

ПРЕТЕЧЕ ЕКСПРЕСИОНИЗМА

Као одговор на тенденцију ар нуво, која је почетком 20. века била доминантна на европској уметичкој сцени, неколицина сликара артикулише посве другачији идиом ослањајући се на локалну уметничку традицију. Међу њима су Жорж Руо, Едвард Мунк и Џејмс Енсор, чије је дело умногоме утицало на артикулацију експресионизма.



ЕДВАРД МУНК (1863–1944) се као сликар формирао осамдесетих година 19. века у Ослу, престоници **Норвешке**, где је тада већ постојао велики број сликара и покровитеља уметности. У време када је Мунк похађао Краљевску школу цртања, уметничком сценом доминирао је академски стил заснован на француском романтизованом реализму и немачком лирском натурализму. Припадао је групи сликара окупљених око Кристијана Крога и прогресивних писаца који су допринели развоју натуралистичке струје у норвешкој уметности.

Мунк први пут одлази у **Париз** 1885, а потом у периоду 1889–1892. више пута борави у том граду, где је видео дела постимпресиониста Тулуз-Лотрека, Ван Гога, Гогена и групе Наби, која су конвенирала његовим симболистичким склоностима.

Године 1892, био је позван да излаже у Удружењу берлинских уметника, али је та изложба изазвала оштру негативну реакцију конзервативне критике и после само неколико дана била затворена. Незадовољан таквом одлуком, део чланства предвођен Максом Либерманом иступио је из Удружења и основао берлинску сецесију. То је охрабрило Мунка да се пресели у **Немачку**, где је живео и радио све до 1908. године.



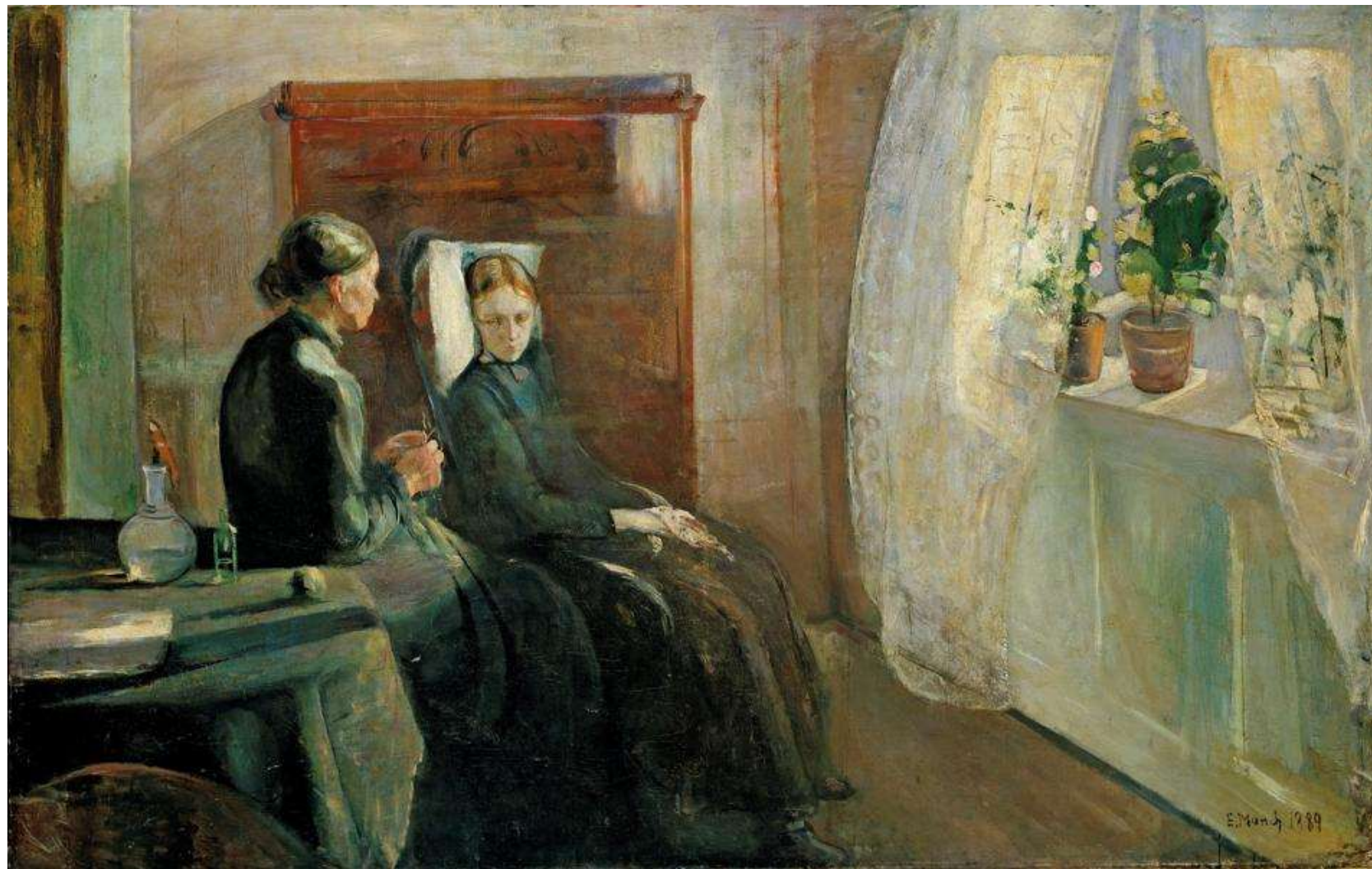
Иако су боравци у Паризу и Немачкој имали пресудног утицаја на артикулацију Мунковог експресивног идиома, особености његових слика и графика несумњиво упућују да би исходишта његовог типично скандинавског, мистичног односа према уметности требало тражити у локалној традицији и оновременој *Bohemia Christiana* – уметничком миљеу којем је иницијално припадао. Најзад, Мунков психолошки профил и трагична судбина обележена смрћу већине чланова његове породице и личне фрустрације, затварају круг утицаја. Болест и смрт улазе у његов живот и стваралаштво веома рано, у формативном периоду. Околности које су потресале и годинама прогањале Мунка чиниле су: губитак мајке у детињству, болест и прерана смрт сестре, очева религиозна фанатичност и смрт. Управо **болест и смрт** чине теме његових раних дела, које је извео и у медију слике, цртежа и графике.



Слика **Болесно дете** (1885/86) најраније је дело из ове серије, које је Мунк представио на Јесењој изложби сликара Кристијаније. Била је то прва Мункова слика која је привукла пажњу стручне критике, али и изазвала одијум јавности. Сама тема слике није представљала иновацију, али оно што је шокирало јавност био је начин њеног представљања и сликарски поступак – изражена текстура, видљивост потеза и слојевитост бојене материје аплициране ножем или шпахтлом.

У фокусу композиције је бледо лице девојчице уоквирено јастуком и њена фигура на самртној постељи. Упркос тешкој и дугој болести њен израз лица је спокојан, насупрот очају мајке, која погнуте главе посматра како се живот ћерке гаси пред њеним очима. Слика представља евокацију уметниковог трагичног животног искуства, губитка сестре и мајке у детињству. Емоционални подтекст и начин реализације омогућили су Мунку да се ослободи утицаја реализма и изгради особен изражајни идиом.

Захваљујући самосталној изложби приређеној током наредног боравка у Паризу, Мунк је 1889. добио стипендију француске владе за Школу лепих уметности. Међутим, вест о смрти оца доводи га у стање дубоке депресије, које се манифестује у његовом стваралаштву.



Тада настаје **Пролеће** (1889), још једна слика са темом болести. На платну великог формата приказане су две фигуре: старија жена која надгледа младу девојку, која у руци држи марамицу са траговима крви, која је индикатор туберкулозе, односно сигурне смрти. Не случајно, фигуре се налазе у фокусу композиције који остаје у сенци, иако сунчева светлост продире у амбијент кроз прозор и импресионизује призор. Супротно асоцијацијама које буди назив слике, њен садржај чини ово дело још депресивнијим, сетнијим и трагичнијим.

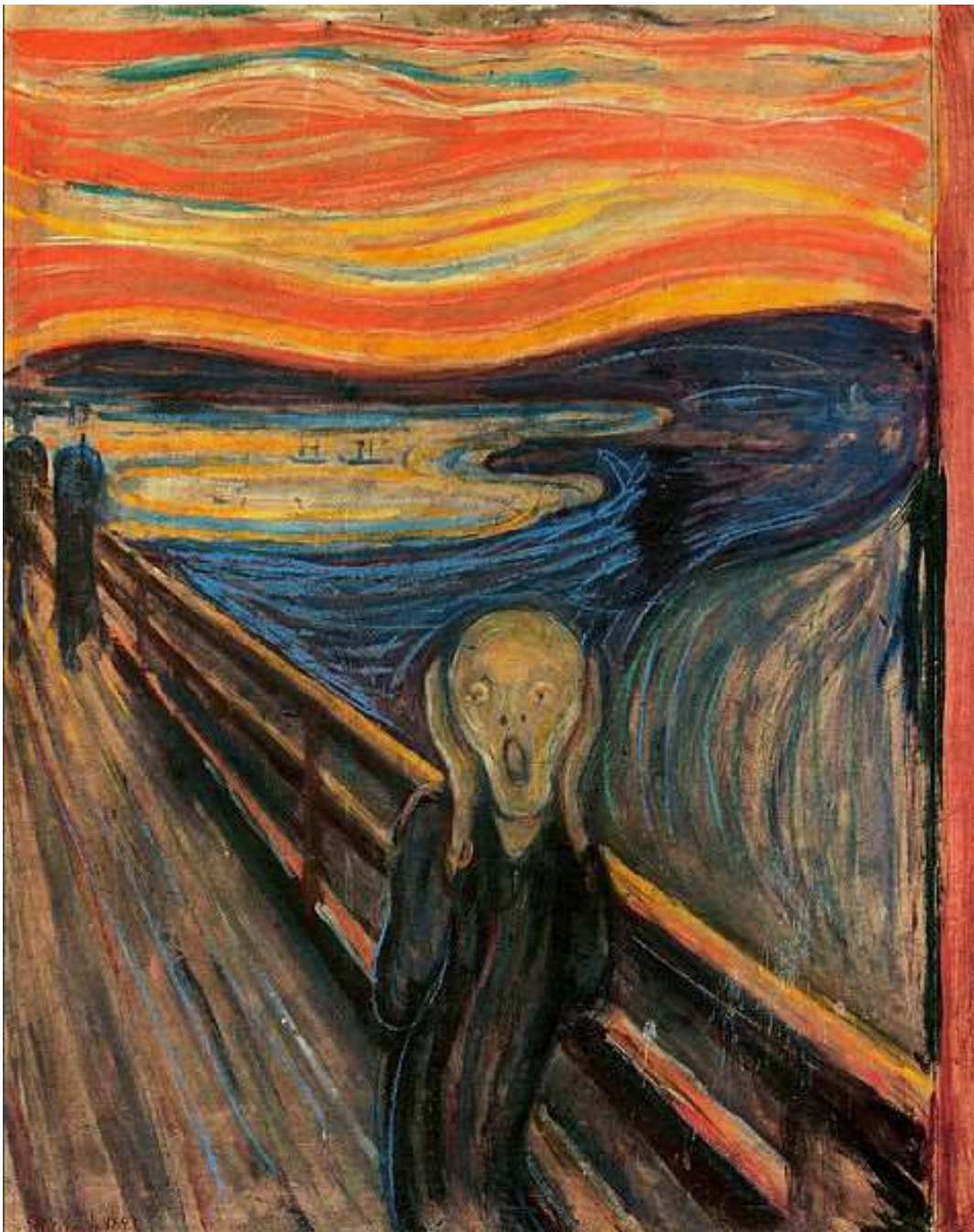
Уследила је слика **Смрт и пролеће** (1893), коју одликује једноставан, готово плошан приказ постеље на којој лежи укочено тело покојнице. Интерполиран у дело као мотив „слике у слици“, фрагмент пејзажа који се види кроз отворен прозор представља психолошки и визуелни контрапункт суморном призору у ентеријеру. Могуће је да се ради о припремној скици за већу слику на тему смрти.



Затим настаје серија радова са називом **Смрт и дете** (1899–1901), у којима је дечја фигура са изразом панике и страха на лицу увек у првом плану, а тело мртве мајке смештено у позадину. Мунк овде још једном евоцира трауматична сећања из детињства изазвана породичном трагедијом. Дететова фацијална експресија је снажна и убедљива, она недвосмислено указује да је смрт мајке узрок његове узнемирености.



Серија цртежа и графика **Пред самртном постељом** (1892–1896) представљају варијације на исту тему. Овог пута особа на самрти окренута је супротно од посматрача, на слици се само назиру обриси тела испод покривача, док је фигуре са десне стране стојећи оплакују. Издваја се фигура у средини – то је отац који се моли за своје дете. Последња познатија слика, која приказује ову тему је **Смрт у болесничкој соби** (1893). У фокусу су чланови породице који оплакују дете на самрти. Они делују изоловано, а свако од њих пати и изражава тугу на особен начин. Фигура детета се не види, она се само наслућује, као и тренутак смрти. Свако од ових дела открива Мункову емпатију за људску патњу и трагични *fatum*, које је и сам искусио.



Осим универзалне теме смрти, осећања страха, узнемирености и усамљености доминирају Мунковим светом слике. Иако су његови интимни страхови понекад били изражени на уопштен начин и са вишезначним конотацијама, то његову уметничку визију није учинило мање убедљивом, драматичном и језовитом.

Слика **Крик** (1893) амблематски је приказ ужасног и безразложног страха који осећамо у кошмару. Тај утисак је појачан управо зато што застрашујућа појава или узрок нису приказани на слици, они се само наслућују.

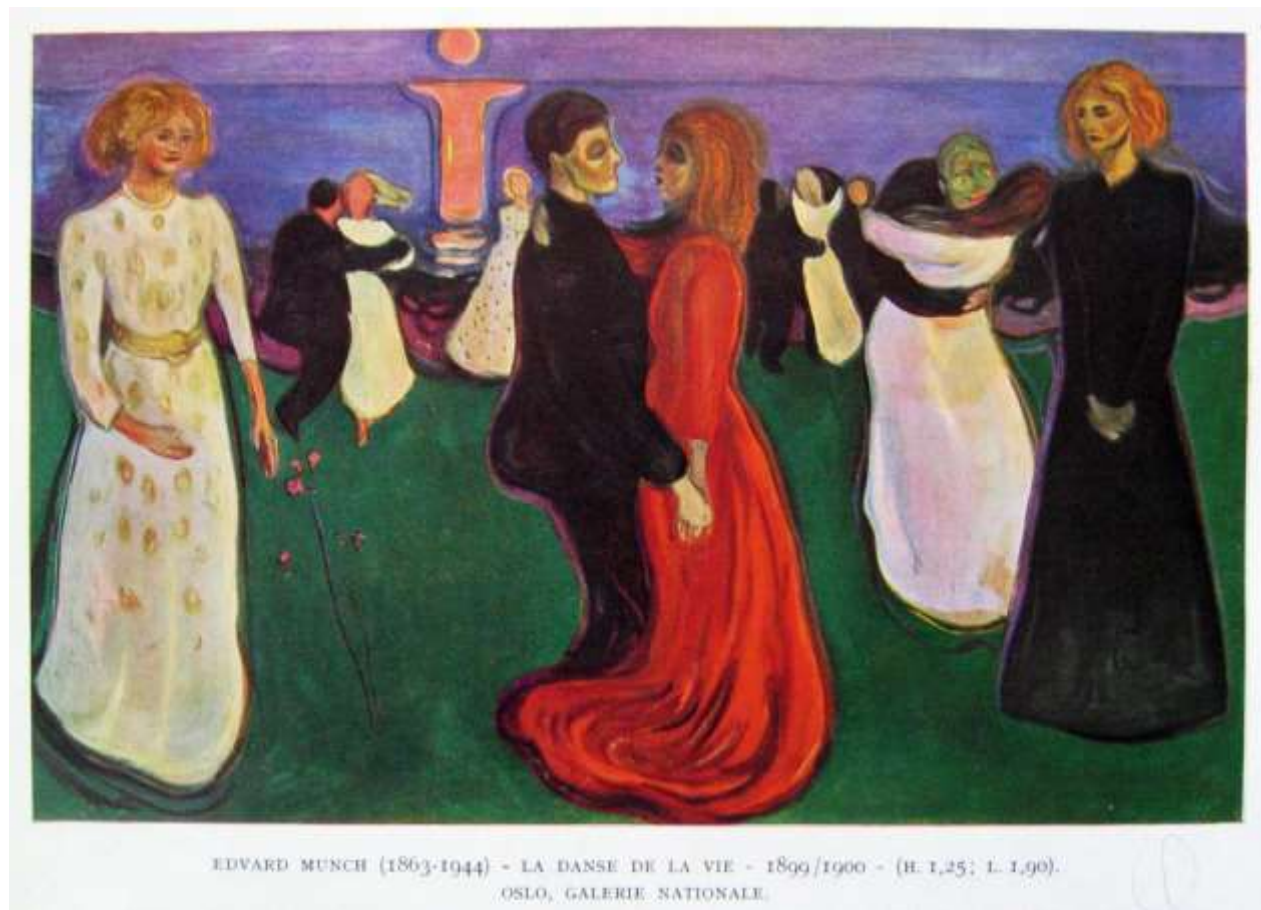
У првом плану усамљена људска фигура у грчу, са рукама на слепочницама, испушта крик. Утварно лице подсећа на лобању, јер су очи сведене на беличасте дупље, а нос и отворена уста само назначени. Динамични ритам интензивно обојених, линеарних потеза резонира ехо крика, који се разлива у сваки кутак пејзажа преводећи га у узнемирујућу, универзалну представу очаја, безнађа и алијенације човека у савременом свету. Слика је произашла из Мунковог емоционалног искуства, субјективног доживљаја природе током једног поподнева док се са пријатељима шетао поред реке и, у једном тренутку, осетио „како се снажан, бескрајан крик пролама природом“.



Иста искривљења реалности, преплитања стања људске душе и природе, осећања унутрашње нелагодности и песимистички штимунг, иначе својствени симболизму, присутни су на Мунковим сликама ***Меланхолија*** (1891) и ***Црвена лоза*** (1900).



На Мунковој слици ***Вече у улици Карла Јохана*** (1889) лица шетача претворена су у језовите маске, чије аналогије налазимо у Енсовим делима. Управо ово дело снажно ће инспирисати немачке експресионисте из групе *Мост*, пре свих Ернста Лудвига Кирхнера.



Мункова опсесија смрћу, сексуалним фрустрацијама и женом као деструктивном силом у делима циклуса „Фриз живота“, проблемски и хронолошки коинцидира са психоаналитичком теоријом Сигмунда Фројда. На сликама **Месечина** (1893) и **Плес живота** (1900), месец и његов одраз на води претворени су у фалусни симбол. Женска фигура приказана у различитим старосним добима у првом плану слике **Плес живота** реферира на ефемерност људске егзистенције.

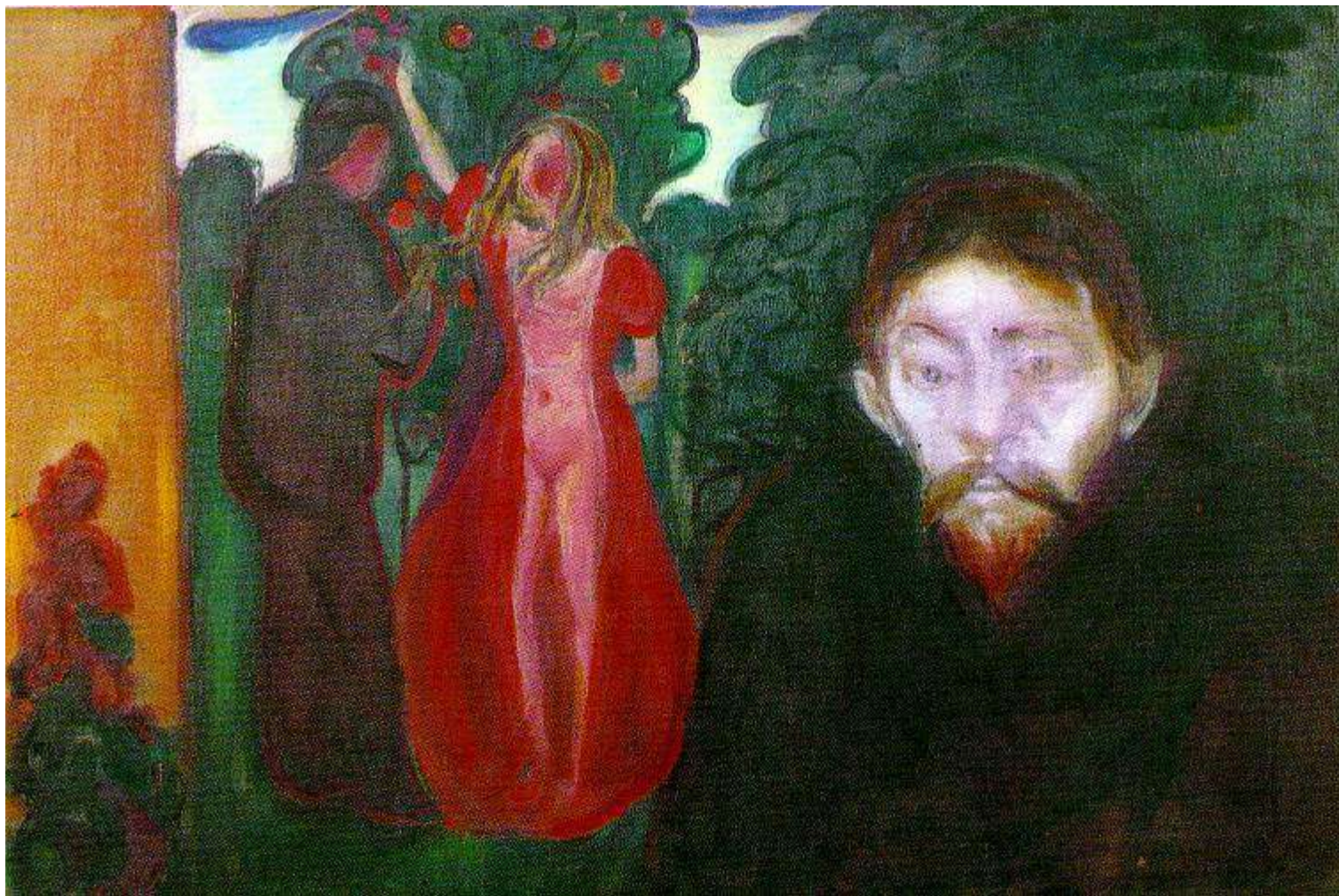
Slika u boji 48. EDVARD MUNCH. *Pubertet*. 1894.
Ulje na platnu, 1,50 x 1,11 m. Nacionalna galerija, Oslo



Немир услед откривене сексуалности испољен је у слици **Пубертет** (1886), која ће снажно утицати на Хекелове експресионистичке представе младих девојака.

С обзиром на назив, слика **Мадона** (1894) приказује сасвим неочекиван приказ: нагу жену распуштене црне косе еротски изазовног, спуштеног погледа. Једино танка црвена крива изнад њене главе представља симболички супститут за ореол. Управо та амбиваленција значења деловала је шокантно на публику.





На истоветно стилизованој слици **Љубомора** (1895) до паркоксизма је доведена Мункова склоност ка чулном и атмосфери море, која ће такође оставити снажан утисак на немачке експресионисте. Тема слика из ове серије, проистекла из уметниковог личног искуства љубави и одбацивања, била је идејно кореспондентна са тада актуелним токовима симболизма и сецесије, а њене најближе аналогije би се могле наћи у Климтовим делима.



Жена је код Мунка биће које је лепо и појудно, али изазива контрадикторна осећања, чему у прилог говори графички рад **Грех** (1902).

Као графичар, Мунк је био склон експерименту и у дрворезима, бакрописима и литографијама често елаборирао исте мотиве својих слика. Међутим, графике никада нису биле њихове пуне репродукције. У реализацији графике **Вампир** (1902) применио је експерименталну технику коју је сам изумео, како би избегао компликован процес штампе дрвореза у боји. Исекао је свој дрворез на делове, нанео боју на сваки од њих посебно, а затим их спајао и пуштао кроз штампарску пресу. На исти графички отисак применио је потом технику литографије, те добио „комбиновани отисак“ са богатим ефектима текстуре и боје. Приказ је вишезначан: можда црвенокоса жена грли свог партнера, али тамна сенка која се надвија над њима, као и наслов, упућују на претњу, нешто злокобно и језовито.



У делу белгијског сликара **ЏЕЈМСА ЕНСОРА** (1860–1949) песимистички поглед на људски род и хипокризију достиже ниво опсесије. Након студија сликарства на Краљевској академији лепих уметности у Бриселу, Енсор се вратио у родни Остенде, где је његова породица држала продавницу сувенира – између осталог и гротескних карневалских маски, што се манифестовало у његовом избору иконографског репертоара слике.

Осамдесетих година 19. века Енсор је стварао у традиционалном реалистичко-романтичарском маниру, а његове слике биле су излагане на салонима у Бриселу (1891) и Паризу (1882). Међутим, већ тада долази до промена у његовом приступу уметности увођењем тема које илуструју бруталност и поругу.



То су језовити и гротескни прикази људи под маскама, помоћу којих Енсор исказује читаву скалу емоција и менталитета, и то изразито негативних. Слика **Ужаснуте маске** (1883) приказују сцену у кућном амбијенту, где једна маскирана фигура седи за столом у углу, док друга особа, такође са маском, улази кроз отворена врата. Евидентно је да је мотив маске преузет из фламанских народних карневала, али овако изоловани, у тмурном окружењу, они који их носе престају да буду само маскирани забављачи. Маска је параван, средство прикривања правог лица и истине, а посматрач непогрешиво стиче утисак да је реч о сусрету две лицемерне особе. Ова мучна и готово надреална сцена уједно реферира на уметникову све јачу унутрашњу узнемиреност. Ниједно наредно Енсово дело више није задовољавало жири бриселског Салона, а од 1894. све слике којима је конкурисао биле су одбијене.

Уметников атеље (1930)



Старица са маскама (1889)



У Енсовим сликама зрелог периода евидентни су утицаји романтизма и симболизма 19. века, што се манифестовало у његовој склоности ка литерарним изворима, пре свега делима Едгара Алана Поа и Оноре де Балзака, Бодлеровим песмама и остварењима савремених белгијских писаца. Подједнако инспиративни били су му и Домијеови критички коментари на рачун друштва, илустрације Гистава Дореа, Редонови симболистички радови, као и декадентно-еротске слике белгијског симболисте Фелисијена Ропса. Такође, инспирацију је налазио и у делима фламаског, холандског и немачког сликарства ранијих епоха, а касније и делима чланова групе Наби.



Током осамдесетих година Енсор слика религиозне теме, најчешће сцене из Христовог живота и страдања. Бошов, Бројгелов, Гриневалдов и Шонгауеров имагинарни свет мучен злим духовима и пакошћу Енсор је реактуелизовао у модерном изразу. Међутим, није се придржавао црквених канона у погледу иконографије и стила. Религиозне композиције из тог периода израз су његовог гнушања према нечовечном понашању. Томе у прилог говори његова слика ***Христов улазак у Брисел 1889*** (1889), у оквиру које су Христова страдања представљена усред уличног карневала, који имплицира равнодушност, глупост и поквареност малограђанског Остендеа.



Овај гротескни метеж осликан је дисонантним тоновима, а читав приказ сабијен је у огроман, али истовремено клаустрофобичан простор. Агресиван колорит и велики формат ове слике својеврсни је противодговор на монументални Сераов *Гранд Жат*, који је помпезно најављиван на бриселском Салону (1887). И док је то дело славило оновремени живот буржоазије, Енсорова слика је оптуживала исти. Једва видљива фигура Христа постављена у позадину, вероватно је аутопортрет, који афирмише тип прогнаног уметника. Одвратна гомила приказана у првом плану представља подругљиве критичаре, који нису имали разумевања за Енсорово дело. Чак су и либералнији белгијски уметници, осећали нелагоду пред овим сликама. Године 1884, Енсор је са неколицином уметника основао групу, коју су назвали *Двадесеторица* (*Les XX*). Удружење је годинама подржавало нове, прогресивне уметничке тенденције, али су чак и његови чланови показивали отклон према Енсовим делима. Енсор је избачен и из ове асоцијације, а његова слика *Христов улазак у Брисел 1889*. први пут је приказана јавности тек 1929. године.

Током деведесетих година, Енсор се фокусирао на обрачун са противницима његове уметности. У том периоду настала су нека од његових набољих и најпотреснијих дела. Маске као мотив биле су стално присутне у његовом делу. Понекад, попримале су лични карактер и аутобиографско значење, као на слици **Аутопортрет окружен маскама** (1899). Енсор је себе приказао у стилу Рубенсових аутопортрета са брадом, брковима и шеширом са пером, самоувереног погледа упртог у посматрача. Аперсоналне маске које га окружују представљају његове критичаре и противнике. По узору на Бошове представе Христа окруженог мучитељима, Енсоров *Аутопортрет* је персонификована представа Бога окруженог, али не и побеђеног злом.





Слика **Сплетка** (1890) представља гротексни карневал, а уколико пажљиво погледамо ове маске схватићемо да су то права лица маскираних, која откривају поквареност обично скривену иза фасаде свакодневног изгледа.



Смрт је још једна од тема коју је Енсор опсесивно сликао у виду костура окруженог људима под маскама. Тим фантазмагоричним призорима и халуциногеним визијама уметник нас уводи у свет демона, који га прогањају и муче. Сликама **Маске суочене са смрћу** (1888) и **Смрт и маске** (1897) Енсор се највише приближио експресионизму.

ЕКСПРЕСИОНИЗАМ

- Термин **експресивно** користи се као општа ознака уметничких тенденција или особина уметничког дела различитих епоха, који својим формално-језичким или садржинско-идејним аспектима изазивају снажну емоционалну реакцију код посматрача.
- Почетком 20. века појам **експресионизам** односио се на уметност која је, кроз различите форме „антинатуралистичког субјективизма“, испољавала духовне преокупације уметника као појединца, али и једног историјског тренутка.
- Међутим, експресионизам је био не само уметнички покрет, већ и једно специфично стање духа, општа атмосфера песимизма и безнађа, која је прожимала све уметничке дисциплине пре, у току и после Првог светског рата (1914–1918).
- У питању је била уметничка, морална, интелектуална и социјална побуна младих против друштвенополитичке стварности, конформизма буржоазије и њеног система вредности, академизованог натурализма и импресионизма.
- Истовремено, била је то и једна утопијска борба за препород човечанства и стварање новог, бољег и хуманијег друштва, у којој је историја замењена митом и субјективном визијом света, а разум мистицизмом, инстинктом и егом.
- Експресионизам се превасходно везује за Немачку и специфичну духовну климу у великим градовима, где су формиране експресионистичке групе, иако је и у Аустрији, самостално и независно, неколицина уметника артикулисала властити експресионистички идиом.

идејна и формална исходишта експресионизма

- Настојећи да непосредно искажу своју опомињућу и узнемирујућу поруку, експресионисти су се ослањали на различита изражајна средства и језичке форме.
- Закупљени питањима човекове егзистенције у савременом свету, инспирацију су проналазили у области духовног, унутрашњим слојевима властитог бића, у идејно коресподентној Ничеовој и Шопенхауеровој филозофији, теозофији, оновременој књижевности и позоришној литератури (Достојевски, Рембо, Стриндберг, Ибзен, Ведекинд), као и у уметничкој теорији Вилхелма Ворингера, Конрада Фидлера, Готфрида Семпера.
- Иако не постоји јединствена експресионистичка естетика, могу се извојити извесни оперативни поступци, технике, синтаксичке особине и теме, које су заједничке и својствене носиоцима овог покрета.
- То је морфологија заснована на **драстичним деформацијама и унутрашњој напетости форме, експлозивним и недескриптивним бојама, снажним контрастима светла и сенке, фуриозним потезима, поништавању просторног илузионизма, редукцији, геометризацији и апстраховању форме.**
- Формална исходишта експресионизма чиниле су: немачка средњовековна уметност и народна традиција, дечја и уметност ментално оболелих, ваневропске „примитивне културе“, фовизам, кубизам и футуризам.
- Међутим, експресионисти померају акценат са ликовне форме на **психосоцијалну садржину** слике. Тематски оквир њихових дела чине:
 - **велики град** као „злочиначко божанство“, епицентар декаденције, место социјалних разлика и конфликта, узрок осећања алијенације (отуђење човека као појединца), изазваних нагом индустријализацијом, тј. пренасељеношћу;
 - **апокалиптичне визије** које изазивају мучна и тескобна осећања и наговештавају **рат и смрт**; али и
 - **вера у човека** и његову природну доброту.

Најчешће сликани мотиви су: портрет, акт и урбани пејзаж (ведута).

- Експресионистима је заједничка била и склоност ка технолошким експериментима, а њихова графичка продукција била је инвентивна, обимна и разноврсна (дрворези, линолеуми, литографије).

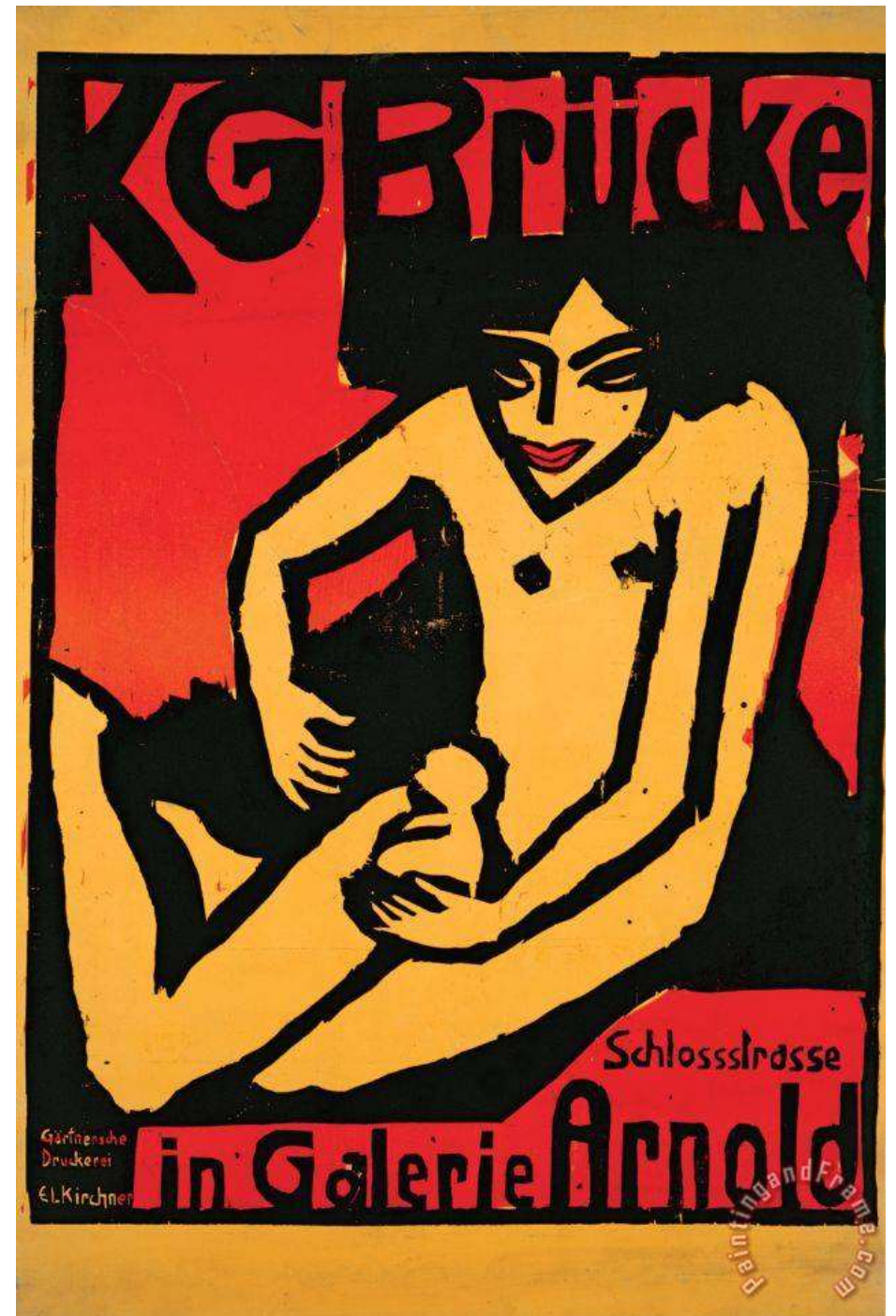
НЕМАЧКА

- Истицати да је експресионизам имао изразито немачки карактер не значи да је то био аутархичан покрет, него да су различити уметнички подстицаји у немачком контексту попримили специфичне карактеристике.
- Експресионизам се у Немачкој јавља у време социјалноекономских криза, емотивне несигурности и духовних непокојстава, када је индустријализација драстично изменила структуру града, угрозила човека еколошки, економски и психолошки, продубила јаз у друштву и подстакла девијантна понашања.
- Почeci експресионизма у Немачкој везују се за **1905.** годину, када је у **Дрездену** формирана група **Мост** (*Die Brücke*), а његово дефинитвно гашење потврдио је успон нацизма у Немачкој 1933, када експресионистичка дела бивају спаљивана на ломачама и јавно прокажена као „дегенерисана уметност“, а њихови аутори хапшени, интернирани у логоре, приморавани на егзил.
- Почетак Првог светског рата многи експресионисти су, слично италијанским футуристима, дочекали са оптимизмом, ентузијастички верујући да ће он довести до коначног пада старог поретка и стварања новог и хуманијег света.
- Међутим, ужаси рата и догађаји који су потом уследили заувек су срушили њихов почетни идеализам. Неки су наставили да се боре за пацифизам и интернационално пролетерско братство (под утицајем Октобарске револуције у Русији), други су погинули у рату или извршили самоубиство, трећи су претрпели озбиљне психичке трауме и доживели потпуни губитак илузија, а неколицина је емигрирала у друге земље.

Група *Мост* (1905–1913)

Групу *Мост* формирали су **1905.** млади студенти архитектуре у **Дрездену**: Ернст Лудвиг Кирхнер, Ерих Хекел, Карл Шмит-Ротлуф и Фриц Бајл, а испирацију за њено име нашли су у филозофском делу Фридриха Ничеа *Тако је говорио Заратустра*, у којем мост метафорички повезује „све револуционарне и узбудљиве елементе“ и води ка бољем и праведнијем свету.

Уједињени циљем да изразе противљење према етаблираној уметности академског реализма и импресионизму у кризи и опадању, изнајмили су радионицу у радничкој четврти Дрездена и почели да се баве сликарством, вајарством и графиком. Рад у заједници организованој по принципу гилди и еснафа требало је да им омогући бржу афирмацију и материјалну сатисфакцију. Искористили су једну **изложбу** лампи и лустера у **Галерији Арнолд 1905.** да изложе своје радове. Публика и конзервативна критика биле су запањене њиховом одвратношћу, а полиција је запленила Кирхнеров **плакат** за ову изложбену манифестацију.





Емил Нолде и Макс Пехштајн прикључили су се групи *Мост* **1906**, а архитекта Ерих Хекел је исте године посредовао у организовању **прве самосталне изложбе** њених експонената. Чланови групе заједнички су писали **манифесте**, прогласе, декларације и графички дизајнирали те публикације. Људску фигуру су брижљиво проучавали, али она у њиховим делима није била представљена академски него поједностављено, драстично деформисана и са оштроуглим формама изведеним из готичке уметности.



Ernst Ludwig Kirchner. Insignia for the manifesto of the Künstlergruppe Brücke. 1904. Woodcut. Composition: 4 15/16 x 2" (12.5 x 5.1 cm). Publisher: Künstlergruppe Brücke, Dresden. Printer: the artist, Dresden. Edition: unknown. Dube (H)694. The Museum of Modern Art, New York. Gift of J. B. Neumann



Ernst Ludwig Kirchner. **Der Sturm** 2, no. 75, with **Reclining Woman (Liegende Frau)**. 1911. Journal cover with woodcut. Page: 15 1/8 x 11 13/16" (38.4 x 30 cm). Publisher: *Der Sturm*, Berlin. Printer: unknown. Edition: unknown. Dube (H)172/II. The Museum of Modern Art, New York. The Museum of Modern Art Library

Чланови групе *Мост* били су упознати са иновацијама француских фовиста од којих су прихватили експресивну снагу њихових чистих боја, а познате су им биле и инвенције кубиста. Међутим, задржали су типично германску склоност ка теми и артикулисали тзв. „**угласти стил**“ заснован на оштроуглим готичким формама и чврстој структури облика. Афирмацију стичу тек **1911**, када прелазе у **Берлин** и излажу са групом *Плави јахач* и експонентима авангардних покрета у **Галерији Штурм**, коју је водио критичар **Херварт Валден**. Већина чланова групе *Мост* су тада угледни професори на уметничким академијама, а њихова дела откупљивана су за државне музеје. Године 1913, група је расформирана, а њени бивши експоненти наставили су да стварају самостално.



Ернст Лудвиг Кирхнер почетком 20. века студира архитектуру у Дрездену, а потом сликарство у Минхену. Његову амбицију да постане сликар побудила су Дирерова и дела његових познотичких претходника. Ипак, у Кирхнеровим раним графичким радовима доминантни су утицаји Мунка и Феликса Валотона. Стил његових слика око 1904. указивао је на утицаје неоимпресиониста комбиноване са широким бојеним површинама Гогена и динамичним потезима Ван Гога.

Од 1905. био је незванични предводник групе *Мост*, а осим сликарства и графике, бавио се и скулптуром, коју одликује примитивистички израз надахнут етнографским предметима Африке и Океаније.



ERNST-LUDWIG KIRCHNER (1890-1935) - FEMME AU DIVAN BLEU - 1907 - (H. 6,50; L. 0,60).
DALL'EREDIZIONE KIRCHNER.





По доласку у Дрезден 1905, Кирхнер са неколицином уметника формира групу *Мост*. Од тог времена, теме за своје радове налазио је у савременом животу. Сликао је пејзаже, портрете пријатеља и актове, као и ведуте града у којима је бележио ликове и фигуре пролазника на улицама и трговима,



Затим призоре
из ноћних
клубова,
сцене
боемског
живота у
плесним
дворанама,
кабареима и
циркусима.

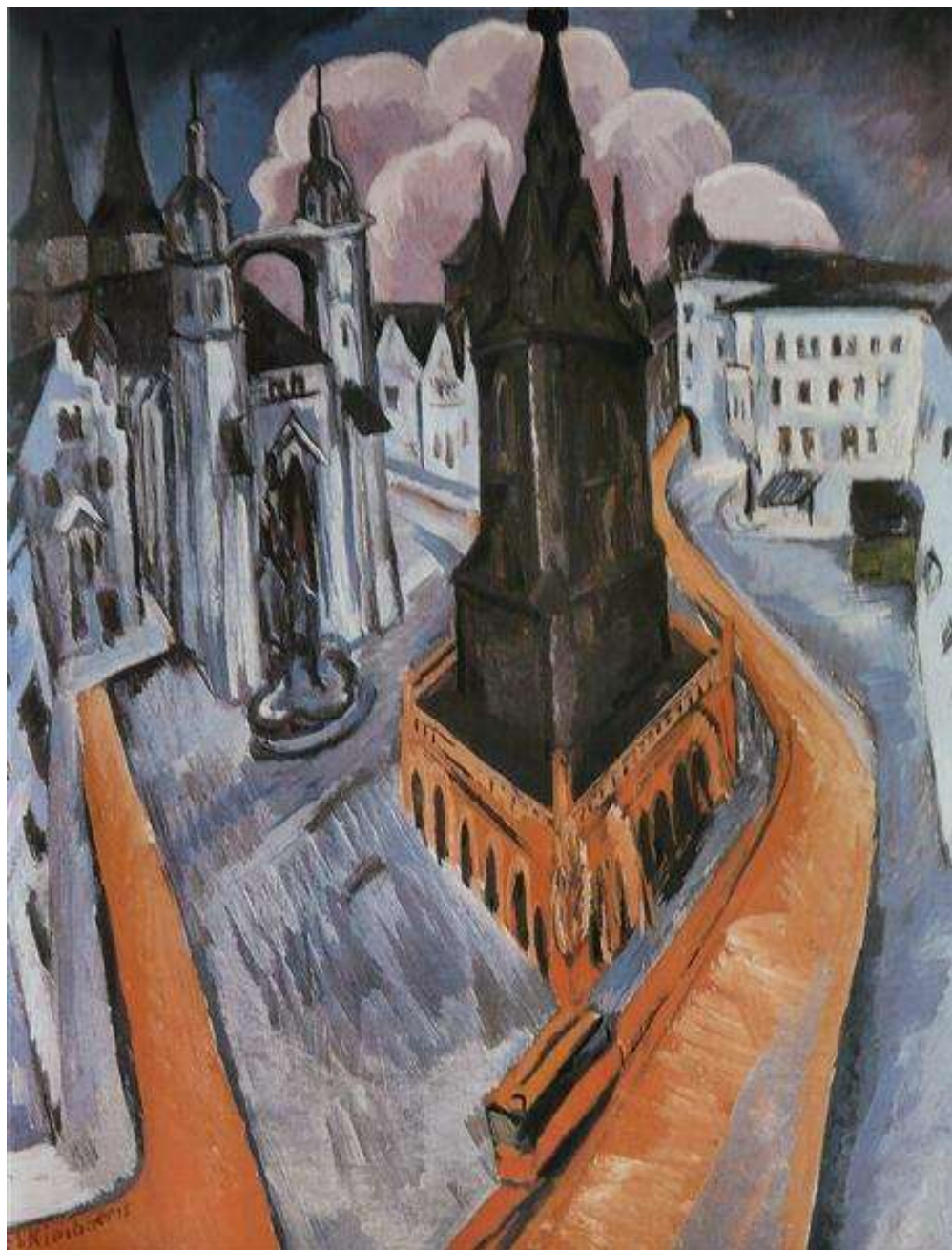




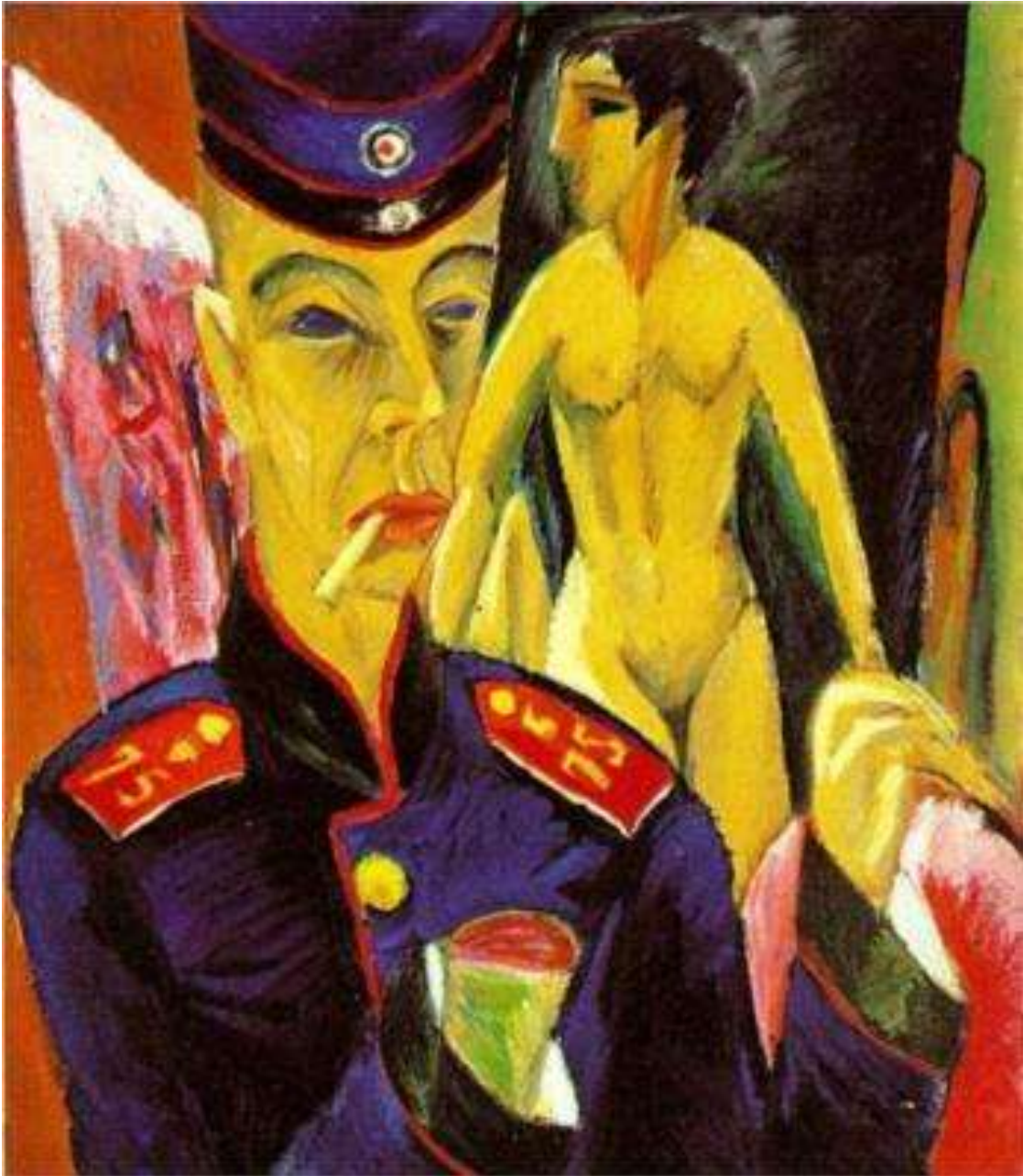
Кирхнерова слика *Улица у Дрездену* (1908) приказује криволинијске, лелујаве фигуре попут утвара, које као да се приближавају и удаљавају од посматрача без икакве индивидуалне воље и мотивације. Иницијални предложак, била је Мункова слика *Вече у улици Карла Јохана*, којој се Кирхнер враћао и у каснијем периоду.



По пресељењу Берлин 1911, Кирхнер слика серије уличних сцена на којима је простор скучен и стрмоглаво искошен, а фигуре изведене дугим, лаким потезима трансформисане у издужене угласте силуете. Готички изломљени и деформисани облици имплицирају осећање алијенације човека у модерној цивилизацији.



У слици *Пијаца са црвеним торњем* (1915) Кирхнер се опрезно ослања на кубистички геометризам, који комбинује са Ван Гоговим дисторзијама просторне дубине, како би остварио клаустрофобични утисак компресије простора и дочарао „меланхолију празних улица великог града“.



По избијању Првог светског рата, Кирхнер је ступио у борбене редове, где настаје ***Аутопортрет у униформи*** (1915), али је убрзо доживео ментални и физички слом, после којег је 1915. демобилисан. Дуго се лечио у санаторијуму у Швајцарској, али је услед непревазиђених психолошких траума из рата, године 1938. извршио самоубиство.

Током рехабилитације сликао је старе теме, али и алпске пејзаже и призоре из живота швајцарских сељака. Фрагмент швајцарског пејзажа овековечен је на Кирхнеровом дирљивом ***Аутопортрету са мачком*** (1919/20), на којем уметников измучени лик открива његову борбу са болешћу, депресијом изазваном ратним траумама.

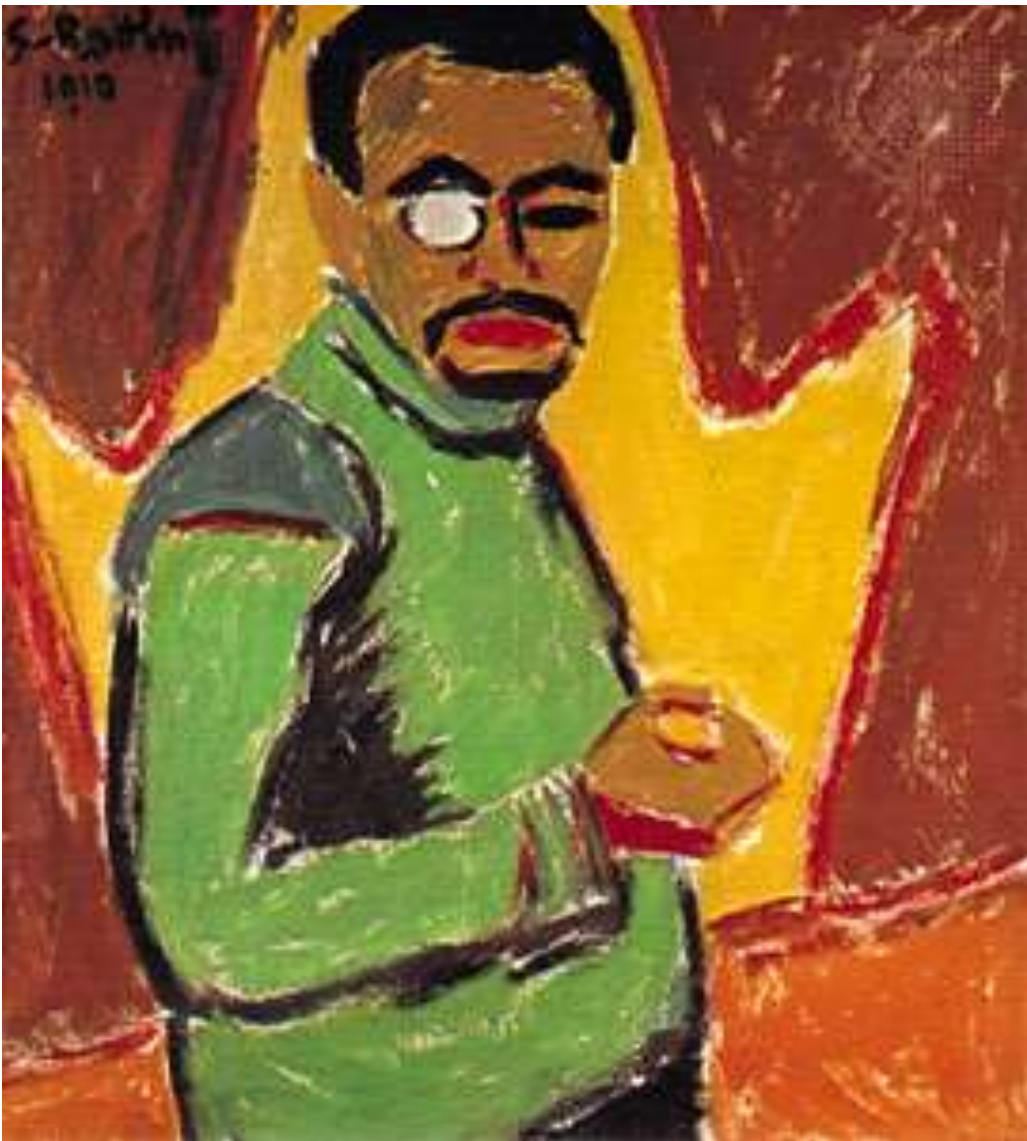




Ерих Хекел био је уметних уздржанијег експресионистичког израза. Његове слике ауторефлексивних садржаја одликују песимистична расположења. Слика ***Два мушкарца за столом*** (1912) приказује драматичну игру чији су актери, али и читав простор и пратећи мобилијар стешњени, набијени у скучени и искривљени простор собе. Посвећена Достојевском, ова слика је дословна илустрација једне сцене из његовог романа *Браћа Карамазови*. Фрагмент „слике у слици“ са представом Христовог измученог тела, патња на лицу мушкарца са леве, а злоба на лицу другог са десне стране стола, указују на Иванову причу о Христу и великом инквизитору.

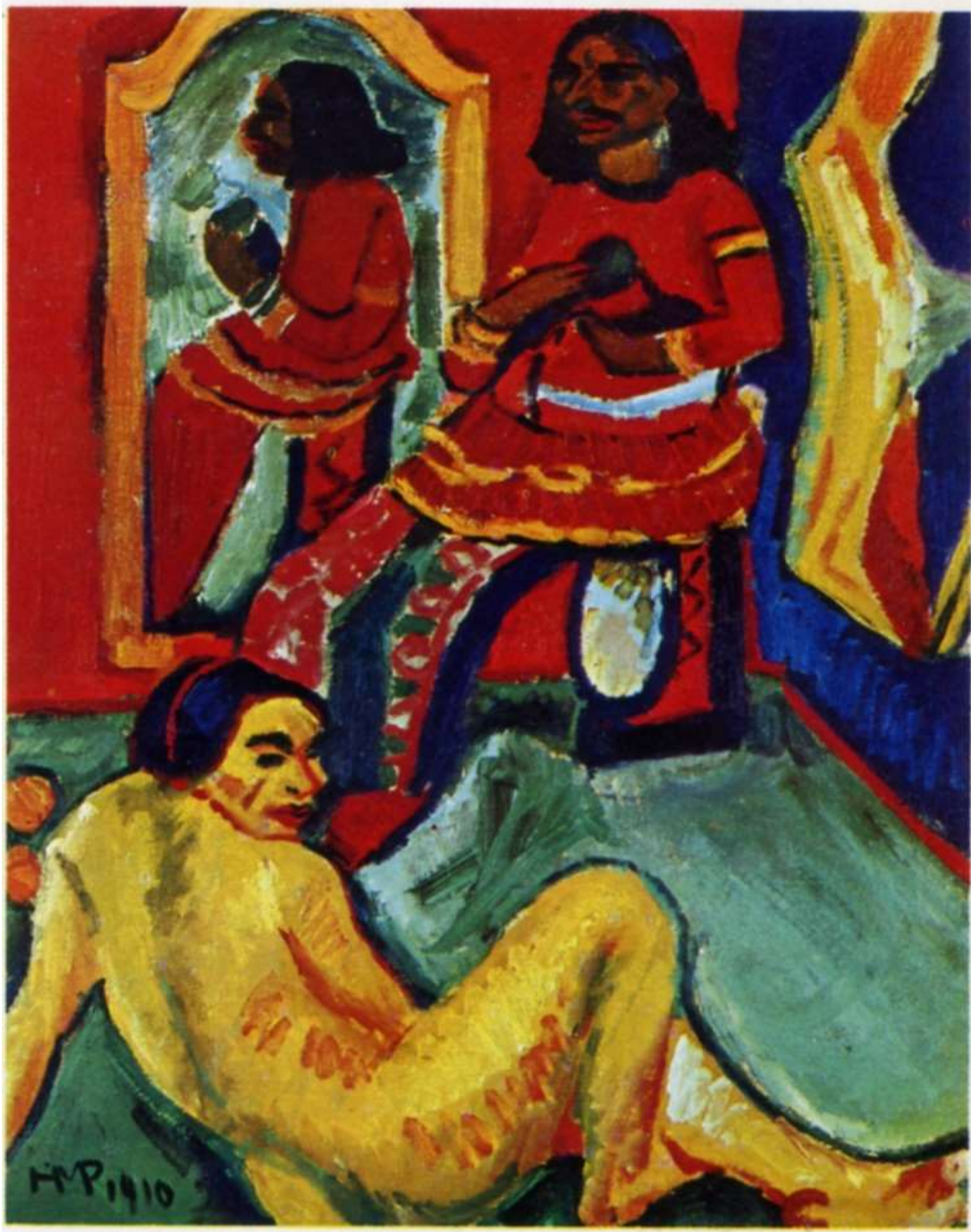


Ото Милер је био импресиониран египатским зидним сликарством и по узору на њега артикулисао израз заснован на плошном, дводимензионалном третману форми и простора, као и пригушеном, светлијем колориту. Томе у прилог говоре његови радови са представама **купачица** (1912–1914). Начелно, неидеализовани прикази актова били су једна од омиљених тема групе *Мост*. Та тема служила им је као претекст за осуду лажне чедности 19. века с једне, а с друге стране, омогућила слободне експериментације у домену „примитивног“ израза.



Карл Шмит-Ротлуф био је, поред Нолдеа, најсмелији колориста групе *Мост*. Његов колорит заснован је на дисонантним тоновима плаве и црвене, жуте и зелене. Томе у прилог говори његов ***Аутопортрет с моноклом*** (1910), у којем је себе приказао као арогантног, самоувереног младог уметника у зеленом џемперу наспрам грубо осликане позадине са жутим довратником фланкираним смеђом драперијом. У каснијим делима он једини достиже апстрактан израз, за разлику од већине других чланова групе *Мост*, чији изражајни језик остаје у домену фигурације. Мада је одано служио земљи, по доласку нациста на власт 1933, Шмит-Ротлуф је отпуштен са места професора сликарства на Академији у Берлину, а његова дела као најрадикалнија у групи *Мост* била су приказана на изложби „Изопачена уметност“ 1937.





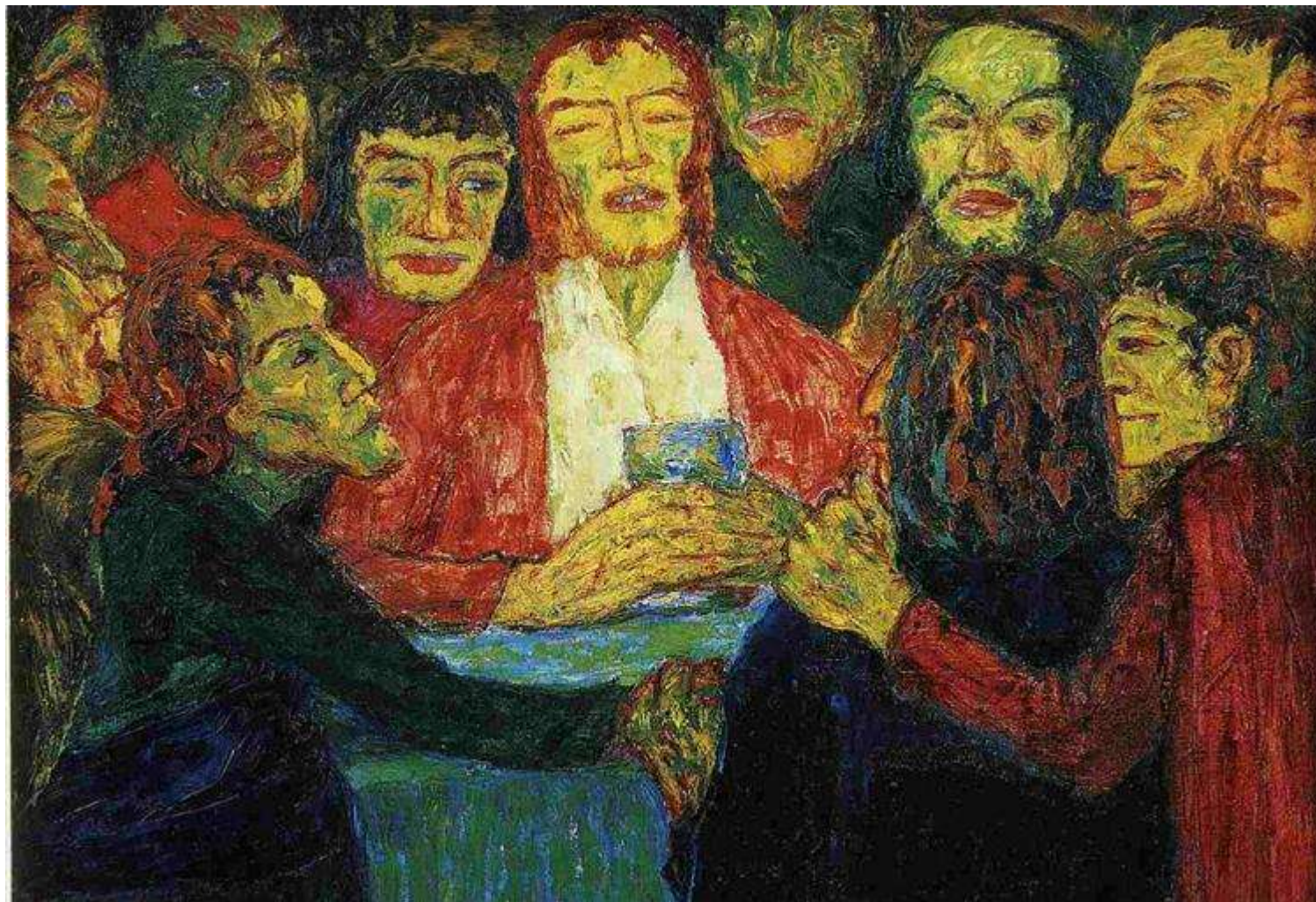
Макс Пехштајн такође је био инспирисан „примитивном уметношћу“, посебно дрворезима острвља Палау, које је видео у дрезденском Етнографском музеју 1905. Креативно асимиљујући различите уметничке подстицаје, створио је дело изражајне снаге и стилске хетерогености. Његова слика **Индијанац и жена** (1910) представља врхунац драматичности у приказивању егзотичне теме, моделовању фигура и колористичким експлозијама. Цртеж је скулпторски снажан, а контура закривљена, али у свом подтексту не носи неспокојство својствено Кирхнеровом линеаризму.

Емил Нолде потекао је из земљорадничке породице на немачко-данској граници, где је претрајавао рурални начин живота и патријархалан систем вредности, што је имало великог утицаја на његову уметност и однос према природи. На почетку уметничке каријере Нолде је сликао локалне сељаке и пејзаже, а 1902. одрекао се породичног презимена Хансен и узео за презиме име родног села, како би нагласио своју идентификацију са местом порекла. Током формативног периода у Берлину овладао је техником дрвореза, а бавио се дизајнирањем намештаја. Комерцијални успех ових радова омогућио му је да се врати школовању и озбиљније посвети сликарству, најпре у Михлену, а потом и у Паризу (1899–1900). Године 1906. придружио се дерзденској групи *Мост*, коју је напустио после само годину дана.



Emil Nolde. *Young Couple*. 1913. Lithograph, comp.: 24 7/16 x 20" (62.1 x 50.9 cm). Publisher: The artist. Printer: Westphalen lithography workshop, Flensburg, Germany. Edition: 121, printed in 69 variations. The Museum of Modern Art, New York. Abby Aldrich Rockefeller Fund

Сликајући религиозне композиције Нолде је развио особен експресионистички идиом. Томе у прилог говори слика **Тајна вечера** (1909), чије фигуре као да су сабијене у оквир слике и истакнуте у први план, што појачава утисак драме и сугестију надлазеће несреће. Њихове црвене одоре и жуто-зелена лица која подсећају на маске у виду лобања, блистају наспрам тамних сенки које их окружују. Међутим, овде се ради о личностима које нису маскиране, него су то индивидуе непосредно укључене у крајње драматичну ситуацију.



Искрено верујући у етничку супериорност нордијских народа, Нолде је постао члан Нацистичке партије, али су нацисти убрзо његову уметност осудили као „дегенерисану“ и „ненемачку“. Као и већини прогресивних уметника, године 1936. забрањен му је рад у Немачкој, а многа његова дела била су презентована 1937. на озлоглашеној нацистичкој изложби „Изопачена уметност“, потом изгубљена и уништена током Другог светског рата.

Графичка продукција групе Мост

- Један од главних доприноса немачког експресионизма било је оживљавање графике као важне форме уметничког испољавања. У немачкој уметничкој традицији овај медиј имао је посебан значај, тим пре што су његове изражајне форме снажно утицале на сликарство и скулптуру.
- Експресионисти су експериментисали са различитим материјалима и свој идиом прилагођавали графичком медију, како би постигли максималну изражајну снагу. Сматрали су да поједностављени облици дрвореза, најефектније рефлектују аутентичност њихове емоције.
- С друге стране, јефтинија израда и већи тираж графичких радова омогућили су ширу заступљеност њихових радова, будући да су рачунали на материјалну помоћ и подршку симпатизера њихове уметности из редова радничке класе.



Među члановима групе *Мост*, **Нолде** је био мајстор бакрописа и велики експериментатор у медију графике. Његове **портрете из 1912.** изведене у техници дрвореза, одликују интензивни црно-бели контрасти и смели, зупчасти облици који следе структуру влакана дрвене плоче, а изведени су из позноготичких немачких дрвореза и Мункових графика.





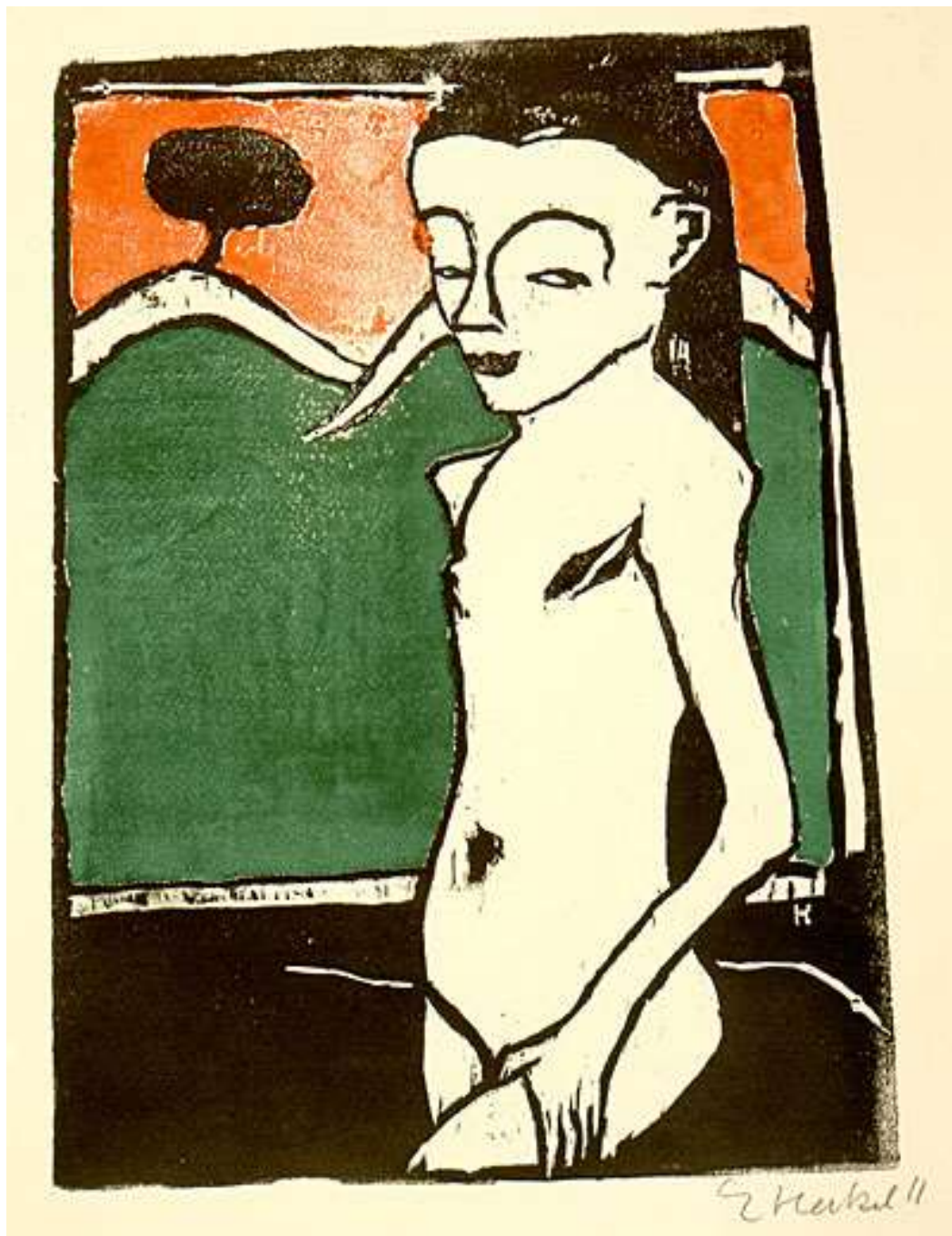
Насупрот оштрим, угластим формама Нолдеових дрвореза стоје заобљени, експресивни облици његових литографија у боји, као што је **Плесачица** (1913). Утисак замрзнуте емоције и дивљег препуштања игри, приближавају ову представу приказима ритуалних плесова примитивних племена. У уметности Африке и Океаније Нолде је видео изворну снагу и виталност, која је недостајала уметности Запада. Проучавао је и правио скице магијских и ритуалних предмета ових култура, које је потом преносио у своје слике мртвих природа. Године 1913. придружио се етнографској експедицији на Новој Гвинеји, а потом и Јужном Пацифику, да би касније отишао у источну Азију. Са ових путовања донео је мноштво скица пејзажа и локалног становништва, али и резигнацију због европске колонијале политике.



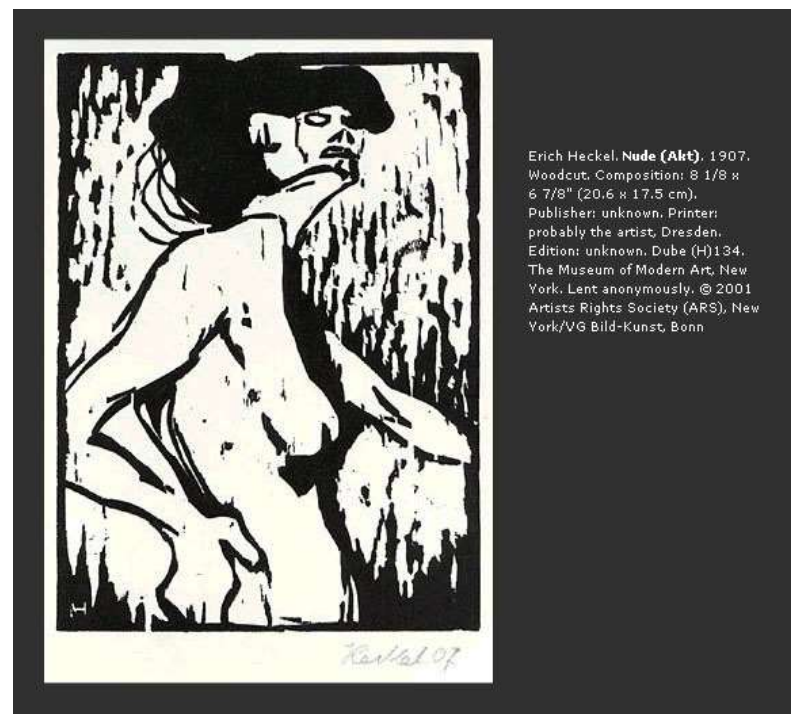
Кирхнер је у својим црно-белим и бојеним дрворезима и литографијама развио компликован, линеаран стил изведен из искуства Дирера и Шонгауера. У изради експресивног **Портрета Анрија ван де Велдеа** (1917), употребио је карактеристично длето у облику латиничног слова „В“, којим је постигао компликовану мрежу на површини плоче.



Ernst Ludwig Kirchner, **Gerty with Mask and Wineglass (Gerty mit Maske und Weinglas)**, 1910. Lithograph. Composition: 15 1/8 x 12 7/8" (38.5 x 32.7 cm). Publisher: unknown. Printer: probably the artist, Dresden. Edition: approximately 5-7. Dube (L)143. The Museum of Modern Art, New York. Purchase



Хекелов дрворез *Дете које стоји* (1910) јесте експресиван приказ сведеног композиционог решења. Његов модел за ово дело била је девојчица по имену Френзи, која је заједно са сестром Марселом често позирала члановима групе *Мост*. Хекел је боју папира искористио да прикаже инкарнат, док је за апстраховани пејзаж у позадини користио три дрвене матрице (за црно, црвено и зелено мастило), слично поступку који је Мунк практиковао. Захваљујући смелом цртежу и осећању узнемирености због прерано испољене сексуалности модела, овај графички приказ делује узнемирујуће и сугестивно.



Erich Heckel, *Nude (Akt)*, 1907.
Woodcut, Composition: 8 1/8 x
6 7/8" (20.6 x 17.5 cm).
Publisher: unknown, Printer:
probably the artist, Dresden.
Edition: unknown, Dube (H)134.
The Museum of Modern Art, New
York. Lent anonymously. © 2001
Artists Rights Society (ARS), New
York/VG Bild-Kunst, Bonn



Max Pechstein, **Somaliland Dance (Somalitanz)**, 1910.
Woodcut. Composition: 13 3/8 x 14 1/4" (34,0 x 36,3 cm).
Publisher: Fritz Gurlitt Verlag, Berlin. Printer: unknown. Edition: 20. Krüger (H)95. The Museum of Modern Art, New York. Purchase. © 2001 Artists Rights Society (ARS), New York/VG Bild-Kunst, Bonn

Пехштајн је за тему свог дрвореза **Сомалијска плесачица** (1910) изабрао плес, инспирисан наступом сомалијске плесне групе у Берлину. Фигуре плесачица и музичара постављене су наспрам живописне позадине, која подсећа на афричке засторе које су чланови групе *Мост* колекционирали и излагали у својим атељеима. Пехштајн је овде намерно тежио једноставности и схематском представљању фигура.



Max Pechstein, **Head of a Fisherman VII (Fischerkopf VII)** from the portfolio **Brücke VII**, 1911 (published 1912).
Woodcut from the portfolio of one woodcut, one etching and aquatint, one lithograph, and woodcut cover. Composition: 11 1/2 x 9 9/16" (29,2 x 24,3 cm).
Publisher: Künstlergruppe Brücke, Berlin. Printer: the artist, Berlin. Edition: 120. Krüger (H)123. The Museum of Modern Art, New York. Gift of Samuel A. Berger. © 2001 Artists Rights Society (ARS), New York/VG Bild-Kunst, Bonn