

ИЗВОРИ МОДЕРНЕ АРХИТЕКТУРЕ И ДИЗАЈНА

- Идеја обнове стилова присутна је у европској уметности још од времена ренесансе.
- Реактуелизовани у првим деценијама 19. века, стилови античке Грчке и Рима били су основ *историцизму* доминантном у архитектури континенталне Европе и САД до краја столећа, док је у Енглеској примарна била обнова готике, праћена ревитализацијом ренесансних и барокних решења.
- У духу поменутих стилова прошлости настао је знатан део монументалне профане архитектуре, док су модерни концепти били прихваћени у градњи јавних комерцијалних и индустријских објеката, као и приватних стамбених зграда.

Палате од гвожђа и стакла – утицај индустријске револуције

- Ширење индустријализације, примена нових конструктивних система и употреба нових грађевинских материјала: гвожђа, стакла и бетонских блокова, довели су током 19. века до експерименталних концепата у архитектури и нових принципа пројектовања.
- Употреба челичних конструкција и армираног бетона омогућила је премошћавање великих распона и већу спратност објеката.
- Гвоздена конструкција примењивана на готово свим типовима јавних објеката постала је, заједно са унутрашњим декоративним елементима, видљива на зградама које нису имале узоре у прошлости.
- То су нови типови објеката, чија је функција проистицала из нових потреба и технолошког напретка у 19. веку: железница (мостови и станице), изложбени павиљони, робне куће и тржнице, пословни објекти (небодери) итд.

Француска:

Уз Железничку станицу Сен-Лазар,
Библиотека „Сен Женевјев“
Анрија Лабруста и Робна кућа
Лафајет у Паризу,
рани су примери примене нових
материјала и система
конструкције у архитектури.



Робна кућа Лафајет у Паризу (1912)



Железничка станица Сен-Лазар, Париз (1837)



Анри Лабруст, Библиотека „Сен Женевјев“ (1843–1850) у Паризу

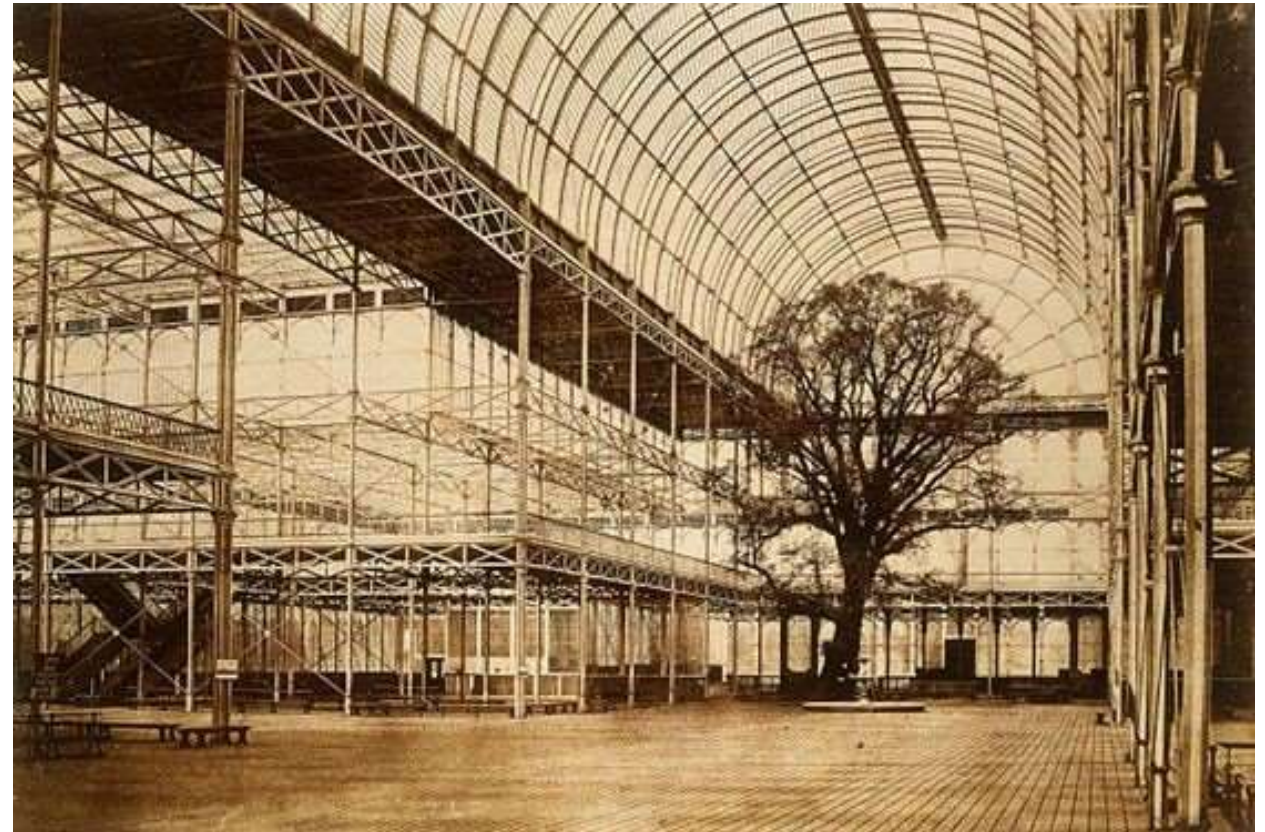


Гистав Ајфел, *Ајфелова кула* у Паризу (1899)

Ајфелова кула, подигнута
за Светску изложбу у Паризу
1899, према пројекту
Гистава Ајфела,
представљала је
демонстрацију нових
могућности коришћења
металне конструкције и
вишеструких потенцијала
употребе гвожђа.

Енглеска:

Кристална палата, подигнута 1851. за Светску изложбу у Лондону, према пројекту **Џозефа Пакстона**, представљала је парадигму модерне, монументалне конструкције од гвожђа и стакла. У њеном грађењу примењени су префабриковани бетонски елементи комбиновани са великим стакленим површинама. Галерија са лаким полуобличастим сводом металног скелета/конструкције била је заправо велика стаклена башта, а просторним планом и обликом подсећала је на базилику (изгорела 1936).



Вилијам Морис, покрет „Уметност и занати“ и експериментална архитектура

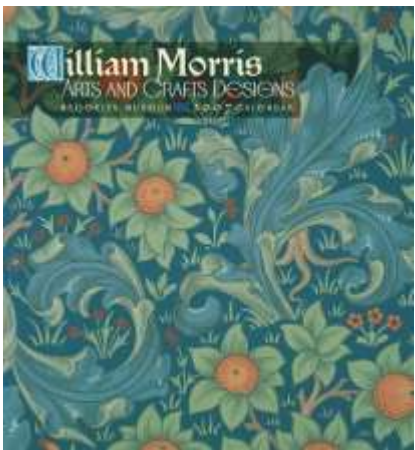
- Практичност и удобност, естетска форма у служби функционалности дошли су до изражаја у архитектури и дизајну мањих индустријских објеката и породичних кућа.
- У каснијим деценијама, конструкцијска и декоративна употреба елемената од ливеног гвожђа је опала због конзервативног укуса теоретичара и архитеката окренутих академском класицизму и обнови других стилова прошлости.
- У архитектури и дизајну, друга половина 19. века представљала је изузетно еклектичан период утемељен на обнови различитих стилова прошлости.
- Тек крајем 19. века, са *ар нувоом* елементи од кованог и ливеног гвожђа поново постају видљиви део модерне архитектуре у Француској.
- Пад естетског квалитета и поништавање уникатности производа индустријске производње изазвали су реакцију у Енглеској.



Вилијам Морис, угледни енглески теоретичар и уметник 19. века, оштро је критиковао индустријализацију и комерцијализацију производа, уверен да је машинска производња уништила естетску вредност занатства, на којем су почивале уметничке творевине прошлости. Сматрао је да архитектуру и намештај треба пројектовати у складу са природом материјала и производног процеса, а да декорација треба да буде дводимензионална, неилузионистичка.

Морис је креатор оригиналног система орнамената заснованог на **флоралним мотивима и ритмичној, вијугавој линији**. По узору на средњовековна еснафска удружења, основао је „**Фирму**“ - занатску радионицу у којој је са неколицином истомишљеника дизајнирао и производио намештај, тканине и тапете. Њихове производе, одликовале су једноставно конструисане форме, **декоративност**, квалитетни материјали и солидна израда.





Настављач Морисове „Фирме“ био је енглески покрет **„Уметност и занати“ (1880–1920, Arts and Crafts)**, који је наставио да негује вредност заната и снажно утицао на артикулацију француског покрета **ар нуво** (нова уметност) и бечке **сецесије**.

Идеологија покрета *Arts and Crafts* почивала је на **синтези** различитих видова **уметности**, којима је заједнички именитељ **динамичан, линеаран орнамент**.

Био је то романтичарски покушај да се у пракси спроведу идеје чувеног уметничког критичара и теоретичара **Џона Раскина** да „право уметничко дело треба истовремено да буде лепо и корисно, али утемељено у природи“.

Носиоци овог покрета предвођени **Вилијамом Морисом** настојали су да својим креацијама намењеним просечном човеку очувају једноставност, лепоту и вештину заната.

Ипак, због високих цена израде, само су богати могли да купују производе ових друштвених реформатора.



Arts and Crafts Interior.



Page from "The Grammar of Ornament" by Owen Jones

Крајем 19. века **Глазгов** постаје један од водећих центара експерименталне архитектуре и дизајна, на челу са **Чарлсом Ренијеом Мекинтошем**. Његово најпознатије архитектонско остварење је зграда **Уметничке школе у Глазгову (1898/99)** са накнадно дозиданом **Библиотеком (1907–1909)**.

Објекат одликују једноставност, монументалност и функционалност унутрашњег простора. Огромни правоугаони прозори уравнотежени су са масивним каменим површинама и маштовитим детаљима од кованог гвожђа на фасади.

Сложена игра декоративних елемената ентеријера и распоред дрвених галерија и правоугаоних стубова и стубаца у Библиотеци имају особине тродимензионалних геометријских апстракција. Сви елементи архитектуре, ликовних уметности и дизајна интегрисани су у јединствен естетски доживљај и творе „**тотално уметничко дело**“ (нем. ***Gesamtkunstwerk***).





Комбинација строгих, геометризованих форми архитектуре и намештаја (столице) и криволинијски дизајн ентеријера у **Мекинтошевим** пројектима, илуструје контрасте својствене француском *ар нувоу* и бечкој сецесији. Мекинтош је 1900. излагао са бечким сецесионистима, а његови архитектонски пројекти, намештај, стакло и емајл, били су боље прихваћени у Бечу него у Лондону.



После тог полетног периода Енглеска губи водеће место у домену модерне архитектуре и дизајна, које јој преузимају **САД** са компанијом **Тифани**, **Чикашком школом архитектуре** небодера (Хенри Хобсон Ричардсон, Вилијам де Барон Џени, Луис Саливен, Ричард Морис Хант) и касније **Френком Лојдом Рајтом**.

АР НУВО (*Ar Nouveau*)

- Дух синтетизма инициран у Сераовим, Гогеновим и делима симболиста и групе Наби, крајем 19. и почетком 20. века прераста у јасан, дефинисан стил који је читаву једну деценију доминирао не само сликарством, скулптуром и архитектуром, већ и графичким дизајном и примењеном уметношћу уопште.
- Француски покрет **ар нуво** (fra. *Art Nouveau*) или „нова уметност“ одбацио је идеју о обнови историјских стилова у духу академског историцизма. Иако експоненти ар нувоа нису избегли утицај стилова прошлости, они су инспирацију тражили у мање популарним стиловима, пре свега европског **средњег века** и уметности **Оријента и Далеког истока**. То су пре свега линеарни преплети **келтских и саксонских** украса и накита, дводимензионални колористички патерни **јапанских** графика, орнаменти **азијске** керамике и фигура од жада, као и декоративна решења **рококоа**.
- У трагању за новим и оригиналним формама израза који би били одраз новог времена, уметници су узоре су проналазили и у природи, те микроскопским сликама микроорганизама.
- Дела ар нувоа у први план су истакла **симболистичку нарацију, богатство декоративних флоралних мотива, стилизацију форми и експресивни линеаризам** близак апстрактном изразу.
- Како овај уметнички феномен није имао јединствен појавни облик, у другим европским срединама имао је другачије називе: у Немачкој је назван **југендстилом** или „стилом младости“ према часопису *Jugendstil*, док је назив **сецесија** (нем. *Sezession*) имплицирао бунтовни и сепаратистички карактер бечке варијанте покрета.

Архитектура и дизајн:

Иако су експоненти архитектуре ар нувоа били инспирисани стиловима прошлости, они нису прибегавали академском подражавању, него креативној елаборацији иницијалног предлошка и његовој синтези са новим концептом пројектовања и савременим технологијама. Немогуће је говорити о јединственом ар нуво стилу у архитектури, осим у оквирима орнамента и дизајна ентеријера. **Вијугава линија, наглашен просторни ритам, маштовита и неконвенционална решења** јесу елементи изведени из графичких радова и представљају главне одлике декоративне ликовне и примењене уметности ар нувоа.



У домену дизајна, печат епохи дала су решења америчког дизајнера **Луиса Комфорта Тифанија**, креатора познатих стоних лампи и лустера у којима је комбиновао стилизоване флоралне мотиве и фаврил стакло. Мада је концепт ар нувоа подразумевао специјализацију у дизајну и занатима, овај покрет значајан је и по архитектонским остварењима с почетка 20. века.





Шпански архитекта **Антонио Гауди** био је инспирисан природним формама и романтичарско-симболистичким схватањима средњег века Виоле-ле-Дика. Гаудијева рана дела припадају ар нувоу, тачније струји готичке обнове и представљају парадигму синкретичке употребе материјала, боја и текстура, маштовитих орнамената од кованог гвожђа, док каснија остварења творе самосвојан и апартан архитектонски дискурс.

Гаудијев први велики ангажман био је пројекат **цркве Свете породице** (*Sagrada Família*) у Барселони, започет 1883 (реализација у току). Иако су извесни архитектонски елементи изведени из маварске градитељске традиције, а четири торња трансепта асоцирају на готичке звонике, реч је о оригиналном и јединственом архитектонском пројекту обогаћеном биоморфном орнаментиком натуралистичког и апстрактног изгледа.



Проистекао из комбиновања пејзажног и урбанистичког планирања, **Парк Гуељ** у Барселони (1900–1914) отелотворење је Гаудијеве плодне маште и домишљатих грађевинских решења. Реч је о комплексу завојитих зидова и кривудавих стаза, тремова, arkada и пећина са клупама и фонтанама, декорисаних мозаицима од сломљене керамике и стакла, као и украсима од кованог гвожђа.



Суштина Гаудијевог градитељског концепта није толико у вијугавој линији колико у закривљеним архитектонским масама скулпторски обрађеног грађевинског материјала са ефектомгибања, као и прожимања екстеријера и ентеријера, чему у прилог говори **стамбена зграда Мила** (*Casa Mila*, 1905–1907) у Барселони.





Станице париског метроа (*Métropolitain*, 1901) које је пројектовао **Ектор Гимар**, могу се сматрати ар нуво симболима у архитектури. Изграђене поводом Светске изложбе у Паризу 1900, начињене су од прерађених остатака ливеног гвожђа и стакла, а својим оригиналним дизајном изазвале су сензацију.





Атеље „Елвира“ у Минхену (1897), дело је немачког архитекте **Аугуста Ендела**. Спољна једноставност објекта оживљена је монументалним орнаменталним рељефом на фасади, док унутрашњост крије богату декорацију у духу југендстила.





Белгијски архитекта **Виктор Орта** један је од најистакнутијих представника ар нувоа у градитељству. Инспирацију је налазио у барокним и рококо концептима линеарног кретања у простору, проучавању биљака, теоријама конструкције Виоле-ле-Дика, као и грађевинским остварењима Гистава Ајфела. **Робна кућа „Иновација“** у Бриселу (1901, изгорела) била је узоран пример комбинације видљиве челичне конструкције и стаклених површина са вијугавим металним украсима, који су имали функцију носача на фасади. Ортино најзначајније сачувано архитектонско остварење је **Хотел Тасел** у Бриселу (1892/93), где арабеска украса од кованог гвожђа на стубовима и балустради доминира над скулпторалним масама зидова и степеништа.



Палата Стоклет у Бриселу (1905–1911) **Јозефа Хофмана**, слична је по концепцији. Ипак, прочишћеност њених архитектонских форми ближа је елегантном геометризму бечке сецесије, него арабескном флоралном стилу белгијског ар нувоа, док су намештај и мозаици (**Густав Климт**) у ентеријеру типичан пример синтезе декоративних елемената бечке сецесије. Хофманова улога била је кључна у оснивању Бечких радионица 1903, које су наставиле традицију Вилијама Мориса и енглеског покрета „Уметност и занати“, али је машина била прихваћена као основно средство рада дизајнера.



Истом архитектонском дискурсу припада **Павиљон сецесије** у Бечу (1898) **Јозефа Марије Олбриха**, са геометризованим линијама архитектонских маса и преплетеним флоралним орнаментима на позлаћеној куполи. Геометријски функционализам комбинован са декоративним елементима изведеним у духу сецесије евидентан је и на **станицама бечког метроа** (*Karlsplatz*, 1896/97), које је пројектовао **Ото Вагнер**.



Међутим, **Вагнерову Поштанску штедионицу** (1905), као и **кућу Штајнер** (1910) **Адолфа Лоса** у Бечу, одликују прочишћене геометријске форме лишене било какве орнаментике и строги функционализам, што су основни принципи модерне архитектуре 20. века.

Сликарство и графика

Претече: Иако је ар нуво био првенствено везан за континенталну Европу, претече овог покрета налазимо у енглеској уметности романтизма. Маштовите визије на акврелима сликара и графичара **Вилијама Блејка** и слике **Дантеа Габријела Росетија**, предводника Прерафаелита, засноване на **фантастичном колориту и енергичним ритмовима линија** представљале су претходницу.



Вилијам Блејк, *Велики црвени змај и жена одевена у сунце* (1895–1910)



Данте Габријел Росети, *Ecce Ancilla Domini* (1850)

Црно-бели цртежи **Обрија Бирдслија** развијене стилизације и декоративности, својевремено критиковани због еротизације религиозних садржаја, допринели су артикулацији ар нувоа. Попут француских симболиста и књижевника Едгара Алана Поа, Бирдсли је био фасциниран романтичарским визијама зла, еротике и декаденције. Инспирисан литературом Оскара Вајлда, илустрацију ***Саломе са главом св. Јована Крститеља*** (1894) извео је у маниру еротске гротеске.



Својим експериментима са бојеним орнаментима и кривудавим линијама изведеним у духу ар нувоа, белгијски уметник **Анри ван де Велде** приближио се апстракцији.

Уверен да штафелајно сликарство нема перспективу, визионарски је наслутио да ће машина у будућности бити позитиван посредник у процесу настанка уметничког дела. Ипак, највећи допринос уметности 20. века, Ван де Велде је дао својим остварењима у области архитектуре и дизајна - **рекламни плакат *Тропон*** (1899), као оснивач Школе за уметност и занате у Вајмару (од 1919. Баухаус).

Алфонс Муха био је чешки сликар, илустратор, графичар и дизајнер ар нувоа, који је живео и стварао у Паризу. Познат је по крајње стилизованим плакатима за наступе позоришне диве Саре Бернар. Аутор је бројних илустрација, реклама и декоративних панела, који су постали симболи епохе.



Алфонс Муха: Плакат за позоришно вече у част Саре Бернар (1896), Хороскопски календар за *La Plume* (1897) и декоративни панели са алегоријским представама годишњих доба

Бечка сецесија

Године **1897.** у Аустрији је под утицајем француског ар нувоа формирана **бечка сецесија** (*Sezessionsstil*). Наредне године покренут је часопис *Свето пролеће* (***Ver Sacrum***), као програмско гласило покрета.

Групу су чинили: **Густав Климт, Коломан Мозер, Јозеф Хофман, Ото Вагнер** и други уметници и архитекти. Назив покрета и групе проистекао је њиховог демонстративног одвајања, иступања из конзервативног аустријског Уметничког удружења.

Тим чином они су изразили протест због нетолерантности Удружења и Уметничке академије у Бечу према новим, антинатуралистичким тенденцијама у уметности.





Идејна исходишта бечке сецесије

Водећа личност бечке сецесије био је **Густав Климт** (1862–1918), угледни муралиста – сликар историјских композиција и портрета савременика, који је уживао друштвену подршку и материјалну потпору државе.

До радикалног преокрета у његовој уметности долази услед пољуљане вере у научни позитивизам и рационализам, као и духовне кризе обележене бројним антагонизмима и контрадикцијама. Кључна је била општа „едиповска побуна синова против очева“ (младих против ауторитета) и нарцисоидна потреба за откривањем скривених аспеката човековог унутрашњег бића, чему је допринела Фројдова психоаналитичка теорија.

Још током седамдесетих година 19. века у редовима аустријске средње класе почиње да расте снажан, колективни бунт против старог система вредности, лажног морала и социјалне неправде, а у име истине о модерном човеку и његове психолошке отворености, посебно испољавања сексуалних слобода.

Средином деведесетих година та побуна захватила је ликовне уметности и архитектуру. Организујући се под називом „Млади“ (*die Jungen*) бунтовни уметници настоје да сруше доминантне естетичке каноне (академски реализам).

Надахнути француским импресионистима, белгијским натуралистима, енглеским прерафаелитима и немачким југенстилом, залагали су се за отворени, експериментални приступ сликарству и **синтезу различитих уметничких дисциплина**. Упркос хетерогености израза, заједничко им је било одбацивање класичне реалистичке парадигме и традиције њихових „очева“ (уметничких претходника), односно изражавање „правог лица“ модерног човека.

Осим уметника, идеологију овог покрета обликовали су интелектуалци либералне, левичарске оријентације. Бечка сецесија је афирмисала идеју прекида зле владавине патриција, а себе дефинисала као нову римску *secessio plebis*.



Именујући своје гласило ***Ver Sacrum*** (*Свето пролеће*) према старом римском обреду посвећивања младих друштву у временима опште опасности, сецесионисти су обзнанили обновитељску мисију свог покрета. Нова уметност требало је да пружи модерном човеку уточиште од притиска савременог живота.

У складу с том идејом **Јозеф Марија Олбрих** је пројектовао **Павиљон сецесије у Бечу** (1898). Геометријска строгост и једноставност спољашњих форми и унутрашњег простора изведени су по узору на паганске храмове.

Над улазним порталом стоји натпис, сецесионистички кредо: „**Времену његова уметност, уметности њена слобода**“.

Митове и визуелне симболе античке Грчке сецесионисти су користили као средство испољавања чулног аспекта живота и личних сексуалних опсесија, те главе три медузе са змијама уместо косе на улазу у ово здање говоре о тој тенденцији започетој још у симболизму.

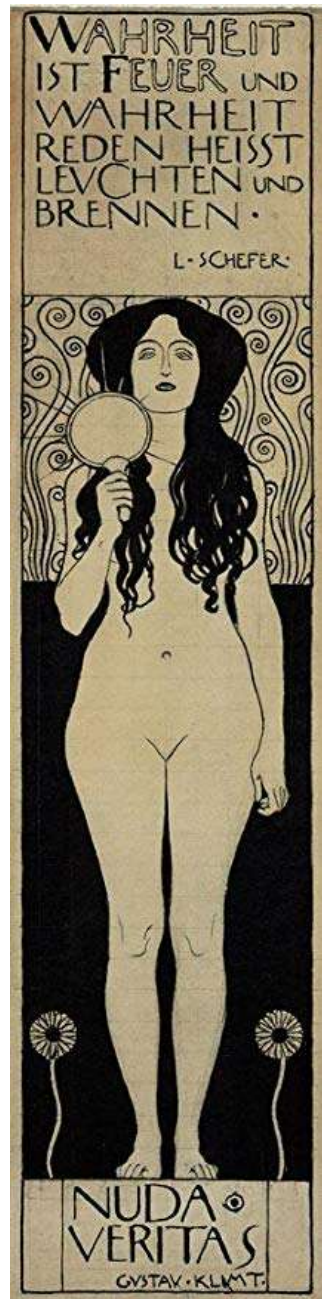


За прву сецесионистичку изложбу **1897.** **Климт** је дизајнирао плакат, који обзнањује генерацијску побуну кроз драмски приказ Тезеја (син) који убија Минотаура (отац). У профилу је приказана Атина са копљем и штитом, као симболични покровитељ покрета и заштитник идеје ослобођења уметности. Будући да тај циљ још увек није остварен, Климт је приказује плошно, као бестелесну, алегоријску фигуру на позорници.



У слику **Музика** (1898) Климт је инкорпорирао реалистички приказ археолошких артефаката, а персонификовану уметност представио као античку музу која има моћ да потиснуте нагоне и тајанствене космичке силе преобрази у склад. Музички инструмент који држи је Аполонова лира, али је суштина њене песме дионизијска. На гробном камену поред ње су две фигуре: Силен – пратилац Диониса и симбол сексуалне свемоћи природе, и Сфинга – метафорички симбол континуитета животиње и човека. Силен и Сфинга репрезентују оне потиснуте нагонске силе, које ће аполонијска чаробница песмом измамити на видело.

Проблем идентитета модерног човека јесте суштинско питање на које Климт настоји да одговори у цртежу **Гола истина** (*Nuda Veritas*, 1898), публикованом у првом броју сецесионистичког гласила. Будући да представља концепт (апстрактну идеју), женска фигура је приказана дводимензионално и фронтално са симболима пролећа око ногу, који изражавају наду у препород. Она нас посматра са дистанце и окреће нам празно огледало.



Богиња **Атина Палада** (1898) флуидно је моделована. Иако делује равнодушно, пуна је загонетне снаге. У једној руци држи *Nuda Veritas*, чулно приказан женски акт који окреће огледало посматрачу, а у другој копље. То значи да модерном човеку тек предстоји борба за легитимитет његовог новог идентитета заснованог на слободама. У овим делима Климт се послужио преткласичним грчким симболима као метафорама за апстрактне идеје и скривене еротске садржаје.



У цртежу **Рибља крв** (1898) Климт приказује активни аспект женске сензуалности, еротичности. Жене су овде радосна бића која се слободно предају елементу воде, чија их струја вуче на доле. Дуги, таласасти увојци косе посредују између вијугавих тела и снажног линеарног флуида воде.

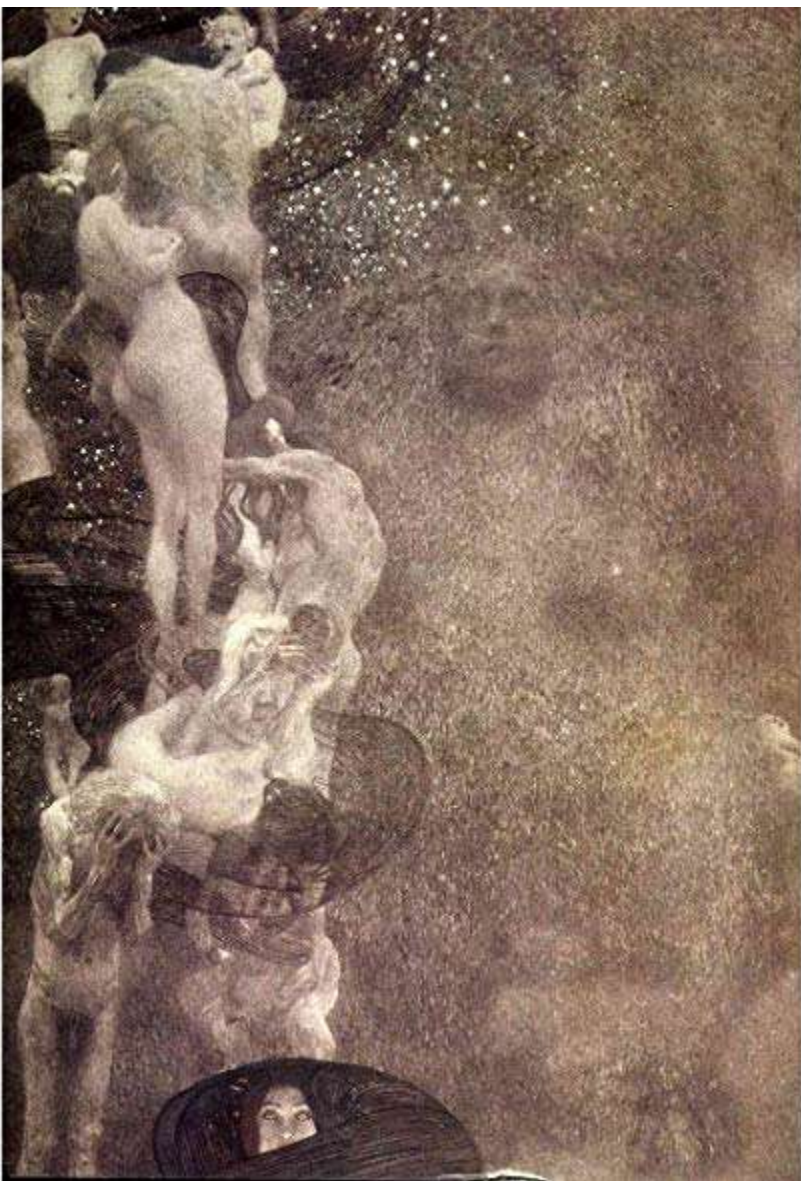


У слици **Водене змије II** (1904–1907), женска сензуалност добија нову димензију и постаје више претећа. Оне побеђују мушкарца не толико искушењима рајског врта, колико његовим осећањем сексуалне немоћи насупрот њиховој неисцрпној способности за телесна уживања. Испитивањем еротског аспекта, Климт је докинуо морални осећај греха који је мучио часне очеве.

Међутим, убрзо се јавио страх од сексуалности који је опсесивно прогањао многе осетљиве синове, па и самог Климта. Стога је кастрација, традиционално прерушена у декапитацију (симболизам), централна тема његове слике *Јудита са главом Холоферна* (1901).



Бавећи се *Саломом* (*Јудита II*, 1909), омиљеном фаталном женом у уметности с краја 19. века, Климт намерно контрастира њене згрчене прсте на рукама и кошчато лице са меким обрисима тела, чиме појачава утисак женске претње.



У наредним Климтовим делима промене у третману материје и простора – почев од натуралистички чврстог, преко импресионистички флуидног, до апстрахованог и геометријски статичног, сведочанство су његове потраге за духовним уточиштем у свету лишеном сигурних егзистенцијалних упоришта. У том контексту важно је поменути Климтове три слике изведене за **Универзитет у Бечу (1898–1904)**. То су алегоријске композиције *Филозофије*, *Медицине* и *Правосуђа* испуњене обиљем садржаја сложеног симболичког значења. Иако идејно кореспондирају са просветитељском крилатицом „Тријумф светла над тамом“, на крају се испоставило да ниједна од ових слика није задовољила очекивања наручиоца.

У *Филозофији* (1900) приказ је компонован као својеврсни *teatrum mundi* барокне традиције, али овде сфера неба, земље и пакла нису јасно диференциране него испреплетана тела паћеничког човечанства лебде бесциљно на левој страни.

Из космичког мрака, у чијој се даљини назиру звезде, промаља се представа троме и поспане Сфинге празног погледа.

Једино фигура у дну слике сугерише постојање неког свесног ума. То је Знање обасјано светлошћу, које нас уводи у космичку драму. Свештеница филозофије приказана је у заносу. Својим језовито осветљеним очима она указује на мудрост, рационалну и хладну.

У Климтовом приказу рационално савладавање природе устукнуло је пред снагом загонетне и свемоћне, натприродне силе и човековом спознајом сопствене немоћи пред скривеним силама свог унутрашњег бића.

полемике

- Носећи такву поруку, Климтово дело изазвало је жестоку негативну реакцију академске јавности и убрзо постало политичко питање. Царска влада, која је из идеолошких разлога подржавала сецесију, нашла се у унакрсној ватри између старе етичке и нове артистичке културе.
- Климтови браниоци, експоненти бечке школе историје уметности **Франц Викоф** и **Алојз Ригл**, у јавним расправама пледирали су за вредновање уметности у њеном плуралитету, мимо сваког априорног естетског мерила, и афирмисали „**естетику ружног**“ као одраз модерне истине.
- У то време, култура је била важан фактор у вишенационалној и мултиконфесионалној Хабзбуршкој монархији, коју су потресали жестоки сукоби око језика и националности, а модерна визуелна уметност као наднационална категорија била је званично прихваћена и материјално издашно подржавана.
- Пре свега бечка сецесија, која је у модерној форми афирмисала космополитски дух и универзализам царства, доприносила његовом укључивању у актуелне токове европске уметности.
- Међутим, језик нове уметности није успео да поништи супротности и антагонизме између етнички, верски, политички и културолошки различитих кругова у Монархији.



Упркос оспоравањима, Климт је наставио са радом на Универзитету и 1901. завршио композицију **Медицина**. Поље њеног деловања приказао је као фантазмагорију полусненог човечанства, а њен црвено-црни вео који се виори између испреплетаних тела живих акцентује смрт приказану у виду костура.

У првом плану стоји свештеница Хигија која посредује између посматрача и актера драме. Она је постављена фронтално, у заповедном ставу, као да од посматрача тражи потврду егзистенцијалне драме која се одвија иза ње.

Призор лебдећих живота којима она господари одликује контраст између јасно, чврсто моделованих фигура и њихових хаотичних узајамних односа и нестабилних положаја у безграничном, недефинисаном простору. На тај начин Климт саопштава посматрачу да је човечанство изгубљено у свемиру.



Хигија је последња од андрогених заштитничких фигура у Климтовим сликама овог периода.

Према грчкој митологији Хигија је, заједно са братом Асклепијем, рођена као змија из телурне мочваре – земље смрти. Змија као амфибијско створење поништава границе између материјалне и духовне егзистенције, а истовремено представља фалусни симбол са бисексуалним конотацијама. Њен двосмислени карактер конвенирао је појачаном интересовању за феномен биполности и буђењу хомосексуалности крајем 19. века. Реч је о манифестацијама еротског ослобађања и страху мушкараца од кастрације или импотенције.

Зато је змија чест мотив у Климтовим делима, а овде представља филозофски код за тумачење Хигијине семантичке поливалентности. Она нуди змији чашу воде из Лете, праисконске течности. Тиме Климт обзнањује јединство живота и смрти, узајамно прожимање нагонске виталности и гашења животног елана.

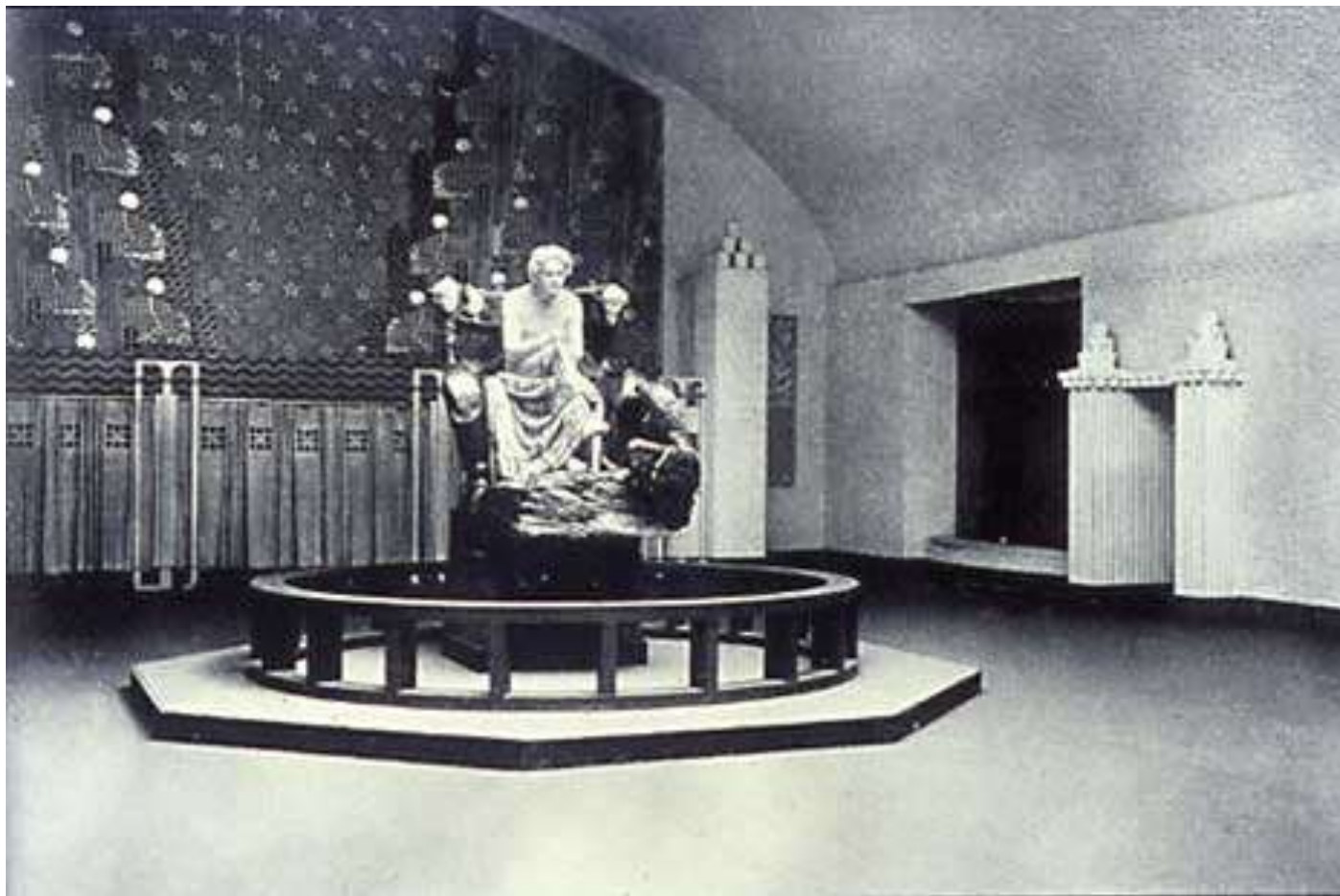
Натуралистичка конкретност женског акта с леве стране и труднице у десном горњем углу, критикована је због наводног вређања јавног морала. Климтово дело због тога су сада нападали не само конзервативци, већ и политичари.





У *Правосуђу* (1903–1907), последњој слици за Универзитет, Климт је стратегијом самооткривања транспоновео сво своје огорчење и фрустрације везане за сукоб са академским, политичким и бирократским круговима.

Читав призор је смештен у клаустрофобични простор коморе за смакнућа, у којем је централна мушка фигура беспомоћна жртва Закона, који је приказан као хоботница која прождире осуђеника. Призор је представљен у јединственој перспективи, али је подељен на горњи и доњи регистар. Три алегоријска женска лика: Истина, Правда и Законодавство, не посредују између посматрача и драме која се одвија пред његовим очима. Таквим поретком Климт указује на друштво које инсистира на поштовању закона, али не и на правди. Централни део слике означава простор у којем се извршава законска одлука, а три змијолике фурије које надзиру немилосрдно кажњавање жртве, јесу „службенице закона“. Ова слика представља врхунац Климтовог критичког оспоравања културе закона и потраге за модерном истином. Његов рад на сликама за Универзитет изазвао је гнев старих рационалиста и нових антисемита, а у полемици академске јавности о функцији модерне уметности која је потом уследила, јасно су постављене границе радикализму сецесије. Климтов пораз у тој борби окончао је његову улогу рушитеља старих вредности, након чега је уследило повлачење и апстраховање његовог сликарског идиома.



Године **1902**, Климт је започео осликавање великог *Бетовеновог фриза* у Павиљону сецесије. Повод је била изложба чувене скулптуре симболисте **Макса Клингера *Бетовен*** (1899–1902), а истом приликом своје радове изложили су и експоненти бечке сецесије са циљем да Павиљон претворе у храм уметности и човеково духовно уточиште. Судећи по месту, амбијенту и изложеним експонатима, та изложба представљала је сецесионистички ***Gesamtkunstwerk*** – „тотално уметничко дело“, тј. синтезу архитектуре, сликарства и скулптуре. Климт је насликао три алегоријске композиције, које демонстрирају моћ уметности над човековом судбином. *Бетовенов фриз* је најцеловитији приказ идеала уметности као човековог духовног уточишта у модерном добу.



Прва слика Бетовеновог фриза, **Чезња за срећом** приказује слабе наге људе који се молитвено обраћају за помоћ снажном и наоружаном витезу, који симболизује нову уметност. Он излази из куле у облику утеруса, док му два женска лика – персонификације традиције и морала, скидају са главе победнички лаворов венац.



Друга слика Бетовеновог фриза, **Непријатељске силе** приказује сабласне и гротескне женске фигуре и великог мајмуна унезвереног израза лица, који симболизује судбину модерног човека у савременом свету.



Трећа слика Бетовеновог фриза, ***Жудња за срећом налази смирај у поезији***, илустрација је стиха „Тај пољубац је целом свету“ из Шилерове *Оде радости* писане за Бетовену IX симфонију.

Међутим доминантано расположење у Климтовој слици није херојско, него еротско, будући да се пољубац и загрљај одвијају у утроби – поезији. Праменови косе женске музе, који се обмотавају око ногу љубавника имплицирају да је заводљивост поезије, која симболизује секс заправо замка за мушкарца.

Потом се Климт потпуно повукао у приватну сферу и постао сликар европске елите.

Органски динамизам и друштвена ангажованост његових ранијих дела уступили су место статичном орнаментализму и конформизму. Одбацујући тему сексуалности и импликације психолошких стања, усредсредео се на индиректни симболички исказ и формализам. У потрази за новим изразом, **1903.** посветио се истраживањима **византијских мозаика у Равени**. У византијској уметности нашао је облике визуелног језика, који су његове еротске нагоне и отклон од друштвених конвенција учинили мање транспарентним. Тада започиње „**златна фаза**“, у којој Климт примењује технику наношења златних листића, напушта динамику и усваја статичан поредак.



Године 1905. Климт се придружује **Јозефу Хофману у Бриселу** и ради унутрашњу декорацију, мозаички фриз за трпезарију у **палати Стоклет**. Велико ***Стабло живота*** (1905–1911) реализовао је у маниру византијске стилизације. Начињене од стакла, емајла, метала и полудрагог камења фигуре на овој композицији су схематизоване и дводимензионалне, док су главе и руке моделоване реалистично. Подлога је испуњена златом и драгим камењем, који творе декоративни мозаички патерн апстрактних спирала, елипси, троуглова, квадрата. Ово дело представља Климтову сублимирану верзију еротске утопије треће слике *Бетовеновог фриза*.

Најзначајнија дела Климтове последње фазе представљају портрети бечке буржоазије, већином госпођа из богатих јеврејских породица. То су прикази фигура у апстрахованом ентеријеру, у којима доминира симболички декоративни патерн.

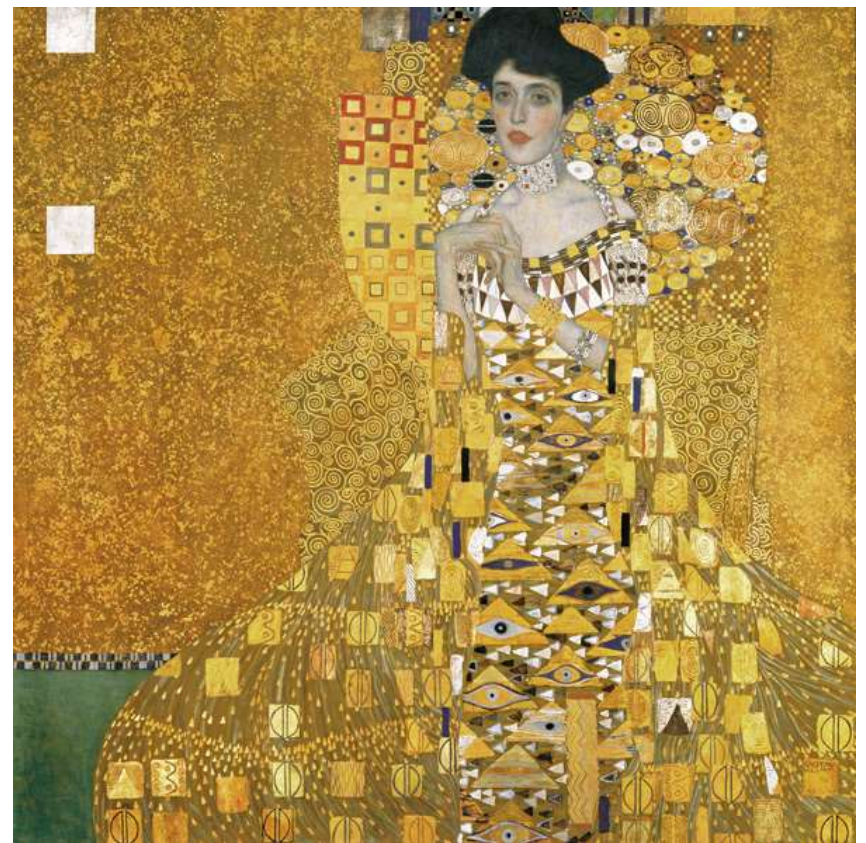
У **Портету Маргарете Витгенштајн** (1905) лице и руке модела одају утисак смирености и префињености, али су карактерне црте личности сублимиране. У складу са традицијом бидермајера, обриси тела губе се испод раскошне хаљине третиране импресионистички.

Формалистичка стилизација и инвентивно решење зидова дају овом амбијенту аутономију и утисак модерности, снажнији од оног који поседује портретисани модел.





На **Портрету Фрице Редлер** (1906) стилизација амбијента је још израженија. Мозаички орнамент уоквирује лице модела, а радикална геометризација лишена експлицитног значења појачава утисак херметичности призора.



Климтово асоцијално портретно сликарство достиже зенит у **Портрету Аделе Блох-Бауер** (1907), која делује заробљено у хијератичној раскоши амбијента. Њена одећа стапа се са околним простором у јединствени декоративни патерн кругова, спирала, троуглова и правоугаоника, који представу фигуре своди на две димензије. Једино лице и руке модела поседују телесност и наговештавају унутрашњи сукоб, духовно стање модела.



Исти трансфер од орнаменталног натурализма до естетске трансценденције идеје евидентан је у три наредне Климтове слике.

У **Данаји** (1907–1908), Климт још једном посеже за представом грчке богиње како би изразио стање модерног човека, али и лично превладавање страха од жена. Обасјана светлошћу Зевсове златне кише Данаја више не прети својом сексуалном незаситошћу, јер су њене потребе задовољене. Златни млаз је оживљен биолошким формама налик на хромозоме, а ту је и црни правоугаоник – типично Климтов симбол мушког принципа, у овом случају Зевса. То је једини дисонантни детаљ у хармонији ероса и раскоши призора.



Пољубац (1907–1908), најпознатија Климтова слика, поседује изразит чулни интензитет и симболички смисао.

Иако су тела прекривена стилизованим декоративним драперијама, сексуално збивање наговештено је извијеном линијом која сугеришегибање тела и орнаментиком, која симболички указује на мушки и женски принцип. Правоугаоници, овални и флорални мотиви нису традиционални симболи, него Климтове инвенције поникле из несвесног, креативног дела његовог унутрашњег бића. Два супротна принципа (мушки и женски) хармонично су обједињена златним плаштом унутар којег се одвија љубавни чин.



Сликом **Смрт и живот** (1916) Климт разрешава филозофско питање смисла људске егзистенције. Смрт је издвојена фигура која посматра задовољно човечанство које уједињује Љубав. Артистички *decorum* и орнаментална дводимензионалност ове представе индекси су Климтове утопијске самодовољности и конформирања. Његов опсесивни, морбидни еротицизам и контакти са млађим колегом, Егоном Шилеом имаће значајну улогу у артикулацији аустријског експресионизма.



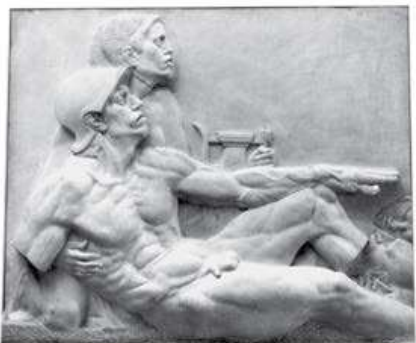
Скулптура: Југословенски допринос сецесионистичком покрету репрезентују скулпторска остварења **Ивана Мештровића** (1883–1962). Његов богати опус, који обухвата радове камерног формата, монументалне јавне споменике и архитектонско-скулпторалне целине, одликује стилски еклектицизам својствен сецесији и снажан индивидуални печат.

Током студија на Уметничкој академији у Бечу (1901–1905), Мештровић се нашао у епицентру сецесионистичког преврата, у чијим је изложбама учествовао. Сецесија прожета елементима симболизма била је основ Мештровићевог раног опуса, у којем се могу детектовати утицаји Ота Вагнера, Франца Менера и Макса Клингера, а те реминисценције комбиноване са утицајима Родена и Антоана Бурдела евидентне су и у каснијим делима.

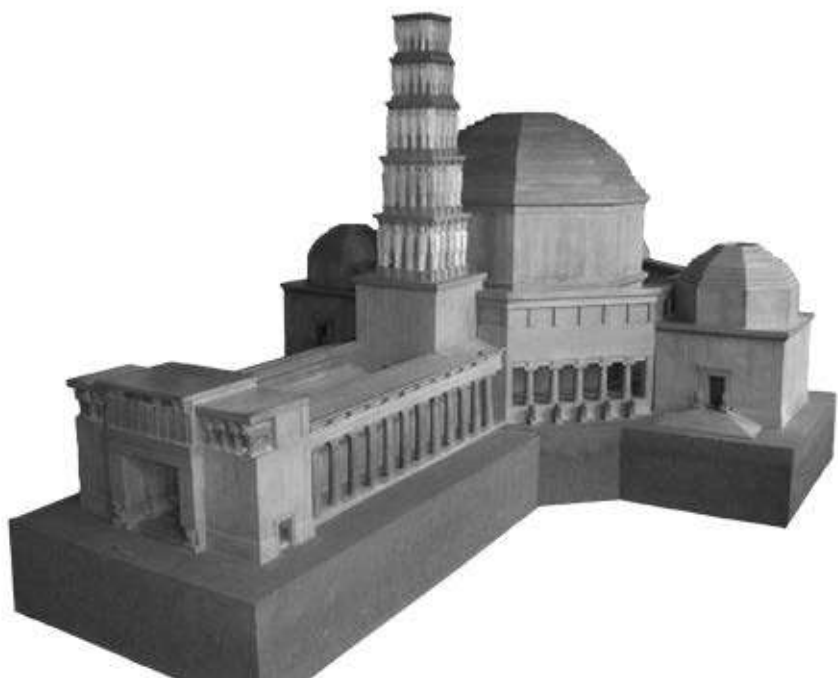
Комбинујући елементе ваневропских култура (Египат, Асирија, Месопотамија) и новије европске уметности (готика, Микеланђело) на начин својствен сецесионистима, Мештровић се као истакнути поборник идеје југословенства почетном 20. века укључио у утопијски државни пројекат стварања „националног стила“. Томе у прилог говоре његова рана остварења:

На гробу мртвих идеала (1903) и ***Уметник народа мога*** (1905).





Косовски циклус
чине појединачне
скулптуре косовских
јунака и митских
актера ове
историјске драме:
Милош Обилић,
Косовка девојка,
Моја мајка, Сећање,
Бановић Страхиња,
Удовица, Срђа
Злопоглеђа, Марко
Краљевић, и друге
фигуре,
конципиране као
саставни елементи
архитектонског
ансамбла
„Видовдански
храм“ на Косову
(1908–1910).



„Видовдански храм“ на Косову (1908–1910), замишљен је као монументални архитектонско-скулпторални комплекс, али никада није реализован. Осим појединачних скулптура, сачуване су: **макета храма** (Народни музеј у Крушевцу) и **каријатиде** (Народни музеј у Београду).





Зданац живота у Загребу (1905) и ***Портрет Руже Мештровић*** (1908), представљају зенит Мештровићевог раног сецесионистичког периода.



Током Првог светског рата, Мештровић се окренуо религиозним темама изведеним у духу готичке експресивности, чему у прилог говори рељеф у бронзи *Оплакивање Христа* (1915) и дрвету *Богородица са анђелима* (1917), као и каснија скулптура *Јова* (1946) изливена у бронзи.





У наредним деценијама Мештровић се посветио великим пројектима изведеним у: Цавтату **Маузолеј Рачића** (1920–1922) и Сплиту **Споменик Гргуру Нинском** (1931, сада у Вараждину).





Мештровићева дела у Београду:
Победник (1913), ***Споменик
захвалности Француској*** (1930)
и ***Споменик незнаном јунаку на
Авали*** (1938).



Иако стилски
анахрон за време у
којем је
реализацovan,
Његошев маузолеј
на Ловћену (1924-
1974), јесте једно од
важнијих
Мештровићевих
остварења.



Споменик Индијанцима у Чикагу (1928)