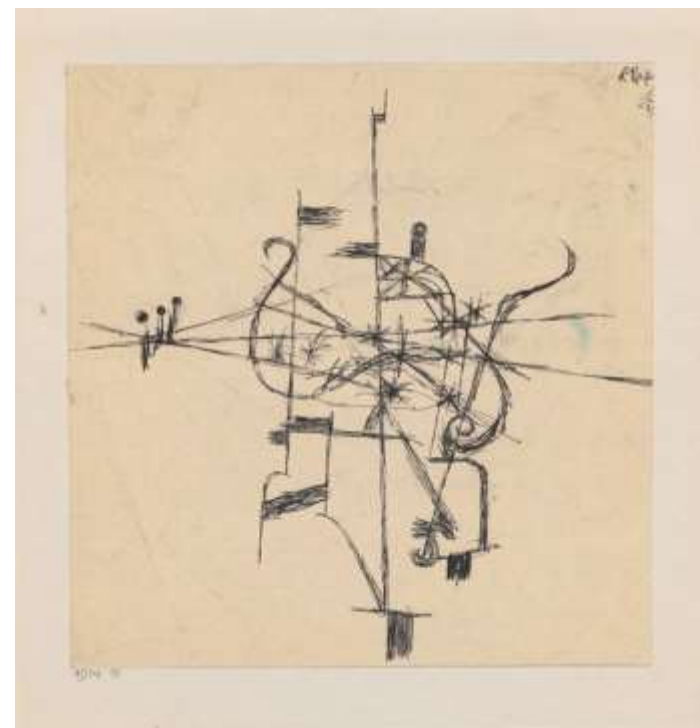


Године 1911, Јављенски је започео серију слика људске главе, којој се повремено враћао током наредних двадесет година. Свака од њих конципирана је на готово истоветан начин: велика форма главе је оквир за црте лица сведене на мрежу вертикалних и хоризонталних линија и деликатно бојених површина. Током двадесетих година настала је серија „Конструктивистичке главе“ (**Љубав** 1925). То су варијације на исту тему, чије су репетитивне геометризоване структуре блиске неопластицистичким решењима Пита Мондријана.

Средином тридесетих година Јављенски је геометризовану линеарну структуру заменио тамним, експресивним потезима четке у серији названој „**Медитације**“. На тим представама очи су затворене, што имплицира интроспективно, медитативно стање, којим је Јављенски алудирао на универзалну духовност.



Пол Кле био је један од најивентивнијих и најутицајнијих уметника 20. века. Његов стилски развој тешко је пратити, будући да је константно експериментисао и преиспитивао своје теме и формална решења тежећи реалности изван света видљивог. Он је креирао комплексан и самосвојан вокабулар знакова, тј. **систем симбола**, који је кроз Клеову интимну фантазију и спектар различитих интересовања еволуирао од ботанике и зоологије, до астрономије и типографије. Заинтересован за музику, Кле је настојао да у своје представе имплементира ритмове и контрапункте својствене музичким композицијама.





Пореклом Швајцарац, Кле је 1898. отишао на студије у Минхен, где у почетку ствара у духу југендстила. У радове је уносио вербалну компоненту, користећи се словима и речима као формалним средствима, а композицијама је давао литерарну димензију поетским и духовитим називима.

Између 1901. и 1905. путовао је у Италију и Француску, где је видео Матисове радове. У периоду 1908–1910. упознао је рад Сезана и Ван Гога, а 1911. отворио приватну галерију у Минхену, у којој је исте године одржана прва изложба групе *Плави јахач*. Тада се упознао са њеним члановима и у наредним годинама учествовао на изложбама групе, сарађивао са берлинским експресионистичким часописом *Штурм* (1921), а у Паризу ступио у контакт са Делонеом и видео радове Пикаса, Брака и Русоа.

Са Макеом је током **1914. путовао** по Тунису и другим деловима **северне Африке**.

У том периоду радио је **аквареле** са полуапстрактним бојеним пољима заснованим на кубистичкој мрежи.



Лајонел Фајнингер, пореклом Американац, године 1887. долази у Немачку да студира музику, али се убрзо посветио сликарству. У Берлину је до 1905. зарађивао као илустратор и карикатуриста у немачким и америчким листовима. После боравка у Паризу 1911. артикулисао је самосвојни кубистички идиом, близак оновременим Марковим експериментима. Током 1912/13. настаје серија његових призматичних или кристалних композиција. У слици ***Бициклистичка трка*** (1912) Фајнингер је, по узору на орфизам Делонеа, постигао синтезу ритма, форме, перспективе и боје.



Тада и добија позив да излаже са групом *Плави јахач*, а заједно са Марком налази инспирацију у орфизму и футуризму. Фајнингер је у том периоду претежно сликао мотиве архитектуре, мостова, бродова и мора, динамизованих кристалних форми.



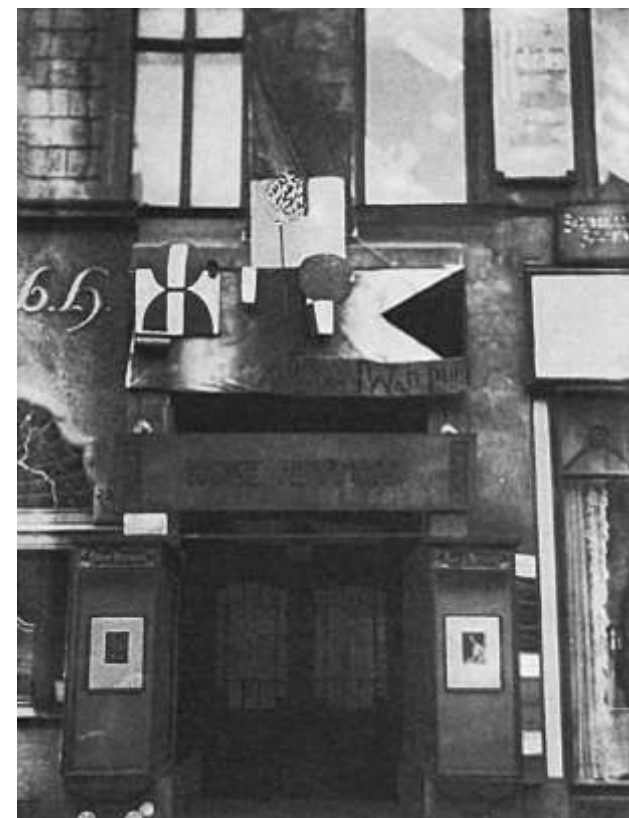


На слици **Лучки гат** (1913), Фајнингер је сцену прекомпоновао у светлуцаву игру бојених геометријских форми. Утисак динамичне тензије, брзих промена постигао је помоћу деликатног градирања и транспарентности боје. Његове касније слике одликује снажна праволинијска структура постављена насупрот чулној, меко осветљеној боји. Игра линија, боја и простора који константно варира између апстракције и репрезентације, потенцира ефекат статичности његових каснијих слика.



Од 1919. до средине двадесетих година Фајнингер је предавао у **Баухаусу**, чувеној немачкој експерименталној школи архитектуре и дизајна. У том периоду његови радови почивају на геометријски разломљеним, али статичним архитектонским склоповима и бојеним структурама, артикулисаним под утицајем конструктивизма. Године 1937. вратио се у САД, где је наставио уметничку каријеру.





Ликовни критичар **Херварт Валден** је **1910.** у Берлину покренуо **часопис *Der Sturm***, а **1912.** отворио истоимену **галерију**, у којој су излагали Кандински, чланови група *Плави јахач* и *Мост*, италијански футуристи, француски кубисти и фовисти, експоненти руске авангарде и многи други уметници прогресивне оријентације. Врхунац изложби одржаних у овој галерији био је Први немачки салон независних 1913, на којем је било изложено 360 дела експерименталног карактера. Иако су после Првог светског рата активности у *Штурму* изгубиле подстицајну улогу, Берлин је у периоду 1910–1914. био важан уметнички центар, у којем су настале многе напредне идеје и револуционарни покрети, које је Валден подржавао и промовисао у својој галерији и часопису.

АУСТРИЈА

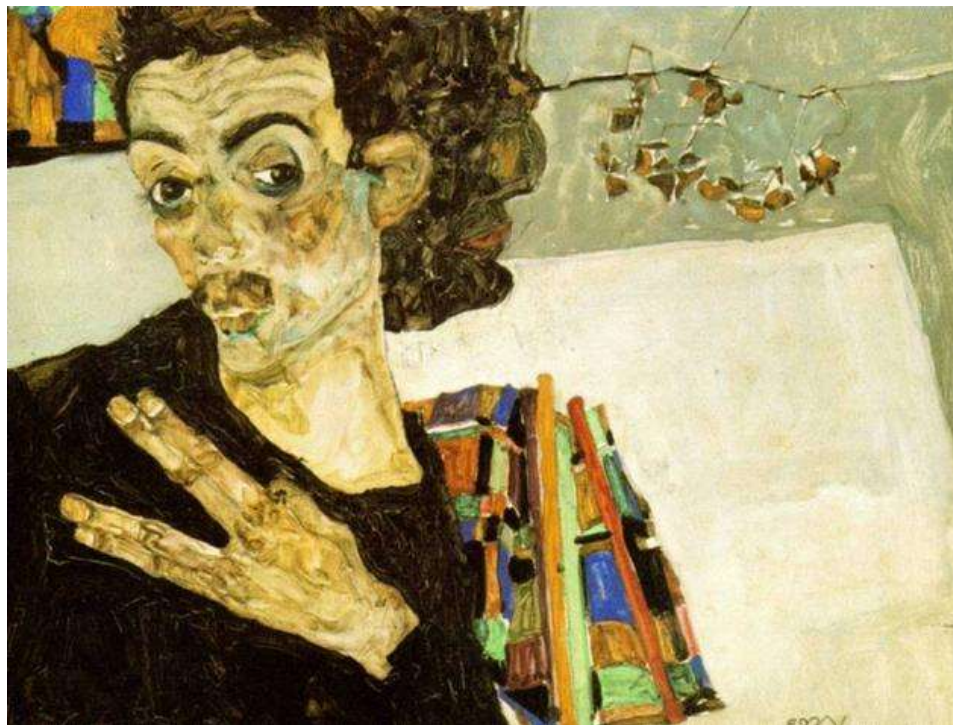
Експресионизам у Аустрији није био кохетентан правац, институционално организован у групе, будући да су његова два најзначајнија експонента Егон Шиле и Оскар Кокошка артикулисали експресионистички израз самостално и независно.

Егон Шиле био је изванредан цртач, образован на бечкој Академији уметности. Главно охрабрење и подстицај у даљем уметничком раду добио је 1907. од Климта, који је тада био на врхунцу каријере. Иако је Климт значајно утицао на Шилеа, он није показивао склоност ка сецесионистичкој декоративности.





На слици **Пустияци** (1912) Шиле је фигуре поставио на неутралној позадини, лишеној било каквих асоцијација на конкретан амбијент. Снага овог сугестивног призора ауторефлексивног садржаја проистиче из темпераментне изведбе и експресивних лица. У питању је крајње субјективна, интроспективна представа уметниковог *ega* и *alterega*.



Аутопортрети спадају у Шилеова најбоља остварења. Они варирају од самооткривајућих докумената личне душевне патње, до излива самосвести и младалачке ароганције.



У **Аутопортрету** из 1910, приказао је напету фигуру растрзаних удова са издуженим раширеним прстима. Шилеова слика **Сам свој пророк II/Човек и смрт** (1911) приказује мушкарца фронтално постављеног у првом плану, у центру слике, погледа директно усмереног ка посматрачу. Његово лице је ужасна и крвава маска налик на лобању. Аветињска фигура смрти стеже мушкарца/уметника у кобном загрљају. Сумарно назначене фигуре главних актера, које израћају из позадине, изведене су grubим, дисонантним тоновима окер, црвене и зелене. Ова слика представља модерну алегорију човековог страха суоченог са коначношћу властите егзистенције.



У акварелима и цртежима Шиле је елаборирао проблем односа уметника и модела, градећи атмосферу психолошке напетости и експлицитне сексуалности (**Вођење љубави** 1915).

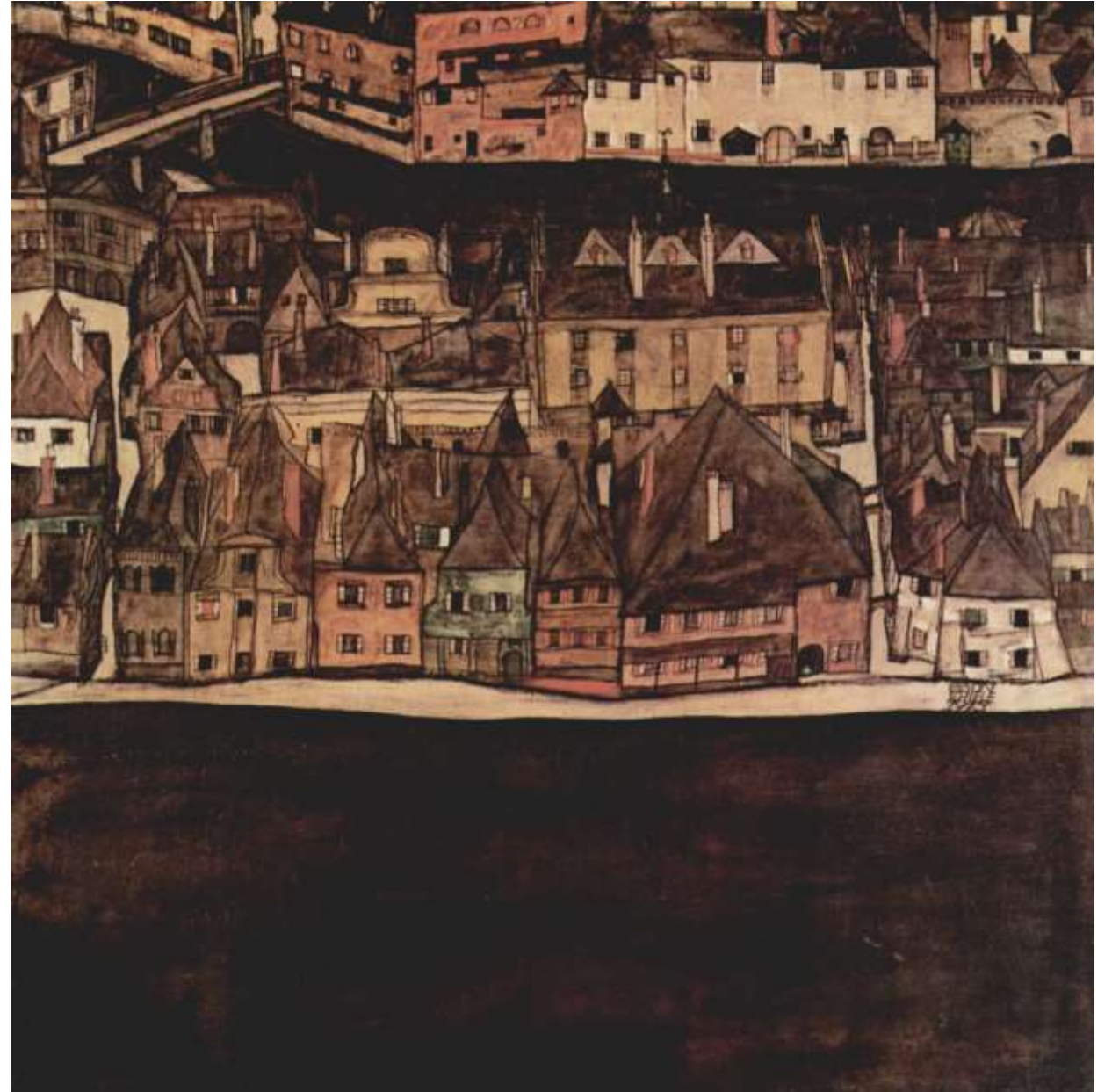


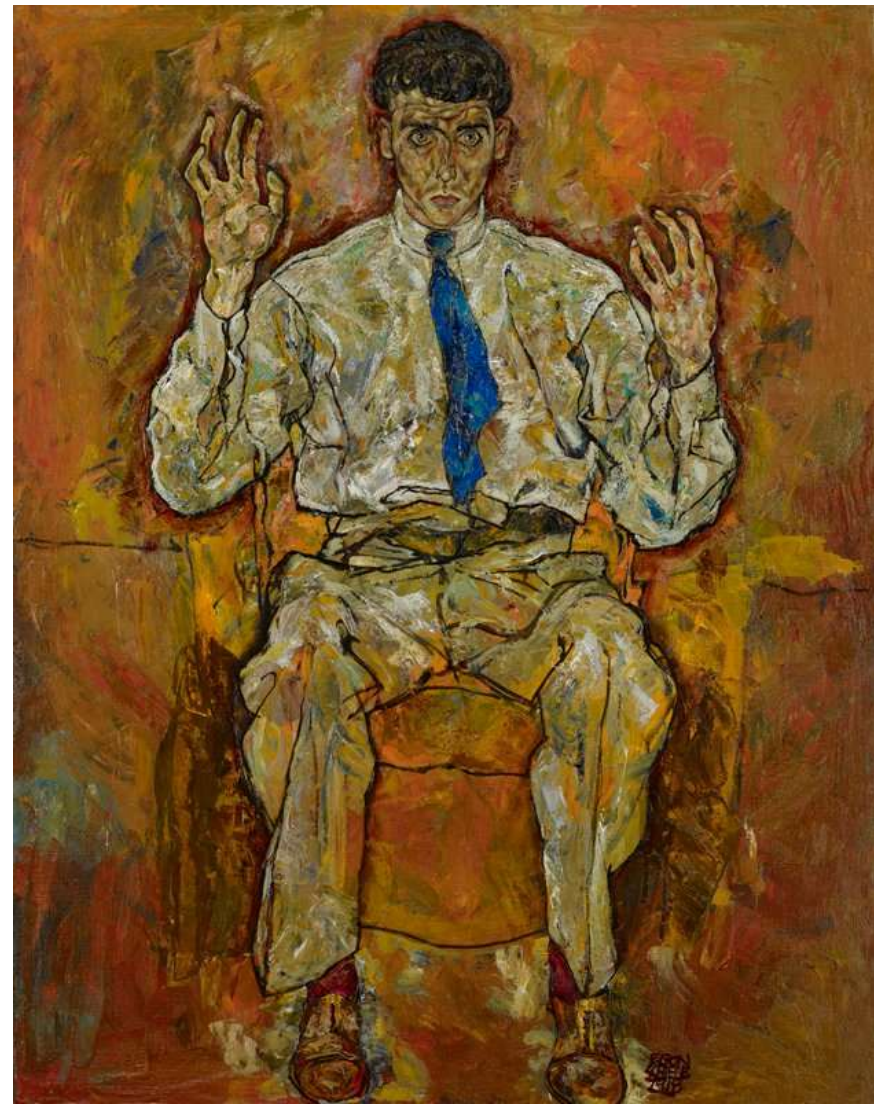
Најчешће су му позирали сестра и пријатељи, мада је понекад ангажовао и професионалне моделе и проститутке. Године 1912. када је, мада без лоших намера, желео да унајми децу као моделе, био је ухапшен уз образложење да његове „порнографске слике вређају јавни морал“.





Доминантан мотив Шилеових слика јесу јесењи пејзажи, тачније воде лишене људских фигура. Углавном су то имагинативни, пусти прикази градова и села насликани у птичијој перспективи (*Мали град* 1912/13).





У позним Шилевим радовима, напета линеарност уступила је место пиктуралној материји слике наношеној на подлогу експресивним потезима. Углавном су то портрети пријатеља (**Јохан Хармс** 1916. и **Алберт Гутерслох** 1918), које одликује снажна психолошка карактеризација модела.

Оскар Кокошка после раног периода обележеног духом сецесије и утицајем јапанских естампи, током боравка у Берлину 1910. и сарадње са Валденовим часописом и галеријом *Штурм*, мења своју концепцију уметности. Већ у раним, тзв. „црним портретима“ испољава експресионистичку црту. У њих је Кокошка уткао свој лични, унутрашњи бол, а ту самопројекцију назвао „четвртом димензијом“ (*Аутопортрет* 1913).



Аутопортрет (1913)



Томе у прилог говори **Портрет Адолфа Лоса** (1909), архитекте и пријатеља који му је пружио драгоцену моралну и финансијску подршку на почетку каријере и повезао га са Валденом у Берлину. Фигура која израња из тамне позадине има халуциноген изглед, а напетост и нервоза рефлектују се на лицу и у положају руку. Сличан је **Портрет Херварта Валдена** (1910).



Портрет Херварта Валдена (1910)



Романтичарска основа Кокошких експресионистичких радова евидентна је у **Аутопортрету са Алмом Малер** (1912), који приказује уметника и његову љубавницу, супругу композитора Густава Малера.

У слици **Невеста ветра** (1914), фигуре ово двоје љубавника изведене експресивним потезима, приказане су како лебде у имагинарном плавом пејзажу обасјаном светлошћу месечине. Када је годину дана касније приказана на изложби Нове минхенске сецесије, слика је постигла велики успех.

Током своје дуге каријере Кокошка је остао одан експресивном изразу, снази емоција и дубокој склоности ка унутрашњим, скривеним аспектима људске природе и човековог бића. После 1933. његова дела из јавних збирки у Немачкој запленили су нацисти као примерке „дегенерисане уметности“.