

УВОД У СРПСКУ УМЕТНОСТ 20. ВЕКА

- Историја српске уметности прве половине 20. века може се пратити преко артикулације и закона функционисања различитих **формално-језичких аспеката** или **проблема**, као и условности који на њих утицали.
- Развој српске модерне уметности до 1950. одвијао се кроз елаборацију четири основна **ликовна елемента** – *светлост, форма, боја и тема* (Лазар Трифуновић).
- Праћење законитости и хронолошког следа у њиховом појављивању и смењивању, као и ширег контекста, има за циљ боље разумевање суштине уметничких остварења и промена, које се читавају у статусу предметног мотива у слици.
- У периоду када у слици доминира **светлост**, уметници истражују *природу*; кад су у првом плану закони **форме**, они проучавају аутономне аспекте *уметничког дела*; кад је феномен **боје** водећи, они се усредсређују на испољавање властите *личности (унутрашњег бића и емоција)*; да би се, када се тежиште помери на **тему** слике, усредсредили на *друштвена питања*.
- У оквиру овакве структуре, стилови и покрети, односно имена праваца, имају превасходно оперативни карактер и омогућавају лакше праћење проблематике.
- Тежиште експликације биће усмерено на ток ослобађања од ученичке зависности и западноевропских узора, односно на артикулацију различитих и неретко симултаних уметничких концепција, које не подлежу ригидним стилским поделама (својственим западноевропској уметности) и линеарном хронолошком следу.

хронолошки оквир и тековине српске уметности прве половине 20. века

- Два симболична датума која су означила кључне тренутке у хронологији српског модерног сликарства и омеђила његов развој у првој половини 20. века јесу: Светска изложба у Паризу 1900. и самостална изложба Петра Лубарде у Београду 1951.
- Историјски значај овог периода лежи у напорима неколико генерација уметника да усвоје модернистичку синтаксу и, тако, српску уметност изведу из оквира локалног уметничког наслеђа и укључе у интернационални контекст и модернизацијске токове европске уметности.
- Према мишљењу Лазара Трифуновића, супериорног тумача српске модерне уметности: *Све што је српско сликарство створило између ових изложби налази се у оквиру једног начина мишљења, једног система вредности и једног света, и поред тога што су стилска решења различита...*
- Реч је о епохи грађанске уметности обележеној неравномерним развојем, током којег су битно измењени њена друштвена улога и положај. Осим што је подизала естетски укус буржоазије, српска уметност се истовремено и прилагођавала њеним афинитетима, као и конзервативном менталитету и политичким аспирацијама домаће средине.

1. ПРОБЛЕМ СВЕТЛОСТИ У СРПСКОЈ МОДЕРНОЈ УМЕТНОСТИ

- У конзервативној српској средини уметничке новине нису биле прихватане без отпора, па су асимилација и артикулација формално-језичких иновација текли постепено и споро.
- Током 19. века, слика је у Србији била јасно одређена својом функцијом. Постојала су три доминантна типа слике:
 - *религиозна композиција,*
 - *историјска тема и*
 - *портрет,*социолошки везана за ктиторе – црква, држава и грађански слој, док је *пејзаж* егзистирао као маргинални сликарски жанр.

Луминизам: новине везане за проблем **вештачког (ноћног) осветљења**, које Ђура Јакшић и Ђорђе Крстић доносе из Минхена, изазвале су тектонске поремећаје у српској уметности 19. века утемељеној на националном епу и историји, а истовремено отвориле нове путеве њеног развоја почетком 20. столећа.

Ноћно осветљење представља основну тему Јакшићевих романтичарских слика:



Бакљада кроз Стамбол капију (1859)



Убиство Карађорђа (1862)



Караула (1876)

касније, ноћно осветљење се јавља и у Крстићевим делима, која у основи припадају реализму, али понекад садрже елементе симболизма и назнаке импресионизма:



Пад Сталаћа (1900)

Бабакај (1906)



- Реални, физички извор светлости јасно је одређен (бакља, свећа, ватрени пламен, муња) и позициониран бочно, те се светлосни рефлекси неравномерно преносе на ближе и даље форме.
- „Полутама“ и снажни одбљесци светлости дематеријализују простор и границе облика (тековина романтизма).
- Кратки, наглашени и несливени потези и разубуђена фактура антиципирају технику сликања својствену српским пленеристима.

Крстићеви пејзажи из 1883. настали у пленеру, постављају у први план проблем дневне светлости и антиципирају нов однос према природи – непосредно бележење визуелних сензација.



Чачак са Љубићем (1883)



Косово Поље (1883)



Овчар и Каблар (1883)

Припремајући се за Светску изложбу у Паризу (1900), већина српских уметника определила се за слике националноисторијског жанра постављене углавном у ноћном амбијенту. Иако тим решењима нису започели експерименти у области спектралне анализе, простор је детаљно истражен, а рефлекси ноћног осветљења постављени кратким „флекпотезима“ пољуљали су статус академски моделоване, чврсте форме.



Ристо Вукановић, *Дахије* (1898)

Стеван
Алексић,
*Спаљивање
моштију Св.
Саве* (1908)



- У слици **Дахије** (1898) Ристе Вукановића ноћно осветљење није угрозило, него продубило простор – што је последица померања његовог извора у центар композиције и равномерног преношења светлосних рефлекса на све форме. Сликарска техника заснована на слободним, широким „импресионистичким“ потезима резултирала је богатом фактуром и дематеријализацијом форми.
- Исти тип слике нешто касније срећемо и код Стевана Алексића. Међутим, иако су на његовој композицији **Спаљивање моштију Св. Саве** (1908) потези артикулисани кроз систем „флекса“, они не нарушавају чврсту структуру облика и јасно дефинисану дубину простора.

Пленеризам: решавање проблема ноћног, вештачког осветљења водило је ка померању тежишта интересовања уметника на феномен дневне, природне светлости.

Практикујући смеле колористичке акценате, изражене фактуре и френетичне потезе у грађењу призора у екстеријеру, експонент симболизма **Леон Коен** у српску уметност уводи нови извор утицаја – минхенске сецесије, у погледу теме усмерене на литературу, митологију, алегоријску причу. Његове слике *Вечити Јуда*, *Јосифов сан* и *Пролеће*, демонстрација су сецесионистичке крилатице: *Слика је свет који настаје из хаоса*.



Вечити Јуда (1898)



Јосифов сан (1897)



Пролеће (1902)



Изведена за Светску изложбу у Паризу, слика **Марка Мурата** *Улазак цара Душана у Дубровник* (1900) садржи елементе реализма, пленеризма и сецесије, а њена суштина није у верном приказу историјског догађаја него у демонстрацији светлости помоћу љубичастих сенки, плавих површина, ружичастих и жутих светлосних просијавања.



Муратове дубоке везе са медитеранским поднебљем изнедриле су поетско осећање природе изражено уситњеним потезима, техником сличном поантилизму и импресионизму, која благо дематеријализује форму, као што то показује слика *Дубровник* (1908).



Упливи ових нових, пленеристичких решења евидентни су и у сликама **Павла Паје Јовановића**, чија је поетика била чврсто утемељена на принципима бечког академског реализма. Сliku ***Крунисање цара Душана у Скопљу*** (1900) одликују расветљена палета и слободнији потези. Светлост је освојила целу слику, а љубичаста и плава сугеришу сенке. Поетнилистички поступак примењен је приликом сликања пејзажа у позадини. Упркос слободним, закошеним потезима чврст цртеж и орнамент су задржани, па светлосне рефлексије нису разориле структуру форме.



На Јовановићевој слици ***Женидба цара Душана*** (1900) утисак пленеристички свежег и непосредног, импресионистичког сликања појачавају густе пасте и блештава атмосфера. Међутим, ове слике нису настале у пленеру, него у уметниковом атељеу.

епилог:

- Са луминистичким и пленеристичким сликама Ђорђа Крстића (*Пад Сталаћа*), Ристе Вукановића (*Дахије*), Леона Коена (*Отмица Српкиња за турски харем*), Марка Мурата (*Улазак цара Душана у Дубровник*) и Павла Паје Јовановића (*Крунисање цара Душана у Скопљу*) приказаним у *Гран палеу* на Светској изложби у Паризу (1900), завршен је процес развоја од религиозне слике до историјске композиције, а прва, иако скромна, експанзија светлости и боје резултирала благим деформацијама предметног мотива.
- Ове декоративне слике великих формата у које је српски народ уткао све своје политичке и историјске амбиције, имале су сличности са делима француских академских сликара и професора Школе лепих уметности, али су у поређењу са алтернативном, незваничном уметничком сценом тадашњег Париза деловале анахроно.
- Оне су поново биле изложене 1904. на Првој југословенској уметничкој изложби у Београду, на којој су дела млађе генерације уметника наговестила нове путеве развоја српског сликарства.

развијени пленеризам и наговештаји импресионизма

- За развијени пленеризам друге генерације српских уметника пресудна су била искуства стечена у **Минхену**: на **Академији** и у **атељеу** словеначког сликара **Антонa Ажбеа**.
- У Ажбеовом атељеу су се први пут срили и успоставили плодну сарадњу сликари из Србије, Хрватске и Словеније: Надежда Петровић, Ристо и Бета Вукановић, Боривоје Стевановић, Милан Миловановић, Коста Миличевић, Пашко Вучетић, Рихард Јакопич, Фердо Весел и др.
- У кругу ове генерације српских уметника артикулисане су две концепције:
 - једна, *пленеристичка* – у оквиру које је светлост сликана зависно од предмета и унапредила минхенско схватање слике, док је
 - друга, *импресионистичка* – омогућила да светлост загосподари сликом и разори чврстину предмета.

Ажбеов метод

- Подучавајући младе уметнике Ажбе је одбацио педагошки метод формалног подражавања природе свог бечког професора Карла Пилотија, настојећи да дубље проникне у законе природе и пронађе средства за њихову визуелизацију.
- **Ажбеов метод** почивао је на три принципа:
 1. *кугле* – постављање главе,
 2. *моделовања* – помоћу светлости и боје, и
 3. *анатомске оправданости форме* – кроз благу геометризацију облика.

Цртање фигуре одвијало се у три фазе: скицирање и сенчење основних форми угљеном, елаборација форме кроз употребу одговарајуће боје и геометризацију.

Тако моделован предметни мотив требало је поставити дубински, утврдити тачан однос између њега и позадине и, на тај начин, решити проблем простора.

Суштина је лежала обликовању форме помоћу светлости и чистих боја на начин којим би се постигао утисак њиховог оптичког мешања, док је геометризација била у функцији тачнијег приказа облика.

Афинитет према тако моделованом, чврстом предмету представљао је типично ажбеовску црту, која је снажно прожела српски развијени пленеризам и рани импресионизам.

Минхенска концепција слике

- Други важан фактор утицаја на српску уметност била је **минхенска концепција слике** артикулисана на Академији.
- Успостављена на:
 - **реализму** - усмерење ка темама из свакодневног живота,
 - **импресионизму** - фокусирање на атмосферу природе и
 - **сецесији** - симболичка стилизација,

она је изнедрила један специфичан обједињујући елемент, а то је:

интимна, лирска интерпретација природе.

- Очување структуре предмета, техника тонског сликања и поетична атмосфера јесу чиниоци који су ограничили домете немачког импресионизма, а које су српски пленеристи и импресионисти иницијално прихватили.
- Развијени пленеризам је напустио историјску композицију, подигао значај сликарске технике, пренео слику у предео, расветлио палету и истакао боју, али је остао везан за минхенску концепцију светла у функцији очувања утиска реалистичности предмета.
- Ипак, пленеристичка светлост подстакла је даља истраживања и артикулацију чистих импресионистичких решења.



Девојка са књигом (1906)



Савиначка црква (1911)

Томе у прилог говори слика *Девојка са књигом* (1906) **Боривоја Стевановића**, који је своја даља истраживања светлости примарно везао за пејзаж око *Савиначке цркве* (1911). За разлику од фигуре у пленеру која одише сецесионистичким сентименталношћу, овај предео је духом и поступком близак француском импресионизму.

Импресионизам

- Пленеризам и импресионизам блиски су у изразу, имају сродна изражајна средства и истоветну намеру да у природи открију и на слици прикажу сунчеву светлост, али се разликују у доследности и начинима постизања тог циља:
 - код пленериста светлост је средство моделовања предмета и осветљавања палете,
 - а код импресиониста је светлост самостални ентитет, аутономни елемент слике, најчешће у функцији дематеријализације предметног мотива.
- Та разлика проистекла је из одбацивања минхенске концепције слике и окретања српских уметника француским и италијанским изворима инспирације.
- У периоду између 1904. и 1915. године стасала је генерација носилаца „импресионистичког метода и стилистике“: треперење и одблесци, плаве сенке и жута светлост, оптичко мешање боја (у оку посматрача), светао и блистав колорит, тачкаст или запетаст потез, густа паста и изражена фактура.
- Међутим, у време када Надежда Петровић и Милан Миловановић одлазе у Париз, импресионизам је увелико био превазиђен на европској уметничкој сцени, којом су тада доминирали ар нуво/сецесија, фовизам и кубизам.
- Узроке овом традиционалном окретању српских уметника старим мајсторима у Лувру и импресионизму, треба тражити у:
 - њиховој везаности за патријархалну домаћу средину и њен конзервативан укус, али и
 - чињеници да су они у Париз стизали посредно, преко Минхена, Прага и других градова Централне Европе, где су се школовали и прихватили извесна импресионистичка решења прожета сецесијом, а која је сада требало кориговати и ускладити са француском парадигмом.

Стога се прави импресионизам у Србији појавио релативно касно, **1904–1908**, са програмским сликама **Малише Глишића** **Надежде Петровић** и **Милана Миловановића**.



Ташмајдан (1904)



Дереглије на Сави (1907)



Мост цара Душана у Скопљу (1907)

- Са овим сликама почела је бурна манифестација светлости, која је неповратно разорила постојаност и значај форме.
- Тиме је започела борба за модерно схватање слике у српској уметности 20. века, ослобођене историје, религије и литературе и окренуте аутономним законима, у чему и лежи историјски значај импресионистичког покрета.
- Ипак, читав српски импресионизам је, као концепција, остао сужен, јер и оно што је било стваралачки напредно, измакло је уметничкој критици и теорији, па чак и прогресивној Надежди Петровић.
- Упркос томе, у историји српског импресионизма могу се детектовати две етапе: *истраживачка* и *класична* фаза.

Истраживачка фаза српског импресионизма (1904–1915) протекла је у знаку експеримента и испитивања различитих аспеката и ефеката светлости у слици. Имала је два тока, чија се исходишта везују за **Француску** (Надежда Петровић) и **Италију** (Малиша Глишић).

- **Надежда Петровић** (1873–1915) је до импресионизма дошла из сецесије, која је била основа и њеним каснијим, париским делима, чему у прилог говори отвореност ове уметнице према различитим правцима и покретима, поетикама и естетикама.
- У њеном делу снажно се укрштају утицаји минхенске сецесије и симболизма, колоризма Јулијуса Екстера и експресионизма Василија Кандинског с једне, а француског импресионизма, с друге стране.
- Стога се Надеждин опус идентификује као спој „импресионистичке мотивације“ и језика „експресије“, уз каснију, аутохтону и креативну асимилацију елемената примитивизма и фовизма.





Пут кроз јелову шуму (1901)



Брезе (1901)

У овим баварским пејзажима с почетка 20. века, Надежда Петровић артикулише карактеристичан, жустир и широк потез, а Екстеров утицај читава се у техници темпере, употреби чисте боје и начину раздвајања планова.



Стабло у шуми (1904)

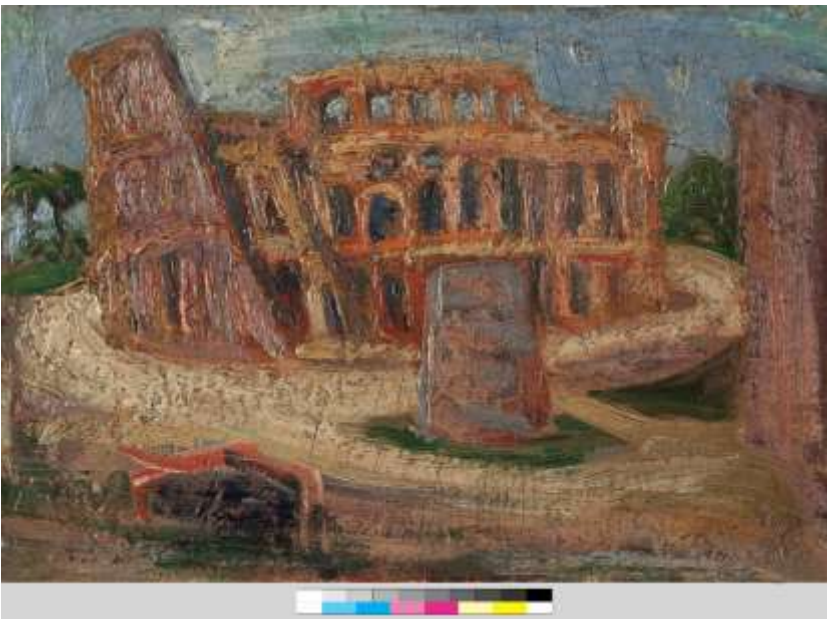


Ресник (1907)

Током србијанске фазе (1903–1910), настају: ***Ресник*** и ***Стабло у шуми*** – колористички најснажнија дела, али и ***Дероглије на Сави*** – слика којом је Надежда Петровић дефинисала своју импресионистичку концепцију. На тој композицији светлост је напустила форму и постала самостална реалност, разливена и разломљена на колористичке чиниоце и организована на импресионистички начин.



Дероглије на Сави (1907)



Поједина Надеждина импресионистичка решења из ове фазе, као што је **Колосеум** (1907), настала су под утицајем Ивана Грохара, њеног блиског пријатеља и експонента словеначког импресионизма.



Извесна психолошка компонента присутна у Надеждином импресионистички изведеном **Аутопортрету** (1907) и **Портрету сестре Анђе** (1908), несумњиво представља експресионистички елемент.



Надеждине слике са елементима алегорије (**Валпургијска ноћ** 1906. и **Острво љубави** 1907/1908) идејно су блиске симболистичким делима Леона Коена.



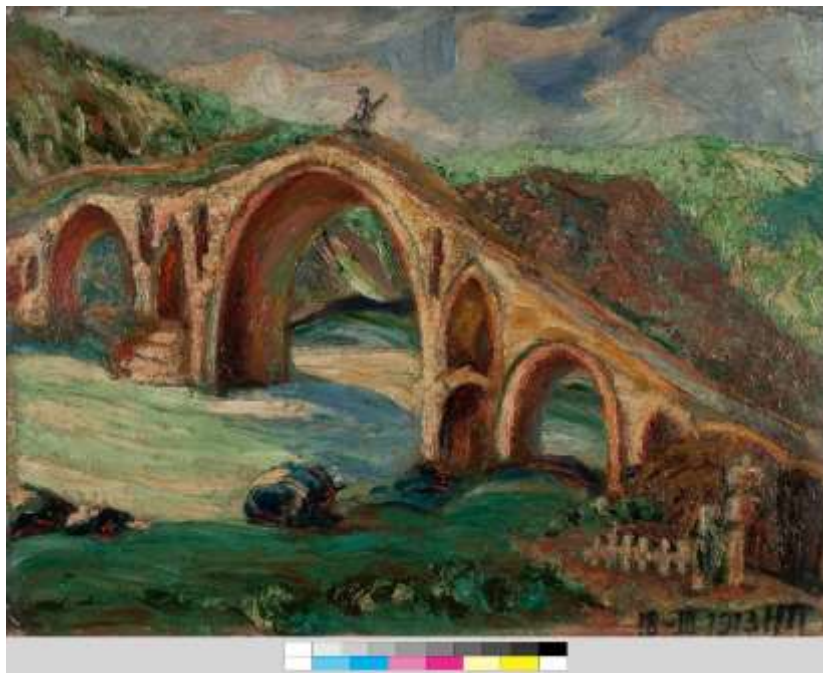
Надеждина дела из париске епохе (1910–1912), као што су *Језеро у Булоњској шуми* и *Нотр Дам* (1911), показују даље усавршавање импресионистичке концепције:

- потез је краћи, оштар и закошен, паста гушћа, а светлост преведена у боју.

Управо та фовистичка нота спречава дематеријализацију форме у њеним париским сликама.



Косовски божури/Грчаница (1913)



Везиров мост (1913)



Ваљевска болница (1915)

- Последњи, ратнички период (1912–1915) обележен је путовањима, боравком у војним логорима и болницама, сликањем у предаху између битака, болешћу и прераном смрћу Надежде Петровић.
- Дела су малобројна, изведена на брзину и најчешће недовршена. То су претежно портрети војника и официра, али и места чувених бојишта и пејзажи Косова и Македоније. У њима се поново појављују топле колористичке хармоније и динамичан потез.
- У делу Надежде Петровић импресионизам није достигао зенит и најчистији израз, али су његов истраживачки карактер и смели методи реализације извршили снажан утицај на даљи развој српске модерне уметности.

Малиша Глишић репрезентује други ток српског импресионизма експерименталне фазе, који се везује за Италију.

Већ на почетку школовања у Уметничко-занатској школи Ристе и Бете Вукановић у Београду, Глишић се опредељује за пејзаж, светлу палету и импресионизам, као што то показује слика ***Ташмајдан*** (1904).

Одликују је расветљена палета, плавичасте сенке, слободан потез, густа паста и изражена фактура, као и поетична атмосфера.





Предео из Рима (1911/12)



Терачина (1911/12)

По одласку у Италију, Глишић током 1911/12. слика серију приморских пејзажа великих формата и експерименталног карактера, који припадају врхунским остварењима српског импресионизма.

Раздвајање светлости изведено је помоћу „чупаве“ фактуре, која ствара утисак преливања на површини и даје слици особен, тактилни квалитет.

Специфичан колорит, заснован на пригушеним зеленим и жутим нијансама, артикулисан је по угледу на дела италијанских сецесиониста, пре свега Ђованија Сегантинија.



Пут на Монте Чирчео (1911/12)

У тим густим бојеним масама остварено је спектрално и аналитичко разливање светлости слично дивизионизму, с тим што се мешање боја не одвија оптички већ на платну, непосредно током сликања.

Насупрот француским примерима, ови пејзажи су готово монохромне и суморне слике људске резигнације, којима је уместо боје доминира материја.

Класична фаза (1915–1920) представља зенит српског импресионизма, поетске визије природе и лирског осећања живота остварених у делима Косте Миличевића и Милана Миловановића.

Стваралаштво **Косте Миличевића** развијало се од тамних и мутних почетних слика насталих у школи Кирила Кутлика у Београду, преко декоративних сецесионистичких дела насликаних у уметничким центрима средње Европе, до блиставих импресионистичких остварења са Крфа. Стицајем несрећних животних околности, Миличевић је био сликар који се најдуже школовао, али сликарско образовање никада није формално завршио: студирао је сликарство на академијама у Прагу, Бечу и Минхену, као и у Ажбеовом атељеу, а по повратку у Београд наставио је школовање у Уметничкој школи Марка Мурата. Пејзаж ***Дунавско пристаниште*** (1908) представља зрело остварење поетичне атмосфере којим се завршава Миличевићев формативни период.



Наслућујући да је будућност његовог сликарства у осветљавању палете и пејзажу, Коста Миличевић се прикључује групи уметника окупљених око Боривоја Стевановића, која слика пејзаже око Савиначке цркве.

Тада настају слике **Црква Св. Саве** (1909) и **Пролеће** (1913), у којима је Миличевић изградио импресионистичку структуру слике, коју одликује ефекат благог струјања ваздуха, треперење светлосних одблесака, слободно колористичко ткање материје и свежина извођења.



Црква Св. Саве (1909)



Пролеће (1913)



Дечко са белим шеширом (1913)



Женски портрет (1914)



Село Годовик (1918)

- Поменуте промене су евидентне и у Миличевићевим портретима из 1913/14, у којима развија растер бојених мрља – посебан систем квадратних потеза.
- Током Првог светског рата, настаје неколико пејзажа из Македоније малог формата, као што је *Село Годовик* (1918), на којима је мрежа бојених потеза примењена на мотив из природе, а лирски доживљај предела заснован на равнотежи светлости, боје и форме.



Крф (1918)



Острвца крај Крфа (1918)

Хармонија ликовних елемената достиже зенит у последњој, крфској фази Миличевићевог стваралаштва (1916–1920). Управо на том усамљеном медитеранском острву, његово сликарство достиже пуну уметничку зрелост француских примера импресионизма. Тада је артикулисан згуснут, компактан сликарски идиом близак неоимпресионизму и заснован на елаборацији система квадратних бојених потеза. Колористичком ефекту потчињена је дубина простора и реалистички изглед предела, а доминантна сивоплава светлост губи се у измаглици и танким лазурима. Осим светле и колористички живе палете, ове слике одликује тај сивоплави тон бљештаве медитеранске светлости.

У свом подтексту, слике *Острвца крај Крфа*, *Крф*, *Предео са Крфа* (1918) носе рат и сублимирају меланхолију Миличевићевог карактера, фатализам његовог живота и трагичну судбину његовог нараштаја.

Образован на академијама у Минхену и Паризу, **Милан Миловановић** на почетку уметничке каријере није био спреман да се приклони бунтовим младим уметницима, који су у „Граду светлости“ рушили уметничке идоле и академске каноне у име нове уметности.

Године **1906.** насликао је серију портрета и ***Аутопортрет са црвеном краватом***, који показују његову оданост академској традицији. Одликује их богатство материје, ненаметљиви колористички акценти, сливени потези и психолошки простудирани изрази лица.

Истовремени циклус париских пејзажа настао у слободним, непосредним скицама по природи (*Луксембуршки парк, Карусел* и други), показује Миловановићеву ослобођеност од академских канона и рефлексија на Камија Короа.



По повратку у Београд, Миловановић је наставио да слика пејзаже и артикулисао импресионистички идиом.

Подстрек у том правцу пружила су му службена путовања кроз Србију, Македонију и Свету Гору 1907. и 1909, када је по налогу „Просветног одељења“ Министарства иностраних дела био послат да проучава српске средњовековне споменике. У осунчаним пределима јужног Балкана његова палета је постала светлија, а импресионистичка организација слике зрелија. Колористички слогови чине основну тему, реалност за себе, а сунчева светлост је завладала сликом.

Томе у прилог говори програмска слика српског импресионизма **Мост цара Душана у Скопљу** (1907). Бурне манифестације светлости и њени одсјаји на води дочарани су плавим сенкама и жутим светлом, кратким потезима четке и деликатном фактуром.





На обали код Хиландара (1907)



*Барке на
Хиландару (1907)*

Дела настала у том периоду, одликује хетероген израз: од згуснуте, у широком и масивном потезу саграђене *Грчанице* (1908), преко поетично дочаране светлости ***На обали код Хиландара*** (1907), до осамостаљених, скоро поентилистичких потеза на слици ***Барке на Хиландару*** (1907).

Прво право, иако у односу на француске примере закаснило, оптичко мешање боја у српском сликарству, засновано на поентилистичком поступку у којем је потез сведен на бојену тачку, може се детектовати у његовој слици *Манасија*.



Катедрала у Анакаприју (1917)



Плава врата (1917)



Тераса сликара Ђузепе (1917)

Током Великог рата оболео од пегавца, године 1915. Миловановић је послат на опоравак у Италију, где се одиграло последње блиставо доба његове уметности. У том медитеранском периоду (1916–1920), он се лечи, путује и слика на обалама јужне Француске, у Риму, на Каприју и источној обали Јадрана, у Дубровнику.

Приликом боравка на Каприју 1917. настаје поентилистички изведена *Катедрала у Анакаприју*, као и дела *Плава врата* и *Тераса сликара Ђузепе*, које су најближе француском импресионизму.

Даљи развој Миловановићевог сликарства текао је од разбијене форме, која остаје у границама две димензије, до развијеног простора у којем се треперење светлости равномерно преноси у дубину, стварајући илузију простора. Томе у прилог говоре слике из **1920**, као што је ***Пут од Гружа***. Иако је Миловановићева тежња ка конструисању остала само у наговештају, у њој се могу детектовати прве назнаке новог и реакција на импресионизам, чији су носиоци као нов проблем истакли форму.



тековине и академизација импресионизма

- Упркос разликама, обе фазе српског импресионизма суштински представљају јединствену целину, у чијој је основи била тежња да се наслика сунчева светлост и да она постане самостална реалност слике.
- После 1920, смрти и повлачења уметника који су допринели аутохтоности српског покрета у односу на западноевропске изворе, импресионизам је постао упориште конзервативизму осредњих талената или почетна фаза уметника који су, убрзо потом, иницирали реакцију на академизовану импресионистичку стилистику.