

ФУТУРИЗАМ

- Први у низу авангардних покрета био је италијански футуризам, а његов оснивач песник и публициста **Филипо Томазо Маринети**. У почетку претежно књижевног карактера, овај покрет убрзо је привукао ствараоце из готово свих уметничких дисциплина.
- Футуризам је проистекао из побуне младих интелектуалаца и уметника против културне и уметничке инертности у коју је Италија запала крајем 19. века, под притиском анахроних ренесансних и неокласицистичких канона, које су подржавали и форсирали уметници, ликовни критичари, политичари и свештеници конзервативног укуса и схватања.
- Иако су у појединим делима постигли апстрактан израз, италијански футуристи су углавном задржавали извесне рефереце, асоцијације на предметну реалност, али то не умањује значај и снагу њихове авангардне побуне.
- Значај футуризма лежи у чињеници да је управо овај покрет детерминисао карактеристике **авангарде** као уметничке идеологије и стратегије понашања уметника. У историји уметности он фигурира као архетип авангардног покрета бунтовног, револуционарног карактера, који је предложио један потпуно нови поглед на свет, у складу са својим називом који значи „поглед у будућност“.



особине авангарде

- У тежњи да разоре анахрону традицију, постојеће институције и систем вредности, те дезавуишу етаблиране уметничке токове који су одговарали укусу буржоазије, експоненти футуризма напустили су класична изражајна средства и обликовне принципе, конвенционална схватања уметности, захтевајући потпуно нов начин артикулације, перцепције и критеријуме оцене уметничког дела.
- Артикулишући алтернативне стратегије уметничког деловања и испољавања, афирмисали су нови модел уметничког изражавања заснован на: естетици брзине и машинизма, нестандартним колажно-монтажним захватима или технолошким експериментима, принципима импровизације и јукстапозиције (алогичних склопова), **симултаности** и **динамизма**, као и на **идеји синтезе** нових материјала и различитих медија, стилова и жанрова, уметности и живота.
- Утемељен на **активизму** (интермедијална промотивно-пропагандна стратегија јавног деловања), **нихилизму** (антиуметнички, деструктиван однос према постојећим естетичким конвенцијама) и **антагонизму** (антитрадиционалистички став и отклон према етаблираним уметничким токовима), футуристички покрет био је заснован на вери у предводничку улогу и моћ уметности да позитивно утиче на промену постојеће духовне, културолошке и друштвенополитичке структуре савременог света. Осим напред наведених детерминанти и **агонистичке** компоненте (утопијског пројекта за будућност), оно што га чини авангардом јесте склоност ка **формалном експерименту, политизација уметничког ангажовања** и изразито **контроверзна, полемичка рецепција**, као и **статус маргине**.



Уз **манифесте**, прогласе и различите форме **јавних наступа** провокативног карактера, парадигматичан пример активистичког деловања авангарде јесу **часописи** и друге **публикације** – конципирани као мултимедијална и **колективна дела**, у којима су све компоненте: програмски текстови и илустрације, графички дизајн и типографска решења, документарни материјал (фотографије и акта), у функцији вербалног и визуелног акцентовања, афирмације кључних идеја покрета. Таквим, формално-језички нестандартним и технички неконвенционалним формама испољавања проширен је појам уметничког дела и уметности, а тиме отворен пут развоја каснијим, неоавангардним феноменима друге половине 20. века (књига уметника у уметности концепта).



Први футуристички манифест објављен је почетком **1909.** у предговору Маринетијеве збирке песама објављене у Милану, а потом у париском дневном слисту *Фигаро* (*La Figaro*). Био је то Маринетијев стратешки маневар, којим је изазвао скандал и скернуо пажњу јавности, како у Италији тако и у остатку Европе на постојање футуризма и његове превратничке идеје.

Маринети у манифесту позива на уништавање библиотека, музеја, академија и старих градова као „маузолеја уметности“, како би креативни потенцијали нове уметности футуризма могли бити испољени. У том нападу на конвенције и институције, идеатор футуризма афирмише **брзину, динамизам и машинизам** као креативну енергију, стваралачки принципе модерног доба и нови естетички идеал:

„Тркачки аутомобил, који делује као да лети на шрапнелу, лепши је од Нике са Самотраке“.

Машина је била симбол не само модерног индустријског доба, већ и метафора нових естетичких, активистичких и духовних вредности. Дух футуризма умногоме се огледао у бунтовној и провокативној личности Маринетија, који је бескомпромисно нападао аристократско и буржоаско друштво, а промовисао напредак, иновацију и промену. Анархистички настројен, величао је **рат** као „хигијену света“, тј. средство револуционарног преврата и борбе за **ново друштво** и **новог човека** савременог доба.



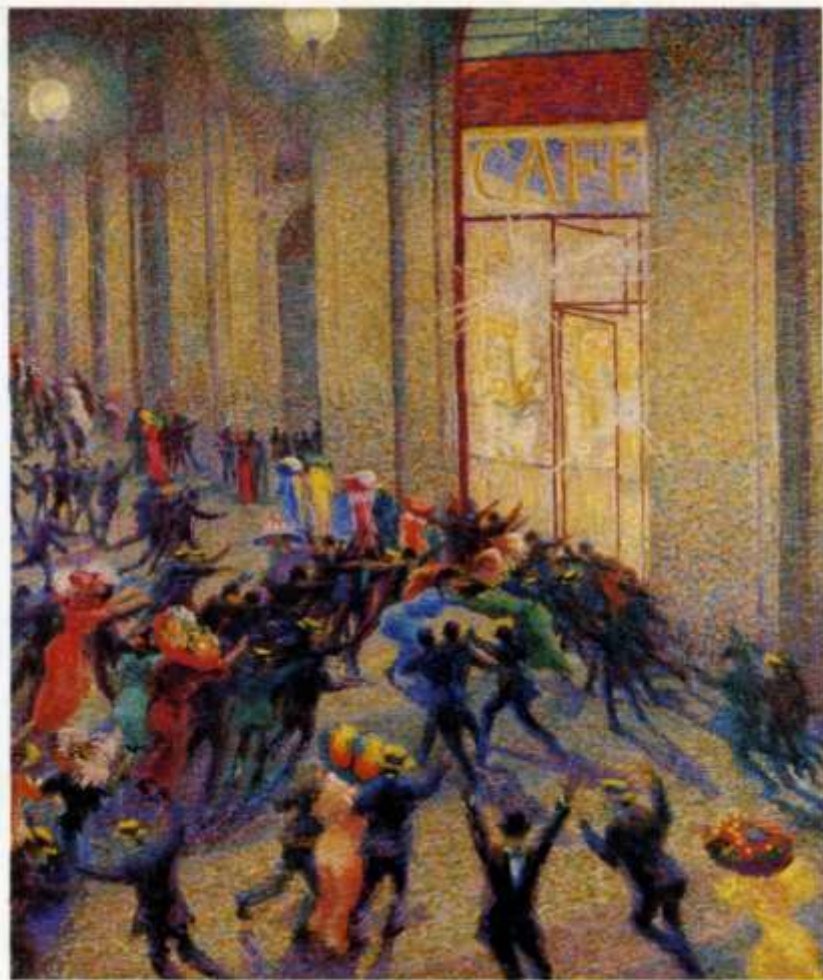
Крајем 1909. и почетком 1910. футуристичком покрету се прикључују ликовни уметници: **Умберто Боћони**, **Карло Кара** и **Луиђи Русоло**, а затим **Ђино Северини** и **Ђакомо Бала**. Године **1910.** група је објавила **други Манифест футуристичких сликара**, у којем су промовисани циљеви футуристичког сликарства: уметничко изражавање кретања, брзине и метаморфозе, тј. принципи *симултаности* и *динамизма* уметничке визије.

Насликани предмет у покрету требало је да се уклопи у остатак сликане површине тако да се сегменти слике не могу разлучити један од другог. Како то објашњавају футуристи: *Све је покрет, све јури напред, све је подложно брзој промени. Фигура пред нама никада није постојана, него се непрестано појављује и нестаје. Пошто слика остаје на мрежњачи, ствари у покрету се умножавају, мењају облик, прате једна другу, као вибрације унутар простора који прелазе. Коњ у галопу нема четири ноге – има их двадесет и крећу се у троуглу...*

Уметност футуризма се заснивала на вишеструким и истовременим сензацијама, динамичком доживљају темпоралности живота, у складу са драматичним променама проистеклим из убрзаног развоја науке, технике (авион, аутомобил, телеграф, радио, филм, електрична енергија) и френетичног ритма живота у модерном граду. На мети футуристичке критике нашли су се сви облици подражавања, принципи хармоније, реда и доброг укуса, тонално сликарство и традиционалне теме, а посебно акт. У складу са ирационалном филозофијом Ничеа и Шопенхауера, као и анархистичким идејама Сорела и Бакуњина, афирмисани су хаос, деструкција, побуна и агресија, тј. идеја рата као средства револуционарног преображаја друштва.

поетика футуризма

- У том тренутку слике футуриста имале су мало тога заједничког са овим прогласом. За разлику од импресионизма, фовизма, експресионизма и кубизма, који су почивали на интеракцији уметничке теорије и праксе, футуризам иступа као дефинисана уметничка теорија, коју његови протагонисти тек треба да остваре у пракси.
- Третман боје усклађиван је са кубистички фрагментованом формом. Претежно, колористичка решења преузимања су од импресиониста, а техника неретко изведена из поентилистичког поступка неоимпресиониста. Закупљени питањем емпатије, **уживљавања посматрача у уметничко дело** (Бергсон „теорија уосећавања“), футуристи су настојали да сугестивношћу призора „увуку“ гледаоца у орбиту слике. По томе су били блиски немачким експресионистима окупљеним у групи *Плави јахач*, који су такође настојали да изазову снажну емоционалну и мисаону реакцију посматрача уметничког дела јасним асоцијацијама, референцама на друштвена збивања изван њега.
- Главна преокупација футуриста био је живот у модерним мегалополисима (**урбане теме**) и технолошка достигнућа индустријског развоја (**машине, технички изуми**). То је имало за последицу афирмацију естетике машина, али на начин битно дугачији од Лежеовог. Футуристи су желели да прикажу чулне сензације не само оптички и аналитички, већ и **динамички** (време) као свеукупно **искуство акције**.
- Тежећи да визуализују динамички доживљај света, они траже начин да прикажу унутрашњу енергију предмета, те га кинетизују, мултиплицирају и деформишу у простору посредством **линије-силе, форме-силе, боје-силе** и **светлости-силе**. Слика је почивала на **симултаности акције**, тј. **временској димензији** (покрет), која је значила освајање апстрактног простора у формалном смислу, а у значењском идентификацију спољашњих сензација са унутрашњим емоцијама, које су изражаване помоћу основних ликовних елемената (линија, форма, боја, светлост) као симбола „**универзалног динамизма**“.
- Њихова дела еманирају субјективне и контрадикторне или провокативне садржаје, чије декодирање захтева од посматрача велики психички и интелектуални напор. То су антитетична осећања и поруке: љубав и мржња, афирмација и негација, слобода и ропство, мир и рат итд. Наведене и друге **контрадикције** биле су својствене не само футуризму, већ и другим авангардним покретима.



18 Boccioni *Train in Motion* 1911



Прва футуристичка изложба одржана је 1911. у Милану и представљала је покушај да се сликама илуструју програмска начела покрета. Том приликом изложена су: ***Побуна у миланској галерији*** (1910) и ***Воз у покрету*** (1911) Боћонија, ***Сахрана анархисте Галија*** (1911) Кара и друга дела претежно конвенционалног формалног језика, али крајње провокативних садржаја.



После негативне оцене Арденга Софиђија објављене у часопису *La Voce*, Маринети, Бођони и Кара су отпутовали у Фиренцу и физички напали критичара у једном кафеу. Јавни наступи футуриста, организовани у циљу афирмације и промоције идеологије и поетике покрета, били су провокативног, ексцесног карактера. Одржаване на јавним местима (позоришта, кафеи, тргови итд), „**футуристичке вечери**“ биле су конципиране као мултимедијални, рециталско-ликовно-плесно-музичко-сценски спектакли. Као својеврсни „шамар друштвеном укусу“, неретко су се претварали у скандалозне и насилне обрачунае у којима је интервенисала полиција. Притом, било је важно да се скрене пажња и шокира публика, изазове реакција - небитно да ли позитивна или негативна. Дељење штампаног материјала, брошура и пропагандних летака на улици био је један од начина рекламирања покрета. Пропагандни орган, гласило футуриста био је популарни фирентински лист ***Lacerba***, а захваљујући организованим наступима у другим земљама футуризам је постао општепознат и прихваћен широм света.



FUTURISM: The Latest Art Sensation

THE EXHIBITION
OF THE WORKS OF THE
**Italian Futurist
Painters**

which is the talk of Paris to-day, has been transferred to the Sackville Gallery, where it will be on view during
MARCH

THE . . .
SACKVILLE GALLERY, Ltd. 28 Sackville St., Piccadilly, W.

Telephone: MAYFAIR 3589

Telegram: "OBJEDAR, LONDON"

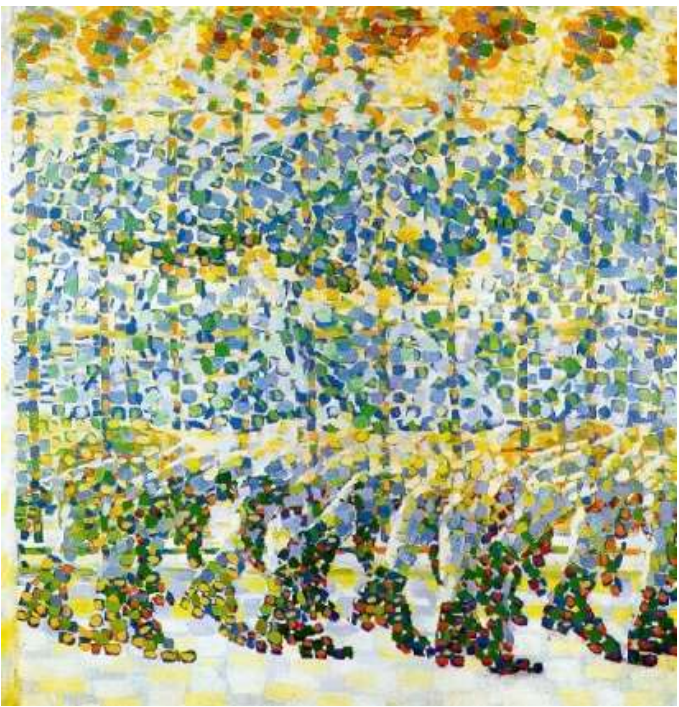
Изложба футуриста 1912. у Паризу, била је веома запажена, а оцене прогресивних критичара, као што је Гијом Аполинер, изразито афирмативне. Потом је гостовала у Лондону, Берлину (Галерији *Штурм*), Бриселу, Хагу, Амстердаму, Минхену, Бечу, Дрездену, Москви и другим градовима, после чега је футуризам постао планетарно познат као један од водећих покрета експерименталне уметности засноване на **синтези различитих медија и жанрова, брисања граница између различитих уметничких дисциплина, повезивању уметности и живота**. Гостовања и турнеје футуриста у иностранству редовно су биле праћене конференцијама, предавањима, дискусијама, „концертима буке“ (какофонија-бруитизам), са циљем да се испровоцирају опозитне, како конзервативне тако и прогресивне групације у публици.



Ђакомо Бала био је најстарији експонент футуризма и својим раним опредељењем за неоимпресионистички идиом снажно утицао на остале представнике покрета. Његова слика ***Улична светиљка – студија светлости*** (1909) парадигматични је пример футуристичке естетике примењене на модерну, урбану тему. Потезима четке у облику латиничног слова „V“ и комплементарним бојама, које исијавају из централног извора светлости (електричне уличне светиљке као симбола модерног града), Бала је креирао оптичку илузију зрака светлости који прелазе у интензивне боје и вибрирају пред очима посматрача.



Балина слика ***Динамика пса на повоцу*** (1912) магично је отелотворење футуристичког принципа симултаности. Ноге јазавичара који трчи су умножене до тачке да се визуелно претварају у тачкове. Такав начин приказивања брзог кретања или физичке активности изведен је из принципа Мајбрицове хронофотографије.



У Балиним делима *Девојка која трчи на балкону* (1912), *Лет пишталице* (1913) и *Пролазак Меркура испред Сунца* (1916) покрет је дочаран тачкастим или енергичним потезима, кинетичким линијама у комбинацији са призматичним обојеним површинама. И док је предметни мотив у првом делу умножен и још увек препознатљив, у другом је сведен на асоцијацију, а у трећем преведен у нереференцијалну, апстрактну представу.





У серији апстрактних слика *Усијана међупродирања бр. 1* (1912) и *Интерпретације преливања дугиних боја* (1913/14) Бала се фокусирао на ефекте оптичке мобилности, динамике постигнуте употребом контрастних тонова и боја, којима је антиципирао решења оп арта. Површина слике третирана је као **фрагмент** онога што изгледа као **континуирано кретање**. Пластичко збивање као да се креће кроз **слику лишену композиционог фокуса**, а у свести посматрача оставља утисак **простирања изван ивица платна** (исто Делоне: циклус *Прозори*). По завршетку проблемске актуелности футуризма, Бала се вратио традиционалном предметном сликарству.



Ћино Северини је од 1906. живео у Паризу и био спона између италијанских футуриста и актуелних уметничких токова у Француској, посебно кубизма. Његов приступ футуризму експлициран је у делу ***Динамички хијероглиф Бал Табарина*** (1912), ведрој, духовитој и динамичној представи париског ноћног живота. Основу композиције чини кубистички разложена површина стављена у покрет помоћу бројних закривљених линија, које симулирају ефекат плесног њихања. Девојке из хора, грлата певачица и домаћин са цилиндром и моноклом, сугеришу карневалску атмосферу призора. У овом делу примењени су **елементи кубистичког** сликарства и колажа, пре свега фрагментовани облици и скулпторално моделовање, којима је постигнут утисак кретања волумена ка првом плану. Затим су ту и брижљиво исликане речи „валцер“, „полка“ и „куглање“, док су на женске костиме додате праве шљокице. Боје су јарке и свеже, а њихова произвољна примена је заснована на **искуствима фовизма**. Поједини предмети су механизовани, а површине изведене тачкастим потезима четке својственим **неоимпресионистичком поентилизму**. Северини је у ову децентрирану композицију уклопио и два реалистичније приказана фигуративна мотива: минијатурног арапског коњаника (середина горе) и мали акт који јаше маказе (горе лево). Читав приказ делује хаотично, као динамизовани кубистички аранжман.



После 1914. настао је Северинијев циклус слика модерних превозних средстава, започет студијама париског метроа. Почетком Првог светског рата, подстакнут свакодневним проласком возова натоварених оружјем и војницима испред његовог прозора, Северини је насликао ***Воз Црвеног крста који пролази кроз село*** (1915) у кубистички конципираном (полиперспектива) пејзажу. То је само једна у низу композиција са мотивом воза, настала као одговор на Маринетијев позив за ново сликарско представљање рата „у свим његовим величанственим механичким облицима“.

Северинијева слика доноси стилизацију покрета која је, по темпу, још промишљенија од претходног *Бал Табарина*. Кубистички разложен, али препознатљив воз, из којег излазе облаци дима, сече средину слике. Велике пољане јарких и недескриптивних боја, у појединим сегментима изведене неоимпресионистичким тачкастим потезима четке, секу путању воза и као да урањају у површину композиције. Крајњи резултат је пре статичан него динамичан. Посматрана у целини слика делује апстрактно.



Дело **Оклопни воз у акцији** (1915) такође је ликовни споменик механизованом ратовању. Истовремено, Северини је започео експерименте у домену апстракције под утицајем Робера Делонеа (орфизам). У слици **Сверично ширење центрифугалне светлости** (1914) Северини је креирао футуристички апстрактан патерн оштроуглих и заобљених форми. Дрвене рамове неких од дела из ове серије, као што је **Балерина – море**, осликао је бојеним тачкицама (исто Сера). Упркос дескриптивном називу, ова слика је потпуно апстрактна и динамична. После 1920. Северини се, под утицајем струје „повратка реду“ окренуо прочишћеној, реалној форми и традиционалном сликарству.



Карло Кара био је значајна спона између футуризма и Де Кирика, касније лидера италијанског метафизичког сликарства (у које се Кара укључио 1916). У иницијалној фази Кара је прихватио кубистички, аналитички и синтетички поступак, који није имао много заједничког са футуристичким идеалима брзине и динамизма. Сликао је углавном скулпторално моделоване фигуре.



Портрет Маринетија (1911) одликује кубистичко преклапање просторних планова и линија, а нелагода којом зрачи представа појачана је начином приказивања очију, које лику дају претећи изглед. Изузетак су слике **Такси који се труцка** и **Шта сам рекао трамвају** (1911), у којима Кара испитује физичност покрета покушавајући да дочара „синхронизоване кретње и емоције“, тј. да демонстрира футуристички принцип динамизма у приказивању симултаних покрета и визуелних сензација.



На пропагандном колажу **Патриотска прослава/Слика речи у слободи** (1914) Кара је зракасто распоредио јарке боје, линије, слова, речи, италијанску заставу и друге савремене симболе којима је величао краља и италијанску војску, те визуелно симулирао какофонију модерног града, звук сирена и буку руље. У овом програмском делу италијанског футуризма, ослањао се на решења кубистичких колажа и **Маринетијеву** књижевну инвенцију „речи у слободи“ (лишене смисла и граматичких конвенција) са циљем да апелује на дух и машту посматрача, непосредно их стимулишући вербалним и визуелним елементима колажа. Овим делом афирмисао је **синтезу** и **асоцијацију** као стваралачке приципе, које су примењивали и руски кубофутуристи.





Умберто Боћони био је најталентованији од свих футуриста. У монументалној слици ***Град се буди*** (1910) трагао је за „великом синтезом рада, светла и покрета“. Композиција, на којој велика фигура коња као метафора индустријског рада доминира над минијатурним људским приликама, представља визуелни манифест италијанског футуризма. Она поседује особине силовите акције, брзине и објекте које светлост прво дезинтегрише, а потом реинтегрише у тоталитет призора, који је лишен композиционог фокуса.



Боћонијеви каснији експерименти били су везани за приказивање покрета кроз симултане представе више различитих изгледа фигура, предмета и објеката, те дисторзија простора, као што то показују слике **Смех**, **Улица обухваћена кућом** и **Симултане визије** (све из 1911). У њиховој реализацији применио је принцип рендгенских зрака (линија-сила), како би постигао утисак интерференције различитих просторних планова и преклапања предметних мотива разложених на динамизоване бојене површине.



Године 1911. Кара и Боћони одлазе у Париз, где их Северини упознаје са Пикасом и његовим делима аналитичког кубизма. То искуство имало је највидљивије манифестације у новој, другој верзији **Боћонијеве** апстрактне слике ***Растанци*** (1911/12) из триптиха „Стања духа“, која за тему има доласке и одласке возова и путника на железничкој станици. У њој се бавио проблемом узајамног прожимања појединачних, статичних предмета, њиховог променљивог, нестабилног окружења и симултаних визуелних сензација. Градећи вибрантну, динамичну атмосферу слике Боћони је имплементирао кубистичку структуру испреpletаних фасета и линија, које је покренуо са циљем да појача утисак тензије и кинетике. По узору на кубистички колаж, насликао је бројеве на локомотиви, чија се форма растаче у простору лишеном конвенционалне перспективне дубине.



Ноктурно ***Силе једне улице*** (1911/12) демонстрира окосне теме типично футуристичког садржаја: светлост, енергија, механички покрет и бука мегалополиса, које су сугерисане линијама-силама, бојама-силама, формама-силама. У делу ***Топовски напад*** (1915) Боћони је динамизовао тему дијагоналним векторима кретања бајонета.



Међутим, највећи допринос Боћони је дао у домену скулптуре, којом се бавио последњих година живота. Током боравка у Паризу 1912, посетио је атеље Архипенка, Бранкусија и Дишан-Вијона, а видео је и Пикасове кубистичке објекте и асамблаже. По повратку у Милано написао је **Технички манифест футуристичке скулптуре** (1912), у којем је позивао на потпуну обнову ове, по његовом мишљењу „мумифициране“ уметничке дисциплине. Манифест садржи уобичајене нападе на академску традицију, конвенције и институције. Са посебном жестином Боћони се обрушио на тему акта, која је била доминантна не само у уметности минулих епоха, већ и водећих скулптора тог времена – Родена, Бурдела, Мајола. Као пример инвентивности издвојио је импресионистичко дело италијанског скулптора Медрарда Роса. Инспиришући се његовим радовима у воску, Боћони је желео да постигне динамичку фузију и интерференцију скулпторалних облика и простора који их окружује. Наглашавао је неопходност „апсолутног и потпуног напуштања завршених линија и затворених форми“, те саветовао: „треба да отворимо фигуру, а онда да је затворимо у окружење“. Боћони је такође сматрао да скулптор има право да користи сваки вид **деформације, фрагментације и апстраховања** предметног мотива и инсистирао на употреби **нестандардних материјала**: „стакла, дрвета, картона, гвожђа, цемента, коњске длаке, коже, платна, огледала, сијалица, итд.“, укључујући могућност електричног **осветљења** скулптуре споља и изнутра, као и уградње мотора који би је и **физички покренуо**, чиме је отворио пут експериментима у домену луминокинетичке уметности.



Боћонијево дело ***Развој флаше у простору*** (1912) проширило је традиционално схватање скулпторског простора. Флаша је отворена, развијена и фрагментована форма интегрисана са пространом основом. Њене су масе у интерференцији са околним простором и утичу да форма флаше делује као макета монументалног споменика.

Боћонијева скулптура ***Јединствени облици континуитета у простору*** (1913) истовремено је и традиционална и иновативна. Упркос томе што је у основи скулптуре мотив људске фигуре, иновативни аспект представља њена апстрахована форма у покрету. Састављена од облик бронзаних плоча које као да трепере под налетима ветра, фигура изгледа као да се креће. Евидентна је евокација античке *Нике са Самотраке*, коју је Маринети презирао. Сличности се читавају у ставовима фигура – тела у раскораку, усковитланим драперијама и изостављању руку. Ово дело представља парадигму уметности футуризма у домену скулптуре.





Боћонијево најимпресивније
скулпторско дело је ***Динамична
конструкција галопа: коњ + јахач +
кућа*** (1914), изведено у дрвету, картону
и металу. Реч је о апстрактној
скулпторално-амбијенталној форми, тј.
асамблажу заснованом на
конструктивистички конципираним,
делимично осликаним и отвореним
формама интегрисаним са околним
простором.

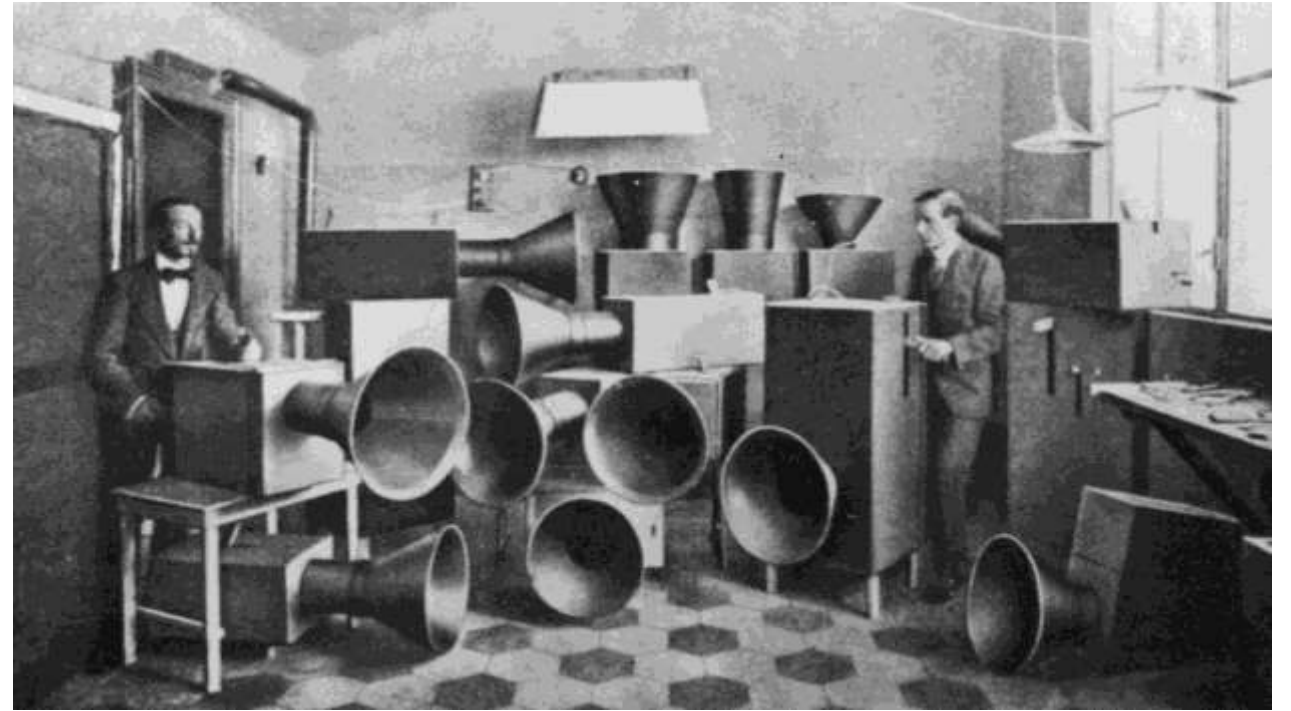


У духу футуристичке динамике стварао је и италијански фотограф и режисер **Антонио Ђулио Брагаља**, кога су инспирисале хронофотографије Мајбриџа, Икинса и Мареја. За разлику од њих, Брагаља је снимао објекте у покрету користећи се дугом експозицијом фотографског апарата и на тај начин стварао расточене, замагљене представе континуираног тока акције (*Пушач* 1911. и *Челиста* 1913). Према његовим речима, биле су то „прецизне, изражајне представе секвенци појединачних замрзнутих тренутака“. Године **1913**. Брагаља је публиковао већи број својих „фотодинамичних“ радова у књизи **Футуристички фотодинамизам**.

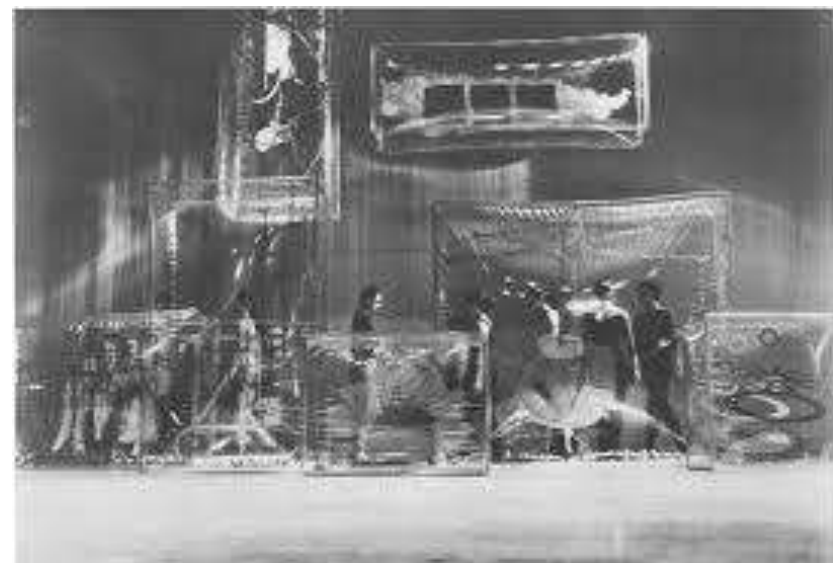
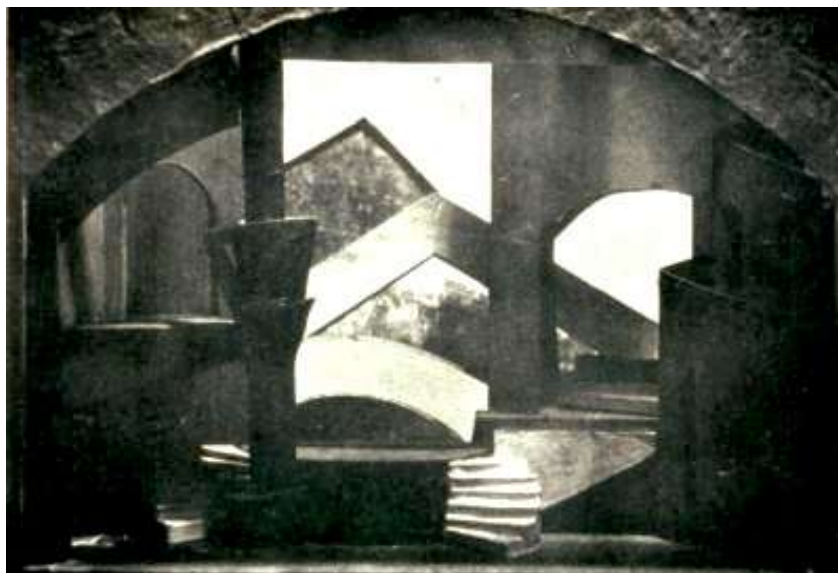




Футуризам је својом морфологијом и иконографијом дао иновативни допринос и у области **филма**. Филмски медиј био је у фокусу футуриста и светске авангарде, као технички изум модерног доба и најдемократскији уметнички израз (доступан широким масама), односно одраз динамике живота у градовима. Принцип симултанизма и динамизма својствен филмском медију, захваљујући авангади транспонован је у друге уметничке дисциплине.

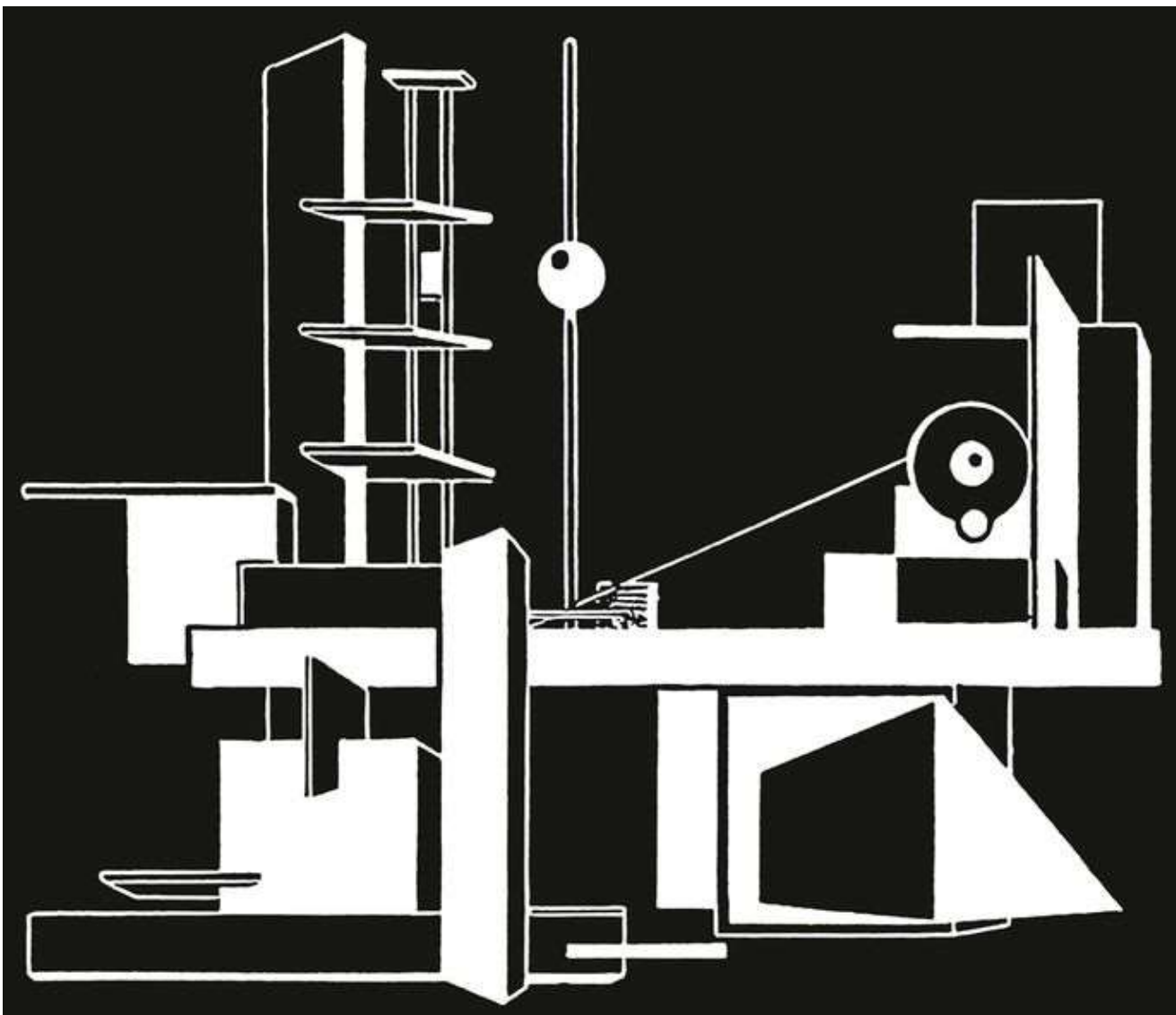


Франческо Пратела и **Луиђи Русоло** заслужани су за иновативни допринос футуризма на пољу музике. Компоновали су дела која одговарају добу машинизма и конструисали нове инструменте за стварање буке. Русолови „концерти буке“ (1913) изазивали су жестоке критичке реакције конзервативне публике и критичара. Његови музички експерименти засновани на дисонантној какофонији модерног града, антиципирани су атоналну музику Џона Кејџа, једнако као и Маринетијеви вербални експерименти са ономатопејским звуцима рата, природе и тишине као конститутивног елемента књижевног дела.

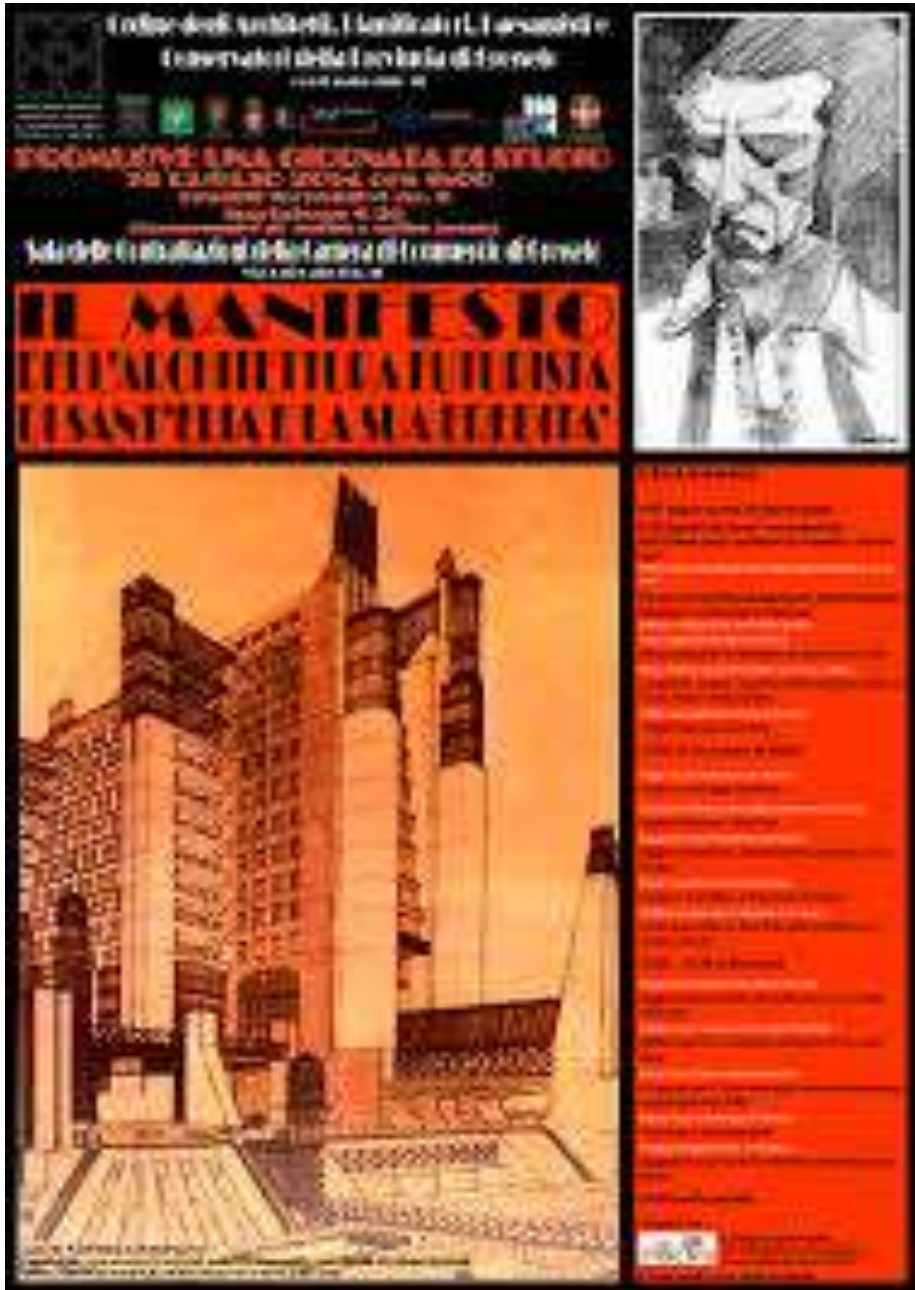


Слично „Театру апсурда“ Алфреда Жарија и Антонена Артоа, **Маринети** је био идеатор експерименталне форме футуристичког **синтетичког театра**, сличног варијетеу. Његову основу чини алогична драма, декламација, рецитал, мјузикл, пантомима, плес, прожети иронијом и хумором, а неретко комбиновани са делима ликовне уметности, ефектима светлости и мириса, понекад са објектима као главним актерима (драма предмета). Речју, био је то позоришни спектакл конципиран као мултимедијални перформанс.

Бала је креирао сценографију за балетску представу **Ватромет** руског балетског ансамбла Сергеја Дјагиљева у Риму 1917, која је представљала комплекс призматичних дрвених облика, тапацираних платном, обојених и осветљених изнутра, с тим што је осветљење пратило промене пратећег звучног ритма.



Осим у футуристичкој скулптури, принцип конструкције, колажно-монтажног поступка и примена неуметничких материјала били су својствени и футуристичком позоришту. На изложби Декоративне уметности и индустрије у Паризу 1925, **Енрико Прампolini** је изложио слику *Пластичка синтеза Маринетијевог портрета* и нацрт *Магнетног позоришта* (оба из 1925), који указује на конструктивистичке утицаје на други талас футуризма.



На првој футуристичкој изложби у Риму 1914, неколико младих уметника: Ђорђо Моранди, Марио Сирони, Енрико Прамполини и један архитект **Антонио Сант'Елија** придружили су се језгру футуристичког покрета. Сант'Елијини визионарски, утопијски пројекти „Новог града“ били су конципирани у духу динамизма индустријализованог урбаног амбијента са монументалним објектима, а сходно потребама становања и рада великог броја људи и брзог саобраћаја. Њихова евентуална реализација подразумевала је примену нових грађевинских материјала и конструктивних система. Сант'Елија је био аутор **Манифеста футуристичке архитектуре** (1914), а после његове смрти 1916, копије пројеката и манифеста послате су групи *Де Стијл* у Холандију.

Други талас футуризма (после 1918)

- Први светски рат најавио је крај футуризма, Сант'Елија и Боћони погинули су током 1916. После четири године ужасног, масовног механичког убијања, иницијално одушевљење футуриста ратом и заглушујућим звуцима машина је нестало, а већина се окренула традиционалној концепцији уметности – тенденцији „повратка реду“.
- Године 1918. Маринети је основао футуристичку политичку партију и 1923. дао подршку Мусолинију и фашистима са циљем да обезбеди футуризму престиж на институционалној мапи значења. Футуризам није постао званична уметност фашистичке Италије, али су многи пропагандни слогани и идеје покрета (милитаризам, национализам и прогрес) били интегрисани у фашистичку идеологију и злоупотребљени у промоцији Мусолинијеве политичке опције. Како су идеолошке, политичке и војне везе Италије и Немачке постајале чвршће, фашистички режим се све више дистанцирао и на крају одбацио радикални модернизам и авангарду, па и футуризам као реметилачки фактор.
- Својим експериментацијама футуризам је отворио нове, алтернативне путеве развоја уметности: почев од конструктивистичких радова руске авангарде, преко дадаистичког и надреалистичког предмета, до луминокинетичких инсталација, објеката поп-арта и Раушенбергових неоодадаистичких асмблажа.

ДЕ СТИЈЛ (1917–1931)

- Први светски рат прекинуо је први талас истраживања у домену уметности апстракције, будући да је окончао каријере и животе многих експонената.
- Током рата, због изолованости уметника у различитим срединама дошло је до застоја на пољу размене идеја и утицаја, а Француска је постепено губила лидерску позицију у домену уметничког експеримента.
- После рата завладао је други вид изолације праћен таласима национализама, који је касније, успоном тоталитарних режима, поделио Европу. У таквој констелацији, апстракција је представљала покушај да се артикулише научно заснован, логичан и рационалан, универзални визуелни језик који надилази све поделе.
- Пример успешно преброђене ратне изолације представља Холандија, неутрална земља, политички и културно независна од зараћених страна. С обзиром на то да су почетком 20. века холандски уметници доста опрезно прихватили новине, експерименти у домену апстракције авангардне групе **Де Стијл** (*Стил*), настали током Првог светског рата, представљали су радикалну иновацију.
- Најпознатији члан групе био је **Пит Мондријан**, а остали њени припадници били су: холандски сликари **Тео ван Дузбург** и Барт ван дер Лек, мађарски сликар Вилмош Хусар, белгијски скулптор **Георг Вантонгерло** и архитекти **Герит Ритвелд**, **Корнелис ван Естерен** и други.



Тео ван Дузбург био је *spiritus movens* покрета, творац његове идеологије и покретач часописа *Де Стијл* (1917–1928), који је функционисао као гласило покрета и авангарде уопште. Покрет *Де Стијл* је тежио „апсолутној девалвацији традиције [...] откривању свеукупне преваре лиризма и осећајности“. У **манифестима**, његови експоненти истицали су „потребу за апстракцијом и једноставношћу“, математички строгом структуром, односно пледирали за уметност „јасноће, сигурности и реда“.

У њиховим делима ове особине прво су се манифестовале у афирмацији **праве линије** и **геометријске форме** (правоугаоника и квадрата), као и примени **примарних боја**: црвене, плаве и жуте, и **неутралних тонова**: беле, црне и сиве. Ове симплификације форме, боје, линије и композиције за експоненте *Де Стијла* имале су симболичка значења, изведена из источњачке филозофије и теозофских учења, а делимично и из теоријске расправе Кандинског *О духовном у уметности*. Мондријан и Дузбург су били заокупљени мистичним импликацијама супротности хоризонтала и вертикала, као и симболичким (алхемијским) значењима основних боја.

Иако је Ван Дузбург инсистирао на кохерентности покрета, чланови групе били су изразити индивидуалисти различитих склоности и нису се стриктно држали програма.

Упркос разликама, уметници *Де Стијла* делили су исту идеју о **друштвеној утилитарности** и **синтези уметности, технологије и дизајна**, као и веру у потенцијале те синтезе у креирању новог, бољег света. Они су артикулисали **апстрактан** изражајни идиом заснован на теорији, која је афирмисала геометријску логику и ред, математичке пропорције и уравнотежен ритам. Суштину уметничког програма *Де Стијла* представљала је **равнотежа индивидуалног и универзалног**.

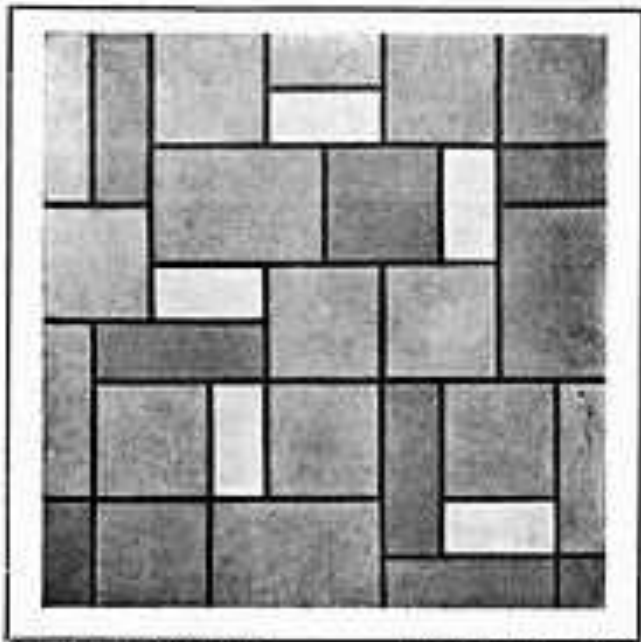


DE STIJL

MAANDBLAD VOOR NIEUWE KUNST, WETENSCHAP
EN KULTUUR. REDACTIE: THEO VAN DOESBURG.
ABONNEMENT BINNENLAND F 6.-, BUITENLAND F 7.50
PER JAARGANG. ADRES VAN REDACTIE EN ADMINISTR.
HAARLEMMEERSTRAAT 73A LEIDEN (HOLLAND).

4e JAARGANG No. 9.

SEPTEMBER 1921.



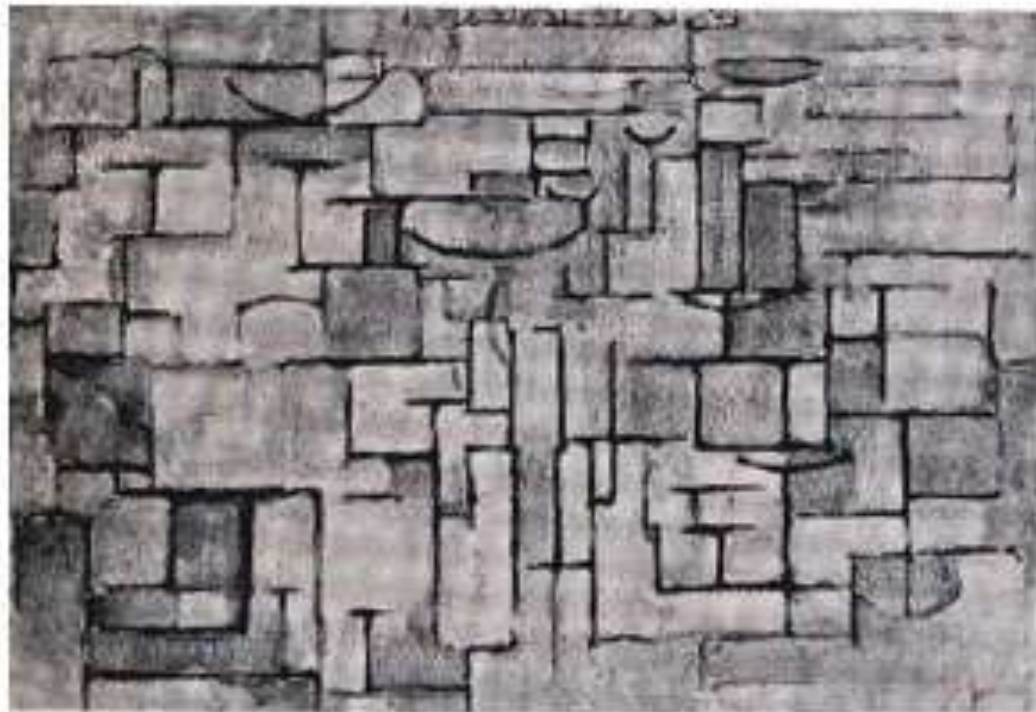
THEO VAN DOESBURG

KOMPOSITIE 17 (1919)

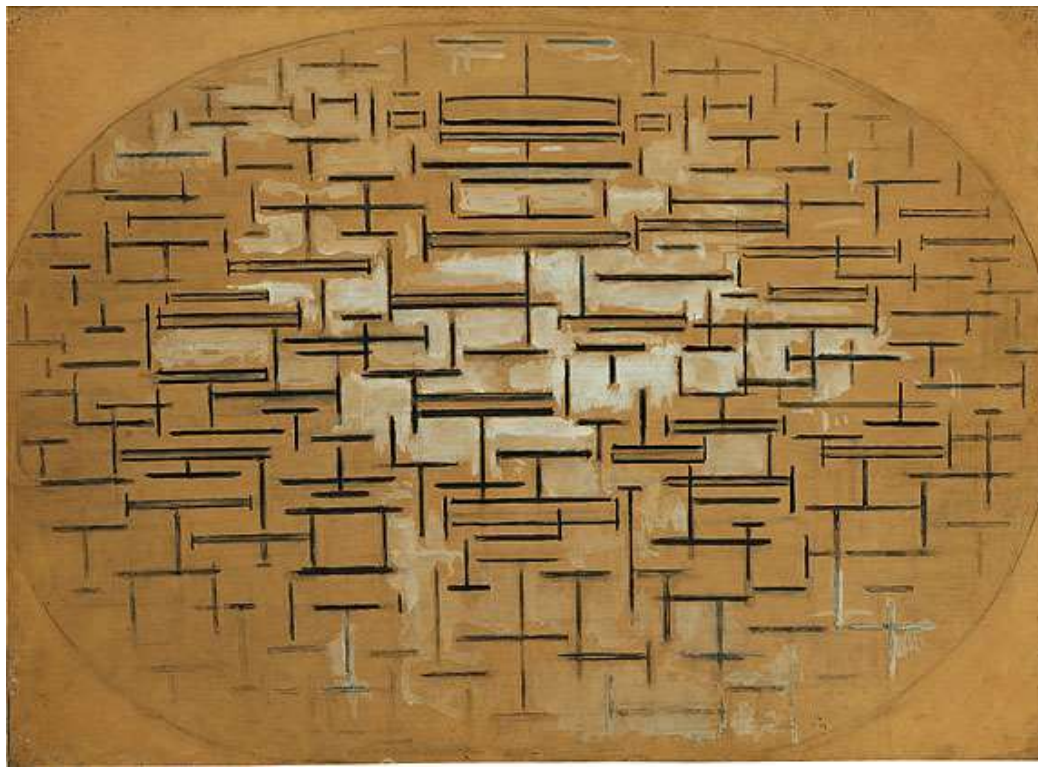
- Уметници *Де Стијла* били су упознати са иновацијама у уметности Француске, Немачке и Италије (фовизам, кубизам, експресионизам, дадаизам, футуризам), али су велики значај придавали делима Сезана у сликарству и остварењима Френк Лојд Рајта у архитектури. До краја рата знали су тек понешто о руским уметничким експериментима. Захваљујући Ван Дузбурговим контактима у Берлину, 1922. успостављена је веза и сарадња између холандске и руске авангарде у емиграцији, првенствено са конструктивистом Ел Лисицким, а потом и са Баухаусом.
- Године **1917.** Ван Дузбург је публикувао књигу ***Нови покрет у сликарству***, а Мондријан је у часопису *Де Стијл* објавио низ чланака под насловом ***Неопластицизам у сликарству***, које је по повратку у Француску објединио и публикувао у књизи. Она представља драгоцен теоријски допринос разумевању ***неопластицизма*** – специфичног апстрактног идиома својственог Мондријану. У почетку Ван Дузбург је у својим радовима елаборирао постојеће теоријске поставке *Де Стијла*, а 1926. сопствене варијације истих назвао ***елементаризмом***.
- Разлике у ставовима Ван Дузбурга и Мондријана по питању *Де Стијл* архитектуре и сликарства, као и сарадње са дадаистима постајале су све израженије, те је потоњи 1925. напустио групу.



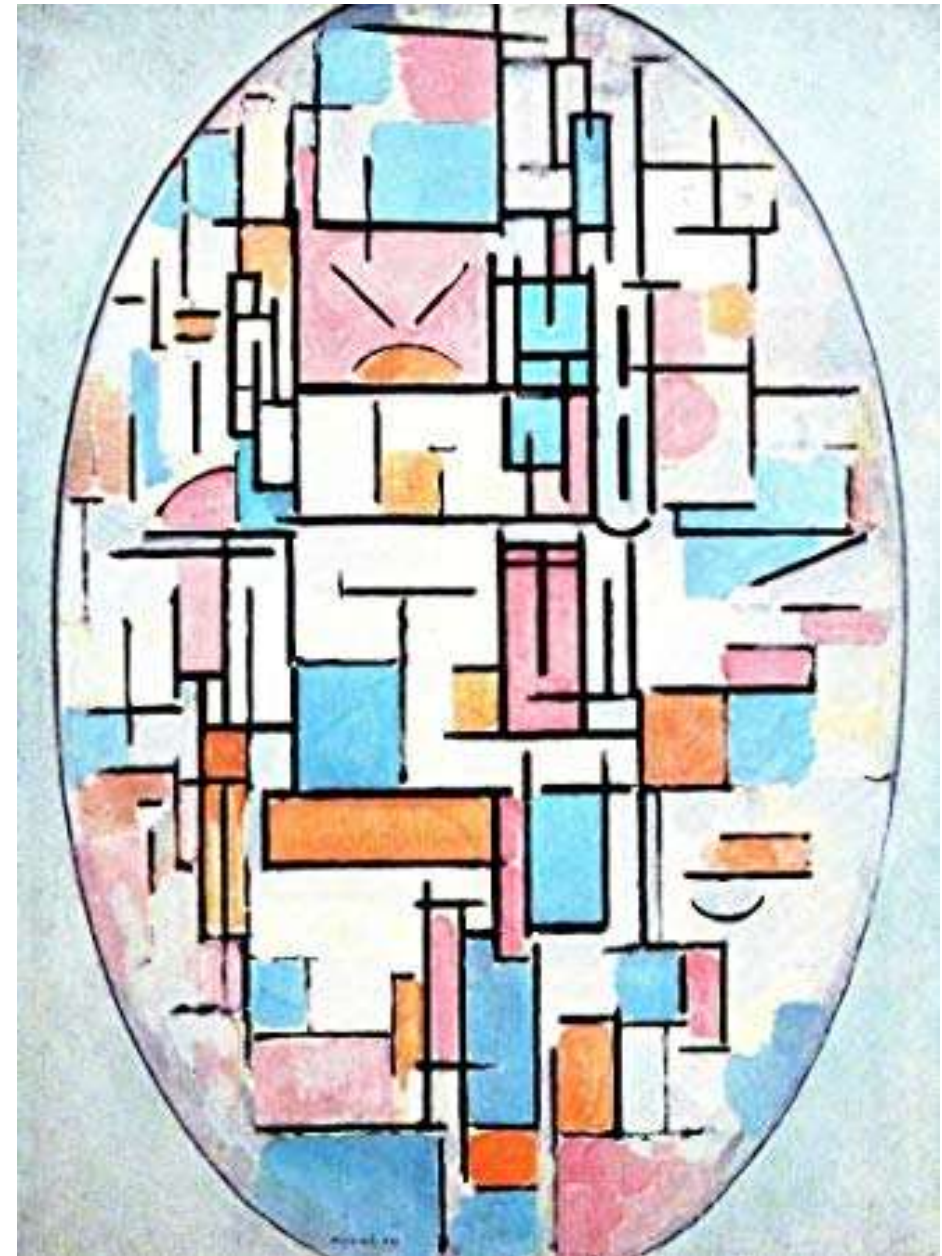
ПИТ МОНДРИЈАН (1872–1944) школовао се на Академији у Амстердаму и у почетку сликао пејзаже у серијама. Већ у тим раним делима показао је склоност ка фронталном приказу и репетицији изолованог предметног мотива, што је било кључно за његов даљи уметнички развој. Око 1908. редукује палету на плаву, жуту, ружичасту и црвену. У приказима природног растиња наглашавао је линеаризам младог дрвећа и ефекат таласања његових грана. На композицији **Плаво дрво** (1908), применио је експресиван линеаран потез који целом призору, упркос сведености мотива, даје пулсирајућу енергију. У даљој разради, овај предметни мотив постаје апстрахован и кубистички фрагментован. У формалном погледу, развој Мондријановог израза текао је од натурализма, преко импресионизма, постимпресионизма, фовизма, до кубизма и апстракције.



Почетком 1912. Мондријан се преселио у Париз, где је стекао прецизнији увид у кубистичка остварења Пикаса и Брака. Под утицајем аналитичког кубизма редуковао је палету на сиву, плавозелену и окер. Сликао је фасаде зграда, готово апстрактних геометријских површина или тачкастим наносима боје. У његовим посткубистичким **Композицијама** из 1912. предметни мотив је непрепознатљив и трансформисан у мрежу линија, густо концентрисану у централном делу композиције, а све разређенијој према периферним ивицама платна.

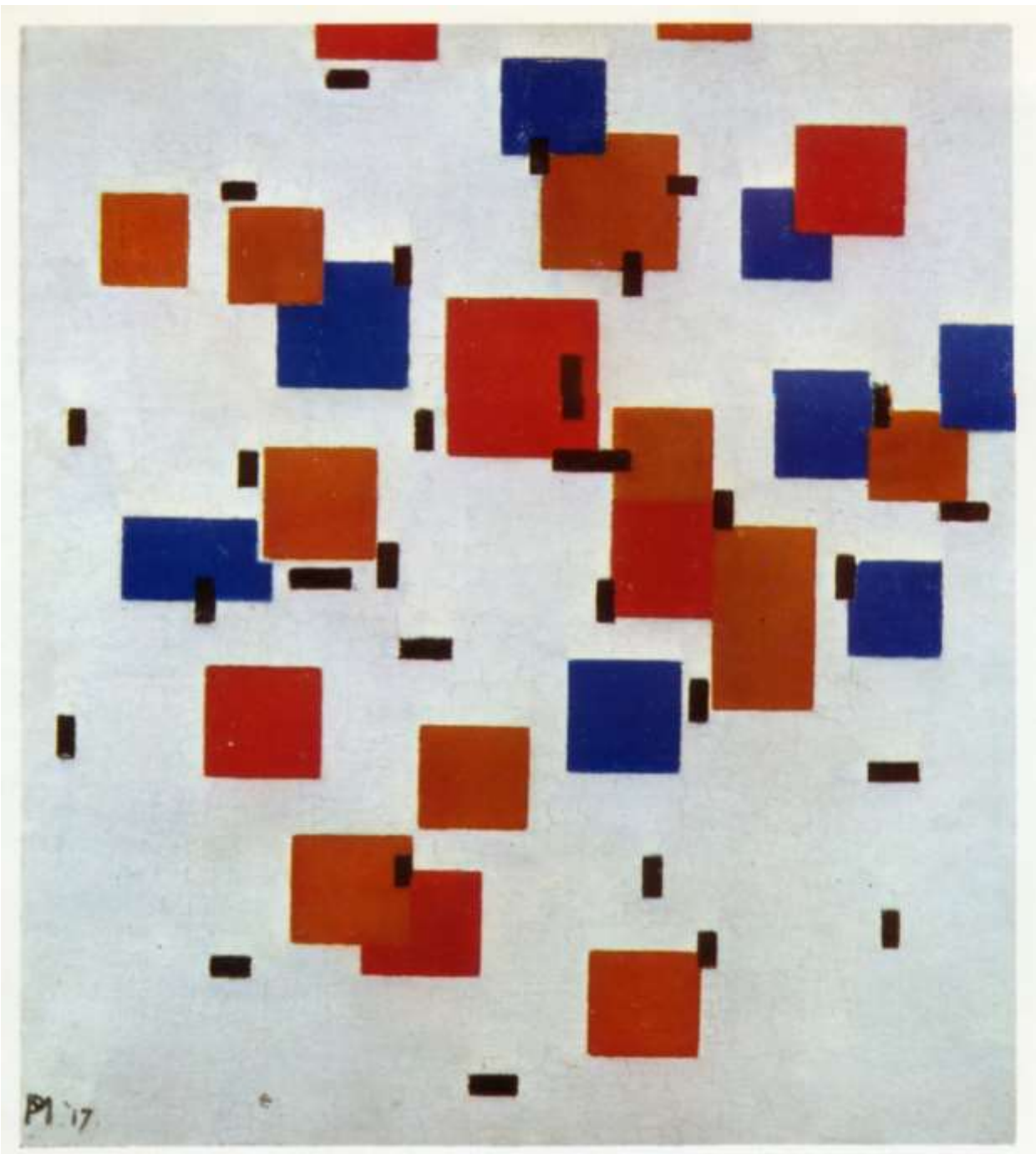


Исти принцип применио је и на монохромим овалним композицијама (**Океан 5**, 1914), као и у слици **Бојене површине у овалу** (1913/14), где је апстрактна структура сведена на обојене површине и растер црних хоризонтала и вертикала. Упркос апстрактном резултату, ова и друга слична дела овог „плус-минус“ стила била су изведена из Мондријанових опсервација обала Атлантског океана и париских фасада. По повратку у Холандију 1914, започео је експерименте са неколико пажљиво одабраних боја, чији је идентитет дефинисан унутар мрежастих структура сачињених од хоризонталних и вертикалних линија.

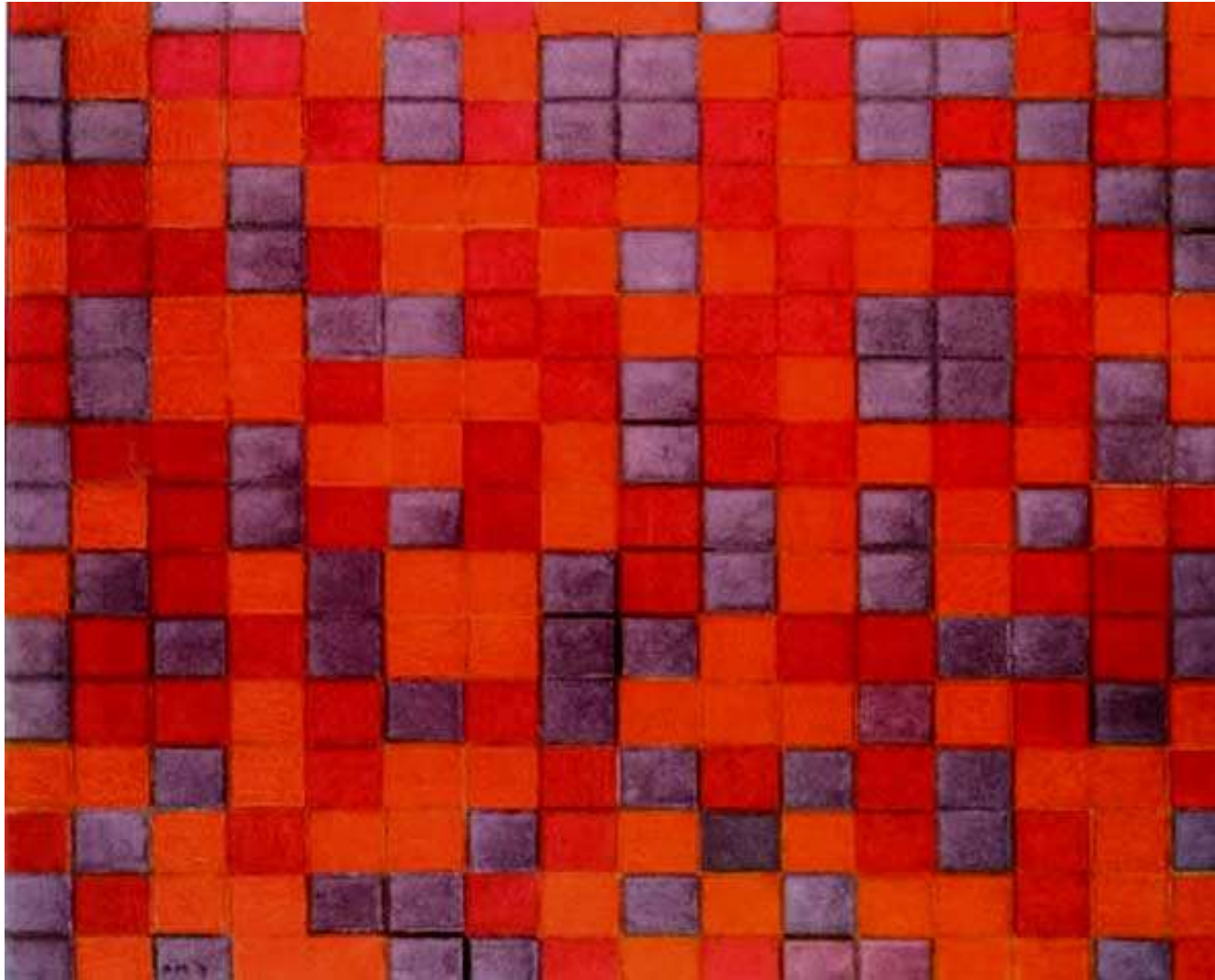


Идеологија неопластицизма

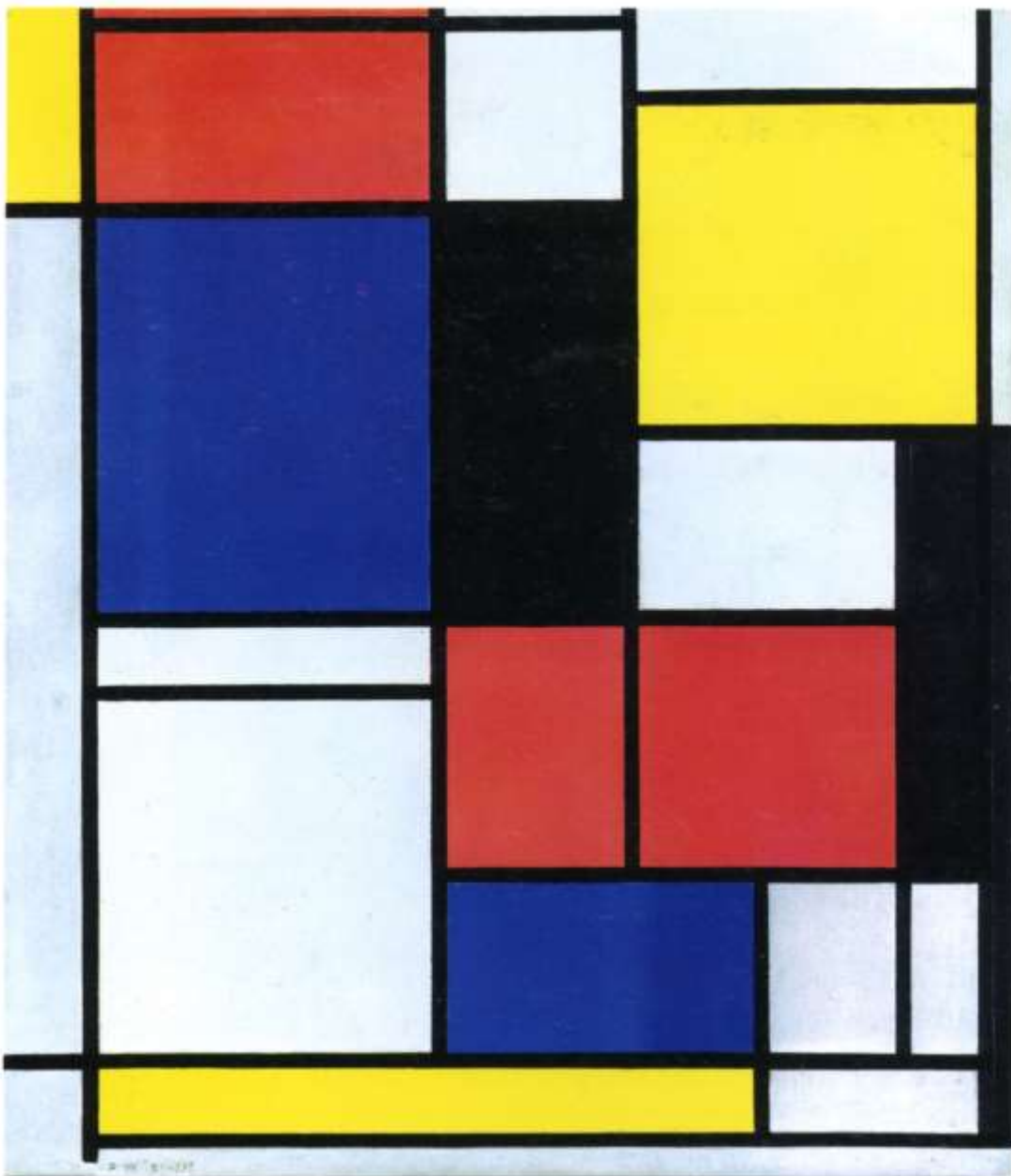
- Иако је кубизам имао снажног утицаја на Мондријана, он је схватио да овај правац није досегао апстрактан израз као ултимативни циљ у изражавању „чисте реалности“, те да се то може учинити једино „чистим пластицизмом“, тј. **неопластицизмом**.
- За Мондријана је *пластицизам* или „пластично изражавање“ значило интеракцију једноставних геометријских форми и чистих боја, а *реалност* или „нова реалност“ представљала је **аутономну стварност** ликовних елемената у слици независној од природе. „Нова форма“ реално је присутна на „новој слици“, насупрот конвенционалном схватању слике као имитације природе или мимезиса предметне реалности.
- Постепено, Мондријан је дошао до два закључка важна за његову уметност:
 - 1) да се у пластичној уметности реалност може изразити једино кроз **динамичну или асиметричну равнотежу облика и боје**; те
 - 2) да је **једноставност изражајних средстава** једини начин да се то постигне.
- На тим премисама развио је читав систем организационих и креативних принципа. До њих је дошао кроз праксу, а не искључиво теоријским спекулацијама. Главни међу њима био је принцип **равнотеже супротности**, која се постиже применом **вертикалне и хоризонталне структуре** (геометријских облика и правих линија) и употребом **основних боја** (жуте, црвене и плаве), уз не-боје: црну, сиву и белу.
- Полазећи од ових ликовних елемената формулисао је своја теоријска схватања принципа **динамичне опозиције и равнотеже** физичких и духовних сила, која су проистекла из теозофије и Хегелове дијалектике с почетка 19. века. Према Мондријану, тек кроз „пластични“ израз свог „унутрашњег“ бића човек може да се приближи „божанском и универзалном“.



До 1916. Мондријан је елиминисао криве линије, свдећи структуру слике на хоризонтале и вертикале. Међутим, он је још увек заокупљен просторним померањима, оствареним преклапањем бојених геометријских површина. Током 1917. настају дела, у којима су обојени правоугаоници различитих величина распоређени у структурално строге или слободније аранжмане, као на **Композицију у боји А** (1917). Ту се правоугаоници додирују или преклапају, плутају по светлој површини платна. Њихова интеракција и колористички односи стварају изненађујућу илузију дубине, тачније плитких просторних планова и покрета.

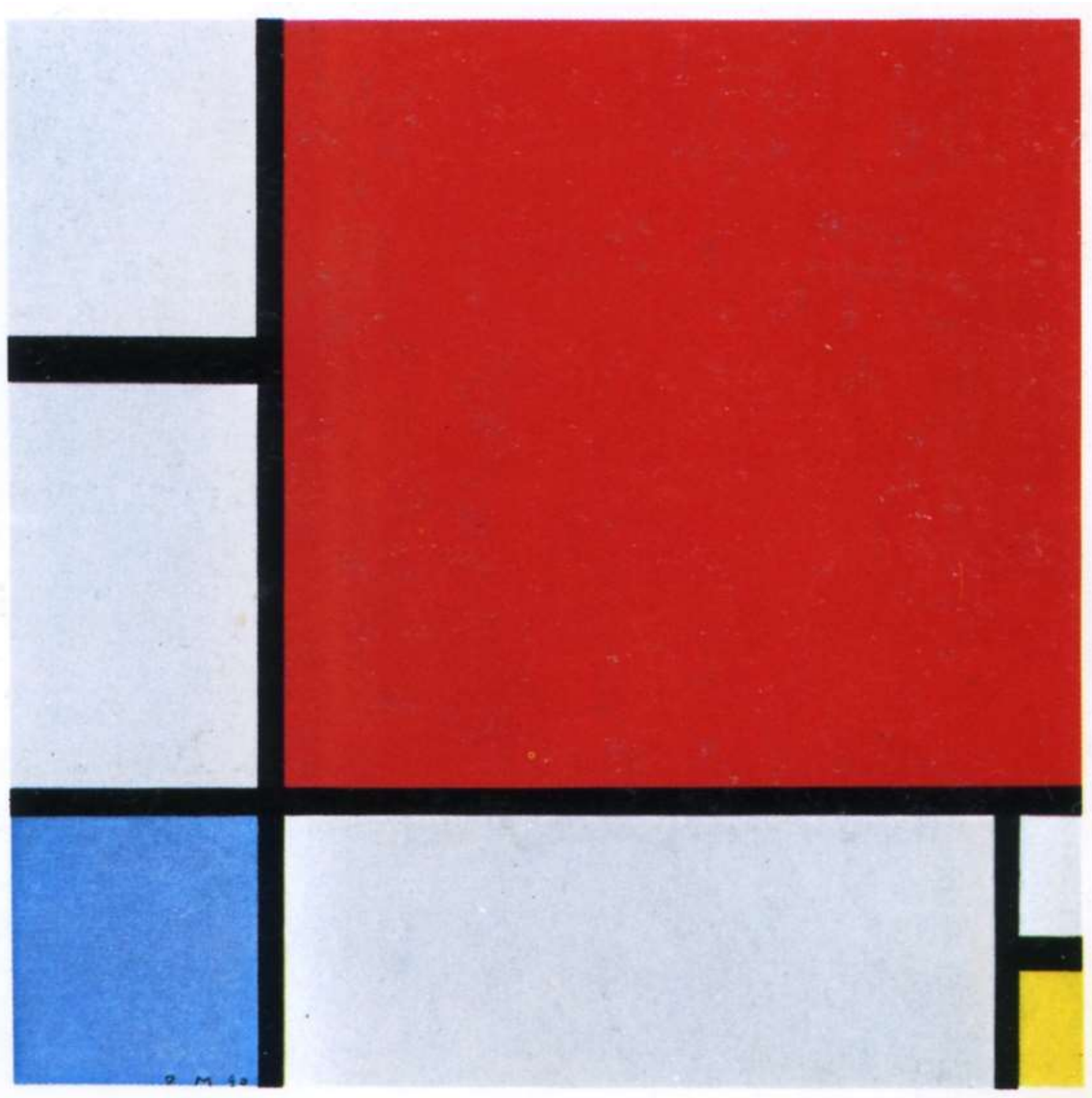


Схвативши то, Мондријан је током **1918/19.** извео серију композиција заснованих на строгој структури растера. У тим тзв. „**шаховским таблама**“, правоугаоници истих величина, а различитих боја и тоналитета, постављени су на површину платна у динамичном распореду. Контролисањем јачине и нијансе боја, Мондријан је неутралисао сваку разлику између мотива правоугаоника и позадине. Ипак, убрзо је напустио овакво композиционо решење, сматрајући да је модуларна решетка исувише упадљива.



По повратку у Париз 1920, Мондријан је остварио своје неопластицистичке идеале. Сlike настале у овом периоду почивају на динамичној равнотежи вертикалних и хоризонталних линија, строгих геометријских форми и чистих, основних боја. У њима је најзад ујединио сликовно поље тако што је подебљао линије поделе и њима омеђио обојене или колористички неутралне правоугаонике.

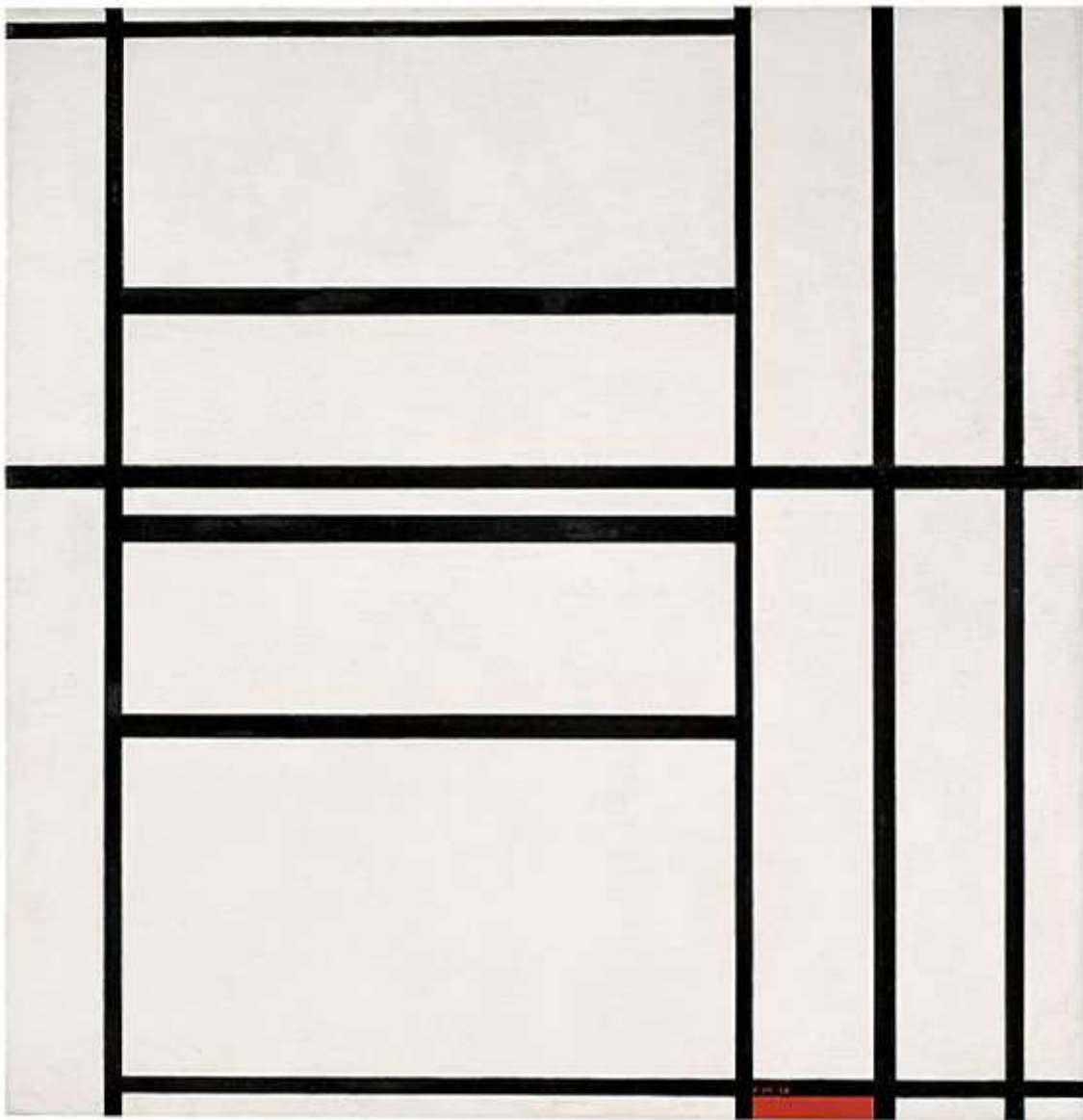
У *Композицији II* (1921–1925) артикулисао је линеарну структуру која функционише по принципу контрапункта, односно стоји у напону са обојеним и неутралним правоугаоницима. Пошто је дошло до транспозиције линија у површине, црни правоугаоници држе на окупу линије и обојена поља. Осим делимично на десној страни, остале ивице слике су отворене – сива, црвена и жута поништавају руб. Таквим поступком Мондријан је постигао апсолутну, али динамичну равнотежу вертикалне и хоризонтелне структуре, уз коришћење основних боја и не-боја. Сива је једнако снажна, као и црвена или жута, дакле ниједна бојена површина се не истиче као првостепена форма.



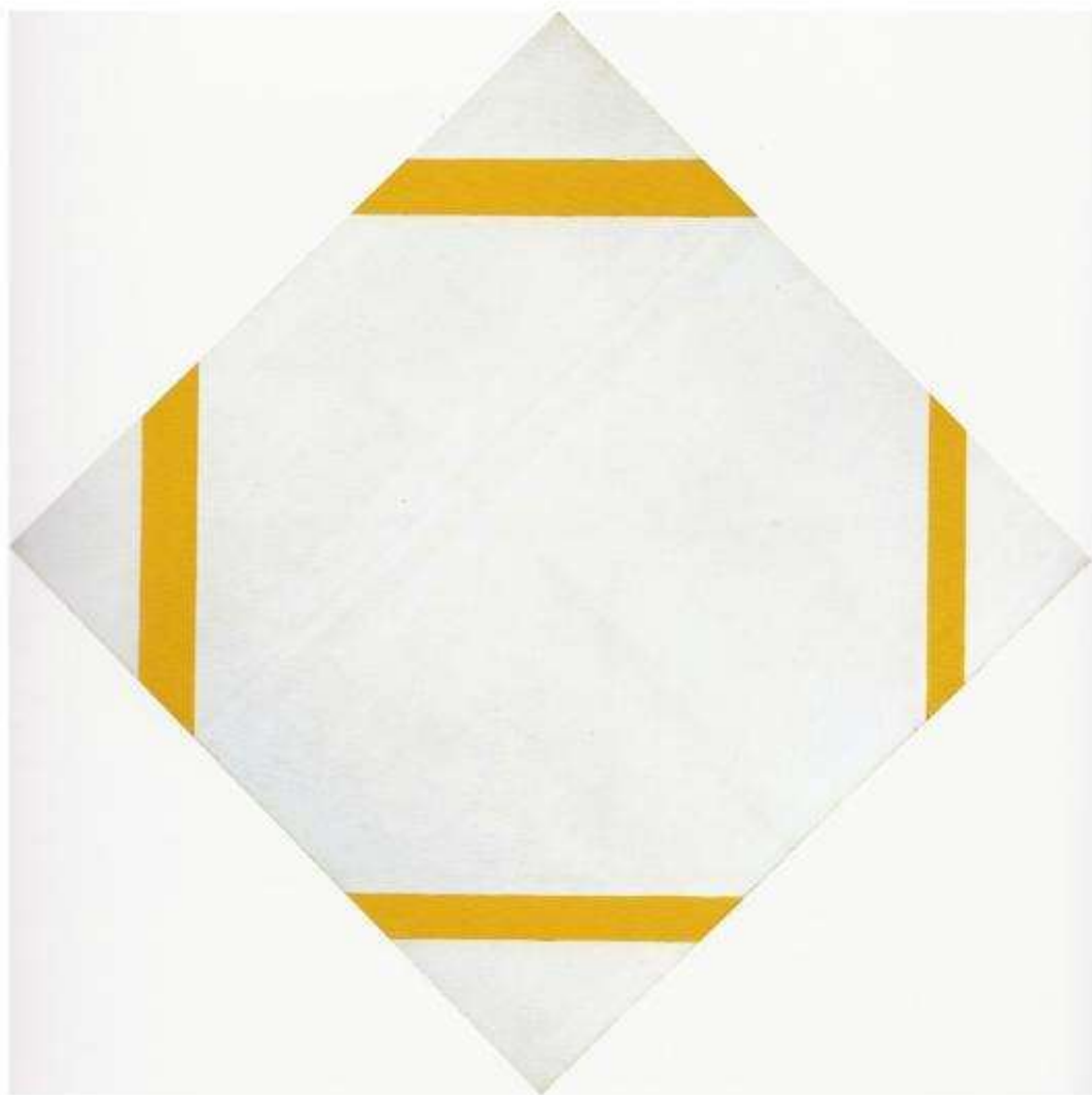
Од тада **отворене композиције**, са
ослонцем на беле или светлосиве рубне
површине, постају доминантне у
Мондријановом опусу. Он је обично исту
идеју, тему варирао и елаборирао на
неколико слика које чине серију. Тако и
**Композиција са црвеном, плавом и
жутом** (1930) представља једну од
варијанти отворених квадратних
композиција.



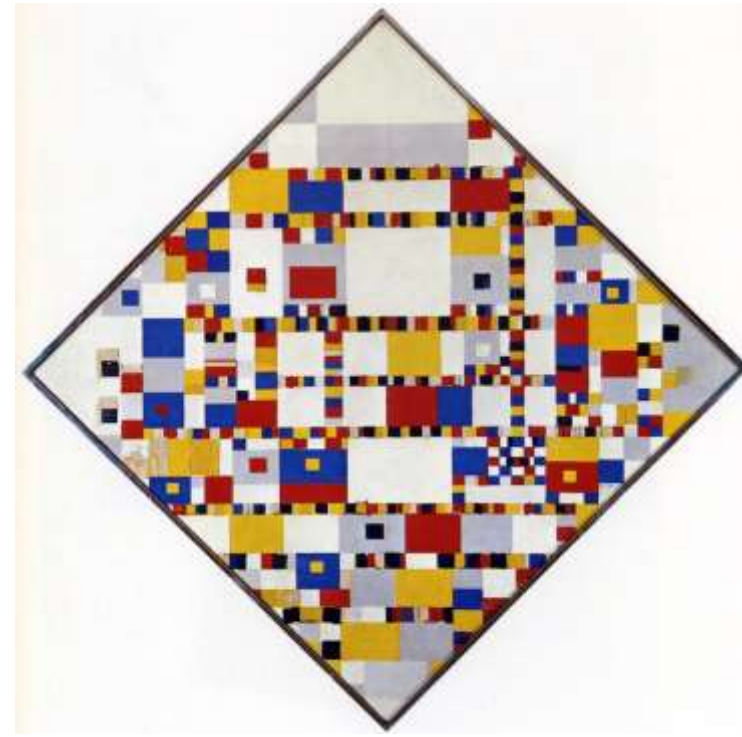
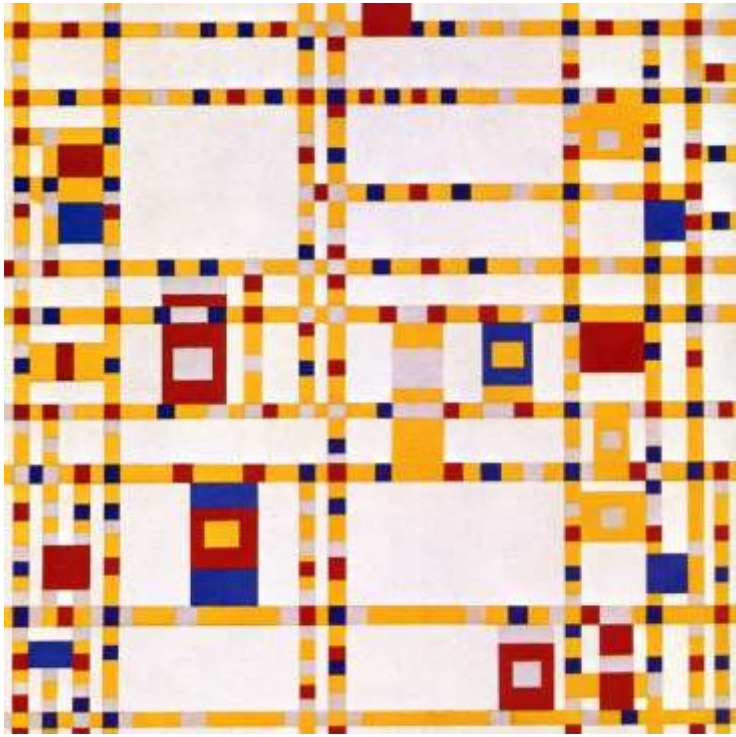
У другом париском периоду (1920–1938), Мондријан је био кључна личност у артикулацији геометријске апстракције и снажно утицао не само на сликарство и скулптуру, већ и на форме интернационалног стила у архитектури. Иако је, за разлику од других чланова групе *Де Стијл*, веровао у супериорност сликарства у односу на друге уметничке дисциплине, свој **париски атеље** претворио је у идеални неопластицистички простор. На зидове је поставио геометријске композиције – аранжмане бојених квадрата, а штафелај је служио само за излагање, будући да је сликао на хоризонтално постављеним површинама платна.



Године 1922. Мондријан уводи нови елемент у своје неопластицистичке слике - умножава танке линије и њиховим распоредом оживљава статичне форме успостављајући „динамичну/асиметричну равнотежу“. Та иновација донела је вибрантан оптички ефекат, а током тридесетих година настају дела сведена на растер црних линија комбинованих са једном или две бојене површине. Парадигматичан пример представља ***Композиција са белим, црним и црвеним*** (1936). Реч је о структури вертикалних и хоризонталних црних линија постављеним на белу основу, са црвеном траком у дну. Линије креирају сложене пропорционалне односе како међу правоугаоницима које граде, тако и својом ширином и распоредом. Хоризонталне линије незнатно варирају у ширини и стварају дискретан кинетички ефекат, илузију ширења и скупљања. Управо због те математички прецизно компоноване структуре призора, Мондријанова дела било је тешко фалсификовати, упркос привидној једноставности и аперсоналном оперативном поступку.



Композиција са жутим линијама (1933) припада серији тзв. „ромб“ или „дијамант“ слика, а прва је настала још 1918. Платно је заокренуто за 90°, али су хоризонталне и вертикалне осе задржане унутар композиције. Четири жуте траке, промишљено прилагођеном ширином, на угловима секу дијамант. Линије пресечене ивицом белог платна, које теже да се наставе изван њега одраз су Мондријанове фасцинације идејом „недовршеног унутар завршеног“.

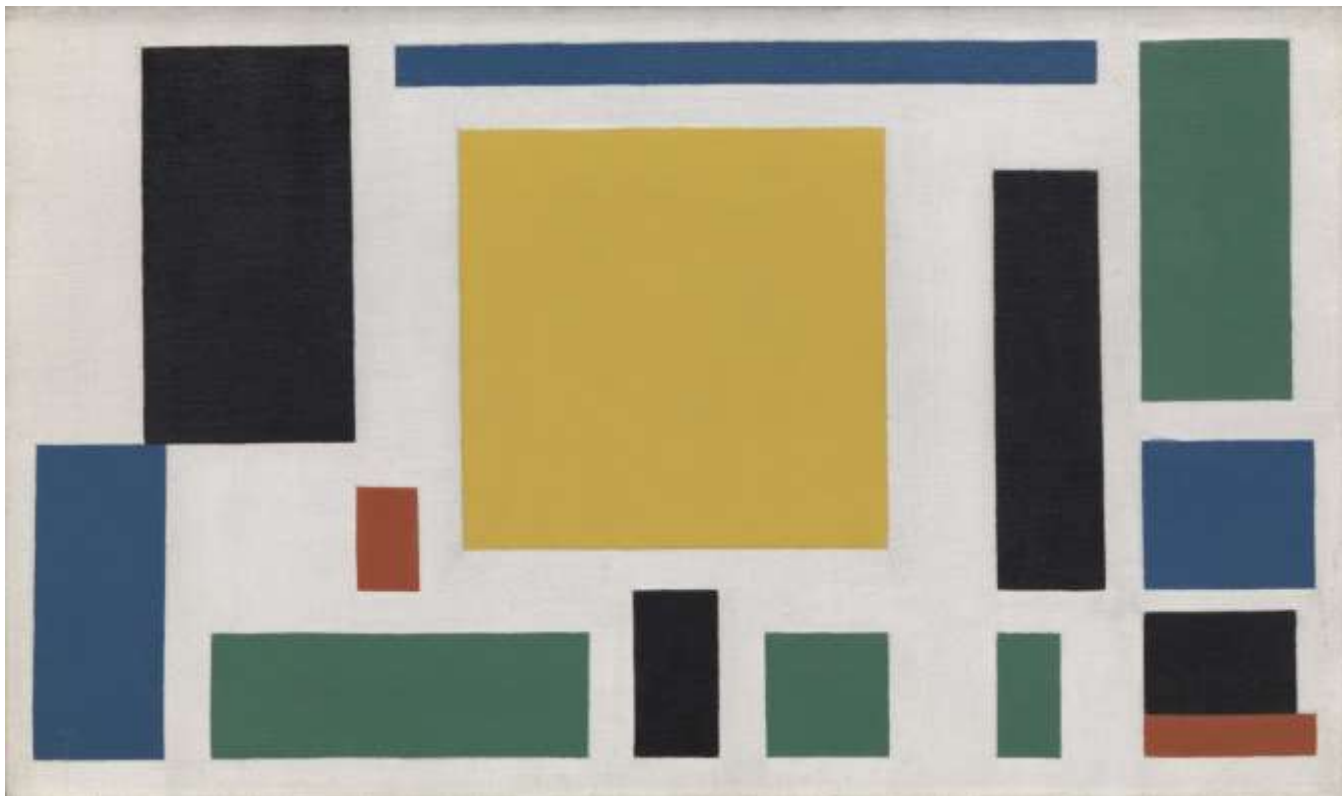


Овај концепт Мондријан је у потпуности елаборирао на својој последњој серији слика из њујоршког периода **Бродвејски буги-вуги** (1942/43), која је испирисана динамиком живота мегалополиса и ритмом џез музике – тада главним фасцинацијама не само овог уметника, већ и читаве авангарде. Међутим, у овим делима Мондријан је обрнуо процес компоновања: нестала је равнотежа између црне линеарне структуре и бојених површина, јер је растер сада обојен. Мали обојени правоугаоници граде линије-траке. Као такве, ове линије у комбинацији са већим бојеним правоугаонцима вибрирају на белој површини.

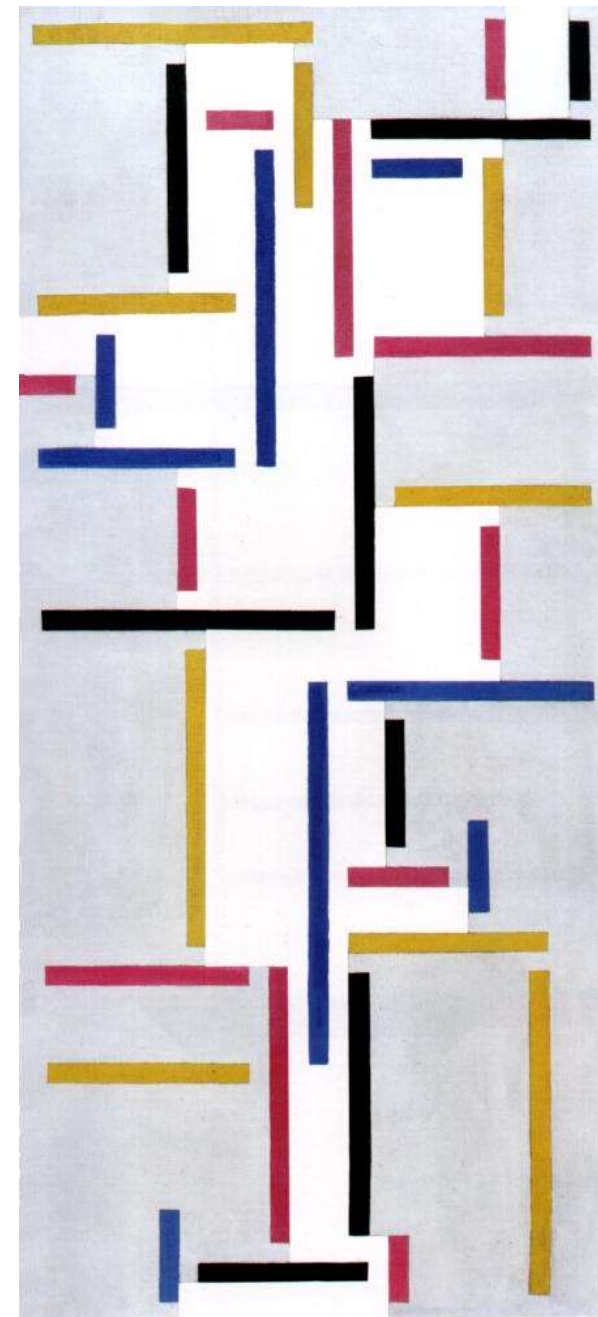
До смрти 1944, Мондријан је елаборирао постулате неопластицизма и креирао дела монументалне једноставности. Иако заснована на чврстим логичким принципима, она никада нису постала шаблонска. У њима је постигнуто јединство кроз „равнотежу супротности“, која је имплицирала идеју мистичног јединства универзума.



ТЕО ВАН ДУЗБУРГ (1883–1931) је током 1916. експериментисао са експресивном апстракцијом у стилу Кандинског, али и са кубизмом. Самосвојан уметнички идиом артикулисао је у композицији ***Карташи*** (1916/17), изведеној по узору на Сезаново истоимено дело, али је ова слика сведена на чисту интеракцију геометризованих форми и боја. Фасциниран математичким импликацијама геометријске апстракције, Ван Дузбург је истраживао њене могућности у линеарним структурама, као што је то учинио у нешто каснијој верзији *Играча карата* – ***Композицији IX*** (1917/18).



Ван Дузбургова апстракција **Краве** (1916/17) и слика **Ритам руског плеса** (1918) засноване су на основним елементима естетичког програма Де Стијла: геометризованим површинама, основним бојама, вертикалама и хоризонталама, те ортогоналном формату. Централни проблем којим се Ван Дузбург бави јесте организација саме равни слике кроз испитивање узајамног дејства музике и плеса, представљеног ритмовањем апстрактне форме.



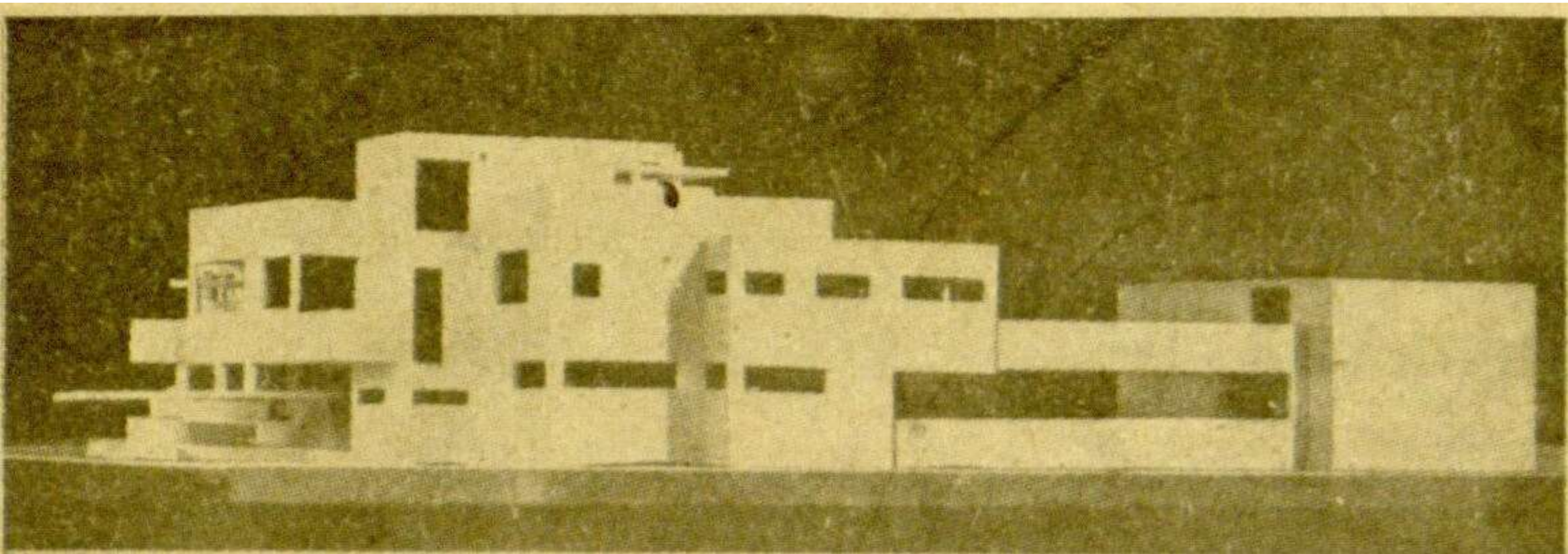


У периоду 1917–1919. чланови групе *Де Стијл* Ван Дузбург, Мондријан и Барт ван дер Лек радили су и развијали се заједно. Међутим, током двадесетих година су се разишли, а Ван Дузбург се посветио архитектури. Следио је принципе *Де Стијла* све до 1924, када је објавио књигу *Основе нове уметности*. Тада је почео да напушта ригидну формулу Мондријановог неопластицизма засновану на хоризонталама и вертикалама, те почео да уводи **дијагоналу** (*Контракомпозиција 13* 1925/26).

Током 1925. настаје серија композиција заснованих на правоугаонцима, али сада закривљеним под углом од 45° у циљу постизања визуелно непосредније и **динамичније изражајне форме** (*Контракомпозиција 16* 1925). Оне су засноване на принципима **симултаности** и **трајања** у смислу постојања четврте димензије простор-време. Својства музике (време) и архитектуре (простора) се усклађују и синтетизују у сликарству посредством боје.



Увођење **дијагонале** и **ротација ортогоналног формата** били су разлог Ван Дузбурговог и Мондријановог разилажења. У **манифесту** који је објавио 1926. у часопису *Де Стијл*, Ван Дузбург је изложио програм **елементаризма** и истакао да стрма раван враћа у слику ефекат изненађења (принцип случаја) и потенцира динамику. Суштина елементаризма лежала је у опонирању свим видовима функције и конструкције кроз **контрастне односе** и **варијације**, што је било супротно односима елемената који су суштински одредили Мондријанов неопластицистички концепт хармоније стриктних и уравнотежених облика.

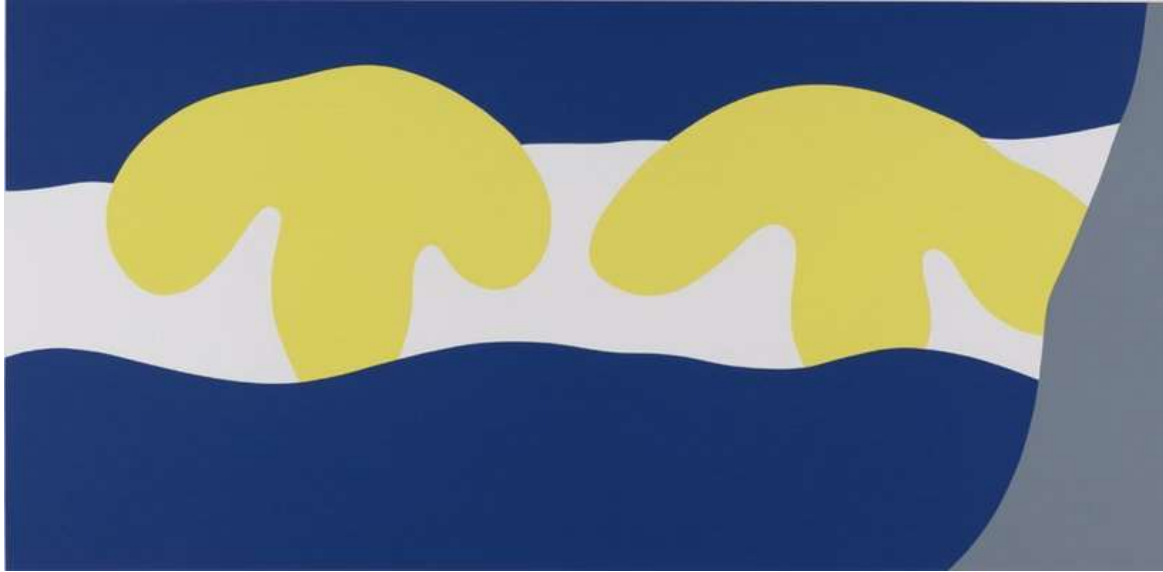


За развој *Де Стијла* били су круцијални Ван Дузбургови контакти са немачким дадаистима и руским конструктивистима у Берлину 1922. Године 1923. Ван Дузбург објављује ***Пети манифест Де Стијла***, у којем прокламује да „сликарство изван укупног архитектонског склопа (...) нема више права да постоји“ и предност даје архитектури. ПРОУН пројекти (1920) Ел Лисицког утицали су на његову преоријентацију на архитектуру, чему у прилог говори макета ***Куће Розанбер*** (1923), коју је пројектовао заједно са **Корнелисом ван Естереном**. Потом Ван Дузбург објављује програмски спис ***Ка пластичној архитектури*** (1924), у којем дефинише главне одлике „нове архитектуре“, а то су: елементарност, економичност, функционалност, аисторичност, немонументалност, недекоративност и динамичност.

У духу идеја прокламованих у напред поменутих програмским текстовима, Ван Дузбург приступа свом последњем великом пројекту – дизајну ентеријера за **кафе Обет у Стразбуру (1928)**. Реч је о низу просторија унутар архитектонског објекта из 18. века, који је касније срушен, а недавно делимично обновљен. Ван Дузбург је осмислио генерални дизајн ентеријера и концепт обраде зидних површина у плитком рељефу. У овире тог пројекта принципе **елементаризма** применио је у монументалном сликарству и дизајну ентеријера Плесно-биоскопске сале. Правоугаонике је поставио под углом од 45° и уоквирио их светлим дијагоналним тракама, које су се протезале дуж зидова и таванице. Обојени правоугаоници израњају из зидне површине као рељефни троуглови и други геометријски облици. По средини бочног зида је позициониран дугачак балкон који твори хоризонталу, а степенице на крају дијагонали.

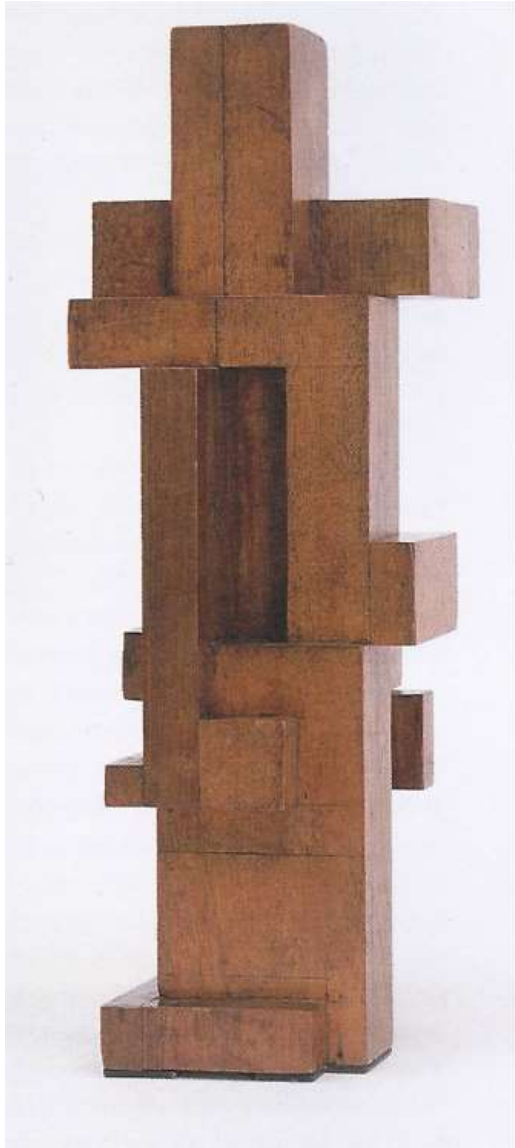


Ван Дузбург је дизајнирао сваки детаљ и настојао да оствари у ентеријеру динамично дејство контрастних боја и апстрактних форми, синтезу сликарства и архитектуре, у које је уклопио типски мобилијар и осветљење. Тако је реализовао идеју о апстрактном, **тоталном уметничком делу** (авангардни *Gesamtkunstwerk*).



Сходно Ван Дузбурговом концепту, **Ханс Арп** је истовремено дизајнирао ентеријер друге Плесне дворане (**мурал**), а његова супруга **Софи Тојбер-Арп** ентеријер **Чајџинице**, у кафеу Обет у Стразбуру.





ГЕОРГ ВАНТОНГЕРЛО (1886–1965) дао је значајан допринос скулптури *Де Стијла*, иако се упоредо бавио сликарством, архитектуром и теоријом уметности. Његове ране скулптуре из 1917/18. конципиране су на традиционалан начин као масе издубљене у блоку и демонстрација су транспоновања сликарства *Де Стијла* у тродимензионални објекат. Каснија дела, као што је ***Однос волумена*** (1921), представљају отворене конструкције начињене од неколико модуларних елемената, понекад аранжираних у строгим архитектонским односима форми, а понекад у слободним, линеарним конфигурацијама. Иако је у каснијим радовима прибегавао и кривим линијама и заобљеним формама, своје композиције и даље је заснивао на математичким принципима, а његова дела нису била шаблонска.



Покрет *Де Стијл* извршио је снажан утицај у области експерименталне архитектуре. У домену стамбене архитектуре и дизајна намештаја најпознатија су остварења **Герита Ритвелда** за ***Кућу Шредер-Шредер*** (1923–1925) изведену у духу неопластицизма и конструктивизма, које одликују једноставност и функционалност.