

ИМПРЕСИОНИЗАМ У ФРАНЦУСКОЈ

- Појам *импресионизам* односи се на неколико аспеката:
 - 1) уметничку продукцију неформалне асоцијације француских аутора у периоду 1860–1890,
 - 2) организацију осам изложби (1874–1886),
 - 3) артикулацију специфичног стила/технике и
 - 4) непосредно бележење стварности и стварање слике као естетског предмета.

Када је реч о носиоцима импресионизма, то су појединци који су се за сликарску професију определили *post festum*, а сваки од њих дао је самосвојан, иновативни допринос тој уметничкој дисциплини у погледу теме, технике и концепције слике.

Схватајући да се начин живота драстично променио у односу на онај претходне генерације, у којем су традиција, утилитарност и фамилијарност представљале водеће вредности, импресионисти пажњу усмеравају на модерност, удобност и иновативност савременог света.

Курбе и **Мане** инспирисали су их да се посвете документовању социјалног окружења у сталној трансформацији.

Барбизонци су им оставили у наслеђе модел неисторијског пејзажа сликаног у пленеру, са акцентом на бележењу атмосфере одређеног годишњег доба или периода дана.

Заједнички циљ импресиониста била је субјективна представа свакодневних призора и збивања из непосредног друштвеног (буржоаског) и природног окружења, иако су им оперативни поступци (технике сликања) били различити.

- Преиспитујући анахроне академске формуле, импресионисти су тежили уметности која би изражавала њихове индивидуалне идеје, субјективне емоције и лична интересовања. У том циљу настојали су да артикулишу адекватан ликовни језик.
- За већину импресиониста, то је подразумевало спонтано документовање појавности, навика и вредности датог времена или покушај да се утиче на начин мишљења и понашања посматрача путем непосредно сликаних представа.
- Када су стварали своја најамбициознија дела, импресионисти су остали доследни сликању на отвореном или у природи (пленеру), са циљем да прикажу реалност видљивог, чулно опажајног света.
- Убрзо, схватили су да пејзаж никада није статичан и фиксиран, него вечито променљива панорама светлости и сенке, облака на небу и одраза на води. Другим речима, да исти приказ посматран ујутро, у подне и у сумрак, представља три различите стварности. Природа и слика су за импресионисте две стварности између којих може, али не мора да постоји знак једнакости.
- Сликање у пленеру донело је промене у техници, **извођењу слика брзим и спонтаним потезима четком**, а под утицајем директне сунчеве светлости долази до **расветљавања колорита** и суптилне **дематеријализације** (растакања) **облика**.

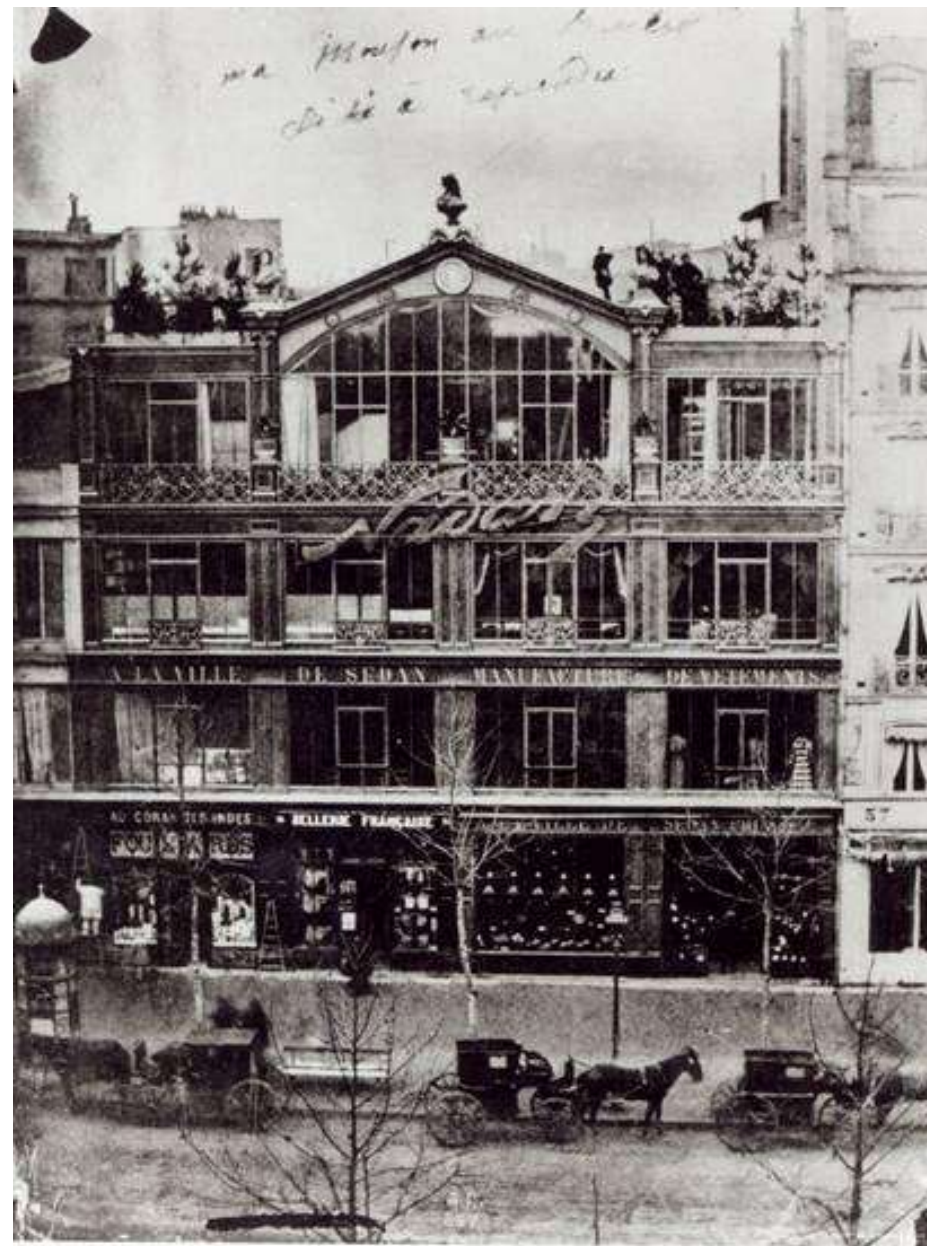
- Сликајући у пленеру, импресионисти су спознали да природа, чак и њене најтамније сенке, никада нису саздане од црних или тамно смеђих нијанси, тј. да боје природе садрже **цео спектар**, а да је црна често сасвим одсутна. Зато када сликају сенку користе **хладне боје**, а када сликају осветљене партије примењују **топле боје** високог интензитета.
- Захваљујући покушајима уметника да прикажу одређене аспекте видљивог света што прецизније, импресионизам је донео нов поглед на свет, заснован на **непосредном опажању и знањима из области оптике**.
- Реч *импресија* значи директан утисак, а анализа феномена светлости и боје довела је до креирања специфичног ликовног језика заснованог на субјективној перцепцији и непосредном бележењу **ефемерних** (пролазних, несталних) визуелних сензација. Другим речима, **предмет истраживања** импресионистичких сликара јесу: **светлост, боја, покрет и атмосфера**.
- Најчешће, то су слике малих димензија изведене **брзим, спонтаним, фрагментованим потезима четке и чистим, интензивним бојама нанешеним на платно у виду мрља**. Начин **кадрирања призора** био је заснован на искуствима фотографије и илустрације, посебно јапанских естампи. Тако третирано сликовно поље обично је лишено конвенционалне перспективне дубине, композиционог центра и хијерархијског третмана форми.
- Импресионистичка дела проистекла су из искуства социјално ангажованог реализма **Курбеа** и романтичарског реализма **Барбизонске школе**, али и апстрактне структуре слике **Енгра**. Будући да свет више није изгледао статичан, постојан, чврсто уклопљен у тродимензионалну (еуклидовску) просторну шупљину и одређен оном једном и једином тачком посматрања са које се на њега гледало од ренесансе, импресионизам је изменио конвенционалну функцију не само форме, боје, цртежа, композиције, већ и простора. Тиме је положио темеље једној **новој, модерној концепцији слике као отворене и аутономне структуре**, независне од реалности.

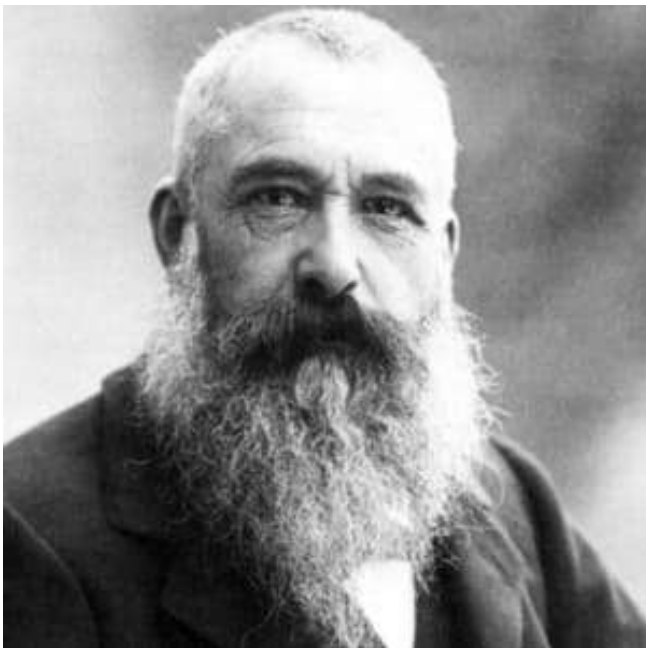
- Импресионизам документује на непосредан, субјективан и оптимистичан начин јавни и приватни **живот буржоазије и радничке класе** у урбаној средини, као и појавни изглед **руралних пејзажа** у трећој четвртини 19. века.
- Његови експоненти бирају **мотиве и жанрове** типичне за то доба (сеоски пејзажи, ведуте, марине, портрети, појединачне фигуре и групне композиције, ентеријери), али филтриране кроз специфичан, крајње индивидуалан ракурс.
- Својим делима испољавају различит однос према тековинама модернизације и технолошког напретка, у распону од одушевљења до анксиозности и неприхватања, као и личне ставове о различитим социјалним групама, економским променама и научним открићима.
- Истовремено, прибегавају **технолошком експерименту** у циљу проналажења адекватног сликарског метода представљања својих визија, било да се ради о динамизму, убрзаном темпу модерног живота било о пролазним ефектима визелног искуства.
- Артикулација особеног, препознатљивог **ауторског рукописа** указује на свест о независности, индивидуалном идентитету и креативности уметника.
- У свету у којем је економски успех подразумевао инвентивност и марљивост, оригиналност и модерност имале су пресудан значај. Фасцинација тековинама модерног света који се рапидно мењао, донела је потребу да се разуме и прикаже не само његова променљива структура већ и шире последице тих промена. Зато је природа на делима импресиониста почела да се помера, облик да се круни, структура слике да се распада, а са њом и стари систем вредности и схватање света. Сликати природу није значило дословно преносити њене облике на платно, него „**сликати као природа**“. Та идеја изједначавања са природом била је основ једне шире потраге за дубљим, психолошким и емоционалним значењима, која је била заједничка не само уметницима, већ и интелектуалцима и научницима крајем 19. века.

Термин *импресионизам* увео је у критичарску терминологију Луј Лероа, критичар листа *Шаривари*, поводом слике Клода Монеа *Импресија – рађање сунца* приказаној на **првој импресионистичкој изложби**, која је одржана **1874.** у париском атељеу фотографа Надара.

Та изложба, која је окупила импресионисте, привукла је велику пажњу публике и критике, чије су се примедбе односиле на формалне аспекте њихових слика: чисте и интензивне боје, узнемирене потезе и утисак недовршености дела, негацију конвенционално конципираног простора и композиције.

Иако је термин *импресионизам* иницијално имао негативне конотације, већ 1876. оне су неутралисане, а 1877. прихватили су га и сами уметници. Међутим, на свим изложбама које су организовали иступали су под називом „Независни“.





Ту прву, историјски важну **изложбу 1874.** организовала је група уметника, која је у знак протеста према академским канонима и званичном Салону иступила као ***Удружење независних сликара, вајара и графичара.*** У његовом саставу били су: **Клод Моне, Огист Реноар, Едгар Дега, Камиј Писаро, Алфред Сислеј** и други, који су чинили језгро импресионистичког покрета. Касније, прикључили су им се Жорж Сера и Пол Сињак, са којима су почела неоимпресионистичка истраживања, као и Сезан и Гоген, водећи експоненти постимпресионизма.





КЛОД МОНЕ (1840–1926) упознао је Ежена Будена 1858. на једној изложби у Авру, који га је упутио у тајне и изазове сликања у пленеру. Године 1862. одлази у Париз на школовање, али и даље слика под утицајем поука добијених од Будена. Већ 1865. у околини Фонтенблоовске шуме започиње рад на монументалној слици ***Доручак на трави* (1866)** са представом више фигура спонтано окупљених у хладу дрвећа, коју је намеравао да изложи на званичном Салону. Због великих димензија ово дело није могло бити реализовано у пленеру, него у атељеу по скицама насталим у природи. Међутим, ова слика није била изложена на Салону. Под претњом конфискације од поверилаца за наплату дуговања, Моне је слику исекао на неколико сегмената, а централни део заложио код локалног гостионичара.



Када је у новије време састављена, ова слика показала је Монеову способност компоновања на великом формату. Она приказује тренутак непосредно пред обед на излету, те све фигуре гравитирају ка центру композиције у који је смештена представа мртве природе, обасјана сјајном сунчевом светлошћу. Ово дело заправо представља монументалну студију светлости. Она продире кроз густе крошње дрвећа и у виду плочастих бојених мрља расипа се по одећи и лицима приказаних фигура, евоцирајући атмосферу врелог летњег дана. Супротно законима оптике светлост на овој Монеовој слици потенцира боју, која тежи деоби тонова.



Исте године настаје и слика ***Жене у врту* (1866)**, нешто мањих димензија, али у потпуности реализована у пленеру. За разлику од претходне слике, ово дело изведено је брзим и спонтаним потезима чисте боје, којима је дочарана животна љупкост модела, њихање хаљина и одсјаји светлости по њиховим површинама. Камил, Монеова љубавница и касније супруга, била је једини модел за све четири фигуре, које су третиране скицозно у треперавој материји боје. Већ на овом делу евидентна је идеја о релативности форме и боје, која је проистекла из анализе светлосних ефеката и субјективне перцепције призора обасјаног сунцем. Бела сунчева светлост је овде представљена у њеној аналитичкој стварности, тј. у свим бојама спектра. Због ефекта „недовршености“ ова слика била је одбијена на Салону 1867.



Прво дело којим Моне демонстрира самосвојан уметнички приступ теми марине јесте **Башта у Сен Адресу (1867)**. Насупрот Будену, он је овде уместо популарног туристичког топоса представио своје рођаке на тераси породичне виле на мору. Представници старије генерације седе на плетеним баштенским столицама (знак богатства и статусни симбол буржоазије), док млађи пар стоји уз ограду на дистанци која имплицира буржоаске норме пристојности. Поставком фигура Моне указује на генерацијски континуитет, али истовремено истиче виталност млађег нараштаја.

Слична генерацијска промена приказана је на морској пучини: застарели бродови за пловидбу морем окружени су модерним, бржим паробродима. Рибарским чамцем надомак терасе Моне реферира на трансформацију Сен Адреса од рибарског села у туристички центар, на шта упућују једрилице на пучини са леве стране. Буржоаски простор је уређен и ограђен, неприступачна обала претворена је култивисани врт земаљских задовољстава, а црвене и жуте нијансе цвећа понављају боје заставе Нормандије. Цветна рундела обележава хоризонтални фокус слике, док стојећи пар маркира вертикални центар композиције између две заставе. Ограда терасе обележава границу између копна, мора и неба, као и између приватне сфере и јавног, отвореног простора природе. Ветар који дува са југа креира ефекат ваљања таласа, треперења осветљених и осенчених сегмената одеће, застава и растиња.



Моне је био потпуно свестан да су стандарди везани за тему и ниво довршености условљени димензијама слике. Упркос томе, овај аутобиографски садржај третирао је слободније у односу на академске норме, а слику извео брзим потезима четке, који су његовом делу дали карактер скице. Овим делом Моне је обзнанио да је приватни уметников свет легитимна тема сликарства, а у погледу стила спојио начела натурализма и импресионизма.



Године **1868**, Моне поново слика ***Доручак***, али овог пута у ентеријеру. Уметников син и Камил приказани су за столом на почетку обеда. Служавка једва назначеног профила нестаје у позадини, док се жена са шеширом и велом, која је дошла у посету, наслања на прозор. Само је мртва природа на столу осветљена сунчевом светлошћу, а читав приказ конципиран је под утицајем Манеових дела.



По завршетku француско-пруског рата 1871, уметници се поново окупљају у Паризу, настањују у његовим предграђима и околини, састају у кафеу *Жербоа* и *Нова Атина*, а удружују према сродним естетичким афинитетима и тежњама. Тада настају зрела импресионистичка дела, које одликује свежина, специфична атмосфера и слободан извођачки поступак. После 1871. Моне се фокусира на студије феномена светлости и боје, које елаборира у фрагментарно компонованим сликама мањих димензија. Слика ***Импресија – рађање сунца (1872)*** представља парадигматичан пример хармоније неба, воде и атмосфере. Атмосфера је дочарана танком копреном светлих нијанси плаве и сиве, кроз које се местимично пробијају ружичасти зраци излазећег сунца.

И, уместо да примени постепене прелазе светлих и тамних тонова, Моне је одсјај на води навестио кратким, разуђеним потезима четке, док су етерични обриси бродова и димњака у позадини сугерисани мрљама боје. Ова слика настала је као покушај Монеа да забележи пролазност једног тренутка.



Слика ***Регата у Аржантеју*** (1872) приказује једрилице које се њишу на Сени, чија водена површина као да подрхтава од рефлексија сунчеве светлости, које су дочаране спонтаним, испрекиданим потезима четке.



Наредно дело, **Мост у Аржантеју (1874)**, класични је пример развијеног импресионизма. Мотив је поново популарно једриличарско место у париском предграђу Аржантеј, у којем се Моне настанио 1871. Читав приказ блиста и евоцира ефекат треперења летње сунчеве светлости на површини воде. Да би дефинисао сликарску површину, Моне је примењивао различите потезе четке: дрвеће је третирано као релативно хомогена маса, плаве површине неба и воде приказане су уједначеним и ритмичним потезима, одраз стражаре на води изведен је пастуозним мрљама жуте боје, а чамци и мост чврстим, линеарним потезима. Потпуно одсуство црне и мрког тона, као и коришћења бојених прелаза у свим деловима слике, резултирали су потпуно новим визуелним приказом светлости и боје. Елементи пејзажа (небо, вода, дрвеће, архитектура), иако различити по текстури, уједињени су хармоничним колоритом.

Истицање текстуре чисте боје, постигнуто је њеним наношењем на платно у густим слојевима не само четком већ и шпахтлом. Захваљујући Монеу и другим импресионистима боја је ослобођена дескриптивне функције и постала центар интересовања уметника. Управо ова слика потврђује тезу да суштина импресионизма није у доследноми тачном приказивању појавности мотива, него у бележењу метаморфозе светлости и сенке, одсјаја на води и облака на небу. То је приказ ухваћен посматрачевим оком, које се стално помера и хвата трептаје пејзажа који се перманентно мења.





Монеову способност да забележи непосредни визуелни доживљај демонстрира слика **Капуцински булевар у Паризу (1873/74)**, виђен са прозора Надаровог фотографског атељеа. На слици је приказан урбанизован и модеран Париз, тачније живот који се одвија на булевару. Овај приказ Капуцинског булевара документује његов изглед непосредно после „османизације“, када је улица добила широко шеталиште за пешаке, одвојено од саобраћајнице дрворедом. Конструкција зграда са леве стране такође указује да су у питању објекти из времена „османизације“ града. Уместо детаљног, прецизног приказа архитектонских објеката, Моне се определио за визуелне назнаке његовог изгледа. Уметници су одувек правили скице, али су оне сматране припремним студијама за завршну слику. Међутим, ово скицозно изведено дело Моне је изложио као „завршену“ слику и, тиме, изневерио очекивања публике и академске стандарде. Оно демонстрира његов нов визуелни језик којим је ефектно приказао динамизам живота модерног Париза.

Под утицајем Тарнерових дела, која је имао прилику да види током боравка у Лондону, Моне је поседовао свест о утицају осветљења, температуре и влажности ваздуха на текстуру и структуру предметних форми, те је истраживао техничке могућности њиховог представљања на слици. Да би дочарао ужурбани ритам гомиле и трепераву, магличасту атмосферу зимског дана на Капуцинском булевару, применио је поступак брзог, спонтаног nanoшења бојених мрља. Међутим, разуђени потези четке нису разорили форму. Потези су одмерени тако да сваки, релативно чист прелаз боје, представља зрак светлости, молекул ваздуха или форме у простору, коцкицу у мозаичком обликовању површине. Декоративни патерн бојених мрља, чврсти, силуетни облици, угао посматрања конципиран као у фотографском кадру или на јапанским дрворезима, чине ову слику парадигмом креативне снаге уметника као „пикторалног архитекте“.





Од двадесетих година 19. века уметници су почели да купују сликарски материјал у специјалним трговинама за бојене пигменте и уљна везива, а са развојем хемијске индустрије били су им доступни нови пигменти и синтетичке компоненте. Од шездесетих година Париз је био средиште продаје сликарског материјала, што је деловало подстицајно на уметнике заинтересоване за технолошке експерименте. Посебно популарна међу импресионистима била је Тангијева радња на Монмартру, у којој су осим сликарског материјала продаване и јапанске естампе, које је Моне колекционирао. Године **1876.** он слика, под утицајем Вистлера и јапанских естампи, последњу у низу фигура у природној величини ***Камил у јапанском костиму*** и започиње рад у серијама.



Подигнута 1837, париска железничка станица Сен Лазар била је током четрдесетих и педесетих година реновирана и проширена новим халама у виду застакљених челичних конструкција, које су се од 1877. нашле у фокусу Монеових сликарских преокупација. Доминантан мотив слике **Станица Сен Лазар** (1877) су облаци паре и дима који куљају из локомотиве која улази или напушта станицу, тј. ефемерни ефекти и метаморфозе овог урбаног призора под утицајем сунчеве светлости и испарења.



О Монеовој закупљености техничким достигнућима у грађевинарству говоре у прилог и друге слике: ***Мост Европе*** и ***Долазак воза из Нормандије***, такође сликаних у серијама.



Атмосфера усамљености и изолованости руралног амбијента од 1878. постаје мотив Монеових слика. Изузетно оштра зима **1880**, инспирисала га је да наслика серију ***Отапање снега***. То су светли призори снегом завејаних пејзажа уз обалу Сене, по којој плутају санте леда, сликани у различито доба дана. Потези четке се расипају по површини платна стварајући вибрантну представу, у којој се форме ледених санти утапају у сиву површину воде. Предметне форме се растачу, те се насеље у позадини једва разазнаје.



Средином осамдесетих година 19. века уметност импресиониста улази у фазу преиспитивања, а њени носиоци су на различите начине покушавали да ревитализују свој приступ слици. И док су се поједини вратили елементима традиционалног цртежа и композиције, други су одлучили да редефинишу премисе на којима су до тада радили. Моне је остао веран непосредном визуелном доживљају, али је сада у посматрање унео концентрацију и дозу селективности, а дела довео до антинатуралистичке субјективности и декоративне, асоцијативне апстракције својствене јапанским естампама. У серијама слика које су уследиле, постепено се повлачио из урбаног и индустријализованог амбијента и окренуо нетакнутој природи, у жељи да забележи њен изглед пре него што је наука и технологија заувек промене. Сада је приказ пејзажа фрагментовао, свео на **јабланове, пластове сена, фасаде** катедрале у Руану, сликајући призоре сукцесивних визуелних искустава.

Сваки од ових призора имао је увек исту текстуру и тоналитет, што је Монеово дело извело из подручја објективне анализе и увело у домен синтезе монументалне форме и субјективне експресије.



Осамдесете године 19. века у Француској биле су обележене великом кризом, неизвесношћу и стрепњом од нове револуције због економске стагнације и пада индустријске производње. Напету ситуацију додатно је закомпликовала Афера Драјфус 1894, када је неколицина антисемитски оријентисаних официра лажно оптужила капетана Алфреда Драјфуса да се бавио шпијунажом у корист Немачке. Иницијално осуђен и утамничен на основу лажних доказа, Драјфус је 1906. ослобођен оптужби и пуштен из затвора након признања и самоубиства стварног завереника. У међувремену, ова дугогодишња афера дубоко је поделила француско друштво на струју ултранационалиста и заговорника јачања католичке цркве с једне стране, а с друге, струју прогресивних и секуларно оријентисаних Француза, што је дојучерашње пријатеље преко ноћи претворило у љуте непријатеље. У таквој атмосфери Моне слика циклус ***Руанска катедрала* (1892–1894)**, настао из прагматичних и стратешких разлога.



С једне стране, Руан се налази релативно близу Париза и Монеовог имања у Живерњију, а у то доба представљао је популарну туристичку дестинацију. С друге стране, Моне је желео да изненади публику новим мотивом, који би се разликовао од пејзажа са пластовима сена, дрвећем поред реке, њивама и стеновитим пределима у унутрашњости Француске или њеној морској обали, које је до тада сликао. У свести Француза, Руан и његова катедрала имали су статус историјски значајног места и симболизовали славну прошлост земље. Руанска катедрала, као парадигма готичког стила пониклог управо у Француској, реферирала је на идеју заједништва и духовности француске нације. Управо у овој цркви су током средњег века крунисани француски владари, а 1431. у њој је извршена егzekуција чувене хероине тог доба Јованке Орлеанке.



Да би забележио промене светлости на једном мотиву, Моне на изнајмљеном плацу трга испред катедрале у Руану слика више платана истовремено. Наносио је боју брзо и спонтано да би створио ефекат пулсирања сликане површине и атмосферу измаглице. Зрнаста фактура боје сугерише скулпторалну декорацију и материју камене фасаде, док деликатно бојене сенке указују на специфичан период дана и временске прилике током којих је мотив сликан, откривајући Монеову способност бележења промена у природном окружењу. Сликајући ову серију, Моне је поистоветио импресионизам са Француском, и то не само њеним пулсирајућим животом у градовима, буржоаском доколицом и урбаним пределом, већ и са њеном културом и историјом. Тиме је показао да импресионизам може да обезбеди стабилност и хармонију, односно доказао да се индивидуализам и патриотизам узајамно не искључују.



Године **1895.** први пут је изложио слике циклуса ***Руанска катедрала*** на самосталној изложби у париској Галерији Диран-Риел. Већина је откупљена по знатно вишим ценама него његове раније слике, али су мишљења ликовних критичара била подељена. Дивергентни судови критичара упућивали су на разлике у њиховим политичким ставовима. И док су се једни дивили естетским вредностима, композиционо-техничким иновацијама и ефекту оживљавања камене површине, други су Монеов сензуалан третман фасаде катедрале сматрали светогрђем, а асиметричност композиције и фрагментарни приказ, пастелну палету и изостављање детаља тумачили као импликације недовршености и одсуства сликарске вештине, ирационалности уметника, али и конфузије и нестабилности Француске. Дисторзија националног симбола значила је, према њиховом мишљењу, денунцијацију читаве нације. Прогресивни критичари су у виталности и монументалности мотива видели значај модерног откривања прошлости Француске, а његово прожимање животном снагом схватили као повезивање са природом и читавом нацијом.



Током Монеовог другог боравка у Лондону крајем 19. века настаје серија слика Британског парламента и мостова на Темзи, која бележи ефекте светлости и атмосферу измаглице, по узору на Тарнерова дела.





Последњу велику серију слика Моне је насликао на свом имању у Живерњију, где је креирао врт по узору на јапанске паркове, у којем је најчешће сликао водену башту, дрвени мостић јапанског типа, бистру воду по којој плутају локвањи и латице цвећа, у којој се огледа небо.



Монеово интересовање за феномен светлости засновано на емпирији, почетком 20. века прерасло је у опсесију, а лирска поетичност призора најчешће је дочаравана монохроматским плавим и светлољубичастим тоновима. Све то у складу са његовим схватањем слике као равне плохе, огледала на чијој површини трепери слика света, динамична материјализација светлости и ваздуха. Слика **Језеро са локвањима (1904)** приказује обалу језера обраслу густим растињем, чији се етерични одрази једва читавају на воденој површини по којој плутају локвањи.



На сликама **Локвања** линија хоризонта је нестала, а када се и наслути небо, то је само његова рефлексација у води. Одликује их дводимензионалност, декоративност и недељивост „**тоталне представе**“, у којој су негирани класична композиција, цртеж и боја, особине које су антиципирале нове путеве развоја уметности, тј. апстракцију.