

# Историзам у уметности XIX века

МИОДРАГ ЈОВАНОВИЋ

Можда случајно, питања историзма у уметности била су актуелна и акутна и крајем прошлог као што су и на измаку овог века. Актуелна су не само због тога што постоји непрекидана потреба да се човек и човечанство осврћу на прошлост и историју, већ и зато што је естетика постмодерне седамдесетих и осамдесетих година XX века отворила широке могућности захватања у облике прошлих, или, како би се у одређеном смислу могло рећи, историјских стилова. Историзам је читљиво поново веома присутан у уметничким програмима, с тим што су остајала одређења која га квалификују као нешто крајње негативно, а да пресудитељи често нису уверени у своје строге пресуде.

Занимање историје уметности за историзам, тачније — за историзам XIX века, није сасвим новог датума, али је обновљено и појачано пре двадесетак година, у неком логичном редоследу, упоредо са тежњама да се валоризују и сецесија и историзам као њен битни противник. Чини се да је један од важних подстицаја за нове погледе на особености историзма пружен на научном скупу одржаном у Минхену (Дворац Аниф) октобра 1963. године, још више у одмах потом публикованим саопштењима и дискусијама. Неколико научника је тада расправљало о темама које су и касније остале окоснице за разматрање проблема историзма. Николаус Певснер је говорио о повратку историзма и о његовим могућностима и аспектима, Морис Бесе о односу према историји Виоле ле Дика, Лудвиг Гроте о функционализму и стилу, Ханс Герхард Еверс о путу уметности од историзма до функционализма.<sup>1</sup> Убрзо се и код нас јавило интересовање за историзам кроз један општи и један посебан осврт. У прегршти других захватања у ову материју треба издвојити научни скуп о Херману Болеу на коме је његова делатност свестрано оцењена, и указано на могућност рехабилитације,<sup>2</sup> као и књигу Олге Марушевски о Иси Кршњавију, личности из средишта хрватског историзма с краја прошлог века.<sup>3</sup> Ипак, изгледа да дорицање судова о историзму у Југославији тек предстоји, те је сваки допринос у том погледу добродошао и користан. Подсећамо се тврдње да је историји уметности дошао крај после златног доба и зенита између два светска рата.<sup>4</sup> Али, ако ће бити угашена наука која изучава суштину, естетику и резултате уметничког стварања, крајња последица гашења било би и непостојање саме уметности. Извесно је да је уметност преживела

многобројне фазе удаљавања од традиционалног ка модерном, од историзма до функционализма, од авангардног до постмодерног и касномодерног, од концептуалног до враћања на „уметничку праксу“. Очито је да трају и уметност и њена историја. Сама историја уметности, без обзира што су утврђене разноврсне методолошке основе њеног дисциплинарног устројства, носи у овом имену историју не само као терминолошки белег, него и као границу и домет којима јој се одузимају могућности и права излажења из свог историзма.

Јасно је да се о историзму мора раоправљати и због њега самог и због уметности и историје уметности. Историзам као појам постоји, о њему се може говорити из многих углова, као што се може свести на три битна оквира: на дух историје као основног покретача и састојка (сваког) историзма, на типологију историзма и на покушај његовог ревалоризовања. На првом кораку се може поставити још једно основно питање, а то је да ли говорити о историзму и уметности, или, о историзму у уметности. У опредељењу за ову другу формулацију неопходно је додати и ограничење на XIX век. Таква досадашња постављања граница су превазиђена. Ипак у конвенцији историје уметности историзам ће остати појава XIX века, нарочито зато што је у XIX веку постојао посебан сплет околности и специфичне потребе за обраћањем историји, традицији, прошлости, проистеклим из укупних претпоставки друштвених односа. Историзам би тако могао бити ознака за дух историје који је натапао многе видове и области човековог живота, па и саму уметност, током XIX века, што се крајем столећа претварало у превласт историјских стилова, историцизма, еклектицизма.

Једно од најбољих полазишта за разматрање питања историзма у уметности свакако је дефиниција историзма угледног Николауса Певснера. По њему је историзам „став у коме се коришћење историје узима као зна-

<sup>1</sup> *Historismus und bildende Kunst*, Munchen 1965.

<sup>2</sup> Ауторизовани реферати, саопштења и излагања са овог научног скупа одржаног у Музеју града Загреба 1976. године објављени су у часопису *Život umjetnosti* 26—27 (Zagreb 1978).

<sup>3</sup> О. Maruševski, *Iso Kršnjavi kao graditelji*, Zagreb 1986.

<sup>4</sup> Н. Ficher, *L'histoire de l'art est terminée*, Paris 1981.

чајније од откривања и развијања нових система, нових облика сопственог времена".<sup>5</sup> Згуснута изреченост оваквог становишта захтева детаљно рашчлањавање, иако не доводи у питање досадашњу аргументацију појма по којој је историзам неоритиналан, рецептиван, без властитог стваралачког потенцијала, препуштен преузимању стилских, декоративних и конструктивних елемената као цитата из историје, из баштине ранијих епоха, праваца, школа, стилова.

Историја уметности пружа уверавања да између рококоа у XVIII веку и сецесије око 1900. године није било оригиналних доприноса уметничког израза, већ је највећи број појава у њему био у знаку „нео" и „псеудо" решења. Изузимајући импресионизам, чијом је естетиком покренут механизам авангардних праваца, и „инжењеријску архитектуру" гвожђа и стакла, изгледа да су све остале области градитељства, скулптуре и сликарства биле упућене на интерпретирање или имитирање већ познатог. Заснованост неокласицизма на естетици и морфологији антике није спорна. Бидермајер средње Европе није могао да се лиши искуства грађанске уметности Холандије XVII века. Средњовековне инспирације романтизма допуштале су захватања у наслеђе готике, романике, Византије и Оријента. Као што су други рококо и необарок кореспондирани с одговарајућим великим стиливима, реализам није био лишен класичних, посебно ренесанских инспирација. После свих ових једносмерних и чистих опредељења у избору узора, са романтичарским једновременим, плуралистичким захватањем, крајем XIX века је дошло до конфузије и мешавине које су оправдавале све оно што се закључивало о историзму, историцизму, историјским стиливима, еклектици.

У таквом *нео* и *псеудо* следу појава, нарочито у архитектури, теме из историје, не само у смислу садржаја и уског морфолошког значења, нису биле ограничене само на епоху романтизма где је историјска тематика иначе могла, а није морала бити карактеристична одредница историзма. Али тема из историје, независно од стила у целини, као инспирација и асоцијација, као цитат или евокација, посебна је потврда наглашеног учешћа историје у уметности XIX века.

Са свим последицама и заблудама, реч историја очигледно остаје кључна у дефинисању историзма. Потребно је застати пред питањем о којој и каквој се историји ради и у ком смислу. Помоћ стиже од историчара код којих је *res geste* прошла стварност, односно повест (ту су француски назив *histoire*, енглески *History*, немачки *Geschichte*, руски историји, словеначки *zgodovina*, хрватски *rovijest*, српски историја). *Historia rerum gestarum* је историја као бављење, проучавање прошлости. У речи историја су се слила оба значења, и историографско, и оно које у њој

види повест, то јест прошлу стварност.<sup>6</sup> У историзму постаје читљиво да се подразумева историја — прошла стварност у којој историзам тражи своје морфолошке и шире стилске одреднице. А историја, без већег учешћа лингвиста, омогућавала је извођење различитих именица и прилога. Тако ознака *историјски* може да обележава нешто што је из прошлости, али и да указује на значај предмета, личности, догађаја. Са конструкцијом заснованом на именици историчар, *историчарским* се указује на нешто што је засновано на познавању историјских чињеница. *Исторички* би већ могло да значи нешто што је везано за историзам и за дух историје, а *историцистички* нешто што је скуп облика и особености, селектиран у историцизам, односно еклектицизам. *Историзовање* и *историзирање* спадало би само у другачију језичку формулацију попут барокизовања или барокизирања, исламизовања или исламизирања и слично.

За уметничке појаве на самом крају XIX века задржавао се термин еклектицизма, историцизма или историјских стилова, чиме би се уобличио разлика у односу на историзам. Историцизам би задржао понављање у формалном смислу, понављање као имитацију, компилацију, цитирање, док би историзам значао нешто много шире и у временском и у садржајном погледу — поновно рађање из духа историје:

*историцизам* еклектицизам *историзам*  
повнављање само као форма поновно рађање  
(имитација, цитирање, из духа историје  
компилација)

У односу на енглеску терминологију примењивану и на појаве историзма у XIX веку *Revival* би се везао за историзам са снагом извесне интерпретативне тежње, а *Survival* као облик преживеле актуелности за традицију. Издвајањем историзма од традиције такође се може прихватити додатна и не неважна апликација да историзам подразумева асоцијативне, а традиција евокативне категорије:

историзам	традиција
Revival	Survival
асоцијативно	евокативно

Појам традиције још јасније него историзам истиче потребу да се изнађе место националног које је у изграђивању духа историје, наглашено у доба романтизма, увек имало значајну улогу. Коначно, у формирању основних блокова појава око и насупрот историзма, на једној страни би се могли наћи: историзам, традиција и национално, а наспрам њих супротности по суштини програма и циљева: функционализам, модерно и опште/заједничко:

(традиција)	(модерно) историзам
функционализам	национално
опште/заједничко	

На истом путу разлагања нашао би се покушај типолошког одређивања особености историзма. Методолошке импликације типологије не рачунају само са упрошћеним уочавањем типова сведених на облик, већ на скуп већег броја одговарајућих и пресудних чинилаца. На првом месту се мора истаћи пет типова историзма које налази Н. Певснер. Први тип је тип конформитета, као усаглашавање старог и новог (један од његових примера је Брамантеов пројект за Миланску катедралу у готичком стилу). Тип асоцијативног и евокативног проистиче из фалсификовања порука старих докумената, чиме се ствара могућност историзирања дубоко у XX веку (међу примерима су „државни стилови“ италијанског и немачког фашизма, као и епохе стаљинизма). Трећи тип уводи естетички момент као критеријум близак претходном асоцијативном и евокативном. Поред осталог, Певснер је за њега навео рецепцију шиноазери у XV, XVI и XVIII веку, не само као игру „већ продуктивно прожимање са једном потпуно страном и далеком културом“. Четврти тип по Певснеру је археолошки историзам, заснован на познавању археолошке прошлости. Рани и важан пример овог типа Певснер види у „историјској архитектури“ Фишера фон Ерлаха, да би се на то, у коментарима, надовезало подсећање да је још Рим имао Витрувијеву Академију, чије је дело *De architectura* користило другим, водећим барокним теоретичарима, Брунелескију и Албертију. Пети тип је Певснер везао за романтични историзам који почиње Гетеом и прати уметничко стварање током XX века.<sup>7</sup>

Из свега наведеног је и проистекла Певснерова дефиниција историзма као става у коме је коришћење историје значајније од откривања и развијања нових система и нових облика сопственог времена, што је, на известан начин, блиско свим, готово по правилу негативним приступима историзму. Нови и лажни стилови XIX века ће и даље доприносити учвршћивању уверења да историзам припада XIX столећу. Међутим, схватање историзма категоријално и посматрање кроз спектар типолошког преламања његових особености, захватање у историју — прошлу стварност претвара историзам у свесну ретроспекцију, евокацију, асоцијацију, реинтерпретацију, цитат, копију, плагијат, фалсификат, који нису примерени само овом столећу. Тако, мада у овом часу није битно утврдити колико су старе цивилизације, укључујући и грчку, пружиле оригиналне уметничке доприносе без погледа уназад, у историји уметности Рима јасно се виде освртања у тековине грчке уметности. О томе сведоче сама дела, сачуване копије грчких, иначе уништених скулптура, као и искуства која су се слила у Витрувијевој *De architectura*. У следећој етапи развоја човечанства, док су на једној страни варварски походи и сеобе народа затрли постојање за-

падног римског царства, источно је продужено величанствено трајало у цивилизацији Византије, загледаној у тековине хеленистичког света (међу многобројним потврдама довољно је указати на особености и одлике византијских минијатура X и XI века). У хришћанском свету Запада романика, такође, није била ослобођена античких реминисценција, да би тек и једино готика била својеврстан искорак у оригинално и самостално. Али, већ у следећем великом таласу обнове и препорода наша се и уметност, познато је у којој мери заснована и упућена на класичну „прошлу стварност“. Карактеристике маниризма и барока, посебних и оних утканих у *Gesamtkunstwerk*, само су наставак еволуција започетог процеса у епохи ренесансе. Један пример се посебно истиче, не само као Певснеров аргумент у тумачењу археолошког историзма. То је црква Карла Боромејског у Бечу, дело Фишера фон Ерлаха с почетка XVIII века. Блистави је пример средњоевропског барока; поред снажне куполе над јединственим простором храма на свом прочељу има антички портик и два висока стуба прекривена лозом рељефа, израсла на узору Трајановог стуба у Риму. Коначно, пре историцистичког посртаја, како би га можда назвао неко од строгих критичара, последњи од чистих великих стилова новог доба — рококо — изградио је део своје лепршавости и елеганције на лепоти кинеског израза.

Потом, познато је у којој су мери појаве које следе у уметности крајем XVIII и током XIX века биле ослоњене на средњовековне и нарочито класичне узор. А сецесија, Југендстил, арт поувеау, односно једноставније и обухватније — „Уметност око 1900“ свој убојити антиакадемизам изградила је на штедром и дубоком захватању у тековине старих, преткласичних цивилизација. Остане ли по страни дело Пола Сезана, као представника краја великих академских токова или као теоретичара модерне, Пикасо и многи савременици нису скривали одушевљење интерпретирањем облика и мотива уметности народа Африке и Јужне Америке. Између два светска рата многим „државним стиливима“, посебно у великим земљама ауторитарних режима, класично инспирисан историзам био је најбоља подлога изражавању државне моћи. Додајући и никад прекидана обраћања исходиштима националне традиције, долази се до седамдесетих и осамдесетих година нашег века

<sup>5</sup> N. Pevsner, *Möglichkeiten und Aspekte des Historismus, Historismus und bildende Kunst*, München 1965, 13.

<sup>6</sup> M. Gross, *Historijska znanost*, Zagreb 1980, 21—22.

<sup>7</sup> N. Pevsner, *нав. дело*, 13—17.

када је радикални еклектицизам постмодерне допустио широко отварање према искуствима прошлих епоха.

Легитимичан типолошки преглед историзма као категорије имао је у видном пољу уметност од Рима до данас, са бар неколико „историјски свесних“ епоха у којима се добро знало зашто се захвата у прошлост, у историју. Међутим, конвенција се мора успоставити, као, на пример, за романтизам или реализам. У одређеном смислу романтичарског и реалистичког је било често током прошлих миленија, попут Велфлинових парова и смењивања класичних и барокних етапа, али је прихваћено у историји уметности да су то изражајне, типолошке, стилске појаве XIX века. Показало се, истина, у типолошком погледу, да „историзам има везе с историјом колико готика са Готима”,<sup>8</sup> што са једне стране погврђује условност терминолошких конвенција и подсећа на случајност њиховог избора, као што упозорава да се историзам може и мора вишестрано посматрати. Када се опредељење неизбежно веже за дух историје који је натапао мисао XIX века, онда се лоцирање историзма још лакше везује за прошли век који постаје *locus classicus* његовог раста.<sup>9</sup> Испуњавају га устанци, револуције, ослободилачки и отаџбиноки ратови, обнове државности малих народа, јачање великих царстава и њихова експанзија на друге континенте, све оно што погодује и осликава ослањање на историју, на прошлу стварност. Истовремено је XIX век доба индустријализације, огромног техничког и научног напретка, у чему проналазак парне машине и електрицитет свачако представљају највећи улог у даљи прогрес човечанства. Очигледно је да век цивилизацијског напретка и никад јачег историзма представља својеврстан парадокс прогреса, истовремени живот истористичког и функционалног.

Технички напредак је изван наше равни посматрања, иако су у њега уграђени доприноси градитељства гвожђем, армираним бетоном и стаклом као новим материјалима, или, физички закони сунчевог спектра у аналитичкој примени импресиониста. На исти начин је занимљивија превласт историзма у средњој Европи, Немачкој и Аустрији, под чијим се утицајем налазило наше подручје, него што изгледа у Енглеској, мада Певснер сигурно с много разлога тврди да је Острво било *terra classica* историзма.<sup>10</sup> У немачкој историји уметности историзам је у тесној вези са *Gründerzeitom*, „Временом оснивања”, када је експанзивно јачало обновљено, уједињено и империјалистички снажно царство. Тај најпре пародистички назив није намењен само историзму краја XIX века. Штавише, проучаваоци

га прате кроз цело прошло и све године нашег столећа:<sup>11</sup>

	прото	1806—1835.
	рани	1835—1860.
Gründerzeit u	високи	1860—1890.
историзам	касни	1890—1918.
	пост	1918—1945.
	нео	1945—1970.

Мора се уочити при том да се историзам лакше посматра на појавама у архитектури, што се догађа и у периодизацији архитектуре у Аустрији. У њој је простор знатно суженији у односу на Немачку, а јасно артикулисана три основна раздобља:<sup>12</sup>

романтични историзам	1830—1860.
строги историзам	1850—1880.
касни историзам	1880—1914.

Врло слично у својој периодизацији и мађарски историчари уметности издвајају три фазе историзма:<sup>13</sup>

романтични историзам	1840—1870.
високи/зрели историзам	1870—1890.
касни историзам	1890—1910.

Још увек се чини да се у нашим земљама историзам мора поставити у хронолошке оквире одређене карактеристичним друштвеним и историјским претпоставкама, нарочито с обзиром на однос према традицији, а код Срба и саглашеним потрагама за националним стилем. Због тога се његово протезање уочава и у раздобљу између два светска рата, те би се могло предложити да историзам у српској архитектури (делом и уметности у целини) добије следеће оквире:

романтичарски историзам	1830—1880.
зрели историзам	1880—1914.
позни историзам	1920—1941.

Претпостављена је и могућност да се специфичан однос према националној традицији у XVIII веку назове обликом егзистенцијалног историзма, када су, на пример, у црквеном градитељству заступљени облици и просторна решења засновани на националној градитељској традицији (црква манастира Ковиља као опонашање Манасије, низ цркава с основом триконхоса и куполом). На крају столећа *Историја разних словенских народа, нарочито Болгаров, Хорватов и Србов* Јована Рајића потврда је одређеног ступња историјске свести и почетка укључивања српског народа у просветитељски, значи класицистички однос према истраживању и познавању прошлости. Романтичарски историзам у уметности био је пратећа појава и последица свеколиког националног напретка, свесловенских и јужнословенских идеја, развоја политичког и културног живота. Уз разложно оспоравање обима историзма у српском сликарству крајем XIX века, упркос заступљености историјске тематике, на великим градитељским подухватима

оцртавају се економски просперитет и државна експанзија у чијој су се служби нашли концепти зрелог историзма. Одређени значај, као кључним административним центрима, историзам је пружао најпогодније елементе репрезентације Београду, Загребу, Сарајеву, Ријеци. Између два светска рата у Југославији није се у том погледу ништа битно изменило — модерна уметност је крчила своје путеве, а позни историзам још увек имао сигурно тло за опстанак.

Историзам друге половине XIX и почетка XX века представља сплет социолошких, идеолошких и естетичких слојева у служби државних идеја светског поретка (*Weltordnung*). Да би могли да им служе архитекти, сликари, вајари, морали су и сами бити историчари, односно одлични познаваоци историје, прошле стварности и прошлих стилова. У реконструкцији историјских догађаја, цитирању аутентичних костима прошлих епоха, *Revival*има и *Survival*има неопходним за пројектовање монументалних сакралних и профаних грађевина, уметници су сами истраживали на путовањима, испомагали се фондовима музеја, тражили савете научника историчара (подсетимо се сарадње сликара Предића и Паје Јовановића с Иларионом Руварцем и Стојаном Новаковићем). Нама блиским и одличним примером можемо сматрати бечки Ринг, као израз државног просперитета и тежње да се политичка и економска моћ изразе и кроз укупан склоп могућности урбанизма, градитељства, ликовне и примењене уметности. Наиме, након спаса Царства после 1848. године, следило је дуго раздобље владавине цара Фрање Јосифа и успона државе. Опасности од класичног ратовања су нестале, а као иновација не само архитектонскоурбанистичких образаца, него и стратешких олакшања протоку војних и полицијских снага у случају нових револуционарних немира, у великим европским градовима се пројектују булевари репрезентативних габарита. Протоузором се сматрају булевари усечени у париске четврти, које је, педесетих година прошлог века, требало да добије и Беч. На место бедема и брисаног простора Глациса пројектована је прстенаста широка улица погодна за развијен градски саобраћај и пешаке који су добили одговарајуће широке ивичњаке засењене дрворедима и парковима. Тако постављена репрезентативна улица требало је да прими по свом ободу најлепше палате епохе, што су и постале зграде Берзе, Новог универзитета, Бургтеатра, Градске већнице, Парламента, Уметничке академије, Оепре, Концертне сале, Генералштаба, Новог двора, Вотивне цркве. На пројектовању и извођењу, тих палата стекли су се најбољи аустријски и страни архитекти, читаве екипе и тимови сликара и вајара који су се често специјализовали само за довршавање и украшавање ових објеката.

Не би требало пренебрегнути сличне урбанистичкоархитектонске захвате у другим градовима, који су такође били подлога за размах историзма, са бечким Рингом као једним од узора. У Будимпешти је то био раскошни булевар који данас води од Базилике до Миленијумског споменика, *Radiallstrasse*, *Népköztársaság útja*, занимљиво компонован да у једном делу има репрезентативне грађевине јавне намене, у другом, претежнијем, стамбене зграде.<sup>14</sup> У Загребу је то потез Зрињевца за који се мора истаћи да није настао као последица неког „бившег стања” или рушења, него је планиран изнова.<sup>15</sup> У Београду је делимично остварена замисао архитекте Емилијана Јосимовића да се на место градских шанчева уобличи булеваривенци (Косанчићев, Топличин, Обилићев). Шаренило стилова ових здања која су опасивала старо језгро Беча обрађало се арсеналу искустава прошлих епоха, што је у распону од четрдесетак година, колико је трајало формирање Ринга, ишло од осећања мере и склада до претенциозности и лажне монументалности. Било је то, уосталом, типично за раст главних градова самосталних држава у коме се нису могле избећи осцилације настале из диктата потреба богатих наручилаца и државотворне репрезентације и мегаломаније. Неопходно је подсетити се да је на том истом бечком Рингу још почетком XVIII века завршена црква Карла Боромејског (*Karlskirche*), „инкунабула барокне архитектуре” овог подручја Европе. Да је саграђена у овим деценијама с краја XIX века лако би била проглашена за еклектичку наказу историзма, а овако остаје бисер барокног градитељства.<sup>16</sup>

Очигледно да и пример бечког Ринга указује да се критеријуми погледа на историзам почињу да мењају. У делима архитеката, сликара и вајара који су опслуживали потребе најразноврснијих наручилаца на свим континентима није могло увек бити врхунског ква-

<sup>8</sup> H. G. Evers, *Historismus, Historismus und bildende Kunst*, 27.

<sup>9</sup> N. Pevsner, *нав. дело*, 13.

<sup>10</sup> *Нав. дело*.

<sup>11</sup> R. Linnenkamp, *Die Gründerzeit 1835—1918*, München 1976, 19.

<sup>12</sup> R. Wagner-Rieger, *Wiens Architektur im 19 Jhd.*, Wien 1970.

<sup>13</sup> S. József, *A romantikus és historizáló építészet néhány problémája*, *Ars Hungarica* 1 (Budapest 1987) 43—47.

<sup>14</sup> R. Jenő, *Magyar építészettörténet*, Budapest 1975, 290—291.

<sup>15</sup> Z. Čorak, *Zagrebačka katedrala i devetnaesto stoljeće*, *Saopštenje na V kongresu istoričara umetnosti Jugoslavije u Zagrebu juna 1988. godine*.

<sup>16</sup> W. Gotz, *Historismus*, *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* XXIV (Berlin 1970) 210.

литета, ни естетског нити извођачког, што се може рећи и за низ других претходних стилских раздобља из којих се обично посматрају само антологијски или енциклопедијски одабрани примери. Зато се на другој страни налази чињеница да се уметност историзма прилагођавала захтевима столећа, прихватајући испуњење обавеза проистацалих из нових савремених намена, нових материјала и новог укуса. Довољно је напоменути да је архитектура историзма била пред задацима изградње парламената, болница, железничких станица, театара, уз спремност да понуди нова и прилагођена просторна решења и употреби нове материјале, гвожђе и армирани бетон. Сликаство је с импресионизмом ушло у модерну епоху у којој је постајало важно како, а не шта сликати, заснивајући своје анализе природе и сунчеве светлости на резултатима физичких истраживања и законитости спектра.

Примери псеудостилова обезоружавају оптимизам у покушајима рехабилитације историзма. *Votivkirche* са бечког Ринга је више готичка од изворних готичких цркава, па спремност за извођење такве компилације цитата одражава савршеност проучености и познавања готичке архитектуре и потврђује некреативно одустајање од трагања за новим системом изражавања. Узроци томе су, између осталог, и у чињеници да је уметност историзма у XIX веку била усмеравана на баштину прошлости, нарочито тамо и онда када се радило о односу према традицији. У српској средини се, на пример, врло много очекивало од потраге за националним стилем и обновом српсковизантијског стила.<sup>17</sup> Догађало се то претежно у области црквеног градитељства и сликарства, која је, међутим, била у тој мери значајан чинилац у домену друштвеног и културног живота да се такве компоненте нису безначајно рефлектовале и на живот уметности. Ипак, оне су по свој прилици заводиле националну историју уметности у закључке о битној превази тог тока евокације националне традиције, чак и онда, између два светска рата, када су државној репрезентацији више погодивала истористичка усмерења академизованих асоцијација. Мађарски историчари уметности, посебно архитектуре, све чешће упозоравају да фактор њихове националне традиције није имао тако широк спектар дејства, чак ни у романтизму — колико се, пак, у темељима историзма налазило ослањање на класику.<sup>18</sup> Поглед на историју српске архитектуре и сликарства у XIX веку подстиче на проверу заступљености тема из историје с основама у националном и традиционалном, у садржајима слика и графичких листова и у градитељству. Без обзира на значај и вредност историјске тематике саме по себи, синоптичка карта њеног појављивања показала би истовремену и врло појачану тенденцију према класичним узорима. Низ појава у уметности крајем XIX века

садржи многе противречности које се споро подвргавају новим анализама и ревалоризацији. Виолеледиковска пуристичка реготизација, на пример, погодила је и наше крајеве, загребачку катедралу посебно. Међутим, губило се из вида да су Боле и „болетика“, са свом хипотеком академских узора, значили управо пут према модерној архитектури и урбанизму у Загребу. У тежњи за обновом српсковизантијског стила и поштовањем тада већ научноистраживачки познатих националних средњовековних манастира, осуђено је Болеово постављање металних иконостаса у српским православним црквама, у Загребу и у манастиру Гргетегу у Фрушкој гори.<sup>19</sup> Превиђало се да таква примена гвожђа/метала буде подударна са продором гвожђа у модерну архитектуру. На сличној линији савремености био је Аксентије Мародић, аутор иконостаса у манастиру Ковиљу. Његове копије или инспирације сликама Рафаела, Тицијана и других старих италијанских мајстора, означене су као епигонске,<sup>20</sup> иако су, у ствари, одговарале савременом таласу одушевљења Италијом попут немачких *Deutschromer*.

Поменувши име Виоле ле Дика упозоравамо да се приликом проучавања историзма XIX века морају имати у виду многобројни теоретичари, естетичари и филозофи уметности који су још тада, као савременици, коментарисали проблеме историзма, штавише, програмски снажно утицали на њега. Виоле ле Дик, после Семпера, био је један од таквих утицајних практичара и теоретичара архитектуре, запамћен и спомињан најчешће по уделу у антисемперовском, антиакадемском готицизму, у пуристичком залагању за примену једног, готичког стила. Међутим, он је био спреман да примени гвоздену конструкцију, тврдећи да би је употребили и средњовековни градитељи да су за њу знали. Наслућујући будући, скори развој модерне архитектуре (умро је 1879) у смеру функционализма, Виоле ле Дик је истицао да се „ближимо времену када се у једном јавном споменику неће моћи дозволити примена облика који не би био тачан израз потреба које треба задовољити“.<sup>21</sup> Није чудо што су потом у томовима његових списа тражена искуства нарочито после другог светског рата, када је читаве градске четврти и манастирске комплексе требало подићи из рушевина. А норма — стил, окосница Виоле ле Дикових принципа, на свој начин је служила свом времену и романтичном историзму.

Последња „два велика представника историзма“, Ригл и Велфлин, развили су значајне тезе о односу индивидуалног и органског. Те органолошке идеје продрле су у њихову науку заједно са филозофијом историзма. За Ригла и Велфлина је истористичко пре свега избацивање прогресивне мисли из теорије историје уметности. „Историзам је, по њима, с просветитељским рационализмом напустио и просветитељски оптимизам, то јест веру у оно



морално и интелектуално усавршавање које се очекивало од владавине здравог разума.<sup>22</sup> Осим тога, према Риглу, „уметничко хтење“ (Kunstwollen) полази од безусловног јединства историјскоуметничких појава, по Велфлину, индивидуално се удаљава као историјски фактор у формирању његове „уметности без имена“.<sup>23</sup> Објашњавајући становишта Ригла и Велфлина, Хаузер закључује да је „историзам сам по себи контрареволуционарна историјска филозофија која настоји да на индивидуум, ослобођен од окова, пребаци одговорност за последице револуције, а да се ипак не одрекне индивидуализма, велике тековине епохе просветитељства и револуције“.<sup>24</sup> Негде на другој страни је оно што је рекао Ниче, да човек мора „у животу да учи и да користи историју у служби проживљеног живота“,<sup>25</sup> да би један од првих великих истраживача историзма Фридрих Мајнеке тврдио чак да је историзам „једна од највећих духовних револуција коју је доживела, мисао западног света“.<sup>26</sup>

Историзам XIX и почетка XX века очито садржи многе особености које нису у целом временском распону типолошки јединствене. Под ознаком историзма су постављени и једносмерни, једнозначни комуникацијски системи чистих стилова попут класицизма, чак и плурализам средњовековних асоцијација у романтизму. Међутим, у периоду између 1870. и 1910. године сукобљавало се петнаестак стилова, што је код архитеката, на пример, мотивисаних опортунизмом, водило мешању метода, било намерно, било због неодлучности.<sup>27</sup> А при енергичној помисли да ту еклектичку полиглотску мешавину назовемо стилем, сукобљавамо се са конвенцијом, укорењеном не само код недовољно стручних људи, да ознака „стилски“ (стилски намештај, стилска ваза и слично) управо подразумева историцистичке, еклектичке елементе са неизбежном конотацијом неизворног, нестваралачког, кичерског.

Историзму се не могу порећи и из њега изузети елементи регресије, али се, такође, у њему могу видети могућности широког комуницирања, прилагодљивости и демократичности. Колико год су државе и режими диктирали услове за процват историзма као „манифестације капитала“, са свим састојцима мегаломаније и претенциозности, исто тако, крајем XIX века, у фази високог историзма, дакле еклектицистичког захватања у прошлу стварност, еклектик је могао бити свако, од државе као наручиоца до обичног појединца. На таквој демократској могућности да свако може да бира, то јест да буде еклектик, могло се догодити да је историзам — мисли се на ликовне уметности — заједно са специфичним историзмом сецесије, преплавио континенте. На тај начин историзам је преузео на себе улогу разгранате „комуникације са масама“ индустријског друштва,<sup>28</sup> постајући у свим областима појављивања у уметности на одређени начин функционалан. При том се намеће

уважавање још једне конвенције по којој функционализам истористичке уметности не треба мешати са функционализмом модерне уметности према коме је историзам у изразитој опозицији. Пред илузијом о једном тоталном уметничком стилу корисно је подсећање на речи Н. Певснера који упозорава на погрешно схватање да је „историзам тенденција у којој се види до те мере јака вера у историју да се одбацује и гуши изворност догађаја, а да је функционализам тежња у којој се изворност догађаја слободно прима“.<sup>29</sup> Све то разложно упућује на закључак да „нема историзма који не би морао функционисати, или, функционализма који би функционисао, а не би вредео“. Историзам и функционализам су могућа, нужна и жива обележја уметничке праксе.<sup>30</sup> Функционализам сам по себи не мора бити појава искључиве вредности. Видимо ли у њему леве и десне тенденције, од левог би се увек могло очекивати прилагођавање авангардног стварним потребама живота, док би десни водио у геометризам који постаје сам себи циљ, као кићење у историцизму и ларпурлартизму.

Не улазећи у посебну расправу о појму и судбини функционализма током XX века, ваља се подсетити да се функционализам не односи искључиво на безорнаменталност и чистоћу облика, зачете још у крилу сецесије, па програмиране у Лосовој осуди злочинства орна-

<sup>17</sup> Д. Медаковић, *Историзам у српској уметности XIX века*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор 3—4 (Београд 1967) 197—211; Ж. Скаламера, *Обнова „српског стила“ у архитектури*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 5 (Нови Сад 1969) 191—232; М. Јовановић, *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*, Београд—Крагујевац 1987, 109—130, 155—242.

<sup>18</sup> Z. Manević, *Srpska arhitektura 1900—190*, Beograd 1972, 19.

<sup>19</sup> М. Јовановић, *нав. дело*, 172.

<sup>20</sup> М. Јовановић, *Српско сликарство у доба романтизма*, Нови Сад 1976, 129—130.

<sup>21</sup> М. Besset, *ViolletleDuc, Seine Stellung zur Geschichte*, Historismus und bildende Kunst, 49.

<sup>22</sup> А. Hauser, *Filozofija povijesti umjetnosti*, Zagreb 1963, 99.

<sup>23</sup> *Нав. дело*, 88.

<sup>24</sup> *Нав. дело*, 87.

<sup>25</sup> Наведено према: W. Götz, *Historismus*, 202.

<sup>26</sup> L. Grote, *Funktionalismus und Stil, Historismus und bildende Kunst*, Munchen 1965, 59 (преузето из књиге F. Meinecke, *Die Entstehung des Historismus*, Munchen—Berlin 1936).

<sup>27</sup> С. Dženks, *Moderni pokreti u arhitekturi*, Beograd 1986, 193.

<sup>28</sup> *Нав. дело*, 129.

<sup>29</sup> Н. G. Evers, *Vom Historismus zum Funktionalismus, Historismus und bildende Kunst*, Munchen 1965, 118.

<sup>30</sup> *Нав. дело*, 123—124.

мента, разрађене у теорији и пракси Баухауса, што је дуго држало у заблуди историчаре уметности у приступу ономе што је требало да буде означено као конструктивизам између два светска рата. Призивањем функционализма у пуном смислу просторних, конструктивних и естетских решења, користимо упоређење између сложених конструктивних склопова и просторног распореда Гарнијеове Опере у Паризу и корисност сваког кубног сантиметра у једном прекоокеанском пароброду.<sup>31</sup> Због тога у здању париске Опере не треба једнострано видети само китњасту грађевину зрелог историзма, истина изведеног са високом мером галске рационалности, него и одговор на захтеве савременог театра уз помоћ нових конструкционих метода и примене армираног бетона. У покушају објективног ревалоризовања цивилизацијског ступња човечанства нашле би се десетине градова, метропола и држава и уметности, чија је физиономија добрим делом заонована на градитељским, вајарским и сликарским делима историзма. Тај „улепшани свет“<sup>32</sup> индустријске ере не може, непроверено, остати „црна рупа“ у развоју тог истог човечанства. Путеви авангардних и модерних праваца у уметности XX века нису били први пут носиоци реакције на слепу улицу где се наша уметност и на крају XIX века. Другачије, али слично, и на крају XX века. Радо цитирани зналац ових појава у архитектури, Чарлс Џенкс и сам се изненадио, код поновљеног издања своје књиге о језику постмодерне архитектуре, колико се значајеих померања у међувремену догодило и то према „радикалном еклектицизму“. По њему је постмодерна архитектура у тежњи да комуницира двојно кодирана, постајући еклектичка мешавина традиционалних или локалних кодова са модерним кодовима.<sup>33</sup> Сада смо посматрачи постмодерне изнутра, још увек као њени савременици. Према еклектици XIX века постоји дијалектички тако нужна историјска дистанца. Поред осталог, пракса постмодерне би требало да пружа додатна искуства у посматрању и оценама тог еклектизма краја XIX и почетка XX века.

Сва је прилика да се о историзму, поготову у нашим, југословенским земљама, мора још говорити. Врло често се термини еклектичко, историцизам, историзам, употребљавају недовољно одређено, нетачно, али с обавезном намером обезвређивања и уверавањем да је историзам нешто мртво и лоше, а функционализам обавезно напредан и животворан.<sup>34</sup> Питање је да ли се еклектичким може означавати свака грађевина XIX века која се позива на морфологију прошлих епоха, и она са једнозначним преношењем облика и особености једног стила, или, пак, она слика, скулптура или здање, која се обраћају на више извора не би ли постигли једну нову синтезу, један нови израз, можда стил.<sup>35</sup> За ово друго, обично везано за појаве на крају XIX и по-

четку XX века, када историзам односно историцизам допушта инспирисање различитим делима из различитих епоха, прихватљив је и термин који су употребљавали Руси — ретроспективизам, као антипод руском националном стилу и као „реконструкција формалног система прошлости“.<sup>36</sup>

У деценијама високог, зрелог, и позног историзма стицали су се елементи који су водили томе да се крај XIX и почетак XX века означе као раздобље историцизма, историјских стилова, еклектицизма. Треба се подсетити да постоје земље где уопште нема издвајања и удвајања термина, већ се уместо историцизма и историзма за наводно различите садржаје или морфологију користи само појам историзам. То је случај, на пример, с Енглеском, што је подстицај да се и глобално прихвати. Подвајање историцизма и историзма представља непотребно оптерећење, јер историзам сасвим довољно и потпуно покрива све оно што се под тим појмом треба да подразумева. Осим тога, *историцизам или еклектика, у досадашњем смислу, нису никада били сами себи уметнички циљ, већ су избор облика — цитата — асоцијација — евокација у њима диктирали други естетички и типолошки захтеви.* Тако и у случају историзма еклектички — историцистички избор стила и форме за опонашање представља само њему „припадајући уметнички метод, а да при том историзам без тог метода којим се артикулише није ни могућ“.<sup>37</sup> Морфологија еклектицизма, како се истиче, није примарна за његове естетичке афинитете, већ служи другим историјским релеванцама, као што еклектицизам не мора обавезно водити историзму.<sup>38</sup> Али зато историзам (историцизам, дакле, искључујемо као сувишно и неплодно оптерећивање терминологије) не може без еклектицизма као метода, у распону од евоцирања, асоцирања, копирања, преузимања, интерпретирања, рецепције, цитирања, до фалсификовања и плагирања, што, истини за вољу, није својствено само XIX веку и историзму, већ би се, и уз помоћ социологије уметности, проналазило и у другим претходним и потоњим раздобљима. Према Полу Гогену, „у уметности постоје само револуционари или плагијатори“,<sup>39</sup> чиме се такође наглашава проблем оригиналности и стваралачког у уметности уопште, што се историзму одузима, модерном и авангардном аутоматизовано допушта и приписује, а да модерно не мора бити стваралачко и уметничко, и обрнуто — историјетичко не мора бити неуметничко и некреативно. Још ако се рачуна на његову категоријалну вредност и збир типолошких одлика, историзам и дела из његовог подручја не морају унапред бити лишена естетских, уметничких вредности, или их, са новим сазнањима и свешћу, условно можемо утврдити. На тај начин историја уметности много разложније, сталоженије и спокојније може утврдити да је и епоха историзма имала велике



и добре архитекте, сликаре и вајаре. Историзам представља и значи коришћење великог искуства из „прошле стварности“, из историје, а не само „комерцијални бофл“ и грађење „Walhallae à la Партедон, базилике à la Монреале, будоара à la Помпеји, палате à la Пити, везантијске цркве или базара по турском укусу“.<sup>40</sup>

Историзам је био у служби светског поретка (Weltordnung), државних идеја и погледа на свет који у историји тражи модел за мисао и форму (Denkmodell, Formmodell).<sup>41</sup> У архитектури није тежиште на просторним решењима, још мање на морфологији стила, већ на првом месту у „одгонетању“ стила у функцији намене.<sup>42</sup> Треба додати и истаћи чињеницу о разлици која постоји у методу између архитектуре и сликарства у историзму XIX века. Архитектура историзма има као метод дијахронију, а сликарство синхронију. Заправо, творци истористичке неостилске архитектуре имају пред собом све или безмало све узорке за њихово копирање или интерпретирање, од технике и материјала до најситнијих обликовних детаља. Историјско сликарство, укључујући, пре свега, црквено сликарство са методима хришћанске иконографије, увек је анахронично, јер никад није примењивало методе сликара из историјског раздобља које илуструју. Сликари тема из историје често и не располажу подацима о времену које евоцирају, претварајући своје слике у својеврсно савремено позориште, док се у архитектури историзма лакше остварује тежња за реконструкцијом модела прошлих епоха.<sup>43</sup>

Сада, на крају девете деценије XX века, као савременици постмодерне, засићени техницизмом и функционализмом који све чешће умеју бити изван живота, нарочито људи из технолошки високо развијеног дела света, радо прихватају дозволу да се обрате „прошлој стварности“, у име хуманости, а против догматичности било које врсте. Подсећајући се са уважавањем навођене Певснерове дефиниције историзма, коначно бисмо могли да је

прихватимо, или, ипак, коригујемо. По њој, наиме, није могуће превредновање историзма и прихватање његових позитивних особености, а што је био циљ овог излагања. Може се сматрати да је изречена довољно давно да не би представљала препреку за касније предузимана проучавања и могућности дефинитивне рехабилитације историзма у уметности XIX века. Поглед на периодизације историзма које његово трајање утврђују дубоко у XX веку, говори о врло јасном паралелизму естетичке, естаблишментске, истористичке и алтернативне уметности.<sup>44</sup> Авангардна усмерења уметности друге половине XIX и XX века била су део свеукупних прогресивних еволуција и револуција у развоју човечанства, али размере и сразмере званичне, академске, истористичке уметности биле су такве да обавезују и дају право да се са више објективности и проучености потражи место историзма у уметности XIX века.

<sup>31</sup> Нав. дело.

<sup>32</sup> Користимо наслов и предмет разматрања у књизи: А. Ćelebonović, *Ulepšani svet*, Beograd 1974.

<sup>33</sup> С. Dženks, *нав. дело*.

<sup>34</sup> Н. G. Evers, *нав. дело*, 118.

<sup>35</sup> N. Pevsner, *Nachwort, Historismus und bildende Kunst*, 112.

<sup>36</sup> Е. Кириченко, *Русская архитектура 1830—1910х годов*, Москва 1978, 342.

<sup>37</sup> W. Götze, *нав. дело*, 205.

<sup>38</sup> Нав. дело.

<sup>39</sup> Према *нав. делу*, 203.

<sup>40</sup> О. Marusevski, *нав. дело*, 66.

<sup>41</sup> W. Gotiz, *нав. дело*, 211; О. Marusevski, *нав. дело*, 70.

<sup>42</sup> О. Marusevski, *нав. дело*, 70.

<sup>43</sup> О томе: R. Ivančević, *Historicizam i historija. Razlike metode historicističke arhitekture i slikarsiva. Život umjetnosti* 28 (Zagreb 1979) 48—54.

<sup>44</sup> Нав. дело, 48.

## Historisma dans l'art du XIX<sup>e</sup> siècle

MIODRAG JOVANOVIĆ

C'est peut-être par hasard que les questions relatives à l'historisme dans l'art, très actuelles vers la fin du siècle dernier, reprennent un caractère d'actualité dans les dernières années de notre siècle. Elles sont redevenues actuelles non seulement du fait que l'homme et l'humanité ressentent constamment le besoin de se tourner vers le passé et l'histoire, mais aussi parce que

l'esthétique de l'art postmoderne des années soixantedix et quatrevingts a offert de vastes possibilités de puiser dans les formes des styles du passé, appartenant déjà à l'histoire. Elles sont posées avec insistance, du fait que l'historisme est de nouveau fortement présent dans les programmes artistiques, les définitions qui continuent à le qualifier de quelque chose

d'extrêmement négatif ayant subsisté, sans que les arbitres se rendent souvent très bien compte de ce qu'ils jugent avec tant de sévérité. L'intérêt porté à l'historisme par l'histoire de l'art n'est pas de fraîche date, mais il s'est fait plus vif il y a une vingtaine d'années, parallèlement aux tendances de redonner de la valeur aussi bien à l'art nouveau qu'à l'historisme qui est à l'opposé de celui-ci. Une contribution particulière y fut apportée par une réunion de scientifiques qui eut lieu en octobre 1963 à Munich, où Nikolaus Pevsner, savant éminent, définissait l'historisme comme «attitude selon laquelle le recours à l'histoire est considérée comme plus important que la découverte et le développement des systèmes nouveaux, des formes nouvelles propres à l'époque où l'on vit». Le caractère concis et péremptoire de ce point de vue exige toutefois une analyse détaillée, sans remettre en question pour autant l'argumentation invoquée jusqu'ici, selon laquelle l'historisme manque d'originalité, de potentiel créateur propre, ne renfermant que des propriétés réceptives et réduit à l'emprunt d'éléments stylistiques, décoratifs et constructifs, tels que les passages citations puisées dans l'histoire, dans le patrimoine des époques, des courants, des écoles, des styles d'autrefois.

Pour définir les phénomènes artistiques nés à la veille du XX<sup>e</sup> siècle, on a continué à employer les termes d'éclectisme, d'historicisme et de styles historiques, ce qui aurait pour but de marquer la différence entre ceux-ci et l'historisme. Par contre, l'historicisme garderait le sens de reprise formelle, reprise en tant qu'imitation, compilation, citation, alors que l'historisme aurait un sens beaucoup plus large, tant du point de vue de l'époque que du contenu: il équivaldrait à une renaissance fondée sur l'esprit de l'histoire. En séparant l'historisme de la tradition, on pourrait accepter aussi une implication supplémentaire qui n'est pas insignifiante et selon laquelle l'historisme supposerait des catégories d'association, tandis que là tradition impliquerait celles d'évocation. A former des blocs principaux de phénomènes autour et à l'opposé de l'historisme, on pourrait voir se ranger d'un côté l'historisme, la tradition, le national, tandis que de l'autre côté figureraient leurs opposés quant à l'essence des programmes et des fins: le fonctionnalisme, le moderne et le général/le commun.

C'est dans la même voie de l'analyse que se situerait la tentative de définir, du point de vue de la typologie, les caractéristiques de l'historisme. Les implications méthodologiques de la typologie ne comptent pas seulement avec une distinction simpliste des types réduits à la forme, mais aussi avec un ensemble de nombreux facteurs d'importance décisive auxquels on peut joindre alors les cinq types de Pevsner aussi. En outre, l'historisme peut être traité comme une catégorie, ce qui nous amènerait à l'identifier à travers les époques allant de Rome jusqu'à nos jours, sans le limiter au seul XIX<sup>e</sup> siècle. Toutefois, il est nécessaire de convenir

que le XIX<sup>e</sup> siècle constitue manifestement le *locus classicus* de son évolution. Généralement parlant, on distingue trois phases de l'historisme (phase romantique, phase de la maturité et phase tardive), mais on suit à bon droit et l'on retrouve ses traces jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Sur la base de ces considérations, l'historisme dans l'art serbe comprend, à son tour, trois étapes de l'évolution: étape romantique (1830—1880), étape de maturité (1880—1914) et étape tardive (1920—1941).

On ne peut nier que l'historisme contient des éléments de régression qu'il est impossible d'isoler, mais on peut y voir aussi le moyen d'une vaste communication, d'adaptabilité et de démocratie. L'historisme a été au service de l'ordre universel, des idées étatistes et d'une optique qui cherche dans l'histoire le modèle de pensée et de forme. Les États et les régimes ont toujours dicté les conditions qui assuraient la floraison de l'historisme en tant que «manifestation du capital», avec tous les éléments de mégalomanie et de prétentions outrées, mais à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dans la phase du haut historisme, c'est-à-dire dans celle du recours éclectique à «la réalité révolue», n'importe qui pouvait être un éclectique, depuis l'État commandant une oeuvre d'art jusqu'à un individu quelconque. De cette manière l'historisme s'attribue le rôle de «communiquer avec les masses» de la société industrielle, en devenant, d'une certaine manière, fonctionnel dans tous les domaines de l'art où il se manifeste. Cela entraîne aussi le problème de l'originalité et de l'esprit créatif dans l'art en général, ce que l'on refuse à l'historisme pour le reconnaître automatiquement au moderne, à l'avantgarde, malgré le fait que le moderne n'est pas nécessairement créatif et artistique et inversement — l'historisme ne manquant pas nécessairement d'art et de créativité. De plus, si l'on tient compte de sa valeur en tant que catégorie et de la somme de ses caractéristiques typologiques, l'historisme et les oeuvres de son domaine ne doivent pas être privées a priori de leurs valeurs esthétiques, artisanales et artistiques. On peut les constater sous condition, grâce à des connaissances et à une conscience nouvelles. Ainsi, l'histoire de l'art peut elle établir d'une manière plus réfléchie, posée et calme, que l'époque de l'historisme a compté, elle aussi, de grands et de bons architectes, peintres et sculpteurs. Les tendances d'avantgarde de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et celles du XX<sup>e</sup> ont coexisté avec l'art officiel et historiciste. Elles ont fait partie de l'ensemble des évolutions progressives et des révolutions qui ont marqué le développement de l'humanité, mais le volume et les proportions de l'art académique, historiciste ont été tels qu'ils nous obligent et nous autorisent à rechercher avec plus d'objectivité et d'approfondissement dans nos études, la place de l'historisme dans l'art du XIX<sup>e</sup> siècle.