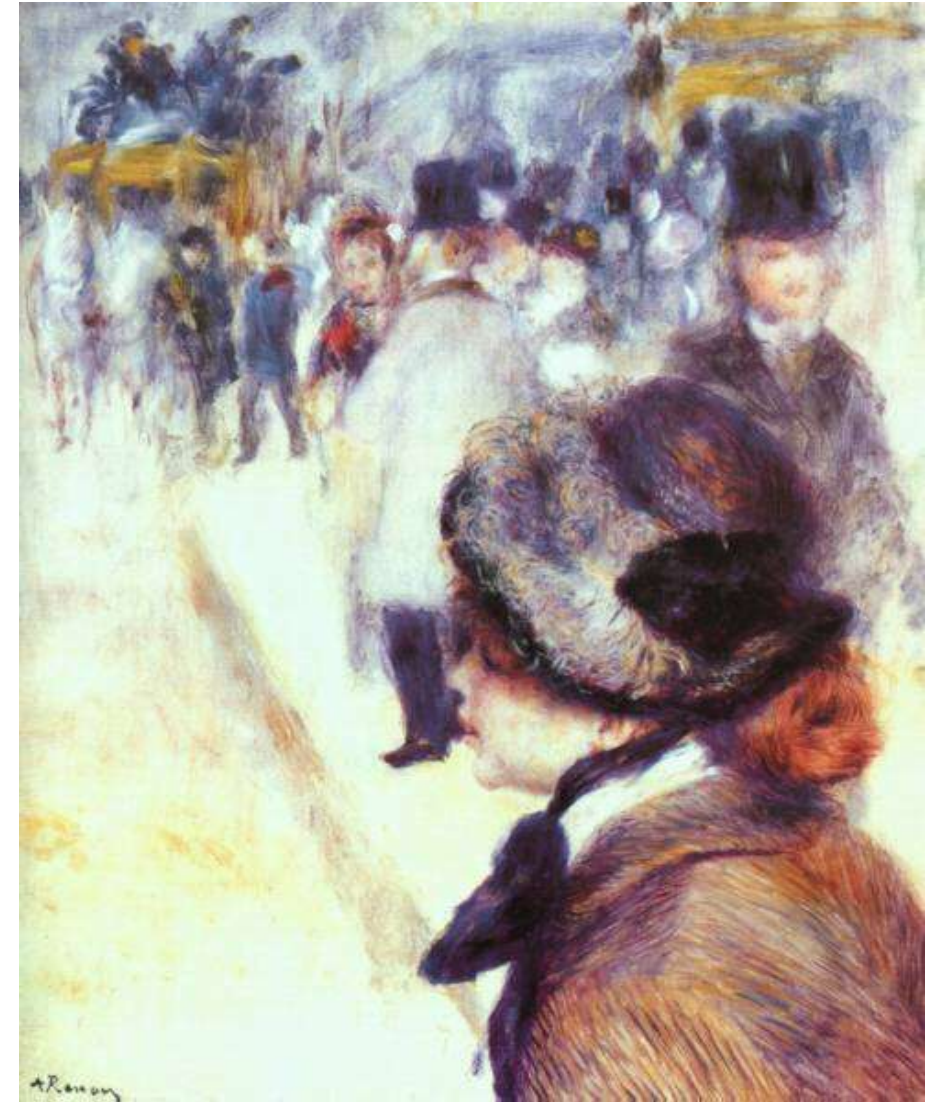


ФРАНЦУСКИ ИМПРЕСИОНИСТИ

Мада повезани заједничким интересовањима, француски уметници који су чинили импресионистички покрет у својим истраживањима следили су различите, индивидуалне путеве и дошли до дивергентних, самосвојних резултата.

Пореклом из радничке породице, **ПЈЕР ОГИСТ РЕНОАР** (1841–1919) учио је да осликава порцелан, а током 1860/61. копирао је дела старих мајстора у Лувру, где се упознао са Монеом. Иако је похађао Школу лепих уметности (1862–1864) и дебитовао на званичном Салону 1864, Реноар се придружио Монеу на сликарским експедицијама у околини Фонтенблоовске шуме и излетима крај обале Сене (*Греније, на обали* 1869). У основи, био је фигуративни сликар, који се принципима импресионизма служио да би креирао оптимистичну и привлачну слику париског живота с краја 19. века. Суштина његове концепције импресионизма била је слика схваћена као естетски предмет.





Томе у прилог говоре сцене **пролазника и шетача на улицама и булеварима Париза**, кадриране попут фотографског снимка и изведене лаким, динамичним потезима и светлим бојама.

Недељом поподне, Реноар и његова тадашња партнерка Лиза одлазили су Мулен де ла Галет, плесни простор на отвореном, који се налазио у делу Монмартра који није био подвргнут „османизацији“. У то време Монмартр је био неугледан раднички крај, а Мулен де ла Галет мануфактура за производњу парфема, дакле све само не ексклузивно и престижно место окупљања Парижана. Међутим, он је био део Реноаровог суседства и живота, те га је уметник овековечио на слици ***Игранка у Мулен де ла Галету*** (1876). Она приказује поподневни, недељни плес на Монмартру и представља кулминацију Реноаровог импресионистичког израза.



Насликана у потпуности у екстеријеру, слика је непосредна белешка амбијента испуњеног плесом, буком, светлошћу, бојом и прашином својственим забавама на отвореном. Њена површина вибрира под ефектима светлости и узавреле, а обојене атмосфере. Први пут је била изложена на Трећој импресионистичкој изложби одржаној 1877. За већину уметника, попут Реноара, који нису имали алтернативних извора прихода осим продаје својих слика, тренуци опуштања и забаве били су ретки и испрекидани дугим периодима немаштине и напорног рада.

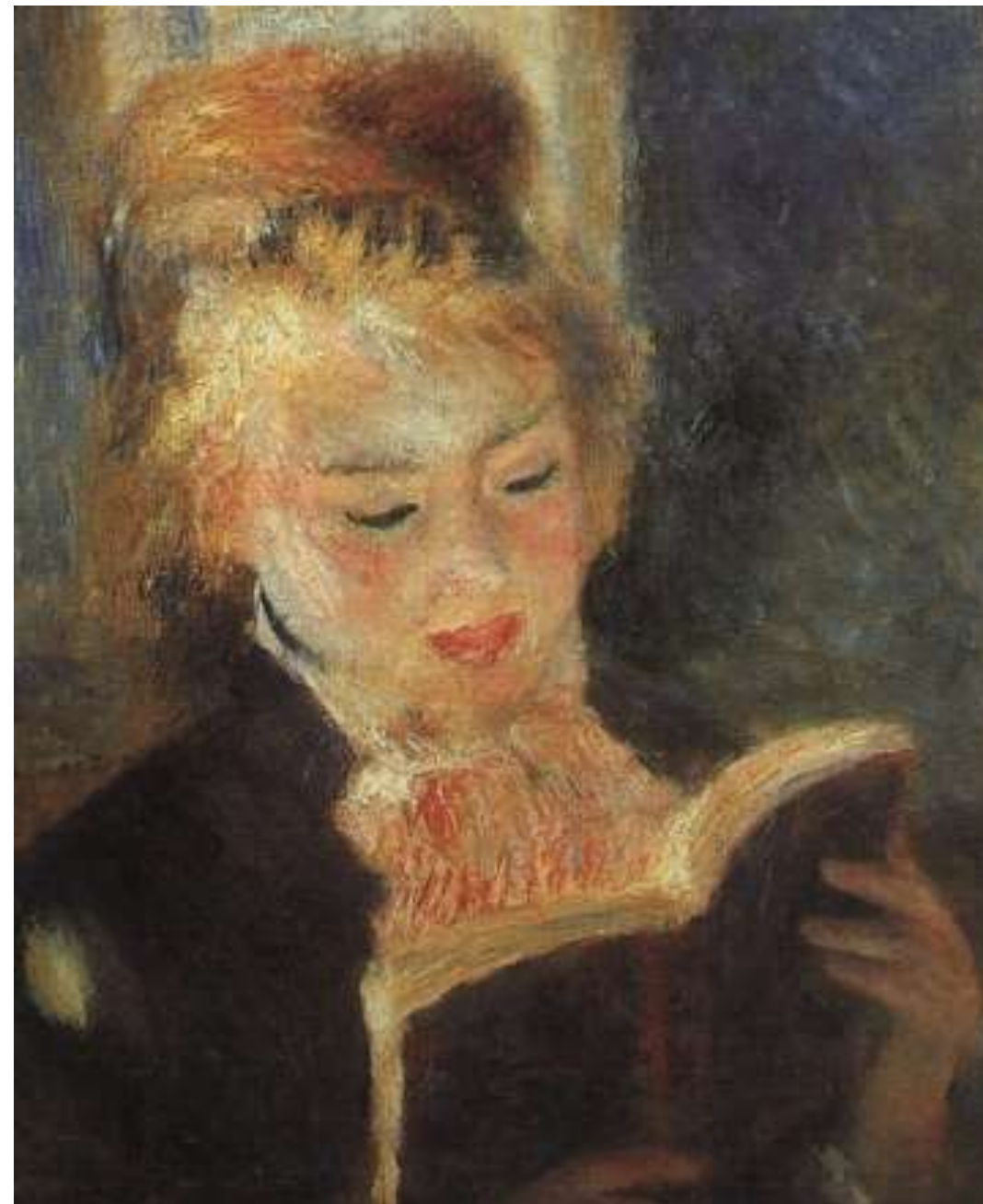
Као репрезентација друштва Реноарова слика *Игранка у Мулен де ла Галету* је својеврсни пандан Манеовом *Концерту*, али су овде приказани представници радничке класе и ситне буржоазије, лепе жене и галантни мушкарци одевени по оновременој моди. Заокупљен проблемом **аутентичности**, уметник је насликао портрете људи који су заиста долазили у Мулен де ла Галет. То су модискиње, праље, служавке и Реноарови познаници и пријатељи, сликари, критичари и књижевници, који уживају у плесу, необавезним разговорима и забави. Реноар дочарава музику посредством парова који плешу у позадини, испред оркестра. Над актерима сцене њишу се лампиони, а читав приказ трепери под утицајем светлости и боја. Детаљи се губе у измаглици вреле атмосфере, а баршунасти потези четке постепено дематеријализују форму и контуре.



Реноарова обрада сликане површине је консеквентна, јер је желео да избегне критике о неуједначеном третману и недовршености слике. Он прецизно бележи необичне ефекте филтриране светлости бојеним мрљама на рамену и рукама мушкарца у првом плану, као плавим тоновима сенке на тлу. Уједно, скреће пажњу на гасно осветљење, кључно обележје урбаног живота тог времена, које је Парижанима омогућило да уживају у ноћним забавама. Начелно, Реноар овом сликом глорификује оптимизам безбрижног живота ситне буржоазије у доколици, без икаквих назнака о материјалној оскудици која је притискала не само њега, већ и већину протагониста и поклоника импресионизма. Ова слика приказује начин живота у којем су безбрижност, фриволност и шарм окоснице једног посебног схватања света, и то на начин на који су то чинили уметници 18. века, пре свега експоненти рококоа. С том разликом, што сада портретисање живота није везано за разоноду аристократије, него за задовољства доступна слоју друштва којем су припадали уметници.



Игранком, и сликом **Жена која чита (1874–1876)**, Реноар афирмише једно ново схватање женске лепоте, посебан тип жене овалног лица, светле пути, сјајног погледа, пуних црвених усана, сензуалних облина, али несавршених пропорција.





Љуљашка и **Пут кроз високу траву (1876–1878)** типични су примери Реноарових фигура у пленеру и пејзажа обасјаних сунцем, са цвећем и фигурама жена и деце, који одишу животном радошћу и фриволношћу Ватоових и Фрагонарових дела. Поседују за Реноара типичне колористичке мрље, којима се дочаравају рефлексије светлости и атмосфера врелог летњег дана.



Слика **Руже (1880)** представља још један мотив који ће Реноар опсесивно сликати и уводити као детаљ у многа дела.



Реноаровим *Доручком лађара* (1881) завршава се импресионистички „циклус доручака“, теме која је овим уметницима пружила могућност креирања органске композиције у којој се преплићу покрет, експресија, импресија и интимна атмосфера ведрога летњег дана. Попут ранохришћанских агапа (гозби) на Реноаровој слици нема ни трага међусобних сукоба или трвења, сви актери за столом делују као хармонична, јединствена заједница која ужива у хедонизму и тежи сједињењу са природом, уз посредништво Ероса.



Године 1883. долази до промене у Реноаровом начину сликања. Он усваја технику рада сувим бојама (без уља), што за последицу има изражену фактуру сликане површине. Консеквентно, контуре постају непрекидане, флуидне и вијугаве. Иако има функцију диференцирања волумена, цртеж је за Реноара само скица, припрема за боју. Форме су истовремено и реалистичне и дематеријализоване, а осветљење је дифузно, вештачко, типично за атеље. Композиција почива на равнотежи бојених тонова. Томе у прилог говори неколико портрета и позна серија Реноарових **Купачица** настајалих од 1900.



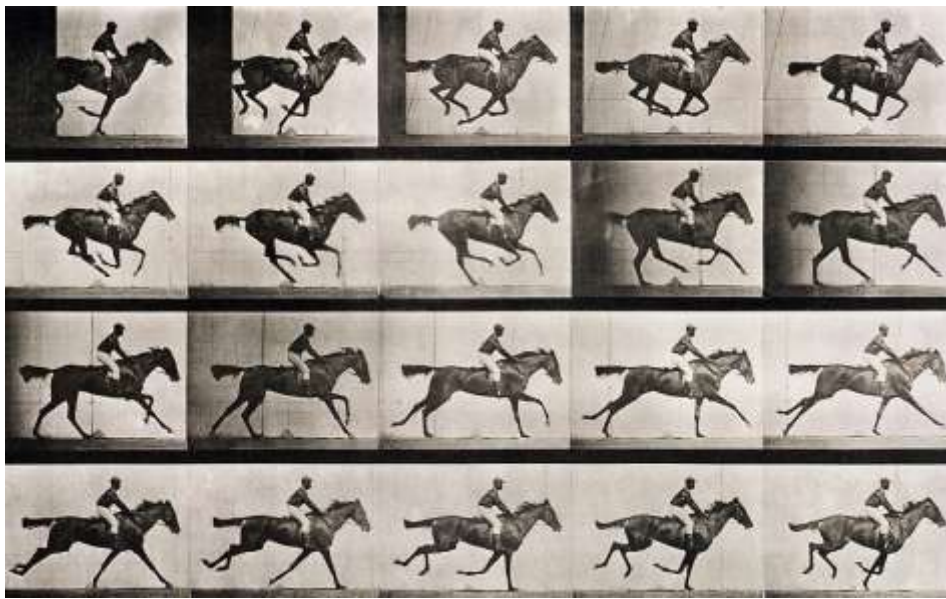
То је сада један посве другачији тип женске лепоте. Ове једноличне, благо деформисане, крупне и наге женске фигуре приказане у пленеру настале су по узору на Рубенсове актове. Попут нимфи и богиња плодности, третиране су једнако као и елементи пејзажа, а њихов колорит је заснован на топлим жутим, ружичастим и црвеним тоновима са седефастим плавим и љубичастим сенкама. Оне приказују један аркадијски свет епохе у нестајању. Реноарове велике купачице изазвале су одијум критике и буржоаске публике.

ЕДГАР ДЕГА (1834–1917) потицао је из аристократске породице, али је и поред тога био далеко од финансијске сигурности. Године 1855/56. напустио је студије права и посветио се копирању дела старих мајстора у Лувру и студијама сликарства у Школи лепих уметности у Паризу. Остатак деценије провео је на породичном имању у Фиренци, где га је 1859. посетио симболиста Гистав Моро. Године 1862. упознао је Манеа, који га је повезао са импресионистима. Смрт оца 1874, учинила је Дегаов материјални положај још неизвеснијим. Ипак, био је у далеко бољој економској ситуацији него већина уметника тог доба у Паризу, што му је обезбедило уметничку слободу и могућност рада у различитим медијима и тематским областима, од историјских композиција до сцена из бордела. Упркос томе, Дега се није много ангажовао око продаје својих радова и излагања на званичном Салону, али је зато редовно учествовао на изложбама импресиониста. Међутим, иако је припадао њиховом кругу, он није био претерано склон сликању пејзажа у пленеру и урбаних сцена у екстеријеру. Када је и сликао такве призоре, они су служили као претекст за инвентивно решавање ликовних проблема, пре свега композиције. Себе је сматрао реалистом и цртачем енговске традиције, проницљивим посматрачем и сликаром стварности, те је његова уметност била смелија по визији, него по техници. Углавном су то портрети чланова његове породице и пријатеља (уметника, књижевника, критичара, музичара), али и жена из света забаве или са друштвене маргине.





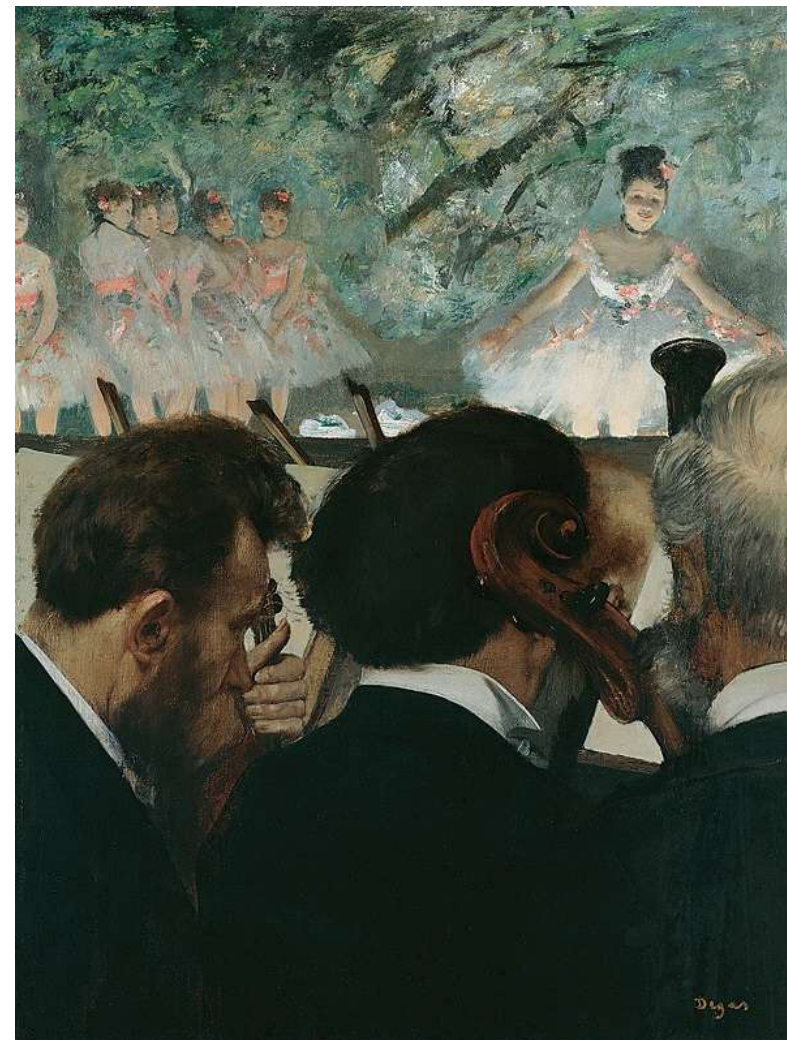
Слика **Госпођа са хризантемама (1865)** преставља раскид са академским конвенцијама сликања портрета. Представа модела повучена је у десни угао слике, у чијем се средишту налази ваза са хризантемама раскошних боја. Оне и стаклени бокал на левој страни третирају су импресионистички и одударају од реалистичког третмана модела и осталих мотива. Међутим, композициона смелост не огледа се толико у потискивању женског лика у угао, колико у постављању портрета и мртве природе у исти план плитког простора слике. То је психолошка студија модела, коју Дега обогаћује својом субјективном визијом реалности. Скоро деценију касније слика портрет породичне пријатељице са називом **Жена крај вазе (1872)** на којем, поново примењује децентрирано, асиметрично композиционо решење.



Иако је у техници бојене монотипије извео изузетне пејзаже, приказивање коња и људи на отвореном била је једна од Дегаових преокупација. Међутим, сцене коњских трка и приказе ових животиња у пејзажу, као што су слике ***Трка џентлмена (1862)*** и ***На тркама испред трибина (1869–1872)***, углавном је реализовао у атељеу. Дега је један од првих уметника који је применио искуства фотографије, тада новог медија, у приказивању животиња у покрету. Наиме, ослањао се на хронофотографије животиња у трку које су, током седамдесетих и осамдесетих година 19. века, снимили **Едвард Мајбриџ** и други фотографи. Захваљујући тим снимцима, у сликарству је заувек напуштена поза „дрвеног коњића“ са истовремено испруженим предњим и задњим ногама, која је дуго важила за конвенцију у приказивању животиње у трку.



Потом Дега настоји да скрене пажњу на неке друге аспекте живота. За њега је уметност сугерисање живота, а живот непрестани покрет. Зато на лицу места прави бројне скице и студије, а затим их у атељеу слаже и упоређује све док не открије суштину покрета. Композиција ***Музичари у оперском оркестру (1868/69)*** приказује његове пријатеље из света музичке уметности, међу којима су и један сликар, лекар и студент, које је увео у оркестар да би употпунио ову галерију портрета у доњем регистру композиције.



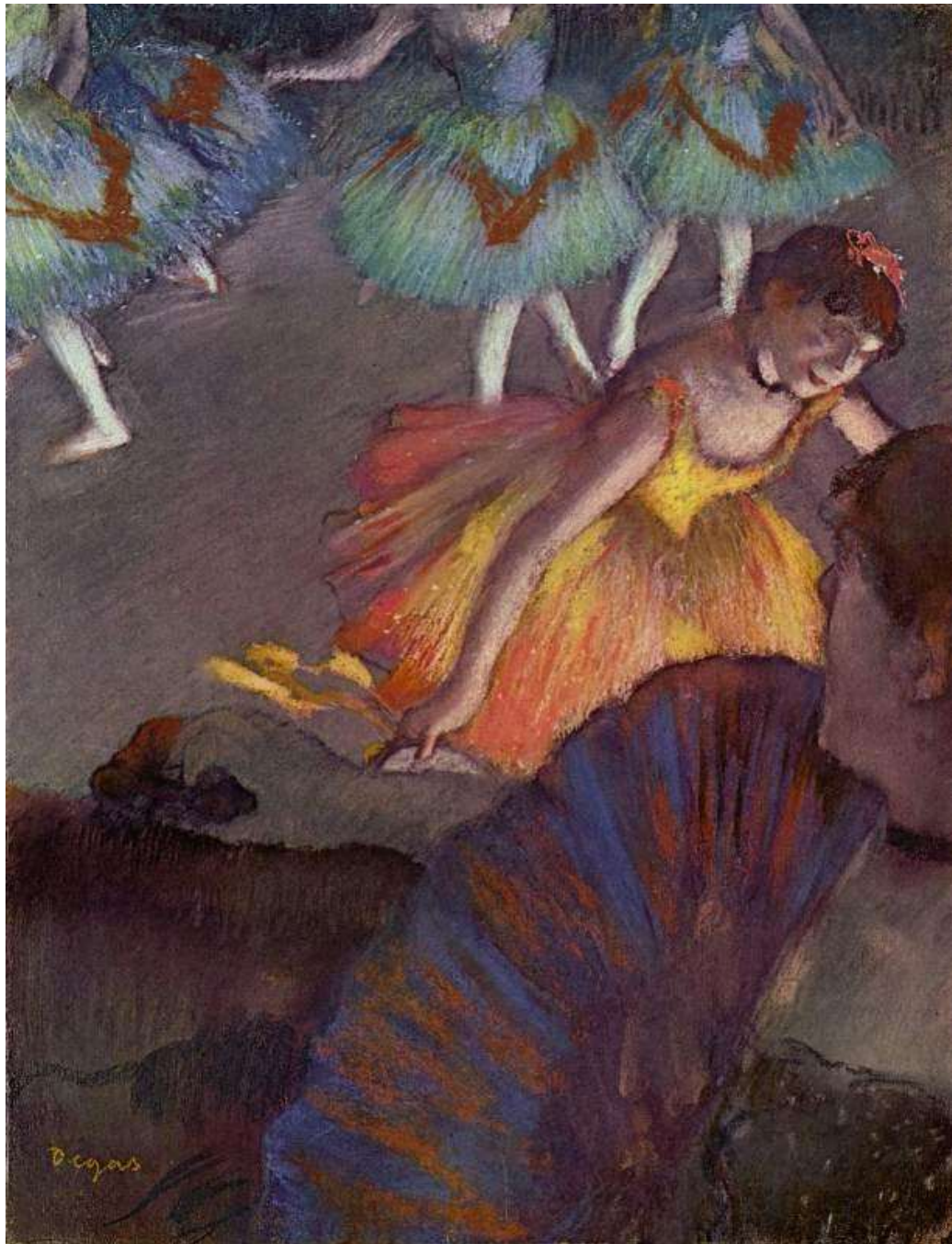
То је радни простор музичара, слабо осветљен и никада пре Дега насликан. Први пут на овој слици, Дега у горњој зони приказује балерине које плешу на позорници обасјане вештачком светлошћу, један посве другачији свет саткан од бљештавих боја и пресечених фигура (утицај јапанских естампи и фотографије). Јаз између ове две зоне, премошћен је вратом контрабаса (решење које ће касније користити и Тулуз-Лотрек). Реч је о јединственој композиционој инвенцији, коју је Дега елаборирао и варирао у каснијим представама истог мотива (***Музичари у оперском оркестру 1870***).



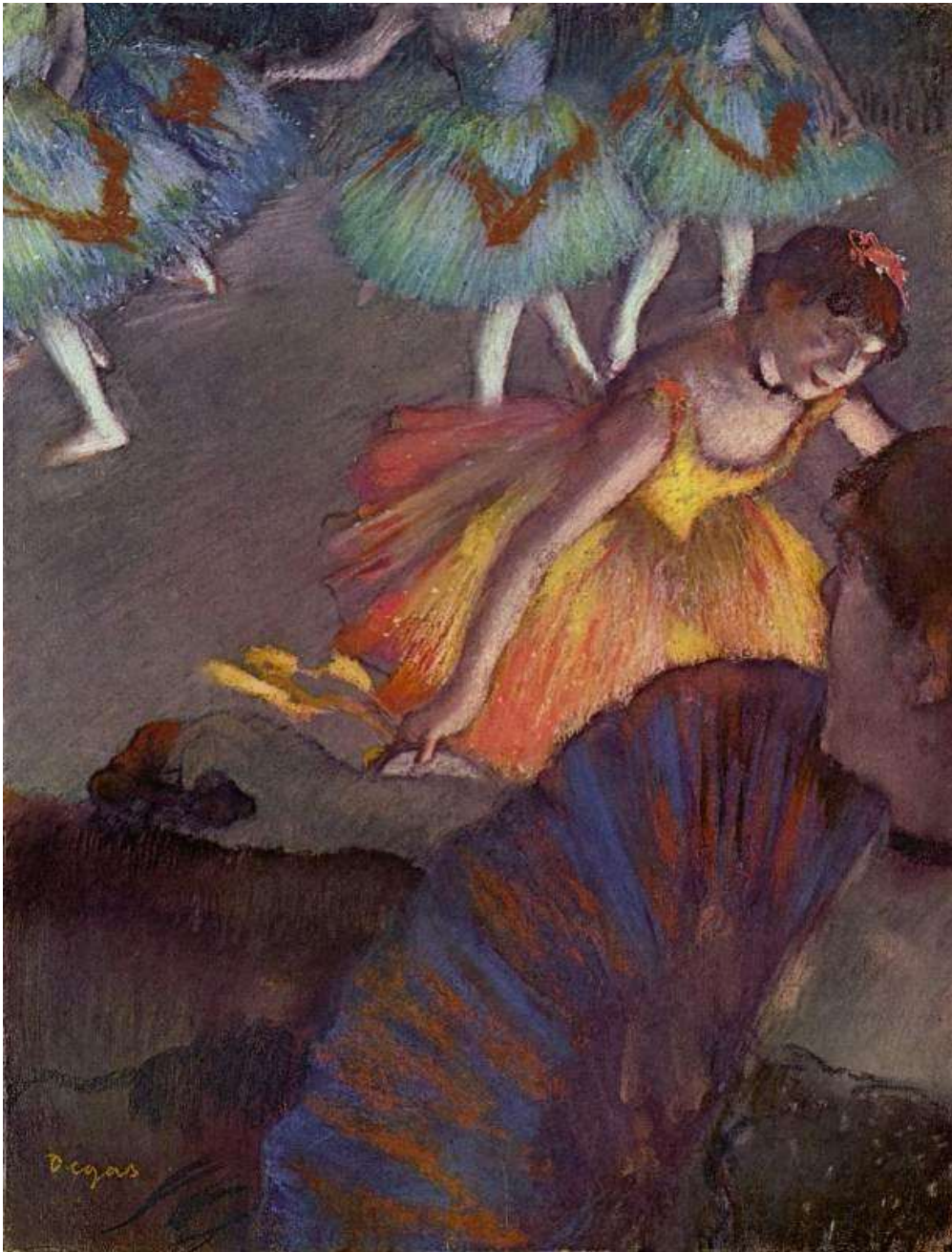
Потом је настала слика ***Балетска сала у Оперу (1872)***, на којој су приказане балерине у амбијенту сале за вежбу. Кореограф у белом оделу са штапом приказан је како артикулише покрете једне балерине, док друге самостално вежбају или паузирају, а виолиниста помно прати игру која почиње. Велика празнина са столицом у средишту дели композицију на два дела и расипа пажњу посматрача на две стране: лево, где једна балерина вежба, а друга замиче иза отворених врата, и десно, где је група балерина окупљена око кореографа. Била је то једна од првих назнака **мултилокусног компоновања**, композиције лишене једне, централне тачке посматрања.



Слика **Час балета (1874)** представља корак даље у еволуцији Дегаовог импресионистичког поступка и инвентивних композиционих решења. Између балерина у позадини које седе и две балерине у првом плану опет се појављује велика празнина, а мајстор балета постављен је у средиште композиције. Сцена у балетској сали приказана је са уздигнуте тачке, у косој перспективи са скраћењима и продорима у дубину простора. Такав начин компоновања са израженим скраћењима назива се „**потенцирана перспектива**“, која ће нарочито доћи до изражаја у Дегаовим представама **балерина на сцени**. Новину представља и оштра, критичка опсервација уметника који немилосрдно дочарава психолошки профил и социјално порекло актера сцене. Та оштрина посматрања, карактеристична је за серију пастела из осамдесетих година, на којима Дега приказује жене са друштвене маргине различитих професија.



Афинитет према сценама из позоришта, концертних дворана и балетских сала подстакао је Дега на истраживања драматичних светлосних ефеката у ентеријеру и домаћаје покрета. Позориште и балет омогућили су му да своју цртачку вештину искористи у дочаравању атмосфере вештачког осветљења и да истражујући покрет креира смела и иновативна композициона решења. У том погледу, снажан утицај имали су јапански бојени дрворези (естампе), које је брижљиво сакупљао и проучавао. Такође, Дега је био и одличан фотограф, један од првих сликара који су открили да се фотографија може применити као предложак за стварање веродостојне, али не и истините слике стварности. Пример за то је његов пастел ***Балет посматран из оперске ложе/Балерина и дама са лепезом (1885)***, у којем перспективна скраћења фоми и њихова преклапања стварају утисак просторног илузионизма.



Рад делује као фотографски кадар пренесен у медијум бојеног цртежа. Међутим, оно што на овој сцени на први поглед делује као случајан ефекат, заправо је прецизна конструкција композиције. Специфичан поглед одозго, карактеристичан је и за друга Дегаова дела са представама плесачица из осамдесетих и деведесетих година. Жена у ложи има улогу посматрача, али из наше визуре она постаје део сцене која се одвија на позоришној бини. Балеринама у плавом, у позадини, главе су одсечене ивицом слике, а балерини у првом плану, која се клања публици, не виде се ноге. Ритмика успостављена између облика хаљине и лепезе, као и близина форми које су у стварности удаљене (лице плесачице у првом плану и жене у ложи), типични су примери Дегаовог инвентивног „кадрирања“ призора и постизања ефекта дводимензионалности сликарске плохе. Публика је на овим делима приказана подједнако пажљиво као и извођачи, чиме су потенциране друштвене и психолошке финесе света позоришта, у којем је видети било подједнако важно као и бити виђен.

Инспирисан делима других импресиониста фокусираних на приказ живота на улицама савременог Париза, Дега је насликао приказ непосредно везан за локацију на којој је живео. Слика **Виконт Лепик и његове кћери прелазе трг Конкорд (1875)** представља заправо групни портрет у екстеријеру, који приказује моделе несвесне да су предмет сликања. Портретне представе тог времена обично су биле смештане у ентеријере, где су модели представљани у седећем положају и окружени предметима-атрибутима, који су посредно потврђивали њихов идентитет и друштвени статус. На овој слици, једина назнака те врсте је пас, будући да је Лепик био чувени узгајивач. Дега је овом сликом успоставио нови тип портрета у јавном простору.



Притом је настојао да прикаже моделе у уобичајеним, типичним ставовима, а да њиховим лицима и телима обезбеди исту врсту експресије. Поставио је фигуре у отворен, празан простор трга Конкорд, а да је реч управо о тој локацији откривамо на основу само неколико назнака: скулпторалној декорацији зграда и зида у позадини. Дега није позиционирао моделе у театарално конципиран мизансцен чији елементи откривају њихов статус и укус, него их је приказао у свакодневной активности, рутини. Чланови породице Лепик не ходају дуж Османових булевара нити корачају ка заједничком одредишту, они као да насумично и бесциљно тумарају тргом, на којем се у прошлости одиграло гиљотинирање Луја XVI и Марије Антонете, догађај који је означио крај политичке доминације аристократије у Француској, друштвеном слоју у нестајању којем припада породица Лепик.



Упркос израженој сличности у физиономијама, понашању и одећи, психолошки Лепикови делују као дезинтегрисана група. Дега потенцира утисак произвољности, спонтаности сцене намерним одсецањем доње половине фигура, као и вертикалним пресецањем мушке фигуре са штапом са леве стране. За разлику од актера Манеових слика, модели на Дегаовој слици нису свесни посматрача. Испражњена експресија на њиховим лицима и одсуство било какве међусобне интеракције, чак и пса чија је пажња усмерена на нешто друго, указују на досаду или, пак, дегенерацију. Узрок дегенерације је могао бити сифилис, у то време веома распрострањен код аристократије и буржоазије, јер се веровало да га изазивају наследне, генетске модификације које представљају претњу читавом друштву, нацији и опстанку људске врсте.



Године **1876**. Дега је на слици **Апсинт** портретисао пријатеље, уметника Марселина Дезбутина и глумицу Елен Андре у кафеу *Нова Атина*. Дезбутин је био ексцентрични сиромашни аристократа, који је прокоцкао имање у Италији и био приморан да прихвати улогу у комаду извођеном у Француском позоришту, а Андре је била звезда популарног кабареа Фоли Берже. Седећи за столом кафеа у чију унутрашњост, кроз завесе продиру зраци јутарњег сунца рефлектујући се у огледалу са златним рамом, њој се склапају очи од умора пред чашом апсинта. Дезбутин гледа у правцу изван периметра слике, а његов лек против мамурлука чине кафа и минерална вода на столу. Овако приказана тема представљала је својеврсну пошалицу, будући да су сви из Дегаовог круга знали да је таква ситуација мало вероватна када су у питању дисциплинована Андре и девијантни Дезбутин, овисник о апсинту. У то време апсинт је био веома популарно алкохолно пиће, које се добија дестилацијом биљке пелена и код конзумента изазива стање еуфорије. Као и представа Лепикових, слика *Апсинт* истовремено функционише и као портрет и као жанр-сцена из кафеа. Овај млади пар изгледа као да је пре оран за ноћну забаву и провод него за јутарње радне обавезе. Физички приближени, али психолошки отуђени, они оваплоћују осећање алијенације и изолације појединца у модерном мегалополису.

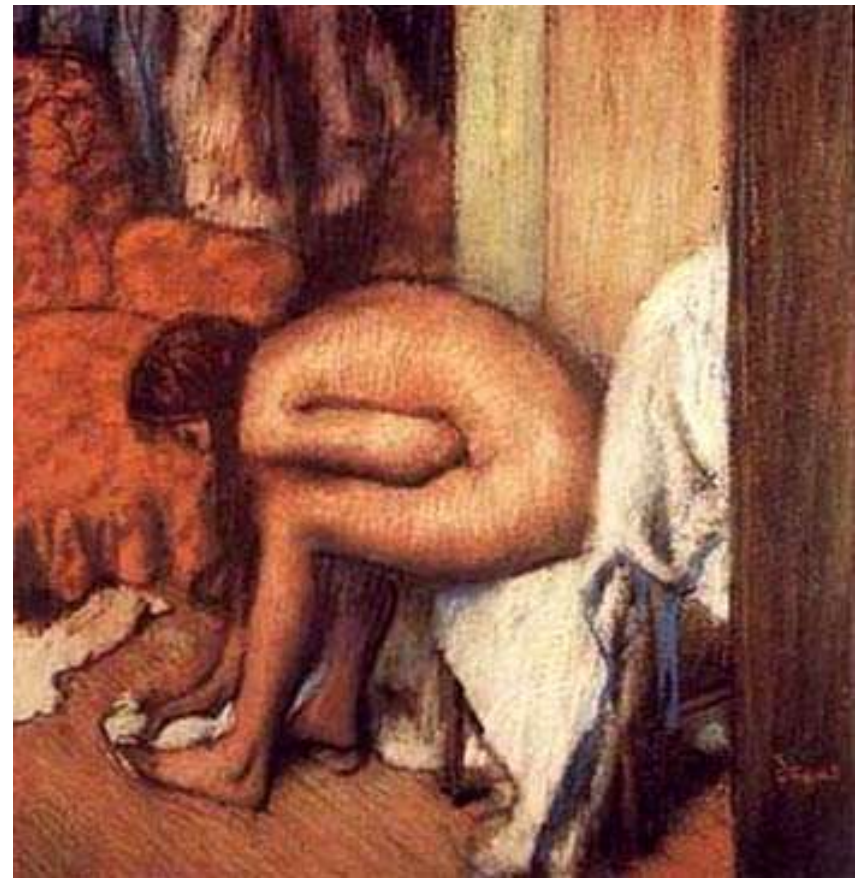


Дега је ову сцену приказао са тачке гледишта и позиције сталног госта кафеа који седи за суседним столом, а цик-цак патерн у распореду површина столова и увијене новине упућују на неформалну опсервацију. Баналност приказа ремете неприродно плутајуће горње површине столова, које поткопавају очекивања посматрача. Без обзира колико брижљиво предочава свој свет, Дега увек подсећа посматрача да су његова дела артифицијелне уметничке творевине, а не натуралистички приказани исечци из живота. Такве ординарне представе и необични ефекти децентриране композиције, посматрач најчешће превиђа зато што су изведени са лакоћом својственом овом уметнику. Тај утисак Дега постиже потенцирањем текстуре, природности компоновања и лакоће сликарског извођења, као и остали импресионисти. Непостојање припремних скица за *Апсинт* сугерише да је у питању спонтано насликано дело. Иако је успео да постигне утисак веродостојности сцене, Дега подсећа посматрача да су слике творевине у којма се пројектују уметникови лични ставови и субјективне визије. Први пут ово дело је изложено 1876. у Брајтону, а потом на Трећој импресионистичкој изложби у Паризу 1877.

Осим што је био вешт сликар, цртач и фотограф, Дега је био и изванредан графичар и скулптор. Током последње две деценије рада он је практиковао управо ове технике да би приказао сцене из свакодневног живота: модисткиње у њиховим радњама, уморне праље, жене заокупљене свакодневном тоалетом, купањем или брисањем после купања, чешљањем, облачењем.



Реализујући пастел ***Купање у лавору*** (1886), Дега је отишао корак даље у односу на претходнике, приказавши нагу фигуру уклопљену у скучен простор ентеријера. Фигура жене је чврсто, скулпторално моделована, а скривеност лица и рутински карактер радње и њене позе лишили су сцену еротичности. Карактеристичан поглед одозго и одсечене ивице транспонују овај фрагментарни приказ у апстрактни композициони аранжман, који асоцира на јапанске графике. На последњој изложби импресиониста 1886, Дега је овај рад изложио заједно са



серијом композиционо слично конципираних пастела са представама **жена при чешљању, умивању или брисању после купања**. У питању је нови, модеран концепт женске лепоте и акта. Већина критичара реговала је негативно на ту инвенцију и истицала анимални карактер Дегаових женских фигура, испољавајући за то време уобичајену и распрострањену мизогинију (мржња према женама). Наиме, Дегаови прикази женских фигура нису били ласкави нити су оговарали академским конвенцијама лепоте, где је женски акт имао улогу еротизираног објекта жеље. Овакве слике биле су намењене првенствено мушкој публци, али су Дегаови радови својом монументалношћу и натурализмом превазилазили тада актуелне естетске норме „женствености“ и успоставили нове вредности акта као жанра у модерном сликарству.



Оштрина посматрања и социјално ангажована димензија Дегаове уметности евидентне су у серији пастела и слика из осамдесетих година, на којима су приказане жене најнижег друштвеног слоја различитих професија, као што су **Пеглерке (1884)**.



У домену скулптуре, Дега је био заинтересован за њене традиционалне проблеме. Радећи фигуре балерина и коња, експериментисао је са простором и покретом. Бронзани одливци Дегаових скулптура, настали после његове смрти, очували су особине нестандартних материјала у којем су изворно реализоване. У питању је обојени восак, којим је Дега прекривао арматуру, слој по слој, до чврсто дефинисане скулпторалне масе у којој се читавају трагови његове руке, отисци прстију настали током моделовања. И док већина Дегаових фигура има карактер скице и није била јавно излагана за његовог живота, **Мала четрнаестогодишња играчица (1881)** јесте завршено дело, први пут приказано на изложби импресиониста 1881. Она је реалистичка по садржају, форми и техници. Када је настала, *Играчица* се није уклапала у конвенционална очекивања везана за лепе, грациозне балерине. Њен изглед реферира на буржосако-аристократску предрасуду да богатство резултира лепотом, а сиромаштво ружноћом. Према псеудонаукама као што је френологија, ружна физиономија указује на тупавост и изопаченост, као доминантне одлике нижих класа. Креирајући непривлачну играчицу, Дега се заправо ругао конвенцијама и карикирао друштвене стереотипе.



Такође, *Играчица* превазилази оновремене норме везане за скулптуру. Изведена је у воску и постављена на дрвено постоље, а одевена је у балетску сукњу од тила, сатенске балетске патике и има перику начињену од праве косе, која је везана сатенском траком. Свим наведеним аспектима овог дела Дега је изазвао контроверзу. Восак није био традиционални, академски скулпторски материјал, а од времена ренесансе скулптуре никада нигде нису биле одевене у реалну гардеробу. Дега се првенствено фокусирао на физиономију и мускулатуру играчице, развијајући свест посматрача колико је много напора морало бити уложено да би се тело утренирало и плесало грациозно. Иако је фигура стабилно постављена, њена стопала нису позиционирана у складу са балетском кореографијом, него су постављена под углом од 90° . Нелегантна и неудобна, њена поза је композициони еквивалент огромном труду и напорном вежбању, који су неопходни да би се незграпност трансформисала у грациозност.



По први пут у модерној скулптури, Дега се окренуо популарној уметничкој теми да би ревитализовао древну античку традицију, али и провоцирао конвенције новијег доба. Стварна одећа и перика играчице алудирају на Панатенску прославу, која се одржавала сваке четврте године у античкој Грчкој. Врхунац прославе био је тренутак промене одоре на Фидијиној статуи Атине Партенос у Партенону.

Дегаова употреба воска буди асоцијације на реалистичне воштане фигуре Мадам Тисо. Као и већина пионира модернизма, Дега је третирао тему тако да афирмише ружноћу, коју је уздигао на ниво академске уметности. Представљајући фигуру у природној величини изложио је на јавном месту. На тај начин остварио је концептуалну промену у поимању скулптуре и наговестио даље путеве њеног развоја у 20. веку.



КАМИЈ ПИСАРО (1830–1903) био је дански пејзажиста, отворен за концептуална и техничка иновирања овог жанра. Године 1855. долази у Париз, где се усавршава у Школи лепих уметности и Академији Свис, а 1859. дебитује на званичном Салону. Писаро је једини уметник који је учествовао на свих осам импресионистичких изложби. Он успоставља контакт са уметницима импресионистичке оријентације и усваја њихов експериментални метод рада у пленеру. Ретко је сликао ведуте Париза, као што је ноктурно на којем је приказан ***Булевар Монмартр (1897)*** после кише.



Уместо академски прихватљивих, формалистички конципираних пејзажа, Писаро слика природу настојећи да непосредно забележи њен изглед у актуелном тренутку. Углавном су то рурални предели и путеви, најчешће сликани током зиме и јесени, где снег и киша растачу чврстину предметног мотива. Уметников афинитет према Милеовим делима и склоност ка социјално ангажованом третману теме пејзажа, читава се у приказу фигура локалног становништва, обично заокупљеног неким послом.

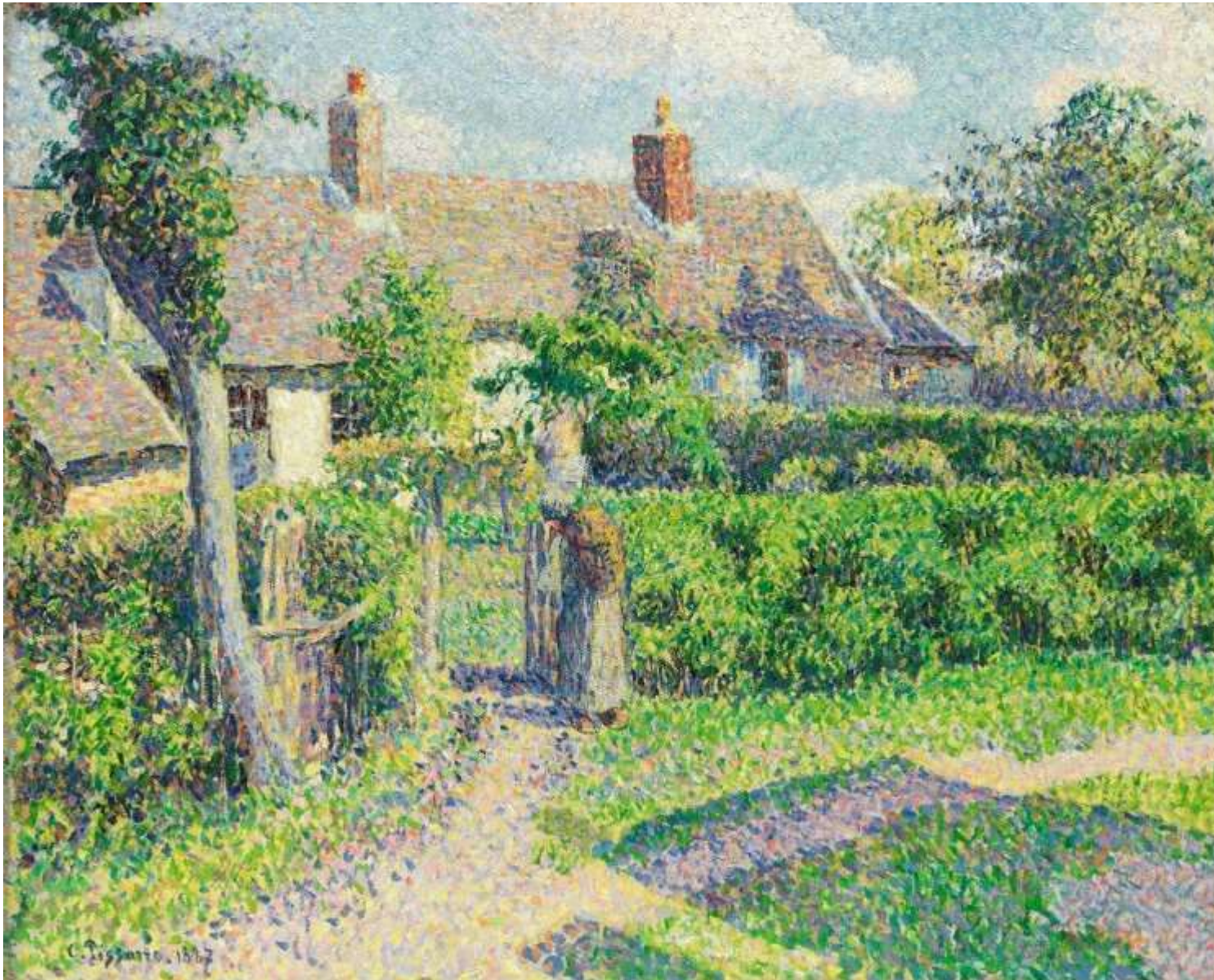
Слика ***Фабрика у близини Понтоаза (1873)*** приказује фабрику скроба на обали реке, у индустријском предграђу Париза. Да нема високих димњака из којих куљају пара и дим, рекло би се да слика представља сеоске објекте које није захватио талас индустријализације. Писаро не портретише индустрију као демонску или сублимну силу, него њено присуство у руралној средини представља натуралистички. Дим као својеврсни ехо крошњи топола са десне стране, не делује претеће и застрашујуће. Па ипак, *Фабрика* је модерна слика која региструје процес трансформације француског пејзажа под утицајем индустрије. Идеја о истинитости слике, одвратила је Писароа од аранжирања објеката према унапред осмишљеној композицији. Ипак, он брижљиво бира тачку посматрања: највиши кров појављује се у средишту слике успостављајући централну осу у стабилној, уравнотеженој мрежи хоризонтала и вертикала, а то је стратегија коју је примењивао и Моне.



Истовремено, Писаро бележи један транзициони моменат када се тамни дим који куља из високих димњака меша са ускомешаним облацима. Брзину струјања речне воде сугерише кратким потезима четке, а плавим нијансама дочарава кретања природе и, тако, оживљава овај на први поглед статичан и прозаичан призор.



Писароове слике ***Дрвеће у цвату (1876)*** и ***Црвени кровови (1877)***, настале су у руралном Понтоазу, у којем се аутор настанио после 1870. Оне су важне због чврсте конструкције и развијања просторне дубине сукцесијом бојених површина, којима је Писаро отворио један од путева даљег развоја импресионизма и креирања просторног илузионизма на дводимензионалној површини, којим ће снажно утицати на Сезана. Призори су лишени људске фигуре, а одликује их специфична зрнаста фактура својствена и Сезану у периоду сарадње са импресионистима.



Писароову слику ***Жена у забрану*** (1887)

карактерише
дивизионизам тона и
боје својствен Серау и
неоимпресионизму, као
и специфични потези у
виду зареза.



АЛФРЕД СИСЛЕЈ (1839–1899) уметник британског порекла, године 1861. долази у Париз, где студира сликарство у Школи лепих уметности и приватним атељеима. Потом се 1870. прикључује импресионистима и постаје један од најистакнутијих пејзажиста овог покрета. До 1880. живео је и радио у околини Париза, Ил де Франсу, у близини Фонтенблоовске шуме, где слика под снажним утицајем Короа и Барбизонске школе (Добињија).



На обали Сене настали
Сислејеви су најуспелији
рурални пејзажи, као
што су ***Острво Сен Дени***
(1872), ***Пут за Севр***
(1873), ***Магла*** (1874) или
Поплава у Порт
Марлију (1876).

Одликује их писароовска
сукцесија планова која
креира илузију дубине,
светао колорит,
самосвојна фактура
заснована на
дивизионистичким
потезима, као и
деликатна измаглица.





На изложбама импресиониста редовно су излагале и две сликарке, тесно повезане са кругом уметника којем су припадали Мане и Дега: Францускиња **Берта Морисо** и Американка **Мери Касат**. Обе су за тему свог сликарства одабрале сцене из савременог породичног живота, тј. приватне сфере којој су, иако припаднице више друштвене класе, једино имале неограничени приступ, будући да је у то време учешће жена у јавном животу било строго ограничено. Њихова дела поседују исту дозу непосредности и животности, својствену сценама јавног живота, са париских улица и кафеа које су радиле њихове мушке колеге.





БЕРТА МОРИСО (1841–1895)
излагала је на шест, од укупно
осам, изложби које су
организовали импресионисти.
Као моделе често је
ангажовала чланове своје
породице, па тако слика
Жмурке (1873) приказује њену
старију сестру Едму са ћерком
Бланш, како шетају у природи.



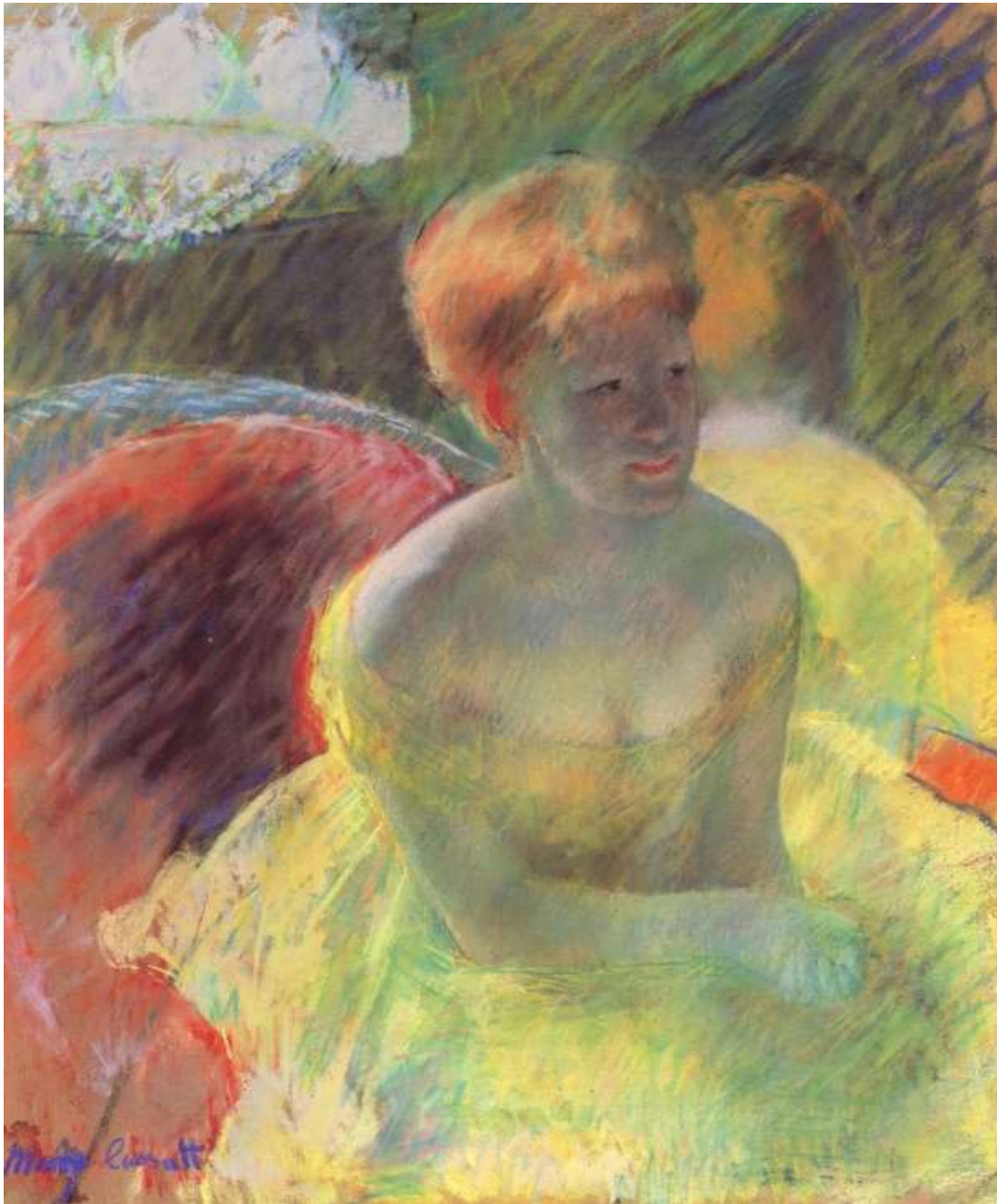
На слици **У вили на мору (1874)** оне су такође главни актери, али сада смештени у амбијент терасе буржоаске виле на мору у околини Авра. Едма је заогрнута тада модерним плаштом чији се црни рубови подударају са велом на шеширу. Она посматра жену са сунцобраном која се пење уз степенице, док Бланш стоји окренута леђима посматрачу уз балустраду и гледа морску пучину у позадини. Једрилице и кабине на плажи потврђују угодност буржоаске доколице на обали мора.



Попут Касат, Морисо слика и теме материнства, као што је **Колевка (1872)**. Као и остали импресионисти она је постепено избацила црну из употребе, али је развила особен стил сликања.



Вештим, брзим потезима четке,
Морисо је сликала пределе и **фигуре**
у пленеру бележећи рефлексије
светлости и треперења боје.



МЕРИ КАСАТ (1845–1926) преселила се у Париз 1875, а преко Дега се повезала са импресионистима. На њеним делима евидентна је склоност ка линеарности комбинована са интензивним колоритом и слободом сликарског извођења. Као и њен пријатељ Дега, била је љубитељ позоришта, а осећање за деликатну линију учинило је њене графике и пастеле веома популарним (*У позоришту* 1879).



И њене слике интима одликују искошена перспектива и фотографско кадрирање. Углавном је сликала теме везане за мајку и децу, а моћ запажања и непосредност ових сцена откривају одважни модернизам. Од средине 19. века купање постаје редовни део неге деце код буржоазије, а Касат сликом ***Купање детета (1893)*** даје интимни поглед на тај ритуал. Послушна девојчица стрпљиво седи у крилу дадиље која јој пере стопала. То што су обе фокусиране на ту активност, сугерише да је уметник или скривени воајер или блиски члан породице, што је вероватније. Сликајући овај призор, Касат имплицира модерну поделу на интимну, топлу и ушушкану, приватну (женску) сферу, насупрот друштвеној, опасној и отвореној, јавној (мушкој) сфери.



Томе у прилог говори и слика ***Девојчица у плавој фотељи*** (1878). Као припадница друштвене елите Касат је имала кључну улогу у афирмацији импресионизма, формирању укуса америчких милионера и оснивању првих колекција модерне уметности у САД.