

ПРЕТЕЧЕ ИМПРЕСИОНИЗМА



Од средине 19. века Париз је био неприкосновена престоница светске уметности и културе. Захваљујући економском напретку, урбанизацији и политичким превирањима била је то динамична средина, у којој су цветале уметничке слободе, креативност, иновативност и модернистички немар према прошлости.



Епидемија колере 1849. уверила је власти Париза и његове становнике, да су криминал, пренасељеност и лоши санитарни услови горући проблеми града, које ургентно треба решити. Године 1851, када је Наполеон III проглашен за цара, већина му је пружила подршку надајући се политичкој стабилности и просперитету земље. Да би осигурао владавину, побољшао услове за инфраструктурни развој престонице и трансформисао Париз у привлачну, модерну метрополу, Наполеон је ангажовао барона **Жоржа Османа** да направи пројективни план урбанизације.



Иако ове промене нису биле мотивисане алтруистичким осећањима, него егоцентричним амбицијама Наполеона III да засени Лондон, овај опсежни и темељни подухват, познат као „османизација“ Париза, побољшао је услове живљења свим житељима овог мегалополиса. Зграде су добиле више светла и ваздуха, спроведени су водовод, канализација и осветљење на гас у многим улицама, просецањем квартова добијени су широки булевари, формирано је више нових градских четврти, тргова и паркова.



Широки булевари повезивали су стратешки важне институције (као што су болнице, железничке станице, полиција, ватрогасна служба и војска) са центром града, омогућавали бржи саобраћај, трговину, али и интервенцију снага реда. Међутим, у тој урбанизацији француске престонице порушене су многе цркве, манастири, школе и квартави у којима су живеле ситна буржоазија и радничка класа, што је за последицу имало прву масовну сегрегацију градског становништва. Период просперитета није дуго трајао. После капитулације у Француско-пруском рату 1871, Наполеон III је збачен са власти, а Француском су владали хаос и безвлашће. Након кратке владавине републиканаца, Париска комуна је срушена у суровом обрачуну са реакционарним снагама, а многе зграде државних институција биле су потпуно девастиране и руиниране. После успостављања Треће републике 1874, Париз је поново постао узбудљив, динамичан и привлачан модеран град.



Од појаве Курбеа на европској уметничкој сцени, сазревала је свест о постојању алтернативних, радикалних уметничких праваца, често шокантних и посве другачијих од академске уметности презентоване на изложбама званичног Салона. Као по правилу, сваки нови правац у уметности у почетку је дочекан са неодобравањем конзервативне критике и публике, а с временом и појавом нових и још радикалнијих уметничких тенденција, био је прихватан, па чак и фаворизован. **Салон одбијених (*Salon des Refusés*) 1863.** био је нужно и хитно решење, које је иницирао Наполеон III са жељом да умири уметнике револтиране одбијањем њихових дела на званичном Салону. Иако је жири већину дела одбио због недостатка просторних капацитета за излагање, оптужбе везане за фаворизацију академских сликара нису биле без основа. Поједини уметници нису пристајали да излажу на Салону одбијених због љаге која им је нанета одбијањем, док су многи сматрали да је било какво јавно излагање боље од непојављивања на уметничкој сцени. Судаћи по великом броју посетилаца Салон одбијених је те године био популарнији од званичног Салона. Контроверза везана за Салон одбијених коинцидирала је са 1863. започетом реформом Школе лепих уметности, која је подразумевала неговање индивидуалног израза студената.



ЕДУАР МАНЕ (1832–1883) био је један од најиновативнијих сликара 19. века, претеча импресионизма. Школовао се у атељеу Томаса Кутира, али и самостално проучавајући дела старих мајстора и непосредних претходника у Лувру. Међу делима које је копирао била је *Дантеова барка* Ежена Делакроа, кога је имао прилику и да упозна лично. Иако је био посвећен сликању савременог живота модерним стилем, истовремено је тежио афирмацији и признању на званичном Салону, те није учествовао на осам импресионистичких изложби, које су организоване у периоду 1874–1886. На званичном Салону је први пут излагао 1861, после низа неуспелих покушаја.



Најскандалозније одбијање везано је за Манеову слику **Доручак на трави 1863**, мада су те године на званичном Салону одбијена још три његова дела. Зато је одлучио да своје радове изложи на алтернативном, Салону одбијених. Поменута Манеова слика деловала је крајње шокантно у поређењу са академским делима Месонијеа и Кабанела, јер је својим контрадикцијама и амбивалентошћу проблематизовала већину тада владајућих уметничких конвенција. Манеов циљ био је да нагласи артифицијелност слике и право уметника на субјективну визију реалности.



На првом месту радило се о дискрепанцији између саме представе и назива слике. Оригинални назив слике био је „Купање“, а ако не рачунамо необично позиционирану жену у позадини која као да вади нешто из воде док другом руком придржава своје доње рубље, мало тога на слици је имало везе са купањем. Данашњи назив *Доручак на трави* слика је добила касније, пре излагања на Светској изложби 1867, али ни он није адекватнији од иницијалног. Представљена група није закупљена јелом, а чак и да јесте на слици је приказано врло мало хране. То је воће у корпи која лежи на скинутој хаљини наге жене, земичка која је немарно остављена на трави, те остриге које су познате по афродизијачком дејству.

Тада, једнако као и данас, окупљање наге жене и одевених мушкараца у парку на периферији града деловало је крајње необично. Чудноватост призора појачава чињеница да мушкарци игноришу не само нагост жене, већ и један другог. Мушкарац који гестикулише руком је студент судећи по капи коју носи, а обраћа се пару који на њега уопште не обраћа пажњу иако евидентно чује шта он говори. Такво непостојање интеракције крајње је неуобичајено. Арифицијелност у начину приказивања призора издваја га из реализма, а његова модерна тема дистанцира га од академских канона. Од **Шарла Бодлера**, песника и ликовног критичара, који је подстицао уметнике да сликају сцене из модерног живота и да старе теме, као што је акт, постављају у савремени уметнички контекст, потицало је Манеово интересовање за актуелне садржаје. У серији чланака објављених током 1863, Бодлер је афирмисао оне уметнике који су успевали да изразе уметничку лепоту приказујући актуелну моду, морал и емоције епохе.





Ова семантички комплексна и модерна Манеова слика, композиционим решењем је везана за традицију. Манеов иновативни допринос огледа се у осавремењивању традиције на начин на који су то чинили ренесансни уметници када су сликајући Свету породицу у оновременом амбијенту иновирали библијске теме и иконографију. Као и његови савременици академски сликари, Мане је компоновао *Доручак* на основу засебних скица фигура, пејзажног амбијента и мртве природе, али је као резултат понудио драстично другачије решење. Као предложак користио је познату гравиру **Маркантонија Раимондија** изведену по изгубљеном Рафаеловом цртежу *Парисов суд*, као и Ђорђонеову слику *Концерт*, односно познате и признате академске узоре. Пирамидална композиција коју творе Манеове фигуре реферира на Рафаелове Мадоне.



Упркос чињеници да је Емил Зола, чувени писац и ликовни критичар тог времена, пребројао преко педесет слика у Лувру на којима су истовремено биле приказане наге и одевене фигуре, Манеово дело је изазвало свеопште негодовање зато што је класична, пасторална тема пренета у савремени контекст. Ђорђонеове нимфе постале су савремене жене сумњивог морала, заправо проститутке, једна нага, а друга делимично одевена. Приказујући ове жене како се забављају са двојицом мушкараца у парку, Мане је отишао корак даље у односу на Курбеову слику *Госпођице на обали Сене*. Жена у првом плану је **Викторин Меран**, која је била модел и за слику *Олимпија* (1863), а мушкарци су Манеови рођаци. Будући да назив није имплицирао никакво узвишено значење слике, нити на персонификовано значење представљених фигура, публику и критичаре збуњивала је чињеница да овај приказ не одговара ни стварном догађају ни алегоријској композицији.

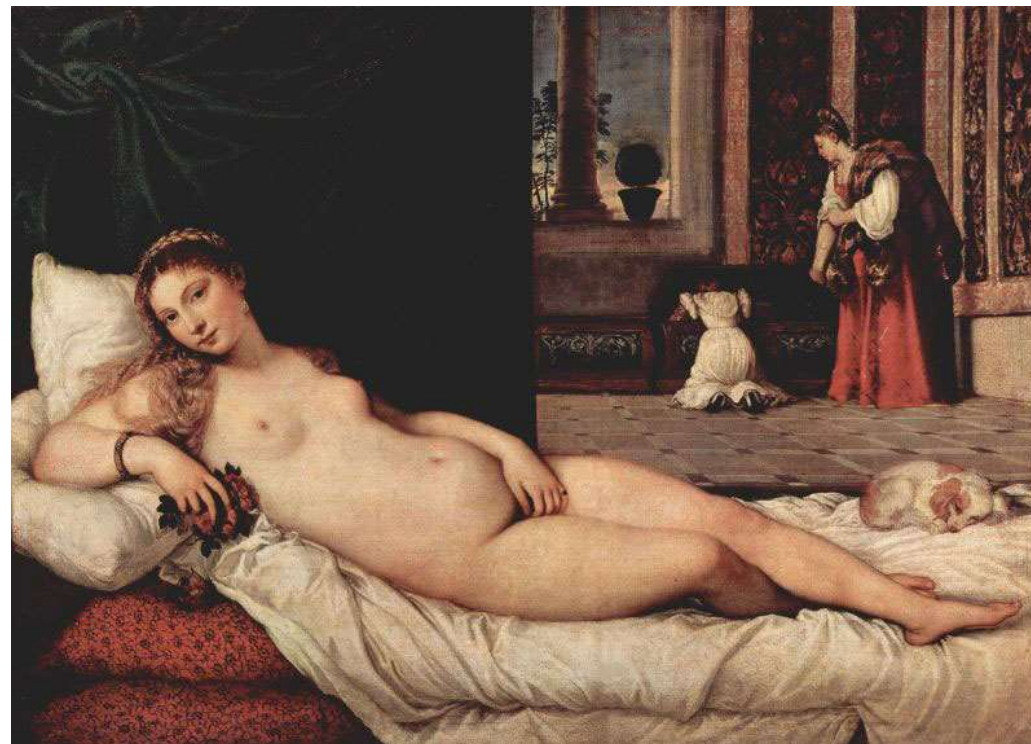


Критичари су били једнако констернирани и због других, неуобичајених одлика слике. Мане је у реализацији слике применио реалистички идиом, али је био неоптерећен сликањем детаља. Неуједначена егзекуција, навела је многе на помисао да је слика остала недовршена. Начин на који је осветљен акт више је одговарао вештачкој светлости атељеа него природном осветљењу усред пејзажа, а плошни третман људске фигуре одударало је од тродимензионалног илузионизма њеног окружења. Преводећи одабрани предложак на модеран сликарски језик заснован на широким потезима, плошно моделованим фигурама и тродимензионално конципираном простору, Мане је ироничним цитатом ренесансног узора свесно негирао природну веродостојност сцене.

Мушка фигура са леве стране има на глави капицу која се у то време носила искључиво у затвореном простору. Овај наизглед безначајан детаљ имао је знатно дубље импликације. Њиме је Мане реферирао на једну скандалозну друштвену појаву која је у то време потресала Француску. У време док је радио на слици, штампа је извештавала о чињеници да многи брижни родитељи, који су подносили огромну економску жртву не би ли се њихови синови ишколовали на париском универзитету, заправо нису имали представу да њихова деца већину времена проводе забављајући се са проституткама, уместо да похађају наставу и уче. *Доручак* је не само потврдио њихову највећу ноћну мору, већ их је и натерао да се суоче са том поражавајућом чињеницом преко погледа који Манеова проститутка директно упућује посматрачу.



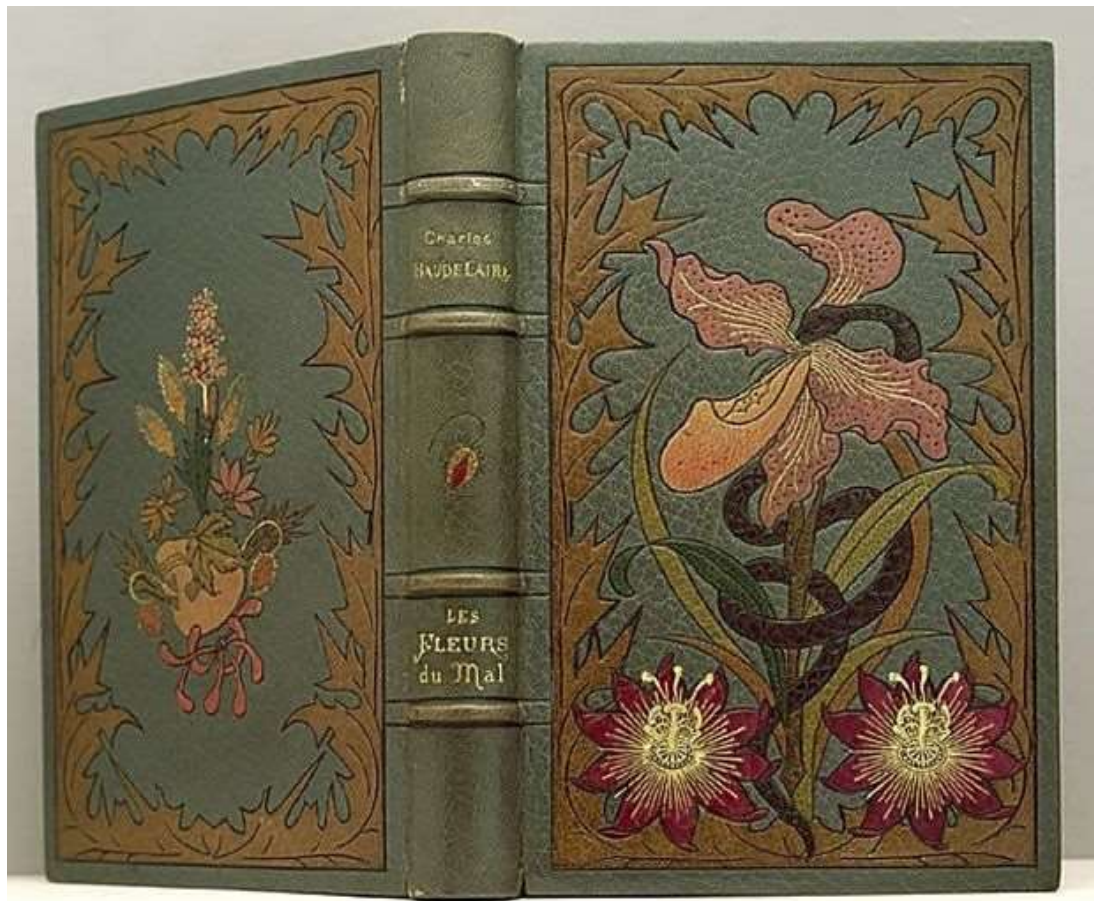
Сликајући ово комплексно дело, које је било утемељено на традицији, а реферирало на модерно друштво с једне стране, а с друге, проблематизовало низ друштвених и естетичких конвенција, Мане се издвојио од већине својих савременика из света уметности. Као визуелни манифест уметничке слободе, ова слика демонстрира право уметника да по свом нахођењу врши селекцију елемената у креирању уметничког дела. Тиме је подвучена идеја о **слици као аутономној реалности**, чији принципи не морају нужно бити истоветни оним који важе у реалном свету. Чињеница да тема није представљена као алегорија, него као савремена сцена, наводи на закључак да слика изражава подсмех и ироничан став уметника према тада важећим друштвеним и естетичким нормама. Тема и начин на који је она третирана, разбеснели су критичаре, који су у том делу видели субверзију постојећег поретка, света устаљених, стабилних вредности, чијим су се чуварима сматрали.



Две године након Салона одбијених, Манеова слика **Олимпија (1863)** била је прихваћена на званичном Салону 1865, али није познато зашто будући да је била још скандалознија од претходне. Попут *Доручка*, она алудира на прошлост и садашњост, реферира на модерни живот Париза, али и на питања колонијализма и расизма. Предложак је и овог пута био узоран, била је то **Тицијанова Урбинска Венера**, чије је копије Мане радио током посета Галерији Уфици у Фиренци. Међутим, Тицијанов приказ природе је на Манеовој слици кондензован, сведен на букет цвећа, а одано псето замењено је црном мачком, ознаком вештица, злих намера и еротизма, која се као таква претходно јавља у Гојином делу *Сан*. Француска легенда каже да су црне мачке пратиоци оних који су продали своју душу Ђаволу. Послуга са Тицијанове слике замењена је тамнопутом служавком која персонификује „примитивни“ ваневропски свет – „црну Африку“.



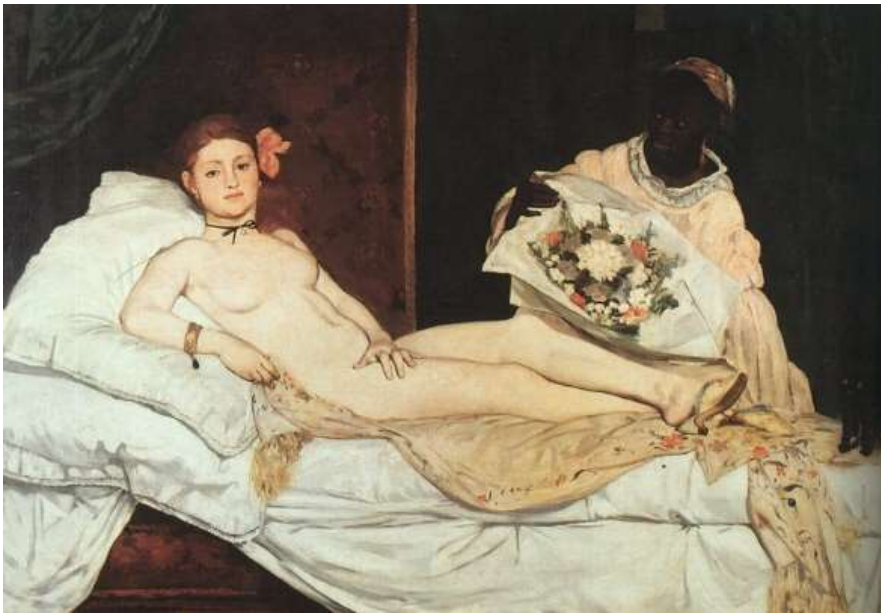
Као и Венера, име Олимпија је алудирало на античку старину, али аура достојанства својствена класичном узору устукнула је овде пред дрском сексуалношћу тела третираног као комерцијална роба. Судећи по детаљима, као што је трака око врата, Олимпија је несумњиво проститутка. Такве жене су тада биле модерне, понекад и богате, свакако независне, ослобођене контроле мушкараца и, као такве, доживљаване су као претња традиционалном систему друштвених вредности и родних односа. Манеова Олимпија је представљена као савремена, самосвесна и неидеализована жена. Постављена наспрам зида, чија је тамна гама оживљена црвеним параваном, она самоуверено и провокативно гледа директно у посматрача и, тако, успоставља мост између стварног и насликаног света, поништавајући сваку илузију сентименталног идеализма у приказивању акта. Тамнопута слушкиња, чији је долазак изазвао реакцију мачке, доноси јој букет цвећа који је послала задовољна муштерија.



Мане је био заљубљеник у позориште, те је могуће да је инспирацију за ово дело нашао у опери *Херкуланум*, која је од 1859. у више сезона извођена у Паризу. Главна протагонисткиња је хероина Олимпија, краљица Блиског истока задужена да спречи ширење хришћанства у Римском царству, а то је мисија коју је успевала да испуни убиствима и завођењем. Међутим, она се убрзо суочила са прераном смрћу приликом ерупције Везува 79. године, која је зауставила њен план. У тој представи Олимпија репрезентује претећу нову жену, која поседује карактерне особине мушкарца. Други, литерарни предложак за настанак Манеове *Олимпије* могла је бити и једна од песама из Бодлерове збирке *Цвеће зла* (1857).



Слика *Олимпија* је, према мишљењу оновремене публике, подстицала идеје везане за еротичку и оријенталну фантастику, које је Мане сугерисао нестандартном композицијом и неконвенционалном техником сликања. Присуство тамнопуте слушкиње појачава дуално значење слике као представе егзотичног харема и савременог будоара. Такође, она покреће питање расних предрасуда колонијалиста, који су белу расу повезивали са цивилизацијом, а црну расу са примитивизмом. Африканци су сматрани изразито сексуалним народом, сличном животињама. Насупрот томе, Олимпија својом атлетском грађом и самоувереношћу која провоцира оновремене конвенције женствености делује узнемирујуће модерно. Такође, њен робусно здрав изглед косио се са чињеницом да је епидемија колере 1865. однела животе бројних Парижана, те имплицира да је Паризу једнако потребно и физичко и морално оздрављење. *Олимпија* је представљала атак на сва она дела академских сликара (**Александар Кабанел, Рађање Венере**) на којима су еротске сцене биле представљене као митолошке композиције.



Форме фигура третиране су плоско и дефинисане искључиво контурама, а снажни контрасти и изразита лапидарност извођења, као и шокантан садржај, разгневили су критичаре. Замерали су Манеу да му је слика недовршена, да су сенке изведене широким потезима, да су боје нехармоничне, а форме нереалне. Питали су се да ли Мане технички невешто слика или је то само скица, будући да су се способности уметника тада процењивале на основу прецизног третмана контура, боја и текстуре. Мане је већу пажњу посветио обради сенки, набора драперије и ешарпе него Олимпијине фигуре, која делује као дводимензионални фрагмент. Вежени цветови ешарпе третирани су као бојене мрље, на исти начин као и цвет у Олимпијиној коси и букету. Један од ретких којима се *Олимпија* допала био је писац и критичар **Емил Зола**, који је у тексту *Нови стил сликања* (1867) апострофирао ово дело као парадигматичан пример модерности. Ова слика је слала Парижанима оног времена провокативну поруку: нага жена, скривена у затвореном домаћем амбијенту, постала је узнемирујуће конфронтирајућа, самосвесна и претећа. Прибојавајући се да би ово типично француско дело могло да заврши у иностранству, Клод Моне је 1889. после Манеове смрти покренуо иницијативу да са оно откупи и поклони Француској. После жестоких полемика, *Олимпија* је изложена у Луксембуршкој палати поред других модерних дела француских уметника.



Непосредност и свежина запажања, скицуозна техника бележења „на лицу места“ одликује Манеове представе како појединачних фигура (*Улична певачица* 1862), тако и вишефигуралних сцена на отвореном, као што су *Борба бикова* и *Стари музичар* (1862).



Током шездесетих Мане је бележио динамизам модерног урбаног живота и допринео процесу документовања „османизације“ у уметности, а убрзо су му се у томе придружили и импресионисти. Непосредно до **Палате Тиљерије**, у којој је живео Наполеон III, налазио се парк који је током „османизације“ града отворен за јавност, као лажни израз његових демократских ставова. Током шездесетих година, у том парку су недељом одржавани концерти на отвореном, које су Мане и људи из његовог окружења често посећивали и сликали.



Тако је настала Манеова слика ***Концерт у парку Тиљерије (1862)***. Приказ мушкараца у црним фраковима, свиленим цилиндрима и штаповима за шетњу, а жена са шеширима, веловима, лепезама и сунцобранима, потврђује буржоаски идентитет овог света. Мане приказује отмено друштво жељно да види и буде виђено, да ужива у културној понуди престонице света, кроз децентрирану, калеidosкопску и наизглед случајну оркестрацију боја и активности које указују на ефемерност јавног живота париске буржоазије. Слици недостаје чврста композициона структура, па посматрачев поглед прелеће од једне до друге групе фигура представљених на слици конципираној као фотографски снимак, почев од фигура деце која се играју у првом плану, иза којих се настављају активности одраслих. Брзи ритам смењивања боја и форми упућује на пролазне и изненадне ефекте урбаног живота, а истовремено функционише као визуелни еквивалент музици, чији су извођачи скривени, невидљиви на слици.



У овој слици Мане је приказао сопствено окружење, не само локацију и друштвену класу, већ и чланове породице и пријатеље: композитор Жак Офенбах је човек са наочарима који седи испод дрвета лево од центра, брат Ежен стоји лево од Офенбаха, сам Мане је гиздави човек који држи сликарску четкицу и улази у сцену са леве стране. Мане је себе приказао као модерног сликара који посматра свет изнутра, а сам остаје скоро невидљив. Супротно идеји модерности као синониму чврсте структуре и организације, Мане сугерише нешто посве супротно – да се искуство модерног састоји из **непланског и случајног**. Да би потцртао ту идеју применио је неакадемску технику сликања. То су широки потези четке, боја неравномерно нанесена на подлогу, трагови сликарског ножа, нагли тонални прелази, којима је нарушена визуелна кохерентност слике и академска конвенција сливених потеза.



На слици **Фрулаш (1866)** дубина простора је скоро потпуно поништена, а фигура је моделована искључиво линијом. Она делује тродимензионално само зато што контура сугерише реалистичко скраћење облика. На неиздиференцираној, светлој позадини тек назначена сенка између фрулашевих стопала једини је наговештај простора. За разлику од ренесансне концепције слике као „погледа кроз прозор“, ово Манеово платно сведено је на дводимензионалан приказ плакатског карактера заснован на плошним бојеним сегментима.



Портрет Емила Зола (1868) својом неформалношћу и истицањем пластичких вредности боје представљао је још директнији напад на конвенције академског сликарства, пре свега у погледу третмана теме. Зола, еминентни реалистички романописац и заговорник друштвене реформе, био је Манеов пријатељ и поштовалац његове уметности. Ипак, Мане је на овом портрету изразио властити уметнички и животни *credo*, пре него уверења портретисаног писца. На столу се налази памфлет којим је Зола подржао и афирмисао Манеа, на паноу са десне стране окачене су репродукције *Олимпије*, Веласкезовог *Бахуса* и једна јапанска естампа, а са леве стране је приказан фрагмент јапанског паравана. Ови детаљи недвосмислено упућују на изворе Манеове инспирације, а елементи јапанске провенијенције показатељи су општег одушевљења европских уметника културом Далеког истока, из које су црпели извесна формална решења. С друге стране, Манеов однос према западноевропским узорима био је двојак, амбивалентан: у неким случајевима „позајмице“ су одраз поштовања према великим претходницима, док у другој прилици оне указују на уметников ироничан став према њима.



Најснажнији утицај на арикулацију западноевропског модернистичког дискурса у 19. веку имале су фотографија и **јапанске естампе** (бојени дрворези), које пристижу на европски континент од средине столећа са отварањем јапанских лука за бродове са Запада. Дела јапанских уметника попут **Катсушике Хокусаија** и **Анда Хирошиге** освојила су Европљане свежином и непосредношћу израза, као и инвентивним композиционим решењима: коси угао посматрања; смело исецање prizora слично фотографском кадру; постављање фигура окренутих леђима посматрачу у први план; алтернација предњег и задњег плана; дводимензионалност, схематичност и декоративност приказа; сликање чистим, јасним бојама и оивичавање форми контурама. Управо та и таква дела уверила су европске уметнике да суштина уметности не лежи у дочаравању илузије тродимензионалног простора и подражавању видљиве реалности, него у особинама материјала којима се уметник користи и у истицању дводимензионалности површине слике. Манеова фасцинираност јапанском уметношћу евидентна је на *Портрету Емила Золе*, где споредни детаљи нису дати у перспективи, а материјализација елемената одеће није реалистична.

Инспирисан Гојином сликом *Маје на балкону* Мане слика **Балкон (1868/69)**, дело на којем је приказао троје пријатеља из света уметности и свог сина у сенци ентеријера, у позадини.



Третиране као предмети у мртвим природама, фигуре делују неповезано: Берта Морисо приказана као недостижна хероина док седи у столици и гледа у страну, док млада виолинисткиња и сликар одају утисак индиферентности. Осим пса, на балкону се налази саксија са плавим хортензијама, тада у Европи популарној биљној врсти увезеној из Азије. Када је била изложена на Салону 1869, и ова слика је изазвала негативну реакцију критике. Сада је проблем био у снажним бојама првог плана, контрастираним са тамном позадином. Уз *Олимпију*, ова слика је остала у уметниковом поседу до краја његовог живота.





Истовремено, Мане ради серију слика са темом **Убиство цара Максимилијана (1867–1869)** у знак подршке мексичким републиканцима, који су 1867. збацили с власти и осудили на смрт стрељањем омраженог цара Максимилијана I. Овај аустријски аристократа именован је за мексичког цара 1864, после војне интервенције Француза у Мексику, а његова владавина довела је до револуционарне побуне. Инспирисан Гојином сликом *Трећи мај 1808*, Мане је урадио три верзије слике и литографију.



Иако није излагао са импресионистима, Мане је био у интензивном контакту са Монеом, Дегаом, Реноаром и Писароом. Живео је близу железничке станице Сен Лазар, која је приказана у позадини његове слике **Железница** (1873). Под утицајем Монеа, Мане је с временом напустио праксу „цитирања“ дела уметника ранијих епоха, али је наставио да понавља извесне елементе сопствених радова. Тако ова улична сцена приказује младу жену како седи на ниском бреду са псићем и брошуром у крилу, окренута ка посматрачу, и то је Викторин Меран која му је позирала за *Доручак* и *Олимпију*, а поред је девојчица која се држи се за шипке металне оgrade окренута леђима ка посматрачу.



Овом сликом Мане је на више начина изневерио очекивања публике. Пре свега, наслов не одговара представи на слици великог формата. Железничка станица се само назире у облаку паре, а тек назначене шине и фрагмент железничког моста видљиви су са десне стране. Такође, Мане је обрнуо правила везана за прикладност, академски декорум у приказивању актера сцене. Наиме, девојчица носи отмене минђуше, а коса јој је подигнута у пунђу својствену зрелим женама тог доба, док је Викторин распустила косу и носи проституткама тог времена својствену црну траку око врата. Одећа указује на дискрепанцију у њиховим социјалним статусима, што упућује, али не потврђује засигурно да су у питању дадиља и њена штићеница. Такође, неизвесно је какву то брошуру Викторин држи у рукама. Вероватно се ради о реду возње или некој другој публикацији, али начин на који је прстима десне руке раздвојила странице евоцира узнемирујуће сексуалне конотације, непримерене дадиљи и/или гувернанти девојчице, а мајци још мање. Самосвестан поглед који Викторин усмерава ка посматрачу, потврђује претходну тврдњу. Мане овом сликом потенцира родну поделу друштвених сфера на активну јавну (мушку) коју репрезентује станица у позадини и пасивну приватну (женску) коју симболизују актерке сцене иза решетака.



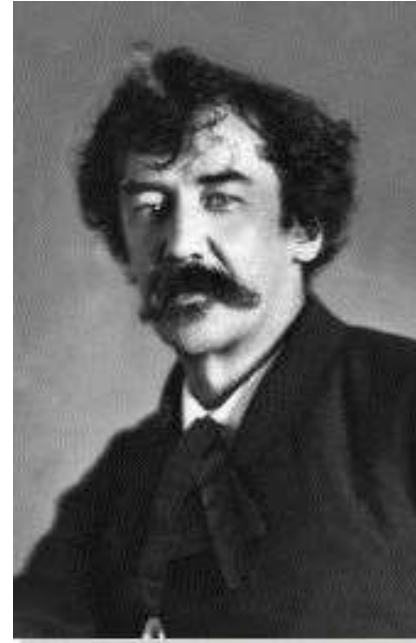
Седамдесетих година 19. века, Мане је претежно сликао ван атељеа, у пленеру, жанр-сцене изведене сјајним бојама и слободним потезима својственим импресионизму (**Аржентеј 1874**).



Осим збивања на отвореном, кафеи су имали централну улогу у животу уметника тог времена. Они су кључна места окупљања стваралаца и интелектуалаца истоветне оријентације. Тако су, на пример Курбе и Надар током педесетих година били редовни гости кафеа **Нова Атина** (*Nouvelles Athènes*) на Пигалу, док су Мане и Дега шездесетих скоро свакодневно обитавали у кафеу **Жербоа** (*Gerbois*). По завршетку Француско-немачког рата, Мане је променио локал и сваког четвртка долазио у *Нову Атину*, где се састајао са уметницима и писцима, попут Реноара, Монеа, Писароа и Золе.



Једна од Манеових најзначајнијих слика из позног периода јесте **Бар у Фоли Бержеу** (1881/82). Она приказује једну једину, женску фигуру за шанком, постављену наспрам оживљене позадине, коју чини огромна блистава слика у огледалу која одражава унутрашњост чувеног ноћног клуба. Став келнерице, њено безизражајно лице са призвуком сете, одударе од врцаве атмосфере и светлости њеног окружења. У формалном погледу, читав приказ и даље делује плоско, упркос оживљености позадине, треперавим светлосним одблесцима и сјајном колориту – што су основне карактеристике импресионизма.



Нису све слике, које су одбијене на званичном Салону 1863, биле тако скандалозне као Манеов *Доручак*. Сликара америчког порекла **ЏЕЈМС ВИСТЛЕР** (1834–1903) нашао се пред дилемом да ли да изложи или не своје релативно пристојно дело на Салону одбијених. Реч је о слици *Девојка у белом*, познатијом као *Симфонија у белом бр. 1 (1862)*, која је 1862. била одбијена на изложби лондонске Краљевске академије. Иако је негирао да је литерарни предложак слике био тада популарни роман Вилкија Колинса *Жена у белом* (1860), Вистлер је евидентно био инспирисан женским ликом описаном у овом књижевном делу као личност која оплемењује живот, даје светло и форму нејасној концепцији лепоте, попуњавајући својом појавом духовну празнину модерног човека.



Вистлер је почео да црта још током школовања на војној академији у САД. Године 1855. одлази у Париз, где уписује Царску специјалну школу цртежа, коју је похађао и Дега, а потом се усавшава у једном приватном уметничком атељеу. Године 1859, први пут је конкурисао за Салон, али је одбијен због специфичног „реализма“, који је вероватно значио недовршеност дела. Не знамо како је тачно изгледала *Девојка у белом* 1863, зато што је Вистлер 1867. прерадио дело настојећи да га ослободи курбеовских примеса. Ликовни критичар Пол Манц описао је ово дело као „симфонију у белом“. То је подстакло уметника да придода ову фразу наслову слике 1867, када је она коначно била изложена на Краљевској академији у Лондону, али и да своја друга дела промишља у релацији са музиком. Манц је исправно закључио да се Вистлерове преокупације крећу како у домену хармонизовања формалних аспеката слике (равнотежа, симетрија, односи облика и боје) и њеног садржаја. *Симфонија у белом* антиципирала је симболистички покрет који је артикулисан осамдесетих година 19. века.



Године 1863, скривање идентитета модела у делима која припадају портретном жанру, у овом случају Вистлерове љубавнице Џоане Хефернан, није више узнемиравало публику. Вистлерова представа женствености била је у складу са оновременим системом конвенција: девојка је лепа, чиста, здрава, непретенциозно одевена и пасивна. Она позира у затвореном амбијенту приватног простора. Њена уздржаност у супротности је са живописношћу медведа претвореног у подну простирку. На првом нивоу читања *Девојка у белом* представља невину девојку одевену у бело као симбол чистоте. Она држи љиљан, симбол Девике Марије, а њене очи као да избегавају директан контакт са посматрачем. За гледаоца упознатог са Вистлеровим приватним животом, бела хаљина постаје костим, маска која пре прикрива него што открива карактер модела. Уметност, као и мода, није увек била транспарентни и прецизни показатељ моралне или визуелне истине.

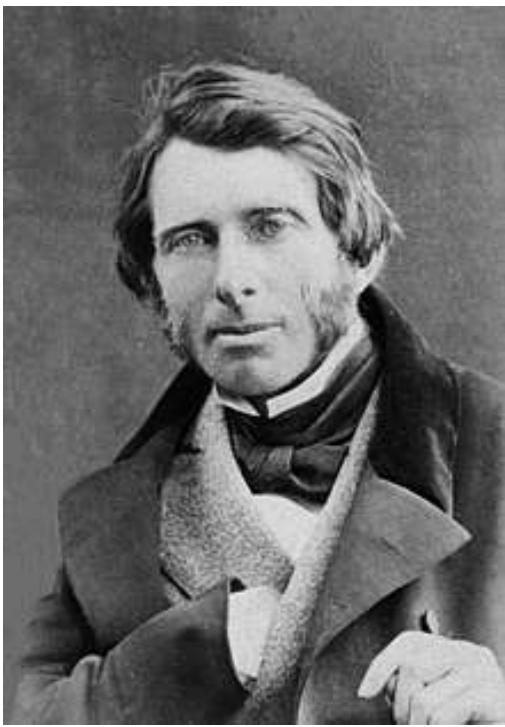


Иако се у међувремену преселио у Лондон, Вистлер је остао присутан на париској уметничкој сцени и у контакту са француским уметницима прогресивне оријентације. Попут Манеа, он је такође тежио новој, аутономној ликовној реалности која би одговарала модерном животу. Сликао је у слободном реалистичком маниру, а тај специфичан приступ евидентан је и на делима насталим током шездесетих година, као што је **Симфонија у белом бр. 2: девојка у белом (1864)**. Ипак, Вистлер се у знатно већој мери ослањао на јапанске узорке модификујући их у изразито естетичан идиом, којим је потенцирао лирску атмосферу и осећајност призора. Јапанизам, стил надахнут јапанским естампама, овде се очитава у иконографији елемената декора – вази од порцелана на камину, осликаној лепези у руци девојке и пупољцима азалеје – али и у дводимензионалности призора постигнутој употребом различитих нијанси беле на хаљини и правим линијама које деле архитектонски осмишљену позадину. У прилог одбацивању академског формализма говори децентрирана композиција и сечења фигуре са бочних страна.



Још једно парадигматично дело настало у духу јапанизма јесте ***Симфонија у црвеном/Девојка из земље порцелана (1864)***, у које је Вистлер имплементирао целокупан аксесоар и композиционо решење јапанске провенијенције (кимоно, фризура девојке, лепеза, параван, саг на поду).





У Лондону Вистлер се придружио неформалној групи енглеских уметника, носилаца **Естетичког покрета** артикулисаног током шездесетих година 19. века као реакција на доминантни наративни стил и дидактично сликарство прерафаелита. Мото покрета, „**уметност ради уметности**“ може се разумети као елитистички концепт, али и као специфичне компетенције уметника, односно њихова способност да артифицијелно изразе своје уникатне визуелне и емоционалне потенцијале. Реагујући на буку, прљавштину и одвратност модерног урбаног живота, експоненти *Естетичког покрета* стварали су дела високих естетских квалитета намењена визуелном уживању посматрача. Уметнички критичар **Џон Раскин**, теоријски је образложио циљеве покрета **1884.** у чланку *Истина и лепота у природи, уметности, моралу и религији*, истичући да природа поседује инхерентне моралне вредности и да, стога, доприноси уздизању људског разума и душе. Вистлерове идеализоване представе жена (***Симфонија у белом бр. 3*** и ***Симфонија у плавом и ружичастом***) испуњавеле су критеријуме *Естетичког покрета* и Раскина.



Слика ***Аранжман у црном и сивом: уметникова мајка (1871)*** одражава утицај Манеа по равним бојеним површинама, дводимензионалном третману простора и плошној фигури, док лик мајке одликује строга прецизност својствена Дегаовим портретима.



Да би нагласио своју посвећеност формалним аспектима слике и концепту *ларпурлартизма*, Вистлер је својим делима давао музичке наслове: аранжман, симфонија, ноктурно (***Ноктурно у плавом и златном 1872–1875***). На тај начин је, истовремено, упућивао на аналогију између својих ликовних дела и музике, медија који је недескриптиван, нематеријалан и евокативан. Овакве аналогије биле су у складу са естетичким принципима, које је 1873. афирмисао енглески критичар Волтер Патер. Они су сажето експлицирани у тези да „сва уметност тежи стању музике“. Такав приступ уметности давао је предност форми над темом, што се очитавало и у Вистлеровим делима која представљају естетски „аранжман линија, облика и боја“.



Средином седамдесетих настаје Вистлерова формално најрадикалнија слика ***Ноктурно у црном и златном: ватромет (1875)***, која је у то време деловала крајње апстрактно. У приказу лондонске изложбе на којој је ова слика била први пут јавно приказана, Раскин је оптужио аутора да је „бацио чанак боје у лице публике“. Вистлер је покренуо судску парницу против критичара, коју је добио аргументујући чињеницу да његово дело представља приказ стварности, тј. ватромета чије се светлוצаве варнице расипају по ноћном небу.



ЕЖЕН БУДЕН (1824–1898) био је француски пејзажиста, који је радио слике у пленеру, под пуним дневним осветљењем, далеко од осенчених шума. Иако аутодидакт, одлази у Париз 1847. и излаже на Салону од 1859. Пореклом из Тревила, Буден се специјализовао за пејзаже обала Бретање и Нормандије. Попут Констејбла, он је сликао оно што је најбоље познавао. Главни извор прихода били су му пејзажи малих димензија, које је продавао туристима као сувенире.



Концепт „туризма“ био је у то време везан за идеју модерности. Наиме, урбана буржоазија је од средине 19. века током лета, када су смог и смрад у градовима били најинтензивнији, напуштала урбану средину како би имитирала аристократију. Још од почетка столећа аристократија је, по препоруци лекара, уживала у лековитости морске воде и топле климе. Здравствени ритуали с временом су постали обележје друштвеног статуса средње класе, која је такође одлазила на море, у планине и бање, а чему је умногоме допринео развој железничког саобраћаја. У северној Француској, обала Нормандије била је посебно популарна дестинација, јер су уметници и писци у својим делима промовисали њену изворну аутентичност, угодну атмосферу и потенцијале у лечењу. Трансформација мирних рибарских села у туристичку кошницу са хотелима, ресторанима и коцкарницама, десила се током економског бума Другог царства. Ова Буденова дела, која приказују помодни свет на шеталиштима на мору у Авру, била су инспирација његовом ученику Монеу, али и другим носиоцима импресионизма.





Слика **Плажа у Тревилу** (1863) приказује типичан дан на плажи, активности и разоноду туриста из урбаних средина, циљне групе Будена. Отмено одевена жена са сунцобраном надзире дечака у игри, док углађени господин са супругом шета пса. У позадини, рибари су заокупљени својом свакодневном рутином. Дрastiчно умањене димензије и просторна дистанцираност одговарају њиховој минорној улози у овом призору и указују на њихово „уступање“, буквално и фигуратвно, пејзажа туристима. На овом сувениру, Буден је забележио ефекте светлости и атмосфере летњег дана на плажи, третирајући са једнаком пажњом фигуре и њихово окружење. Широки потези четке указују да је реч о брзо изведеној скици, која је забележила ефемерни тренутак и сећања које ће туристи понети са собом по повратку у град. Године 1858, Буден упознаје у Авру младог Монеа, којем ће развити афинитет према сликању пејзажа у пленеру (природи).