

НЕОИМПРЕСИОНИЗАМ

- Надахнута идејама **позитивизма** да је напредак могућ једино уз помоћ науке и индустрије, Европа се већ крајем 19. века суочила са негативним консеквенцама тог развоја. Индустријски отпад и експанзија трговине озбиљно су угрозили животну средину. Друштвеноекономска кретања индустријализоване Европе наилазила су на снажан отпор конзервативних кругова, а судар идеологија довео је до насиља анархиста. Напредак науке, праћен отклоном према класичним знањима, довео је до знатних померања нарочито у области физике, хемије и психологије. Немачки филозоф Фридрих Ниче објавио је „смрт Бога“, оштро критикујући морални кодекс традиционалне религије. Оптимистички материјализам и утилитаризам, који су доминирали још од времена просветитељства у 18. веку, више нису могли да задовоље напредне уметнике с краја 19. века. Они желе да открију нову, сложенију стварност, ону која обухвата унутрашњи свет ума и духа/душе с једне стране, а с друге, спољни свет материје и чула.
- Уметничке реакције на чулни доживљај природе и „безобличност“ импресионизма биле су различите, а критичар **Роџер Фрај** их је 1910. именовоао генералним појмом **постимпресионизам**. Експоненти постимпресионизма формирали су се на поукама импресионизма, а многи су наставили да поштују његове носиоце и њихова ликовна решења. Стога упркос неподесности, појам **постимпресионизам** постао је општа ознака за неформалну групу уметника, који су превазилазећи искуства импресионизма стварали у Француској крајем 19. и почетком 20. века. То су Жорж Сера и Пол Сињак – **неоимпресионисти**, те Пол Сезан, Пол Гоген и Винсент ван Гог - **постимпресионисти**, снажне ауторске личности које су настојале да уметнички израз подреде разуму или емоцији.

- Такав став довео је до настанка слика које су биле још шокантније од импресионистичких због кршења како академских принципа, тако и фотографског илузионизма. Та дела и њихови аутори изазвали су жестоке конфронтације и поделе између прогресивних и конзервативних друштвених струја. Заједничко свим постимпресионистима јесте чињеница да су у уметност унели тензију и узбуђење, постављајући емоцију и концепт изнад реалног и чулно опажајног. Основна изражајна средства њихове уметности представљају форма и боја, које су у функцији испољавања експресивног садржаја разума и духа, мисли и емоције.
- За неоимпресионисте првенствено, значило је то проучавање природних феномена, често уз ослонац на научне расправе о боји и оптичке теорије Шеврела, Хелмолца и Дирантија. Шеврелов трактат *О закону симултаног контраста* (1839) обзнанио је да се светлост састоји од основних боја (плава, црвена, жута) и њихових комплементара (зелена, љубичаста, наранџаста). Тако је утврђена палета чистих боја које се хармонизују помоћу **принципа симултаног контраста и закона комплементарном слагању боја**, које је теоријски образложио Хелмхолц.



ЖОРЖ СЕРА (1859–1891), образован у академској традицији Школе лепих уметности у Паризу, био је поштовалац старих мајстора, Пјера дела Франческе, Пусена и Енгра. Такође, проучавао је дела Холбајна, Рембранта и Милеа, а код симболисте Пиви де Шавана учио је зидно сликарство. Био је закупљен истраживањем принципа организације боја у сликама Делакроа, као и теорија Шеврела (*Закони симултаног контраста боја* 1839), Руда (*Модерна хроматика* 1879) и Чарлса Хенрија, које су се тичале оптичких и естетских аспеката боје. Рационална, научна основа тих теорија одговарала је Серау, који је био методичан уметник са израженом склоношћу ка аналитичности. Његов самосвојан ликовни израз проистекао је из експеримената везаних за феномен боје. Заједно са Полом Сињаком, покушао је да споји импресионистичке третман боје са класичном структуром слике наслеђеном из ренесансе, уводећи у своја дела иновативни концепт пикторалног простора заснованог на чврстој геометријској структури и најновијим научним открићима везаним за перцепцију боје и светлости.



Монуменална композиција **Купачи** (1883/84) показује да је Сераов циљ био исти као и Сезанов, да импресионизам учини „чврстим и трајним“, мада су им се приступи разликовали. Тема везана за свакодневицу, сјајан колорит и ефекат јарке сунчеве светлости на овој слици су импресионистички, али чврсте, снажне и статичне фигуре читавом призору дају утисак ванвремене стабилности. Сукцесивни, уједначени потези четке у виду мрља такође указују на Сераову систематичност, склоност ка реду и постојаности. Психолошка дистанцираност и одсуство комуникације међу актерима сцене, као и њихов неодредив социјални идентитет, креирају зачудну атмосферу слике.

Најважније дело Сераовог опуса је монументална слика **Сунчано послеподне на острву Гранд Жат** (1884–1886), која представља једно од окосних дела модерне уметности. Када је 1886. била изложена на последњој импресионистичкој изложби, изазвала је жесток одијум критике. Приказујући Парижане који се одмарају и шетају уз обалу Сене, Сера је конципирао *Гранд Жат* као сцену из савременог живота. Парк који се налазио на речном острву током 19. века постао је популарно излетиште становника француске престонице. Насупрот локацијама које су Мане и Реноар редовно посећивали и сликали, Гранд Жат није било место на које је Сера одлазио.



На овој слици нису приказане конкретне личности, још мање уметникови пријатељи или чланови породице, него друштвени типови. То су анонимни појединци који персонификују амбивалентност модерног градског живота. Сера се фокусирао на идеју доколице и модне детаље, уобичајене индексе класне припадности, али су они овде амбивалентни. Фигуре су генерички типови, а локација је јавна, она је не само стециште буржоазије већ и место окупљања радничке класе. Посматрач није сигуран да ли модни детаљи идентификују фигуре или им служе да се маскирају лажним идентитетом и измешају са непознаницима у анонимној гомили. Уколико је Сера представио широк спектар социјалних типова, почев од елегантно одевеног пара у шетњи на десној страни до опуштеног радника у кошуљи без рукава и полулежећем ставу на левој страни, *Гранд Жат* би могао да симболизује утопијску визију класне хармоније. Истовремено, хијератични ставови фигура и одсуство интеракције могли би бити схваћени као индикатори психолошке нелагоде, узнемирујућег процеса алијенације (отуђења) индивидуе у великом граду.



Други начин читања ове слике имплицира да је Сера представио различите типове радничке класе, оне мало богатије и претенциозне, одевене у модерну, масовно произведену гардеробу каква се тада продавала у париским велепродајним радњама. За радничку класу, недеља је била једини слободан дан, а током лета она је посећивала паркове и имитирала активности буржоазије у доколици. У оба случаја, евидентно је да Сера испољава критички став према модерном друштву.

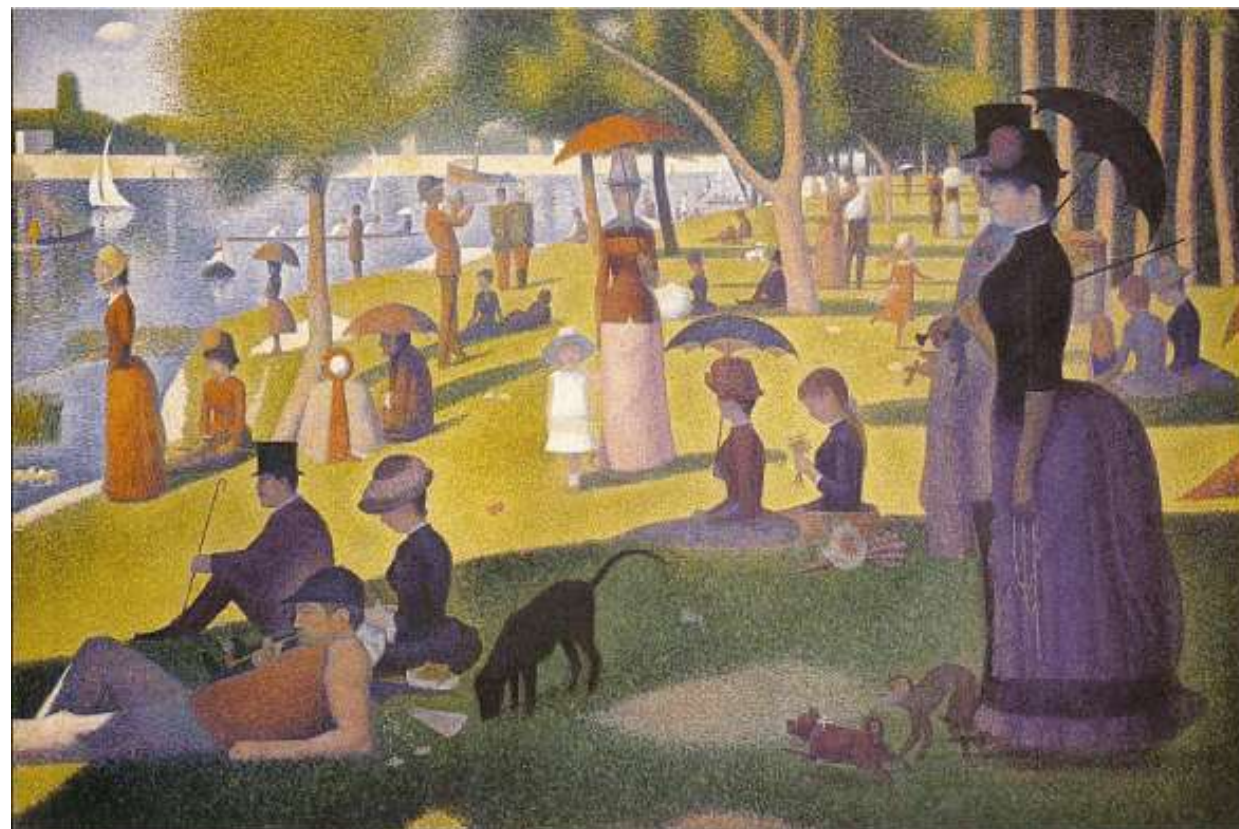
Различите идентификације фигура генеришу различита значења ове слике. На пример, жена са десне стране, која шета са мушким пратиоцем, носи испод хаљине велики жипон, који је био у моди када је Сера почео да ради на слици, те се она указује као посвећени следбеник модних трендова. Мали мајмун на узици може да имплицира да је реч о проститутки, будући да су ове животиње тада биле омиљени кућни љубимци представница ове професије. С друге стране, мали пас на повоцу био је обележје, статусни симбол жена више класе још од 18. века, када су дворске даме обично држале псе на крилу да одагнају досаду. Те животиње показатељи су супротстављених идентитета. Посредством њихових приказа Сера указује на проблем јасног идентификовања класних или друштвених позиција људи на улицама модерног Париза, где је брзи раст популације странаца олакшавао прерушавање.

Појава друштвеног маскирања, мимикрије, тековина је модерног доба, јер је у ранијим епохама законом било прописано не само шта ко може да обуче, већ и који материјали и стилови су дозвољени одређеним професијама и друштвеним групама. У таквим околностима идентитет је могао бити лако утврђен на основу одела, док су друштвене и економске промене у 19. веку омогућиле појединцу да замагли те дистинкције. У том контексту, контрадикторни симболи *Гранд Жата* указују се као пажљиво осмишљени елементи, а не случајности. Посредством њих, Сера потенцира непостојаност, социјалну амбивалентност и нестабилност као обележја модерног Париза.



Сера прихвата основну премису импресионизма, а то је представљање актуелног тренутка и места, али одбацује спонтаност и непосредност извођења широким потезима четком својствене импресионистичком поступку сликања, сматрајући их сувише личним. Сматрао је да су **аперсоналан третман и научни приступ** погоднији за постизање прецизнијих резултата. За композицију *Гранд Жат*, направио је припремне цртеже оловком и скице у боји, који откривају интересовање за Рембранта и Гоју. Обрисе форми није дефинисао јасном контуром, него је примењивао меко сенчење. Бојене скице показују да је с пажњом, до најситнијих детаља, анализирао однос боја и поједине аспекте простора слике. Упркос академској пракси израде припремних скица композиције и студија фигура, Сера је попут импресиониста артикулисао специфичан поступак, али је то била спора и минуциозна техника, којом се посматрачу непосредно указује да је слика артифицијелна творевина проистекла из уметникових свесних одлука везаних за композициони распоред, дефинисање облика, грађење текстуре помоћу пигмената чисте боје и тачкастих потеза четке.

Сераов колорит почивао је на интуитивном сазнању импресиониста да је природа сачињена од чистих бојених пигмената, а не од неутралних тонова. Међутим, за разлику од импресиониста, Сера је сматрао да његов приступ мора бити утемељен на научним принципима, а не на субјективној перцепцији. Веровао је у научну објективност аналитичког приступа и метода рада, који је уравнотежен и мање произвољан, па самим тим и примеренији модерном животу и нехијерархизованој друштвеној идеологији. Као политички анархиста, Сера се залагао за индивидуалне слободе без ограничења која намеће држава, идеалистички верујући у потенцијале уметности да утиче на промене у друштву. Креирајући идеални поредак на слици *Гранд Жат*, надао се да је његово транспоновање у друштвену реалност могуће.



Импресионистичка тема је послужила Серау само као претекст за решавање проблема композиције и перспективе, али и за демонстрацију особеног сликарског поступка. Структурирао је сцену по принципу геометријског растера, према идејама Шарла Блана експлицираним у делу *Граматика уметности и дизајна* (1867). Фигуре је распоредио у перспективи дуж обале реке, али се у његовом решењу може уочити низ недоследности у пропорцијама. Оне су последица комбиновања линеарне перспективе и поступка површинског доношења бојених тачака. Алтернација великих површина светла и сенке, састављених из мноштва тачака комплементарних боја, води поглед посматрача од предњег ка задњем плану слике. Тај систем прецизне поделе боје, светла и сенке на слици назива се **дивизионизам**.



На тај начин Сера је покушао да помири ренесансну перспективу са новим схватањем светлости, боје и компоновања. Знатно увећаним форматом, ово дело превазилази модернистичку конвенцију штафелајне слике и подсећа на традиционалне ренесансне фреске. Магична атмосфера слике, више фасцинира него дубина простора или богата текстура површине. Мистериозни ликовни карактер фигура подсећа на људске форме у делима Пјера дела Франческа. Приказане фронтално или у профилу, оне делују дводимензионално и статично. Приказујући мноштво детаља, духовитих вињета-карикатура, Сера је ову поетичну сцену обогатио енигматичном атмосфером.

Научне студије о оптичком мешању боја, навеле су Сераа да своје слике конституише помоћу малих, тачкастих мрља комплементарних боја (црвена и зелена, љубичаста и жута, плава и наранџаста) уз додатак беле. Иако посматране са дистанце делују уједначено, изблиза гледане, тачке варирају у величини и облику, а постављане су преко површине платна које је претходно било обојено широким потезима. Изведен из француске речи *point* (тачка), појам **поентилизам** представља терминолошку ознаку за такав оперативни поступак. Контролисане контуре сваке бојене мрље указују на дисциплину и планирање, особине које је Сера сматрао суштинским за напредак како у уметности, тако и на друштвеној лествици. Преклапање бојених мрља између објеката и фигура резултирало је поништавањем границе између човека и природе, којем је тежила већина Сераових савременика заокупљена идејом холистичке слике света.

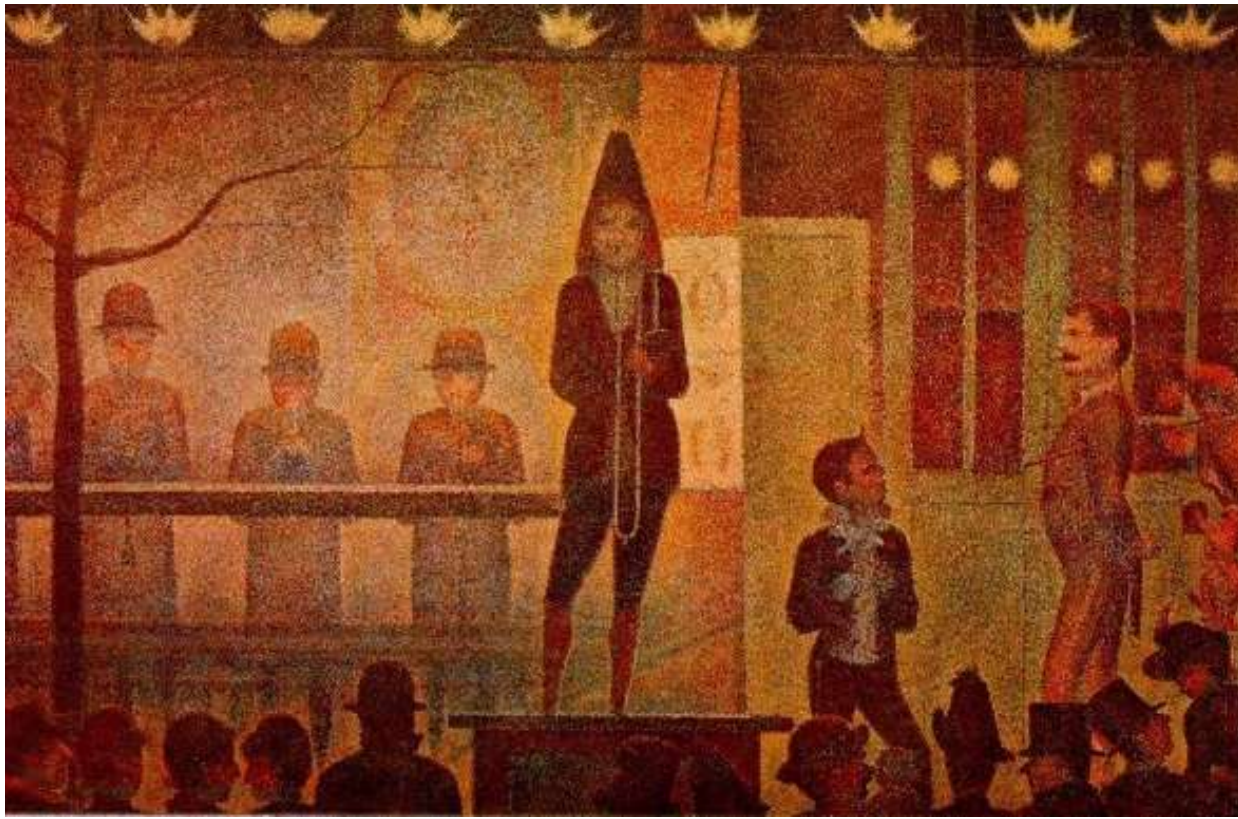
- Сводећи објекте на ансамбл малих, дискретних елемената Сера је посредно демонстрирао властиту упућеност у резултате биолошких истраживања ћелије, односно свест да се сви живи организми састоје од ситних компоненти. На исти начин третирао је нематеријалне феномене, као што су хроматски ефекти светлости и атмосфере. Одвојене, бојене мрље мешају се у оку посматрача, креирајући у његовој свести вибрантну, али прецизну, убедљиву визуелну сензацију. Такав поступак, сличан техници мозаика, Сера је у својој теоријској расправи *Принципи* (1891) назвао „**хромолуминаризам**“.
- Године **1886**, ликовни критичар **Феликс Фенеон** га је терминолошки одредио као **неоимпресионизам**, а појмовне ознаке **дивизионизам** (дељење) и **поентилизам** (тачка) уведене су касније.



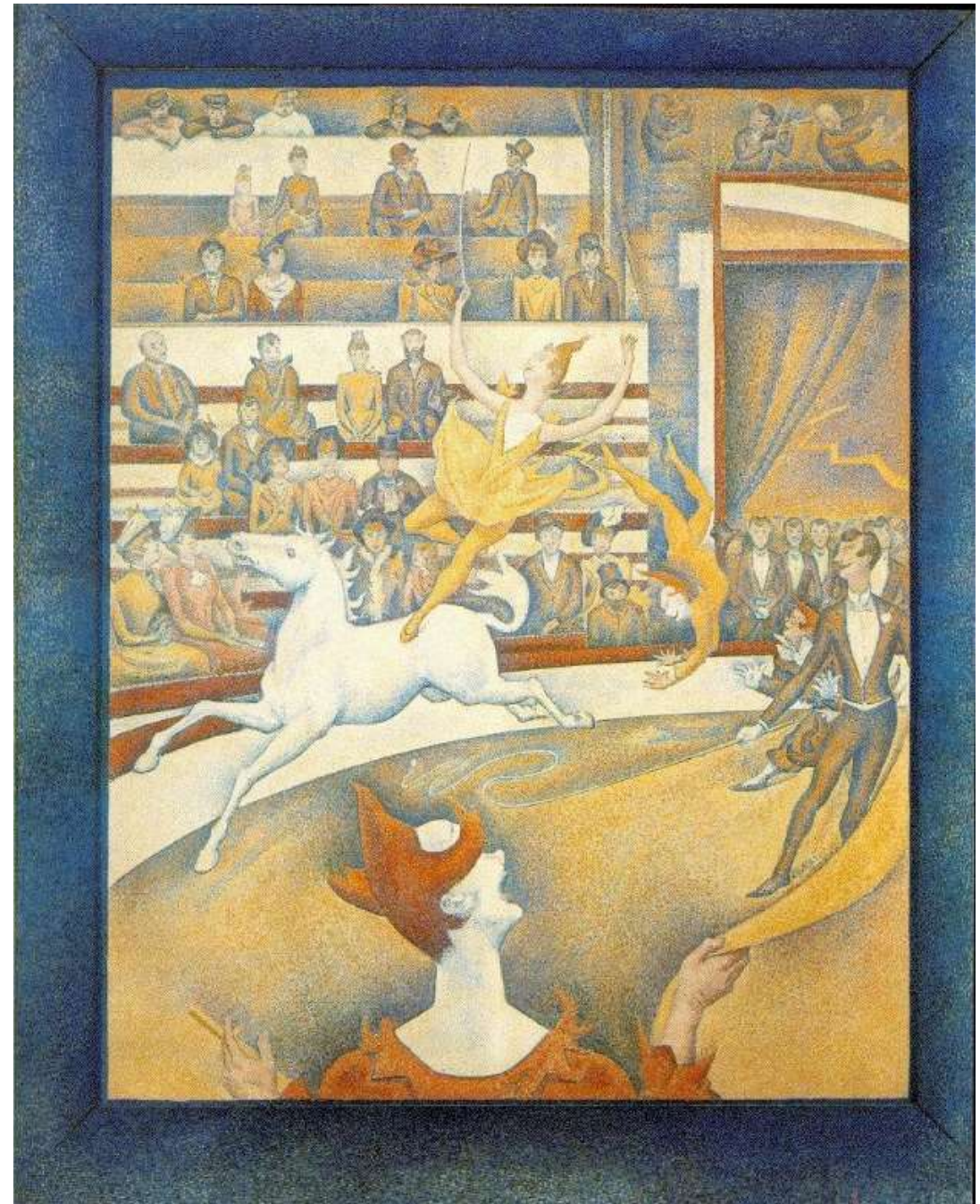
Сераова композиција **Модели** (1886–1888) конципирана је по принципу „слике у слици“. Три наге женске фигуре приказане у ентеријеру, очигледно су модели у уметниковом атељеу, и то вероватно један исти модел приказан у различитим изгледима. Две фигуре у седећем ставу, скидају одећу и одлажу аксесоар, док је трећа, фронтално окренута ка посматрачу, спремна да позира. Иза њеног рамена на зиду су окачене четири слике мањег формата, од којих се две мање својом фронталношћу не уклапају у закривљени сегмент зида у самом углу. Са леве стране призора види се фрагмент монументалне слике *Гранд Жат*, а седећа женска фигура, окренута леђима ка посматрачу, има амбивалентан положај. Физички, она припада визуелном простору атељеа, али се истовремено може перципирати као фрагмент првог плана слике на зиду. Ове оптичке илузије и поигравање са реалном перцепцијом простора, присутни су и на другим Сераовим делима.

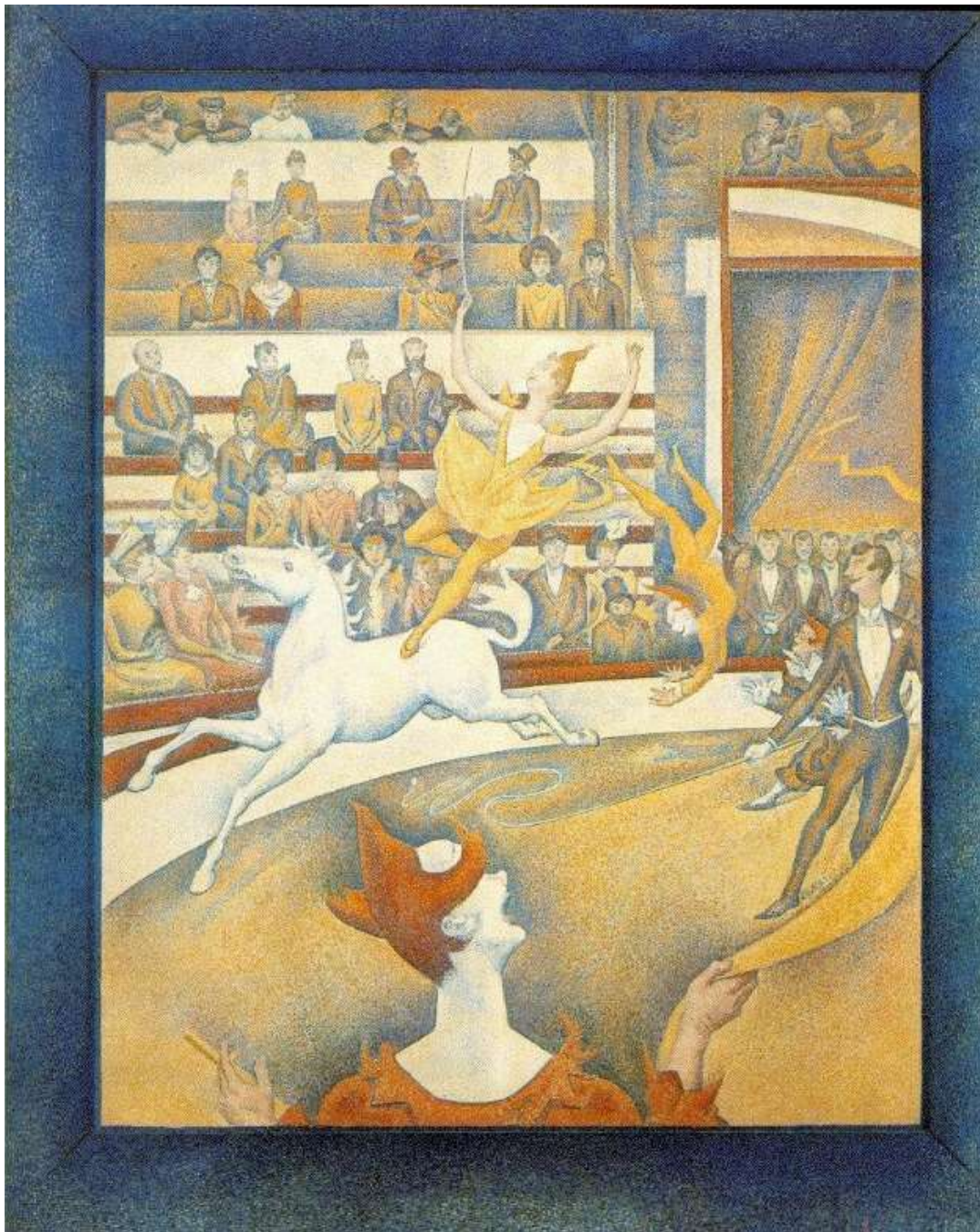
На Сераовој слици ***Вртоглави плес, chaht*** (1889) тачке су толико велике, да се фигуре и околни простор утапају у јединствену, схематизовану пиктуралну површину. Динамику провокативног, акробатског плеса, веома популарног у париским ноћним клубовима, Сера је сугерисао ритмиком декоративних форми, демонстрирајући тада популарну теорију да силазно-узлазне линије композиције (дијагонале) изазивају добро расположење код посматрача. Инспирацију за ово дело чинила су Дегаова дела (композиционо решење с вратом контрабаса) и Лотрекови плакати (колорит) којима су тада рекламиране плесне дворане у Паризу. Иницијално, ова слика је, као и *Гранд Жат*, имала дрвени рам, који је Сера осликао разнобојним мрљама.



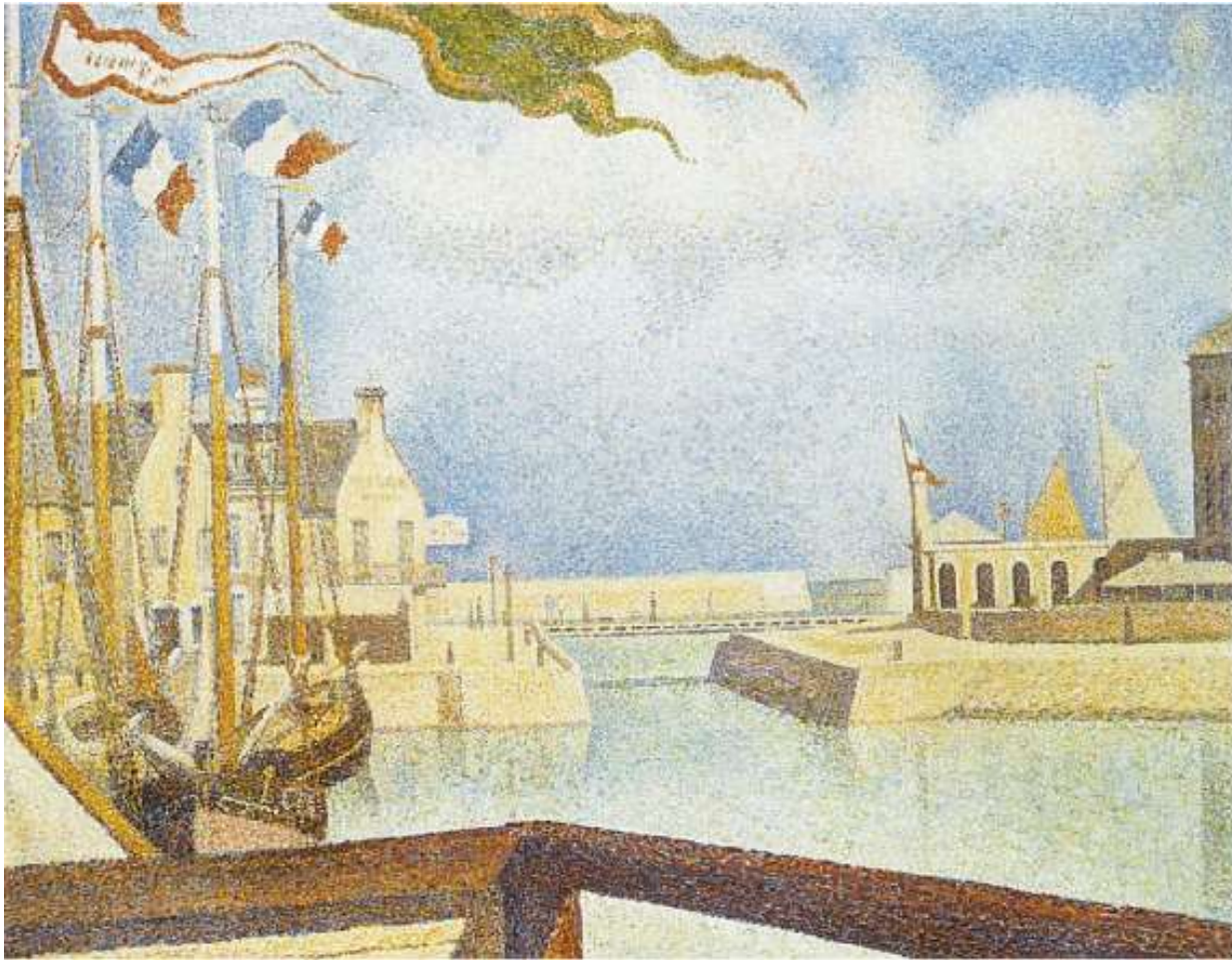


На Сераовим позним делима, као што су **Парада** (1887/88) и **Циркус** (1891), потези су претворени у ситне тачке сјајних боја, које призорима дају својства трепераве, транспарентне мембране. На првој слици фигуре су постављене фронтално или у профилу и делују етерично и статично, јер су моделовање и скраћења сведена на минимум.





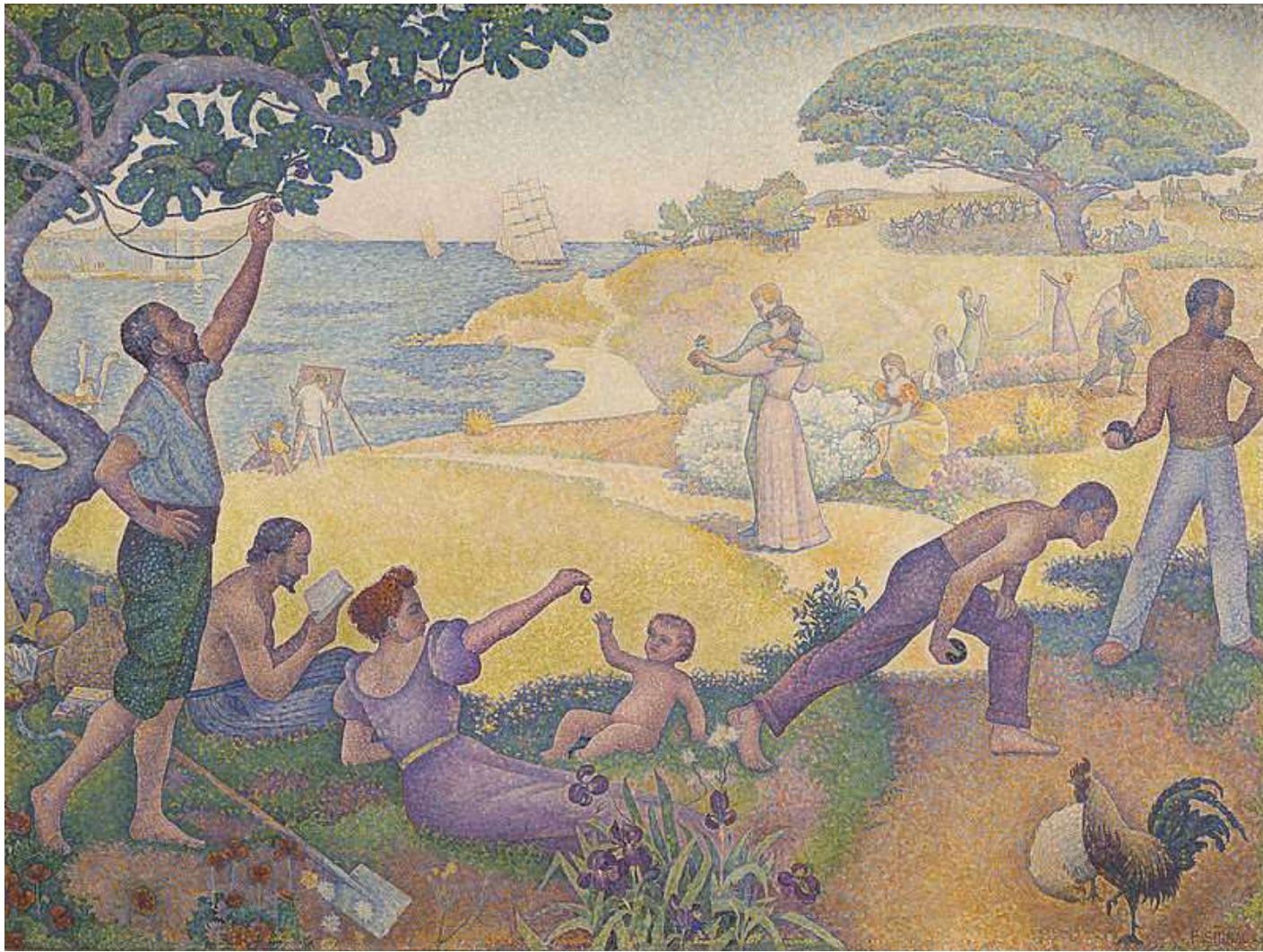
Насупрот томе, на слици **Циркус** (1891) конзистентност форми је очувана помоћу контуре. Боје и светлост су снажни, а радикална скраћења дају овом призору фотографску непосредност. Као и на слици *Вртоглави плес*, приметна је тежња да се фиксира покрет. Дијагонала елегантно извијене, динамичне фигуре јахачице, представља контрапункт статичности хоризонтално постављених фигура у публици. Поентилистичко уоквиравање ове слике у комплементарној, плавој боји, поништило је сенку коју би стварао конвенционални рам. Међутим, и на једној и на другој слици фигуре су прецизно укомпоноване у систем хоризонталних и вертикалних координата, које призоре чине конзистентним без обзира на композициони распоред.



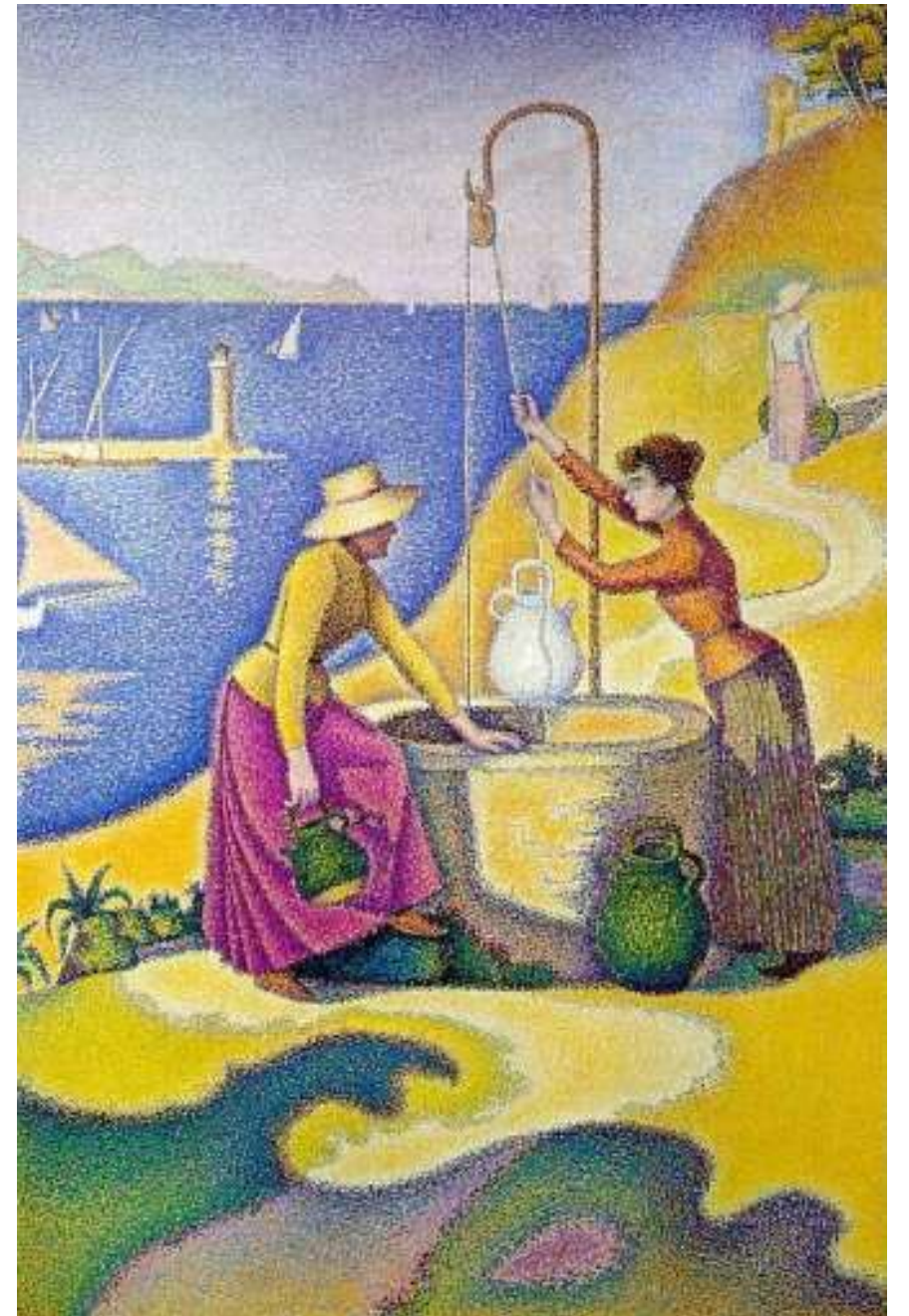
Сераове **марине**, приказе лука и плажа са француске обале, из којих као да исијава сунчева светлост, одликује статичност или смиренији ритам.

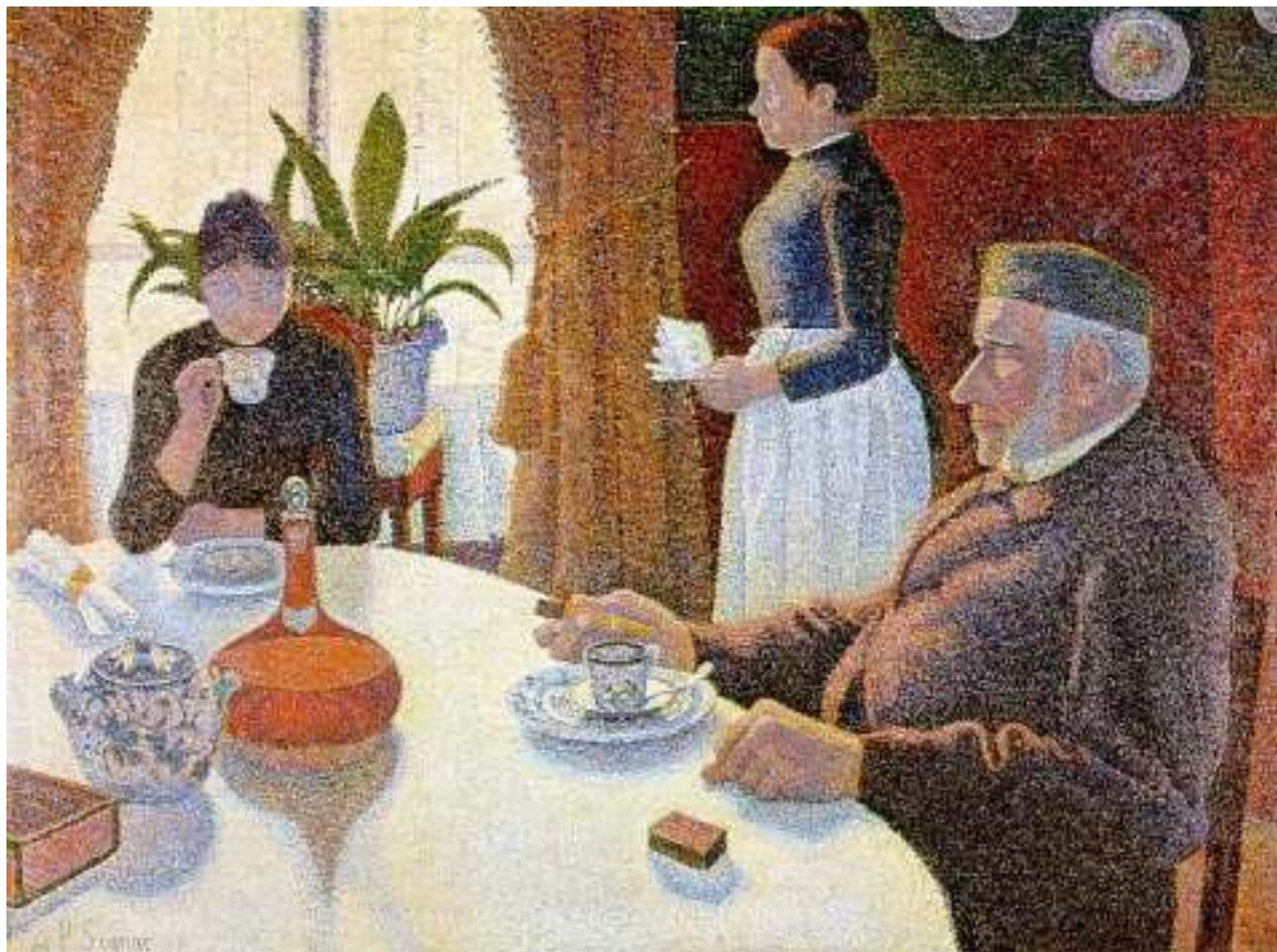
ПОЛ СИЊАК (1863–1935) се у портретним и пејзажним представама строго придржавао правила неоимпресионизма. Књигом *Од Ежена Делакроа до неоимпресионизма* (1899) стекао је позицију водећег заговорника, теоретичара и историчара покрета. Сињаков револуционарни уметнички поступак био је рефлекс његовог радикалног, политичког анархизма. Сматрао је да уметност може променити друштво једино уколико постоји апсолутна уметничка слобода.





У контексту тих идеја требало би се разумети Сињаково монументално дело **Време хармоније. Златно доба није у прошлости, него у садашњости** (1893–1895). Истом идејном дискурсу припада и његова аркадијска слика **Жене на извору** (1892), која приказује радост живљења у хармонији са природом.





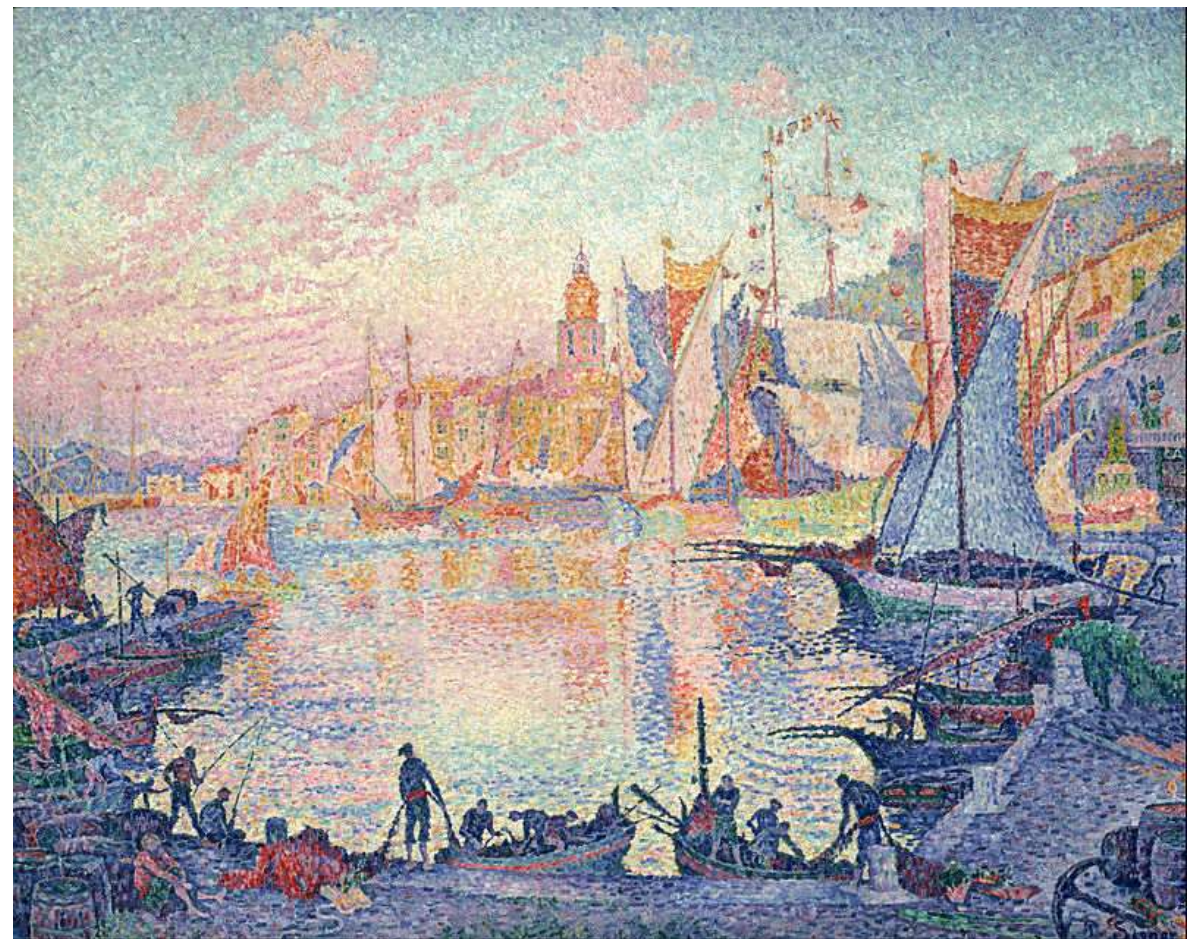
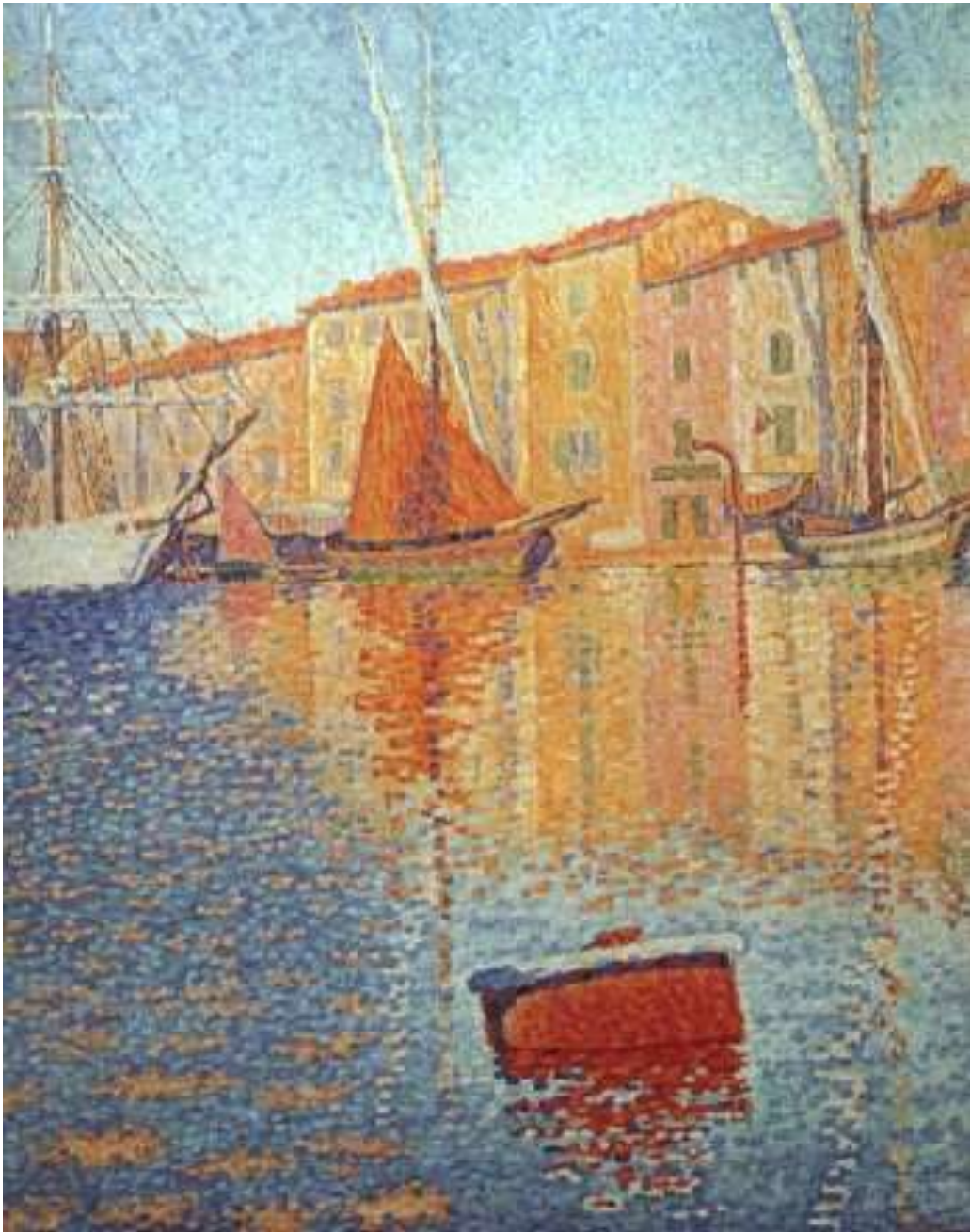
На слици *Доручак/Трпезарија* (1887), Сињак приказује свакодневну сцену обедовања средње класе. Приказане су три особе: мушкарац и жена који седе за столом, те слушкиња која их послужује. Трпезарија заправо представља Сињаков приватни амбијент, у којем су приказани његова мајка, деда и служавка. Композиција је чврста, конзистентна, а фигуре су круте, статичне и делују изоловано. Оне седе за трпезаријским столом без интеракције, а читав приказ лишен је животне непосредности и ведрине. Кроз прозор у позадини продире сјајна сунчева светлост, која ствара снажне контрасте светла и сенке. Приказујући „замрзнут“ тренутак јутарњег обода у хладној атмосфери, Сињак имплицира критику претерано формализованог ритуала средње класе. Градацијом тонова, од светлих до засићених, нанешених на платно у виду тачака или мрља, изграђена је чврста композициона структура, у којој доминирају односи чистих, комплементарних боја, од наранџасто-жуте до плаво-љубичасте.



Женско тело, одећа и коса служиле су Сињаку као претекст за студије форме, линије, боје, светлости и текстуре. Слика **Жена сређује косу/Арабеске за гардеробу** (1892) приказује Сињакову будућу супругу пред огледалом у гардероберу. Облине њеног торза и руку представљају репетицију форми бокала, стаклене боце за парфем и декоративне, јапанске лепезе. Сваки детаљ на слици је јасно дефинисан, осим женског лица, чије су црте замагљене у сенци.

Портрет Феликса Фенеона (1890)
парадигматични је пример декоративног
формализма неоимпресионистичког
покрета. Ово дело представља
уметников визуелни коментар
Фенеонових идеја, али и теорија боје
Чарлса Хенрија. Инспирацију за ову
слику, са упечатљивим спиралним
мотивом позадине, Сињак је нашао у
јапанским естампама.





Марине, као што су **Црвена бова** (1895) или **Лука у Сан Тропеу** (1901), изведене јарким бојама, представљају прелаз између неоимпресионизма и фовизма. Боје и светлост, ординарне теме, радикална скраћивања и фотографска непосредност Сињакових призора, у почетку су деловали шокантно, а потом постали генератори других, модерних уметничких праваца, пре свега фовизма и кубизма.

- Сера и Сињак су безрезервно прихватили импресионистичку иконографију, али су одбацили његову спонтаност и непосредност у извођењу. Неоимпресионистичка слика је резултат рационалне ликовне анализе и теоријских промишљања њених феномена. Хармонију којој су тежили, ова двојица сликара остварила су помоћу особеног метода компоновања и извођења слике, који је почивао на мрежној композиционој структури, анализи светлости, контрасту тонова и деоби боја и светлости. Иновације у домену технике огледале су се у nanoшењу чистог пигмента на платно у виду ситних мрља или тачака, а боје су се оптички мешале у оку посматрача. Неоимпресионистичка теорија почивала је на четири основна принципа:
 1. оптичко мешање чистих пигмената боје;
 2. раздвајање локалног тона, боје и осветљења (дивизионизам);
 3. хармонија ликовних елемената и њихова пропорционална равнотежа;
 4. избор тачкастих потеза адекватних формату слике (поентилизам).
- Динамизму боје и потеза импресиониста, неоимпресионисти су супротставили чврсту композициону структуру растера и геометризацију форми, чиме су се умногоме удаљили од импресионизма и утицали на артикулацију кубизма. Применом чистих, основних боја и њихових комплементара у делима оптимистичке садржине најавили су фовизам.
- Неоимпресионизам је предложио нову синтезу уметности и науке, слика је почивала на научним законима и принципима, а потреба да се теоријски образложе идеје, намере и принципи покрета, представљала је нов феномен, који је у уметности 20. века постао редовна пракса (манифести).