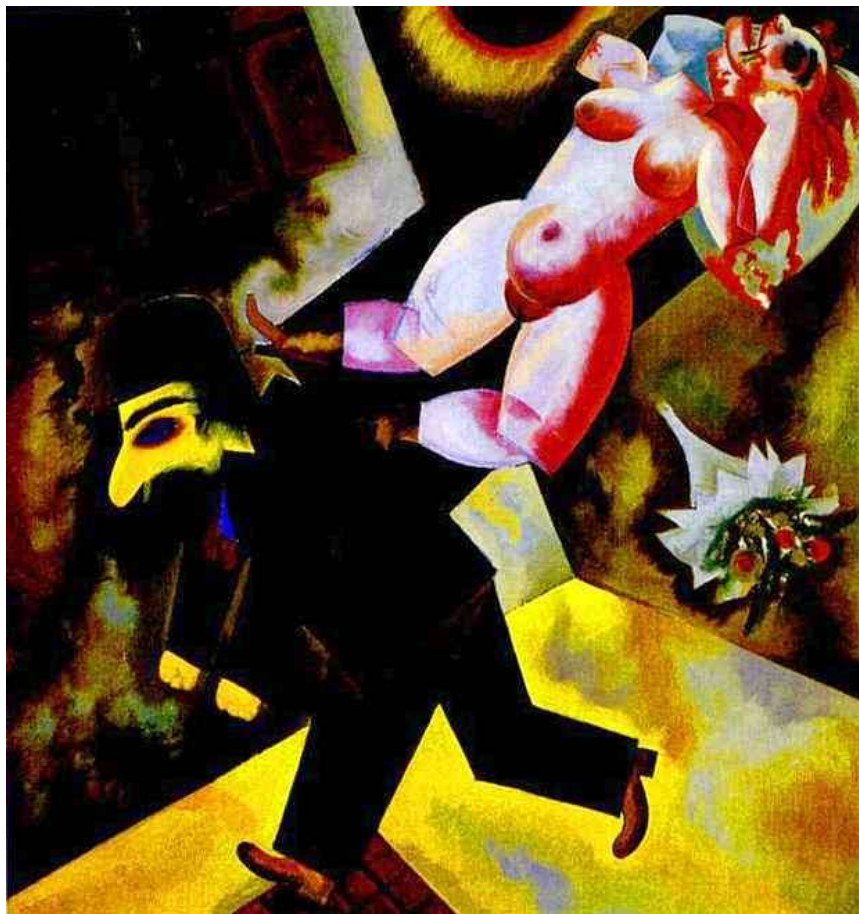


„НОВА ОБЈЕКТИВНОСТ“ У НЕМАЧКОЈ

- Дадаистичка протестна реакција на рационални поредак ствари који је довео до ратне катастрофе, настављена је након завршетка Првог светског рата у крилу политички радикалне, анархистички настројене и социјално ангазоване струје немачког **дадаизма и експресионизма**, која је формирала **Новембарску групу** (*November grupe*). Многи циљеви *Новембарске групе* и новооснованог Радничког савета за уметност поклапали су се са програмом вајмарског Баухауса, те су им подршку пружили архитекти Валтер Гропијус и Ерих Менделсон. На изложбама које је организовала, *Новембарска група* је поново успоставила контакт са уметницима из других земаља, а антагонизми између тада актуелних уметничких праваца на тренутак су потиснути у корист заједничких циљева везаних за **социјални ангажман уметности**.
- И у другим деловима Немачке ницали су слични покрети, а њихови манифести представљали су мешавину социјалистичког идеализма и реформаторских тежњи, инспирисаних Октобарском револуцијом у Русији (1917). Међутим, радничка класа, коју су уметници ове оријентације глорификовали, била је још сумњичавија према тим социјално ангажованим уметничким концептима него капиталистичка буржоазија. С временом, уметнички утопизам је прерастао у резигнацију и цинизам. Као део свеопште реакције на авангардну апстракцију у послератном немачком сликарству артикулисан је нови облик социјалистичког **реализма** назван **Нова објективност** (*Der Neue Sachlichkeit*). Најзначајнији експоненти били су: **Георг Грос, Ото Дикс и Макс Бекман**, који су у својим делима приказивали сурову друштвену реалност. Другим речима, „објективност“ њиховог сликарства тицала се не само морфологије, него и значења везаних за нов начин мишљења и доживљавања стварности, лишен било каквих илузија. И поред сличности у мотивацијама, разлике у формалном изразу ових уметника биле су изражене.



Јохан, сексуални убица, 1918.



Трговац белим робљем, 1918.



Лепота, слободна воља и цена, 1919.

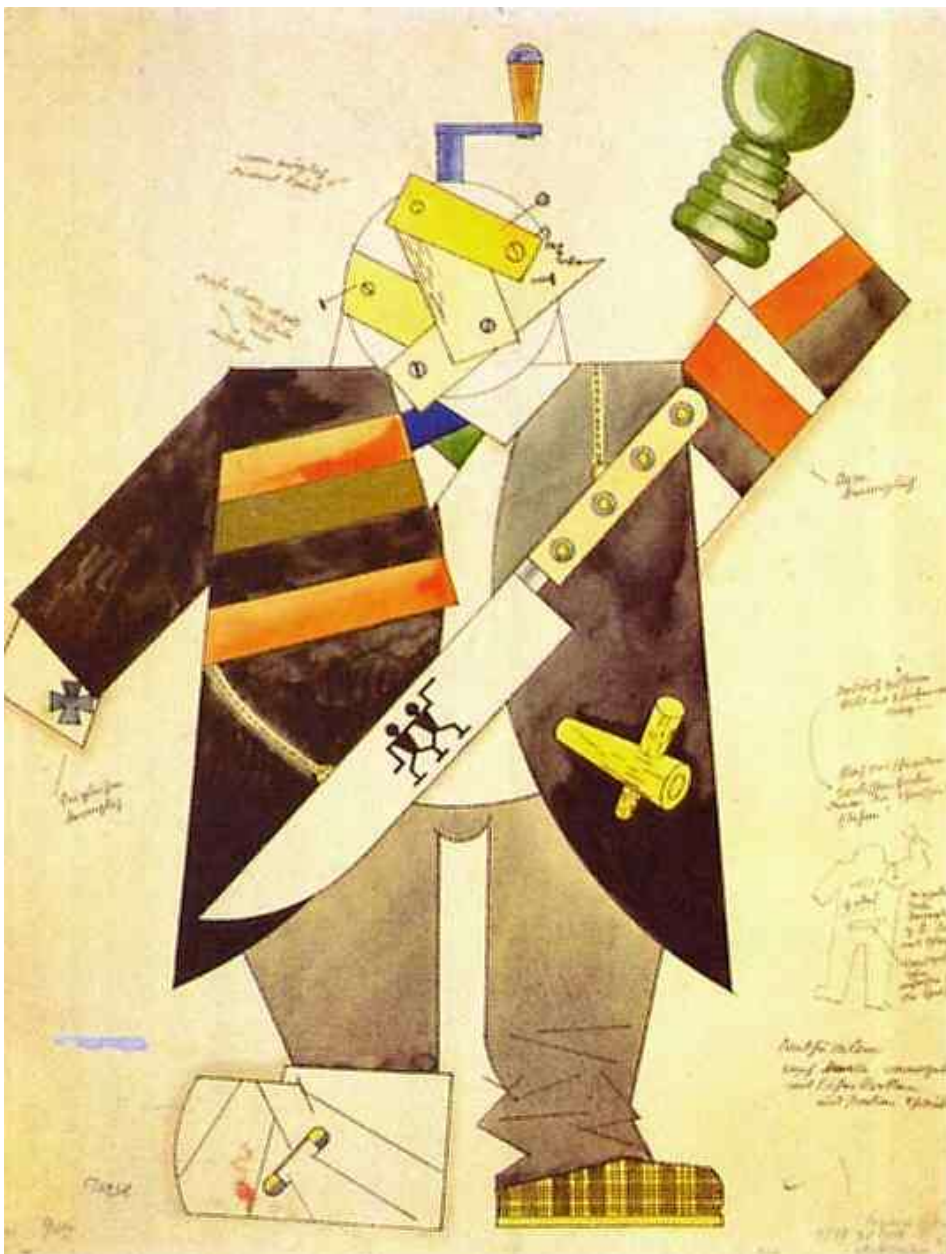
ГЕОРГ ГРОС (1893–1959) у периоду студија у Дрездену и Берлину радио је цртеже и аквареле са темама ноћног живота веллеграда. Каснија дела настављају експресионистичку традицију критичког разоткривања наличја немачке стварности, оличене у немилосрдним профитерима и бестидним проституткама, бескрајној грамзивости и похотљивости бирократије. Ови јетки прикази градског живота и декаденције немачке буржоазије били су увод у грубе изразе резигнације и критичког става према послератном немачком друштву и човечанству уопште.



Као ратни реконвалесцент, Грос током 1916. почиње да креира карикатуре које откривају његов протест против аутократије, корупције и ратних ужаса. Привучен левичарском оријентацијом берлинске даде, ствара политички провокативан цртеж **Способан за активну службу (1916/17)** као илустрацију за дадаистички часопис *Банкрот (Die Plate)*. Уредници, Грос и Хартфилд, публиковали су у њему оштре сатиричне илустративне прилоге, због којих су били хапшени. Овај цртеж демонстрира Гросов смисао за сабласно и његов отпор према бирократији, коју оличава прегојени лекар окружен арогантним официрима. Он потврђује да је полураспали леш способан за војну службу.



У раду ***Осуђеник. Механичар Џон Хартфилд након покушаја Франца Јозефа да га подигне на ноге (1920)***, Грос је комбиновао традиционални акварел са дадаистичким колажом, исечцима из штампе. Овај сатирични приказује Хартфилда у готово празном, али клаустрофобичном простору конципираном по узору на Де Кирикове слике. Он је представљен као ћелав човек смркнутог лица и стиснутих песница са механичким уређајем уместо срца, који реферира на Хартфилдов идентитет као конструктора, тј. креатора дадаистичких колажа и фотомонтажа. Његова униформа и злокобни амбијент сугеришу да је реч о осуђенику у затворској ћелији, а фрагмент прозора, кроз који се пружа поглед на зграду у даљини, садржи цинични натпис „Пуно среће у вашем новом дому“. У ствари, читав приказује на процесе дехуманизације и отуђења човека које је донео Први светски рат, као и Харфилдов политички субверзивни антиауторитаризам.



Гросова формална инвентивност заснована на колажно-монтажном поступку и механицистичком духу својственом берлинској Дади, дошли су до изражаја у његовим нацртима за костиме сатиричне позоришне представе Ивана Гола ***Метузалем, 1922.***



Грос је 1913. посетио Париз, где је имао прилику да стекне увиде у решења кубизма, орфизма и футуризма. Формални аспекти слике ***Посвета Оскару Паници (1917/18)*** указују на ове утицаје, али се њен апокалиптични садржај посве разликује од тема својствених поменутих правцима. Композицијом, која приказује сахрану која се претворила у побуну, тече крв. Паница је био немачки писац 19. века, чије је дело политичка бирократија цензурисала. Међутим, Грос је истицао да је тема ове слике шира и да она приказује „полудело човечанство“. Дехуманизоване фигуре представљају алегорије: Алкохол, Сифилис и Пошаст. Човечанство је у паклу које је само створило, а Смрт над њим јаше на црном ковчегу. Ипак, Грос контролише овај хаотични приказ чврстим, геометризованим облицима зграда и конзистентним композиционим решењем.



У слици ***Републикански аутомати*** (1920), Грос примењује стил и мотиве Де Кирика и „метафизичке школе“ у креирању политичке сатире. Људске фигуре налик на расходоване аутомате без лица парадирaju улицама механизоване метрополе и лојално одлазе на гласање. Делима попут овог Грос се највише приближио духу дадаизма и надреализма. На овој и другим сликама истог периода он је комбиновао једноставан, деликатан цртеж са акварелом.



Писац Макс Херман-Најс, 1925.



Др Феликс Веил, 1926.

Половином двадесетих година Грос је насликао неколико портрета у прецизном, реалистичком маниру, својственом духу „нових реализама“ треће деценије, којима припадају и портретна остварења Ота Дикса. Након доласка нациста на власт у Немачкој 1933, Грос је емигрирао у САД.



Дадаиста Валтер Меринг, 1925.



ОТО ДИКС (1891–1969) својим делима суштински одређује природу покрета *Нова објективност*. После ратних искустава постао је ватрени противник милитаризма. Његове представе ужаса рата имају корене у немачкој готичкој традицији и делима Гриневалда заснованим на агонизацији тела и „естстици ружног“. Међу најпознатија Диксова дела спада слика ***Ров*** (1923) излагана на изложби групе *Доста рата*. Сачувана је њена каснија верзија, а оригинално дело је уништено највероватније крајем Другог светског рата у акцији нацистичког уништавања дела „изопачене уметности“.

На слици ***Ратни инвалиди (1920)*** ветерани у војним униформама марширају градском улицом. Тако одевени, осакаћени и унакажени мушкарци често су се могли срести на улицама немачких градова после Првог светског рата, када се њих 80.000 вратило кући с фронта. Ослањајући се на штапове и штаке, ветерани су постали механизовани и дехуменизовани, као и рат који је осакатио њихова тела. Ипак, чак и када приказује овако трагичне консеквенце ратног сукоба, Дикс прожима дело заједљивим хумором или сатиром. Судећи по рекламном натпису у горњем десном углу, ветерани пролазе поред обућарске радње, за чијим је артиклима, због сакаћења у рату, потражња редукована. Испод натписа је приказана механизована рука са испруженим кажипрстом (маникула) која, као симболички супститут естаблишмента, одређује смер кретања послератног немачког друштва који следе политички инструментализовани ветерани.



Као пример 'изопачене' уметности, и ова Диксова слика је уништена по доласку нациста на власт.



Диксова дела настајала су под утицајем различитих праваца, почев од кубизма до дадизма, али га је од почетка привлачио реализам. Међутим, Диксов хиперреализам није се сводио на анахрона понављања решења из прошлости. У портрету ларинголога **Доктора Мајера Хермана (1926)**, крупна фигура мушкарца је постављена фронтално и уоквирена претећим инструментима његове професије. Иако на слици нема ничег бизарног или необичног, његов лик делује нестварно. Таква врста визуелног исказа назива се „магијски реализам“ (Де Кирико), који носи ауру фантастичног зато што су свакодневни, уобичајени објекти представљени са претерано детаљном тачношћу, а у односу који даје слици зачудни карактер. Дикс је остао у Немачкој током владавине нациста, иако му је било забрањено да се бави педагошким радом и да излаже.



МАКС БЕКМАН (1844–1950) био је један од главних представника *Нове објективности*, иако се само условно може сматрати реалистом у смислу у којем је то био Дикс. Учешће у Првом светском рату довело га је до нервног слома, после чега настоји да открије „унутрашњу стварност“ властитог бића. На преко осамдесет аутопортрета представио је себе у различитом расположењу и изгледу. ***Аутопортрет са црвеним шалом (1917)*** приказује емоционално узнемиреног уметника, у грчу и амбијенту његовог атељеа у Франкфурту.



Током Великог рата Бекман је сликао и религиозне композиције, као што је **Скидање с крста (1917)**, у којима је артикулисао самосвојан, експресиван израз утемељен на традицији Гриневалда, Боша и Бројгела, мада се оштроугли облици и ограничен простор могу повезати и са кубизмом. Упркос аполитичном ставу, Бекман није остао резистентан на насиље и окрутност ратних збивања, те је сликао сцене мучења и насиља, које су обележиле период безакоња (**Ноћ 1918/19**). Насликане емоционално одбојним бојама, фигуре су искривљене и деформисане, постављене у скучен простор, слично средњовековним представама грешника у паклу, али се код Бекмана ради о невиним жртвама. Ужас призора је појачан експлицитним сценама насиља и прецизно изведеним детаљима. Таква дела, чији је садржај утемељен на испитивању сурове реалности, била су блиска новој објективности Гроса и Дикса.



На ***Аутопортрету у смокингу (1927)***

Бекман је себе приказао у сасвим другачијем светлу него десет година раније. Сада је то зрела особа, озбиљна и самоуверена, елегантно одевена. Дубока црна, по којој је овај уметник познат, представља контраст плавосивом зиду у позадини и акценту беле кошуље. Став фигуре и сигурност извођења упућују на Бекманов етаблирани уметнички статус у Немачкој.

Међутим, по доласку нациста на власт 1933. Бекман је отпуштен са положаја професора на Академији у Франкфурту и био приморан да емигрира у Амстердам, а његова дела су повучена из скоро свих изложбених простора, конфискована и уништена.

У међувремену, током тридесетих и четрдесетих Бекман слика дела која одликују колористичко богатство и тематска вишезначност. У њима је видљива германска склоност ка литерарном предлошку и симболичким садржајима. Климакс таквог, монументално-симболичког приступа представља триптих **Одлазак (1932/33)**. Према Алфреду Бару, ово дело представља „алегорију тијумфалног путовања модерног духа кроз агонију модерног света и његов излазак из те агоније“.



Десно крило приказује фрустрације, неодлучност и аутодеструкцију. На левом крилу насликана су садистички унакажена тела у сцени мучења, која имплицира диктаторски нацистички поредак који је многе уметнике и интелектуалце потиснуо у илегалу. Тама и патња приказане на бочним сценама добијају разрешење на централном панелу, где су приказани краљ, мајка и дете који се спремају на пут, а води их чамџија чије је лице скривено велом. Уметник је ову сцену објаснио на следећи начин: „краљ и краљица су се ослободили животних мука. Краљица на крилу, као своје дете, носи највеће благо – Слободу. Слобода је једино важна. Ово је одлазак, нови почетак“. Међутим, Бекманове алегорије и симболи нису буквално читљива иконографија, а алузије су веома сложене.

Последњи Бекманов триптих **Аргонаути** (1949/50) иницијално је био замишљен као алегорија Уметности. На левом крилу приказан је сам аутор како слика, на десном је насликана жена која свира, док централна представа симболизује Поезију. Међутим, Бекман је касније преименовао триптих транспонујући га у митолошки контекст у духу неокласицизма. Модел пред сликаром је сада Медеја; фигуре у центру представљају Јасона, Орфеја и Глаукона, бога мора; а жене на десном панелу репрезентују старогрчки хор.



Међутим, овај триптих садржи и аутобиографску компоненту, пошто је Бекман током боравка у Амстердаму био повезан са групом писаца и уметника са називом *Аргонаути*. Тако се Јасонова епска потрага за златним руном може тумачити и као алегорија Бекмановог животног пута. Не случајно, она је симболички приказана у форми триптиха, својственој средњовековном религиозном сликарству.

„МЕТАФИЗИЧКА ШКОЛА“ У ИТАЛИЈИ



У периоду између 1913. и 1920. у Италији делује група уметника, експонената „Метафизичке школе“, чији су најзначајнији представници Ђорђо де Кирико и **Карло Кара**. Утемељен на фигуративном језику и реалистичкој парадигми раноренесансне провенијенције, њихов формални израз одликовали су сливени потези и пригушен колорит. Упркос читљивости предметног плана, њихова дела била су прожета сложеним системом знакова, симбола, метафора и алегорија, који призорима дају енигматичан и зачудан (ониричан), метафизички карактер. Такав начин приказивања и необични садржаји дела припадника „метафизичке школе“ имали су снажан утицај на каснија истраживања ирационалног и интуитивног у оквиру надреалистичког покрета.



Дело **ЂОРЂА ДЕ КИРИКА** (1888–1978) представља најзначајнију спону између романтичарске фантазије 19. века и надреализма 20. века. Његово схватање сликарства као субјективне визије било је засновано на симболистичкој концепцији слике Арнолда Беклина и Макса Клингера, као и Ничеовој и Шопенхауеровој филозофији бесмисла људске егзистенције, које је имао прилику да проучава током уметничког школовања у Минхену (1905–1909). У то време идеалистичке филозофије и мистична учења била су веома популарна у уметничким и књижевним круговима, а модерна теозофија имала је култни статус. За уметнике заокупљене имагинативним, нестварним, невидљивим аспектима човекове егзистенције велики значај имале су Фројдове психоаналитичке теорије и истраживања подвести, симболике снава и утицаја инстинкта и емоција на људско понашање. Поједини уметници, попут Де Кирика, успевали су да ове идеје транспонују у необичне и фантазмагоричне визуелне исказе.

У средишту Де Кирикових преокупација било је продирање у „унутрашње, скривено значење ствари“. У том циљу он елаборира иконографију клаустрофобичних ентеријера и фиктивних урбаних призора са пустим улицама и трговима, којима је евоцирао осећања меланхолије, усамљености и тескобе. Одликује их чврста статичност, диспропорције фигура и архитектонских објеката, прорачуната, али нетачна перспектива са приближеном тачком недогледа, као и реалистички третман садржаја, прожетих симболистичким конотацијама. У програмском чланку ***Ми, метафизичари*** (1919) Де Кирико инсистира на „метафизичком садржају“ својих дела, а под тим подразумева њихов зачудни, изненађујући карактер и енигматичну атмосферу. Она простиче из алогичних композиционих склопова диспаратних елемената, неподударних са реалном перцепцијом стварности.



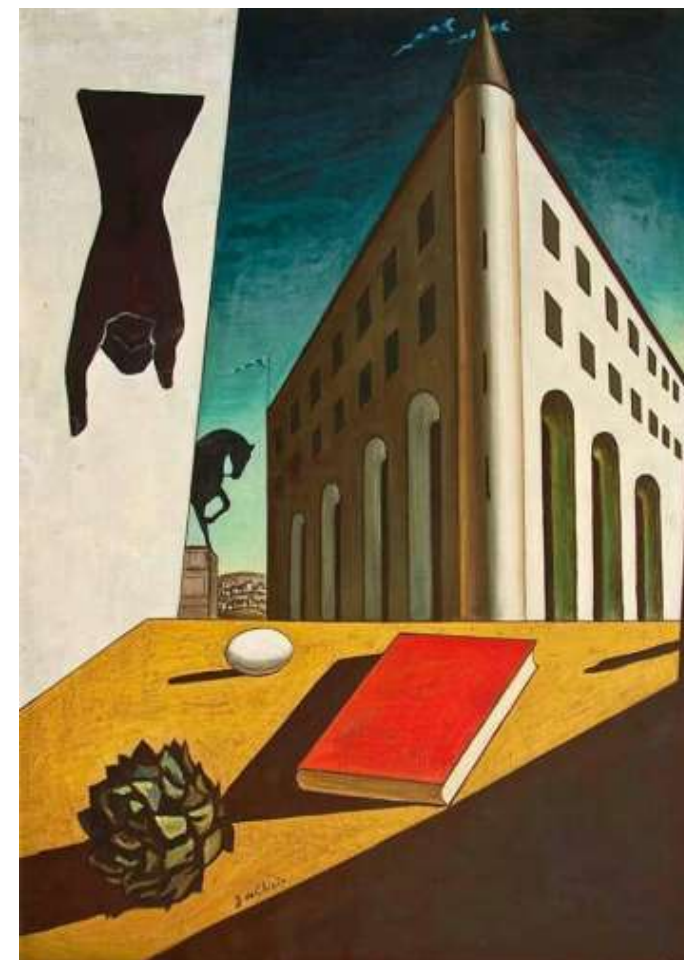
Током боравка у Паризу 1912/13, Де Кирико је насликао серију дела са мотивом хеленистичке скулптуре Аријадне. На слици ***Пророчицина награда (1913)***, она је постављена на празном тргу, необично конципираном урбаном мизансцену, којег чини осенчена фасада класицистичке зграде са аркадама и сатом у тимпанону са леве стране, а са десне је једноставан лук, кроз који се у позадини види зид, иза којег се назиру две палме и воз из чије локомотиве куља дим. Де Кирико, дакле, спаја ренесансно-класични контекст са елементима модерног доба. Овакви алогични просторно-временски склопови евидентни су и на његовим другим представама италијанских тргова и улица. Ови празни градски простори, демонске фигуре и дубоке сенке јесу средства помоћу којих Де Кирико дочарава меланхолију растанка Аријадне и Тезеја, али и отуђеног човека у модерном свету (***Меланхолија 1913***).



Та наглашена просторна празнина и атмосфера изолованости поприма застрашујуће димензије у слици ***Меланхолија и мистерија улице (1914)***. Дубока перспектива овде додатно појачава утисак усамљености. На десној страни приказана је зграда са луковима чија сенка испуњава предњи план и прекрива празна, старинска товарна кола са отвореним вратима. Тиркизно небо делује претеће, злокобно, а на осветљеној левој страни призора приказано је здање са аркадама које се протеже готово до тачке недогледа. У првом плану је силуетна представа девојчице која гура обруч у правцу сенке невидљиве фигуре, вероватно статуе која се налази иза зграде са десне стране. Снажан контраст тамних, издужених сенки и бљештаво осветљених делова доприносе узнемирујућој, меланхоличној и енигматичној атмосфери овог градског призора.



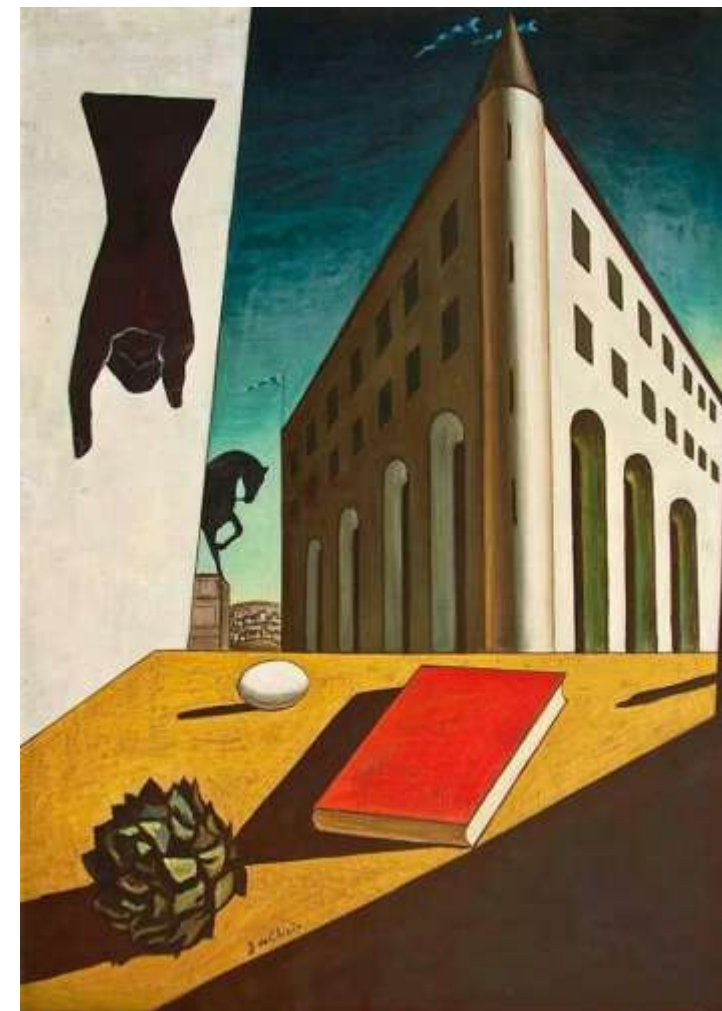
Идеја откровења, откривања мистерије постојања и енигме властите судбине, важна је за разумевање Де Кириковог сликарства. У његовим делима рукавица је супститут за људску руку, а рука је симбол човековог усуда. На слици ***Енигма фаталности (1914)*** рукавица показује на шаховску таблу. На метафоричком нивоу читања постаје јасно да се у тој, истовремено магичној и сабласној, хиперреалности кроз прихватање игре судбине одвија нечији живот. У слици ***Судбина песника (1914)***, рукавица кажипрстом показује на затворену књигу – симбол космоса, мудрости, учености, истине, али и на јаје – симбол живота и смрти. Књига, артичока и мала силуета-сенка са десне стране указују на трагични *fatum* (менталну оболелост) Фридриха Ничеа, односно на физичку коначност и бесмртност славе чувеног немачког филозофа 19. века, кога је Де Кирико сматрао „највећим песником“.



Обе ове слике симболички указују на исту ствар – пролазност времена и смер животног пута, а њихова зачудност проистиче из чињенице да су представе тог дубоко личног садржаја, као што је човекова судбина, лишене његовог присуства.



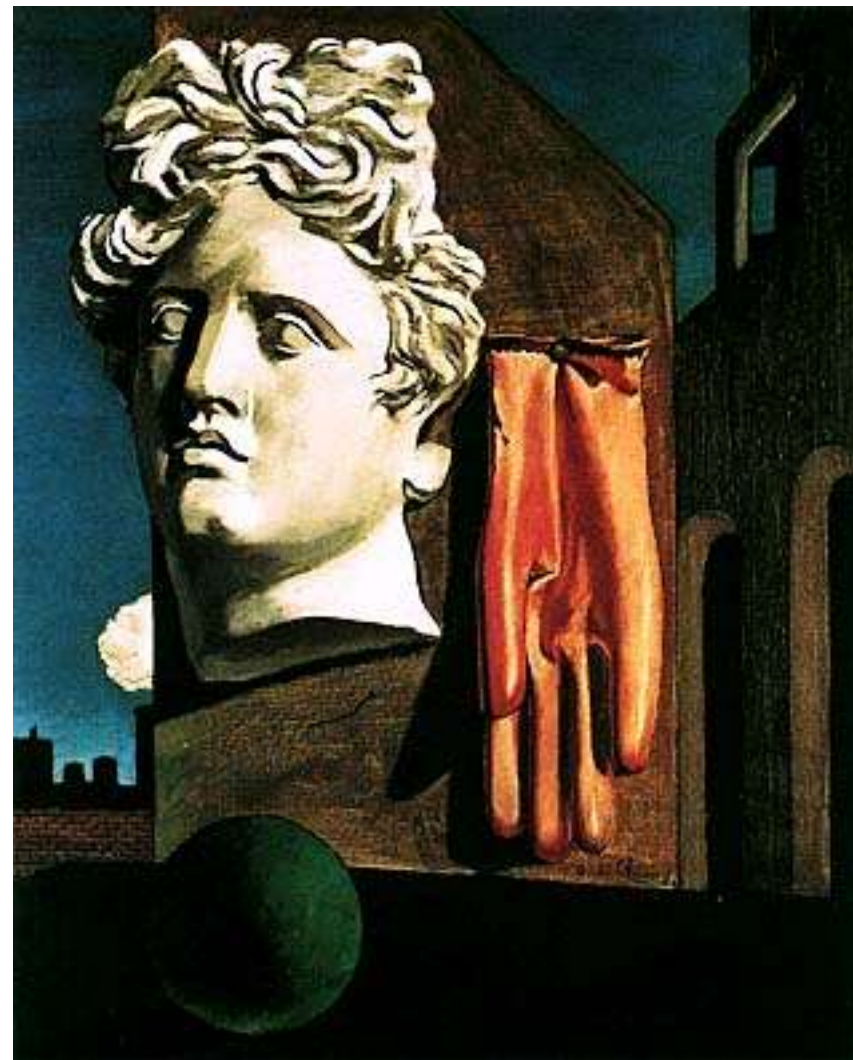
Однос духа „који осећа“ и руке „која мисли“ чини један од проблемских аспеката ових Де Кирикових слика. У њима су релације материјалног и духовног третиране кроз просторно-временски нелинеаран, метафорички наратив, којим је трансцендиран појам уникатности човековог бића. Уметник је тај који тачно зна шта је то што ће човеков дух и душа изгубити оног дана када више не буде никаквог знака, структуре коју једино људска рука може да створи. Упркос фасцинираности достигнућима модерног доба, Де Кирикова критика убрзане механизације и технолошког развоја почивала је на сумњи у идеју духовног прогреса, односно у могућност одуховљења човека.



Мотив црне рукавице са испруженим кажипрстом, тзв. маникула преузета је из комерцијалног дизајна (огласа и реклама), а захваљујући Де Кириковим везама и сарадњи са дадаистима транспонован је у авангардни часописни дискурс као визуелни симбол у функцији индексирања и акцентовања одређене идеје.



Де Кириков **Портрет Гијома Аполинера (1914)** поседује енигматичну иконографску, па самим тим и семантичку матрицу. Наиме, ни мермерна биста у првом плану нити сенка-силуета лика који се промаља у позадини не реферирају на француског песника, а једина веза са Аполинером лежи у чињеници да је он накнадно дао назив слици, али то није подразумевало да се на њој било шта модификује. Уместо класичног портретног приказа, Де Кирико је представио апстрактни појам, идеју о песнику. Уобичајени приказ Аполона као репрезента рационалног типа уметника, овде је знатно модификован. Упознат са древним уверењем да су слепи песници, попут Хомера, обдарени специјалном врстом „унутрашњег вида“, Де Кирико слика песника који је истовремено визионар и пророк. Зато су на овој слици Аполонове очи скривене иза тамних наочара, а фризура измењена. За разлику од бисте која сублимира и рекапитулира укупну аполонијску, тј. песничку традицију, тамна силуета у позадини реферира на конкретну особу, индивидуализованог репрезента аполонијског принципа. То је Данте Алигијери, чија је сенка-силуета моделована према песниковој посмртној маски и зато њен профилни изглед делује тако демонски, застрашујуће и злокобно. Иако наизглед изоловане, две фигуре налазе се у интеракцији. Предмет њихове комуникације је креативни дух, који им је заједнички.



Портрет Гијома Аполинера, као и слика **Љубавна песма (1914)**, ода је креативном духу. Да уметничко дело настаје једино у садејству аполонијског и дионизијског импулса, потврђују риба и шкољка – амблеми сексуалне дихотомije, мушког и женског принципа. Овим сликама Де Кирико поручује да је уметност та која даје смисао човековом животу.



Упркос афирмацији у прогресивним уметничким круговима Париза, Де Кирико се по избијању Првог светског рата враћа у Италију. Између 1915. и 1919. живи и ствара у **Ферари**, где његова метафизичка концепција слике као приказа стварности изван домена физичког достиже врхунац. Тамо се упознао са Карлом Кара и Филипом де Пизисом, са којима је **1917.** основао уметничко удружење „**Метафизичка школа**“ (*Scuola metafisica*). Већ после 1914. Де Кирико у својим сликама људске фигуре замењује манекинима – кројачким луткама. На његовим сликама оне изгледају као фантомске фигуре без лица и израза, обично смештене у урбани амбијент. Атмосфера зачудности постигнута је дискрепанцијом у пропорцијама, драстичним скраћењима и увећањима. Кључно Де Кириково дело овог периода је **Велики метафизичар (1917)**, необична визија носталгије, усамљености, страха од непознатог, од будућности.

У средишту простора градског трга налази се огромна лутка, чије тело чини склоп необичних елемената. Просторну перспективу трга затварају ниске класицистичке зграде у позадини. Објекти са леве и десне стране трансформисани су у апстрактне силуете, чије се дуге сенке простиру преко трга. Само су зграде у даљини и фантомска фигура у првом плану осветљени интензивном светлошћу, која долази из недефинисаног извора. Постављена на ниско постоље ова необична псеудоспоменичка статуа делује као претећа конструкција сачињена од елемената цртаћег стола и различитих предмета из атељеа. Глава, једини хуманоидни елемент, нема црте лица, што додатно појачава узнемирујући изглед ове бриколажне творевине. Она је статична и представља антипод, супротност опчињености машином и динамичним, механизованим формама у делима италијанских футуриста и немачких дадаиста, са којима је Де Кирико био у контакту.





Де Кирикови **Метафизички ентеријери (1916. и 1917)** подсећају на ренесансна *studiola* са колекцијама необичних предмета. Осим магичних кутија, књига, размерника, инструмента за мерење дужине сенке и других реквизита са којима се Де Кирико као сликар поистовећује, на њима су приказане и слике. Студија анатомских детаља руке као мотив „слике у слици“ указује на његов рад у војној болници *Villa del Seminario* у Ферари, док „цитат“ руке Микеланђеловог *Давида* на другој слици представља реликт славне прошлости и културни симбол Фиренце, али и читавог човечанства. Тежња ка досезању унутрашње лепоте јесте примарни мотив који покреће Де Кирика, али и цео свет.



Међутим, да је пут који води до остварења овог ултимативног циља дуг, мучан, непроходан и замршен попут лавиринта, имплицира кафкијанска атмосфера ових претрпаних, клаустрофобичних призора. Њима Де Кирико трансцендира ничеански појам ништавила, протока времена и психолошке несигурности појединца.



Бивши футуриста **КАРЛО КАРА**, 1917. прикључује се „Метафизичкој школи“ као један од оснивача. Његове слике настале у ферарском периоду поседују доста сличности са Де Кириковим делима (*Зачарана соба, Мајка и син 1917*).



Ипак, слика **Пијани господин** (1917, датована 1916) говори у прилог Караовом индивидуалном доприносу метафизичкој концепцији слике. Метафизички приказ артикулисан је елементима мртве природе. Приказани предмети: глава скулптуре, палица, кутија, флаша и чаша, моделовани су једноставно, пригушеним, градираним тоновима сиве и беле густог импаста, што овим формама даје скулпторалну чврстину и јасноћу.



- Године 1918. Кара објављује књигу *Метафизичка слика*, након чега долази до сукоба и разлаза са Де Кириком због ауторског доприноса у разради метафизичке концепције слике.
- Након почетног периода прихватања и глорификације Де Кирика као зачетника надреализма после 1920, када се овај уметник подстакнут тенденцијом „повратка реду“ окренуо копирању ренесансних мајстора 15. века и властитих дела, дошло је до сукоба и коначног разлаза и са надреалистима.