

ПРИМИТИВИЗАМ И АНРИ РУСО (1844–1910)



Стваралаштво Анрија Русоа концептуално се везује за млађу генерацију уметника, који су почетком 20. века стварали у Паризу и били фасцинирани **„примитивном уметношћу“**. Осим праисторијског пећинског сликарства (Луксор и Алтамира), кикладских статуа, европске средњовековне уметности и стваралаштва француских „примитиваца“ 15. века, уметности ваневропских култура и цивилизација (Африке, Океаније, Индонезије, Америке) недотакнутих академском традицијом Запада, под појмом „примитивно“ од почетка 20. века подразумева се и стваралаштво деце, ментално оболелих особа и самоуких уметника, какав је био Анри Русо.

Исходишта и видови примитивизма

- Примитивизам није представљао организован покрет или групу са јасно дефинисаним програмом и препознатљивим стилем, него скуп различитих реакција уметника на идеју примитивног и примитивистичке артефакте, који су им послужили за артикулацију особеног уметничког исказа ослобођеног западноевропских естетичких конвенција.
- Реферирајући на одуство организације, склада и мануелне вештине, тј. квалитета који су вековима представљали ознаку западноевропске цивилизације, појам *примитивно* значио је окренутост ка спонтаном, митском, примордијалном, предцивилизацијском и некодираним естетском дискурсу.
- У формама и симболици примитивног стваралаштва западноевропски аутори су препознавали исконску снагу и виталну енергију која је недостајала академској уметности. Афинитет према примитивном најчешће је проистицао из њихове неприлагођености или незадовољства животом у урбаној цивилизацији Запада, коју су доживљавали као извештачену и репресивну.
- Склоност ка примитивном обично је била праћена идејом ескапизма, повратка миту „златног доба“ и идеалу Медитерана или неке друге, измаштане локације као Аркадије, затим носталгијом за исконским начином живота у којем су човек и природа били једно, а понекад и утопијским пројектом успостављања новог система вредности и друштвеног преврата.
- Као такав, примитивистички визуелни дискурс дуго је био вредносно дискредитован и оптерећен културолошки негативним конотацијама.

- У Француској као једној од водећих колонијалних сила, уметност Африке била је посебно популарна и прихватљива ширем кругу поклоника: уметницима, колекционарима, критичарима, као и припадницима париског џет-сета. Будући „волуметријска“ и „ригорозно стилизована“, представљала је исходиште формалних решења кубизма (Брака и Пикаса), а у теоријском дискурсу повезивана је са класичном строгошћу. С друге стране, уметност Океаније је због наративности и имагинативности везивана за романтизам и сматрана генератором надреалистичких трагања за несвесним, исконским и митским исходиштима креативности.
- Упливи примитивизма читавају се у докидању традиционалних естетских норми у приказивању женског акта, канонског жанра академске уметности, као и у метафорици призора. У артикулацији модерног примитивистичког исказа Колин Родс издваја два основна приступа:
 - Први је **„стилски примитивизам“** својствен Пикасу, Матису, Бранкусију, Шагалу и другим представницима „париске школе“, који почива на свесној асимилацији и креативној елаборацији формалних аспеката примитивних артефаката, чији се идентитет губи у коначном резултату.
 - Други је **„перцептивни примитивизам“**, који реферира на процес интуитивног досезања исконских модела мишљења и посматрања елементарних аспеката егзистенције, тј. на заокупљеност симболичким, митским аспектима примитивне визије која је својствена уметницима попут Русоа, Кандинског, Клеа, дадаиста и надреалиста. То је специфичан тип перцепције ослобођене историје, културе, каузалности, рационалне логике и спољашњег изгледа ствари, који омогућава непосредни доживљај или инстинктивну спознају суштине ствари. Трагајући за изворима исконске креативности, експоненти „перцептивног примитивизма“ превазилазе ниво формалног опонашања примитивног. У основи њиховог примитивизма лежи потреба да се креира истинска слика „другости“ не само ваневропских народа, већ и властите позиције као алтернативе цивилизованој Европи, а кроз артикулацију специфичног визуелног језика и одабир тема и мотива који представљају субверзију њених естетичких, културних и друштвених норми и конвенција.



Slika u boji 116. HENRI ROUSSEAU, *Karnevalsko veče*, 1886.
Ulje na platnu, 1,16 x 0,90 m. Umetnički muzej u Filadelfiji. Zbirka Louisa E. Sterna

Године 1893, Русо је напустио посао царинског инспектора у париској општинској управи и посветио се сликању. Отуда је у уметничким круговима прозван и познат као Цариник Русо. У настојању да артикулише самосвојни израз, као аутодидаткт није био оптерећен академским конвенцијама, те је одбацио традиционални илузионизам и креирао дела која припадају симболистичком и примитивистичком дискурсу. Његове слике одликују непретенциозни садржаји, магична атмосфера, софистицирана и минуциозна изведба, непосредан и искрен, примитивистички израз. Своју прву слику ***Вече карневала*** (1886), Русо је изложио на Салону независних у Паризу. Педантно исликане куће и црне силуете дрвећа указују на Русоову опсесивну тежњу ка техничком савршенству својственоу самоукиим сликарима. Будући да је реч о ноћној сцени, боја је пригушена, а светли облаци на мрачном небу потенцирају утисак ведре зимске ноћи обасјане месечином. Две мале фигуре у карневалским костимима у првом плану, појачавају ефекат поетске, фантазмагоричне атмосфере призора.



До 1890. Русо је више пута излагао на Салону независних, тако да је публика била упозната са његовим радом, који је конзервативна критика константно ниподаштавала. Насупрот њима, прогресивни уметници, писци и интелектуалци тог времена, попут Одилона Редона, Едгара Дегаа, Огиста Реноара, Тулуз Лотрека или Алфреда Жарија и Гијома Аполинера, дивили су се Русоовим радовима и у њима препознавали непатворени примитивизам и аутентичан естетски квалитет. Упркос томе, сликарство није донело Русоу материјалну сатисфакцију.

Русоов аутопортрет **Ја: портрет-пејзаж** (1889), са пратећим мотивима: балона, брода са заставама и челичног моста на Сени, велича Светску изложбу у Паризу 1899 (заставе на јарболу брода). У првом плану је приказан сам Русо, елегантно одевен у црно са беретком на глави. У рукама држи симболе своје нове професије: четкицу и палету, на којој су исписана имена његове бивше и актуелне супруге. Овај портрет је демонстрација Русоове искрене посвећености сликарству и његове аутоперцепције као озбиљног сликара, мајстора модерне уметности.



У наредном периоду Русо је континуирано сликао и цртао сцене Париза, мртве природе, **портрете пријатеља и суседа**, **жанр-сцене**, детаље биљака и животиње, представе које одликује непосредност израза и поетска, магична атмосфера.



Роматичарска опседнутост опасностима и лепотама дивљине евидентна је у Русоовим најпознатијим радовима. Иако на Салонима слике са мотивима џунгле нису представљале иновацију, Русоови прикази тропских предела и афричке пустиње умногоме су се разликовали од стереотипних академских сцена егзотичних локација. Упркос томе, Русо се некритички дивио тим сликама, пре свега због њихове техничке виртуозности, којој је тежио у сопственим сликарским делима.

Русоова ***Уснула циганка*** (1897) једна је од најенигматичнијих и најпоетичнијих слика у европској модерној уметности. У време када је настала, Русо је већ овладао сликањем магичне атмосфере призора са педантно изведеним детаљима. Композиција садржи мотиве флаше и мандолине (омиљене код кубиста) који одударају од амбијента у којем је сцена приказана, а атмосфера слике је мистична и сабласна. Склоношћу ка алогичним склоповима, Русо је антиципирао стандардни вокабулар надреалиста. Слика је дуго стајала у једној париској продавници угља, а открио ју је ликовни критичар Луј Воксел творац термина *фовизам*, који је тим појмом окарактерисао слике експлозивних боја изложене на чувеном Јесењем салону 1905, на којем је и Русо излагао.



У последњој серији слика, која представља парадигму необичне, примитивистичке поетике, Русо је такође експлоатисао мотив џунгле. Биљке и животиње које је проучавао у париској ботаничкој башти и зоолошком врту, на овим сликама транспоноване су у мистериозне и фантазмагоричне визије. То су представе егзотичних биљака, плодова и **дивљих животиња**, које се промаљају из густог шипражја.



Парадигматични пример је слика **Сан** (1910), Русоово последње велико дело. На њој је приказана месечином осветљена нага жена, која се одмара на викторијанској софи поред тамнопутог фрулаша, усред дивље, непроходне џунгле, међу лавовима и егзотичним птицама и растињем. Русоово једноставно и довитљиво објашњење ове немогуће сцене гласило је: „жена на каучу сања да се налази у џунгли“.

Последњих година живота Русо је стекао велику популарност међу млађим критичарима и уметницима прогресивне оријентације, којима је његов уметнички проседе био извор инспирације. У Русоовом атељеу редовно су одржаване музичке вечери и окупљања уметника, а Пикасо је 1908. у част овог уметника организовао забаву у Паризу. Убрзо потом, Русоову уметност прихватили су париски колекционари и шира публика, а неколико његових дела откупљено је за Лувр. Русоова самостална изложба у чувеној њујоршкој Галерији 291 (Алфреда Стиглица) и штампање монографија, значили су афирмацију и званичну потврду легитимности уметничке визије самоуких сликара у евроамерчком „систему уметности“.

ФОВИЗАМ

- Термин фовизам изведен је из француске речи *fauves*, у значењу „дивље звери“.
- „Донатело међу зверима“ – изјавио је критичар **Луј Воксел** 1905, када је на Јесењем салону угледао једну скулптуру малог формата изведену у неоренесансном стилу, која је била изложена поред слика реализованих чистим, јарким бојама и слободним потезима.
- Ова Вокселова опаска постала је убрзо општеприхваћена терминолошка одредница новог уметничког покрета, који је на својој првој јавној манифестацији скандализовао конзервативну публику и критичаре. Прихватили су је и сами уметници - носиоци нове поетике, уверени да у њиховој уметности постоји нешто дивље, непатворено, рушилачко и превратничко у односу на анахроне академске каноне и малограђански укус.
- Фовисти су ступили на париску уметничку сцену у тренутку када је читаво француско друштво и уметност уопште захватио снажан талас модернизације. Својом креативном атмосфером Париз је привлачио уметнике различите провенијенције и оријентације, те убрзо стекао статус космополитског места и незаобилазног уметничког центра. Стога су фовисти већ после првог наступа стекли подршку напредних уметника и интелектуалаца.



Луј Воксел

Идејна исходишта и формалне одлике фовизма

- **Анри Матис**, угледни сликар и предводник ове неформалне уметничке групе, у чланку *Белешке сликара* објављеном 1908. у париској *Великој ревији* (*La Grande Revue*), објаснио је да је суштина фовистичког покрета лежала у „храбрости повратка изворним средствима“.
- У Матисовим и делима осталих фовиста: **Андре Дерена, Мориса де Вламенка, Раула Дифија, Отона Фријеца, Киса ван Донгена и Жоржа Брака** (на почетку каријере), била је јасно испољена тенденција ка афирмацији чисте боје, рационалној организацији слике и субјективном изразу.
- **Утицаји**: у артикулацији фовистичког идиома поменути уметници ослањали су се на искуства симболизма (Гистав Моро), импресионизма, неоимпресионизма, постимпресионизма и групе Наби, а били фасцинирани примитивним културама и артефактима.
- У суштини, они су наставили да негују импресионистичку склоност ка природи, али су **уметничко дело** схватили као **аутономну творевину** засновану на **равноправности свих боја** и **хармонизацији субјективног доживљаја природе и њених визуелних сензација**.
- Незаинтересовани за Шеврелове научне теорије спектралне анализе и принципе оптичког мешања **боја**, фокусирали су се на њена **експресивна својства** и **симболичка значења** (по узору на Ван Гога, Гогена и примитивне културе), као и на њену **конструктивну улогу артикулисању простора** слике (следећи решења Сезана).
- Улога боје, дакле, није била дескриптивна (репродуковање спољашње реалности) него да непосредно **изрази уметников лични доживљај стварности** и буде **основно средство у рационалној организацији слике**.
- **Простор** је у делима фовиста третиран је мимо правила конвенционалне перспективе и **дочараван широким равним површинама боје** оивиченим контуром (по угледу на радове групе Наби).
- **Линија** им је служила да уопштено **дефинишу**, али и **деформишу форму**, да **одреде ритмичност кретања и динамику композиције**, као и да **диференцирају просторне планове**.

Особине и значења фовизма

- Примењујући **чисте, интензивне, сирове боје** директно из тубе на платно, у **слободним и спонтаним** (широким или кратким) **потезима**, фовисти су уједно афирмисали и **антинатуралистичку** (недескриптивну) употребу и **декоративну функцију боје** (попут Гогена, уметника примитиваца).
- Тиме су дали значајан допринос еманципацији **боје као аутономног ликовног елемента, носиоца емоционалног набоја, структуре и значења слике**, а у пракси потврдили тезу Мориса Денија да: „слика – пре него што је ратни коњ, женски акт или нека анегдота – јесте у суштини равна површина прекривена бојама, према извесном распореду“.
- Будући да је естетски **идеал** фовиста био **аутентичан, индивидуални израз**, било је јасно да они никада неће формирати кохерентан покрет са јединственим програмом и хомогеним изражајним језиком.
- За разлику од Кандинског или Делонеа, који су експресивним својствима боје такође придавали велики значај, већина фовиста се никада није приклонила апстракцији и прешла границу фигуративног изразица.
- Ипак, захваљујући томе што су узор и **инспирацију налазили у ваневропским, примитивним културама** (афричка уметност), фовисти су проширили границе стваралаштва у смислу афирмације „естетике ружног“.
- Тежили су **ослобађању човекове унутрашње личности, поновном успостављању веза између човека и природе, обнови исконске, виталне снаге сликарства**.
- **Тематски оквир** њихових дела чине **ведри и неузнемирујући садржаји**, а доминантни **мотиви** су: портрет, мртва природа и пејзаж, који је у Матисовим делима оживео пагански идеал Аркадије и хедонизма – „радости живљења“.
- Ослободивши сликарство симболистичке морбидности, фовисти су изградили **хармоничну и оптимистичку визију света**, као својеврсни ескапизам од реалног живота у модерној цивилизацији.

АНРИ МАТИС (1869–1954)



Матис је био један од највећих колориста у уметности прве половине 20. века. Године 1891. напустио је студије права и уписао сликарство на Академији Жилијен, а затим прешао у Школу лепих уметности у Паризу. У истој, класи Гистава Мороа студирали су и други уметници, који су се касније прикључили фовистичком покрету, подстакнути подршком овог неконвенционалног професора у погледу уметничког експеримента.

Међутим, Матис је споро напуштао таман тоналитет и симболистичке литерарне узор, који су својствени његовим раним делима. Крајем 19. века, под утицајем дела Сезана, Гогена и Тулуз Лотрека почео је да експериментише са чистијим бојама јачег интензитета.

Године 1900. одлази у атеље сликара романтичарских сновиђења Ежена Каријера, где се упознаје са Дереном и Вламенком, а паралелно овладава скулпторском вештином у атељеу Антоана Бурдела.

Такви афинитети и способности допринели су афирмацији Матиса као једног од водећих сликара и скулптора прве половине 20. века.

Рани радови (1897–1905)

Током школовања у класи Гистава Мороа, Матис је копирао у Лувру дела холандских сликара 17. века, што је било саставни део образовног курикулума. Године 1897. на Салону Националног удружења лепих уметности (Национални салон) изложио је слику ***Десерт*** (1897). То је слободна копија холандског предлошка, малог формата, коју је критика негативно оценила. Наизглед једноставна, ова композиција је заправо врло комплексно и пажљиво конструисано дело, упркос контрадикторним просторним односима својственим Дегаовим радовима, дескриптивној улози боје и импресионистичком третману светлости. Неправилан положај стола, иначе честог мотива и у другим Матисовим делима, антиципира његова каснија, поједностављена просторна решења.





На слици **Мушки модел** (око 1900), под утицајем Сезанове уметности начињен је помак у погледу дефинисања простора и фигуре техником фасетирања. Сезанов уплив евидентан је и у другим Матисовим раним делима у којима се бави темом **мртве природе**, ентеријера и (ауто)портрета. У периоду 1902–1905, Матис је излагао на Салону независних и галерији Амброаза Волара, који је убрзо постао водећи колекционар и посредник у трговини уметничких дела модерниста.



Фовистички период (1905–1908)

Вокселова опаска „дивље звери“ односила се на блиставе, чисте и интензивне боје лишене дескриптивности, као и на снажан, слободан потез у делима фовиста насталим током њиховог заједничког боравка на француској Ривијери 1904. Ослањајући се на искуства Сезана, Ван Гога, Гогена и грпе Наби, они су ослободили до краја боју, али су њихови циљеви били посве другачији. Аплицирајући чисте боје, директно из тубе на платно и комбинујући их са аутономним линеарним ритмом потеза, фовисти су афирмисали нов естетски идеал и вредност, независну од природе, визуелне сензације и теме.

Управо тада настаје Матисова монументална неоимпресионистичка композиција **Раскош, спокојство, страст** (1904) инспирисана стиховима Бодлерове песме „Позив на путовање“. Та Матисова почетна везаност за литературу одраз је симболистичког утицаја, пре свега Гистава Мороа. Матис овде комбинује Сињакову поентилистичку технику и Сезанов мотив купачица у пејзажу, акцептирајући уједно и чврсту композициону структуру позних слика мајстора из Екса.





Као последица примене поентилистичке технике, на површини се појављују и неосликане беле партије, које у овом и другим фовистичким делима постају равноправни, конститутивни елемент слике. На левој страни овог призора из Сен Тропеа, представљена је и Матисова супруга поред простирке за пикник. Један ординарни призор Матис је трансформисао у ванвременску аркадијску сцену пламтећег колорита са ескапистичким подтекстом. У питању је радикална реинтерпретација пасторала Николе Пусена и Клода Лорена, идиличан модеран свет који настањују искључиво жене. Њихова тела подсећају на Лотрекове силуете.



Матис је на Јесењем салону изложио још две слике. Једна је ***Отворени прозор*** (1905), у оквиру које се бави проблемом простора, континуитета ентеријера и екстеријера, као и колористичким оркестрацијама изведеним различитим потезима. Између бојених наноса остављао је неосликане партије платна, које су појачавале интензитет и аутономност потеза ослобођеног дескриптивне функције, као и утисак треперења летње сунчеве светлости. За разлику од Бонара и неоимпресиониста, Матис је овде архитектонски конструисао композицију и комбиновао бојене фасете које нису угрозиле конзистентност форме, предметног мотива. Боја рефлектује светлост, али потиरे атмосферску дубину простора и потенцира утисак дводимензионалности, плошности приказа. Овим делом Матис је предложио концепт слике посве другачији од оног ренесансног. Прозор и поглед на луку обасјану бљештавим сунцем су конципирани као „слика у слици“, иначе чест мотив у Матисовим сликама. Оваквим решењима Матис је демонстрирао модернистичко уверење да сврха слике није да репрезентује видљиви свет, него да користи визуелне сензације које ће посматрача удаљити од реалности и поништити просторни илузионизам.



Друга слика, ***Портрет госпође Матис/Жена са шеширом*** (1905) изазвала је још снажнију негативну реакцију публике, којој се чинило да је Матис наносио боје немарно, произвољно и неуко. Упркос слободној егзекуцији, шок је изазвала непогрешива препознатљивост портретисаног модела. Слика је према мишљењу конзервативних критичара представљала „карикатуру женствености“ и пример „лошег укуса“.

Сликајући у наредном периоду идилични, мирни свет француске Ривијере, свечане улице, мртве природе и портрете, Матис је демонстрирао своје естетске, фовистичке идеале.



Убрзо, настао је наредни **Портрет госпође Матис/Зелена линија** (1905), колористички још смелији, формално прочишћен и чвршће структуриран. Упечатљив елемент овог портрета је управо та зелена трака која доминира сликом и дели лице модела по вертикали. Овим делом Матис спроводи у пракси начело симболиста, Гогена и групе Наби да уметник треба да користи боју независно од природе, градећи слику од аутономних бојених површина, форми и линија какве не постоје у реалности. Определивши се за комплементарне боје у извођењу препознатљивих предметних мотива, Матис се приближио Ван Гогу.



Матисови експерименти у домену аркадијских фигуралних композиција достижу врхунац у слици ***Радост живљења*** (1905–1906), која представља парадигму оптимистичке визије света и оду хедонизму, каква се среће у песништву симболиста. Она обилује реминисценцијама на паганске баханале Тицијана и пасторалне сцене Белинија, уметничка дела Енгра, праисторијско пећинско сликарство (Луксор, Алтамира) и уметност древних ваневропских култура, комбиноване са вијугавом линијом ар нувоа. Сви ови утицаји су креативно асимиловани, хармонизовани и синтетизовани у декоративни аранжман фигура у пејзажу.

Распоређене по групама и дате у неправилним односима величина, незграпне и колористички снажне фигуре и елементи пејзажа истовремено сугеришу и негирају просторни илузионизам. Упркос овој просторној амбиваленцији, ништа на овој слици није препуштено случају. Склад различитих, чак дивергентних елемената слике постигнут је аналогно принципима хармоније у музици. Коло плесача у заносу представљено у центру композиције, у каснијим Матисовим делима постаће главни мотив (*Плес II*, 1909–1910). Иако није доследно фовистичка, слика ***Радост живљења*** наговештава разрешење проблема где и чему води фовизам. Она је својим редукционизмом извршила снажан утицај на младе уметнике тог времена, посебно на Пикаса који, као одговор на ово Матисово дело, 1907. слика протокубистичке *Госпођице из Авињона*, такмичећи се са старијим колегом за наклоност публике и колекционара, пре свега Гертруде и Леа Стајна.



Примитивизам – утицај афричке уметности:

Појам **примитивизам** односи се на вредности и форме које носе обележја исконског, наивног, древног, магијског, регенеративног. У почетку је реферирао на уметност Африке, Блиског Истока, Азије и преколумбовске Америке, а крајем 19. века представља терминолошку одредницу првенствено за афричку и уметност пацифичких острва (Океанија), али и праисторијску, средњовековну и наивну уметност Европе. Подстакнуто литературом, резултатима научних истраживања етнолога и антрополога, збиркама етнографског материјала у приватним и јавним колекцијама (Музеј Трокадеро у Паризу), путовањима у ваневропска подручја, почетком 20. века интересовање уметника за примитивизам било је углавном усмерено на формалне аспекте, мада постоје примери креативне асимилације форме и садржаја те уметности. Примитивистички импулс у модерној уметности имплицирао је жељу да се крене испочетка, без ослањања на историју и академске каноне, те да се артикулишу алтернативни модели уметничког испољавања, аутентичне, изворне и непосредне изражајне снаге. У уметничкој пракси то је довело до усвајања принципа симплификације, редукције и афирмације идеала органског склада и „естетике ружног“.



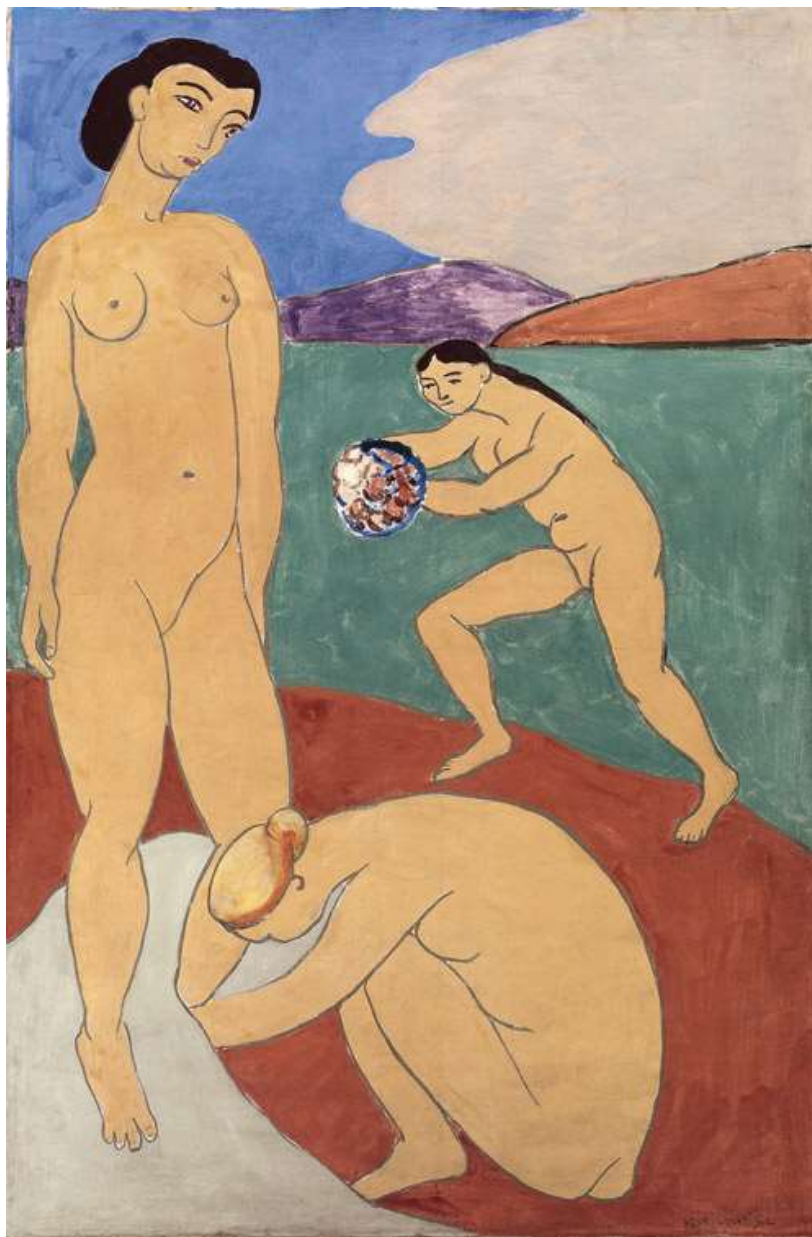


Почетком 20. века многи европски уметници интензивно проучавају и сакупљају предмете **афричке уметности и културе** са циљем да својим делима обезбеде дозу егзотичности, аутентичност израза, исконску снагу и непосредност експресије одабраног предлошка. Истргнути из оригиналног контекста, афрички предмети изгубили су првобитну (магијску/ритуалну) функцију и постали етнографски артефакт, али су недвосмислено реферирали на вредности и обичаје, који су за већину Европљана представљали енигму. У суштини ненаративна и антиестеска, афричка уметност је својом иконичном снагом и експресивношћу, израженом скулпторалношћу и драстичним деформацијама постала водећи извор инспирације „модерног примитивизма“. Лишене складних пропорционалних односа, реалног изгледа, рафинираности израде, афричке ритуалне маске и магијске фигуре са пренаглашеним удовима и полним органима, деловале су веома подстицајно на фовисте и кубисте. У њиховим делима, формалне и значењске одлике афричке уметности биле су креативно асимиловане у модернистички изражајни дискурс заснован на експерименту и синтези.



Године 1906. Матис, Вламенк и Дерен почели су да сакупљају уметничке, магијске и ритуалне предмете из Африке, а њихове суштинске одлике да прилагођавају фовистичком концепту. Томе у прилог говори Матисов **Плави акт/Сећање на Бискру** (1907), настао након уметниковог боравка у плодној оази северноафричке пустиње. Лежећи акт заправо представља модернистичку варијацију класичне Венере.

Исти мотив срећемо и нешто раније на слици *Радост живљења*. У *Плавом акту* Матис је, очигледно под утицајем афричке скулптуре, отишао корак даље у стилизовању форме, судећи по апстрахованим цртама лица, малформацијама (пренаглашеним грудима и бедрима), непропорционалним односима и нереалним положајима делова тела. Формалне карактеристике афричких идола преведене су у модеран исказ колористичким моделовањем облика оивичених снажним контурама. Тим средствима појачана је динамичност композиције, постигнут ефекатгибања и утисак утапања фигуре у позадину. Истовремено, *Плави акт* евоцира мотив егзотичне одалиске, веома популаран у европској уметности с краја 19. века. Међутим, у Матисовој слици овај мотив је толико апстрахован, па је димензија еротичности готово нестала. Инспирисан оним што је у афричкој скулптури назвао „измишљањем површине и пропорције“ Матис је, за разлику од Пикаса, ове подстицаје синтетизовао и имплементирао у своја дела на софистициран, елегантан начин.



Дело **Обиље II** (1907–1908) представља корак даље у Матисовом синтетизовању израза и свођењу слике на чисте, равне површине боје. Фигуре су представљене примитивистички сведено, у природној величини и овде оне доминирају пејзажом. Боје су мирније, а форме су оивичене јасним контурама, које им дају чврстину. Илузија просторних планова, светлости и атмосфере постигнута је алтернацијом колористичких односа, равних бојених површина. Енигматичност значења овог и других Матисових дела својствена је његовом опусу начелно.

Хроматска истраживања започета у претходној слици Матис је наставио у делу *Хармонија у црвеном* (1908) и отишао корак даље у елаборацији изражајних могућности боје.



Великог формата, ова слика је рађена за трпезарију руског колекционара Сергеја Шћукина. Композиционо решење изведено је из ране слике *Десерт*, али је овде апстраховано и преведено у декоративни дводимензионални патерн. Простор ентеријера је дефинисан чистом црвеном бојом и оживљен арабескним, плавим флоралним мотивом који покрива површину зида и стола. Његови меандрични облици изведени су из персијских и афричких декоративних тканина, грнчарије и минијатура које је Матис колекционирао, а овде су употребљени да би се постигао ефекат дисторзије волуметријског простора слике.

Збуњујуће делује мотив корпе са цвећем, који је мултиплициран и јукстапозициониран „правој“ мртвој природи на столу. Ова игра двосмислености наставља се и у екстеријеру, апстраховано представљеном дрвећу, зеленилу траве и плаветнилу неба, који се виде кроз прозор собе. Ружичаста фасада зграде у горњем левом углу, рефлекс је боје унутрашњости собе и ствара илузију просторне дубине. Међутим, овај кадрирани приказ, као и остали облици на слици, оставља утисак ширења и као да излази из оквира платна. Може бити да је реч о приказу који се види кроз прозор једнако као и о фрагменту мотива „слике у слици“.



Пореклом Фламанац и делом аутодидаткт у сликарству, **Морис де Вламенк** био је уметник велике креативне снаге и склоности ка анархистичким идејама. Са нескривеним презиром према „музејској уметности“, већ на почетку сликарске каријере, а под утицајем дела Ван Гога, определио се за снажан, експресиван колорит и импресионистичке теме. Томе у прилог говори не само колорит Вламенкове слике ***Излет у природу*** (1905), већ и динамична техника извођења заснована на кратким, испрекиданим потезима. Усред колористичког вртлога постављене су две фигуре, које својом статичношћу и чврстином форми одударају од усковитланог природног амбијента.





У *Портрету Дерена* (1906), Вламенк је направио отклон од ваногоовског узнемиреног потеза, али је задржао експлозиван колорит. Лице је дефинисано црним контурама, а структура лика моделована широким потезима блештаво црвене, са жутим акцентима и зеленим контрастима.

Од 1908. у његовим делима приметан је постепен уплив Сезанових утицаја, што је последица ретроспективних постхумних изложби мајстора из Екса.

MAURICE VLAMINCK (1876).
MAISON DE CAMPAGNE - 1906.
(H. 0,54; L. 0,65). PARIS,
COLLECTION PARTICULIÈRE.



Андре Дерена је у свет уметности увео Вламенк, са којим је делио исту страст према експлозивним бојама, али се касније определио за традиционални концепт сликарства. У својим фовистичким делима Дерен је варирао различите стилове и технике, махом инспирисан неоимпресионизмом, а дела као што је **Лондонски мост** (1906) показују самосвојност његовог фовистичког идиома. Слика је настала током Дереновог боравка у Лондону, где је проучавао дела Тарнера и Монеа. Деренове **слике обала Темзе** су аранжмани узајмно хармоничних и дисхармоничних боја, које не одговарају реалности. Дубина простора је редукована алтернацијом бојених површина и применом принципа инверзне перспективе.





Године 1906. Дерен борави и слика пејзаже у Естаку, али се они разликују од Сезанових. По снажном колориту и идеализацији призора сродни су Гогеновим делима. На слици ***Кривина на путу, Естак*** (1906) Дерен је постигао најекстремнији интензитет и антинатуралистичку примену боје.

После тога, он се окреће класичним узорима и приклања струји „повратка реду“ артикулисаној у годинама након Првог светског рата.

Раул Дифи у почетку је био велики поштовалац импресионизма и Ван Гога, а од 1905. постаје поклоник и доследни експонент фовизма. На слици **Авр, улица украшена заставама** (1906) он тему својствену импресионистима третира на посве другачији начин: чистим бојама у гометризованим композиционом поретку. Одликују је нестандардан угао посматрања, необична постава застава у првом плану и дводимензионално третиране форме.



RAOUL DUFY (1877-1953)
LE BAL CHAMPÊTRE À PALAISE.
1906 - (H. 0,46; L. 0,55).
PARIS, COLL. PARTICULIÈRE.



RAOUL DUFY (1877-1953) - LE HAVRE - 1906 - (H. 0,46; L. 0,55). PARIS, COLL. PARTICULIÈRE.



Slika u boji 29. RAOUL DUFY.
Ulica ukrašena zastavama, Le Havre.
1906. Ulje na platnu, 81 x 66 cm.
Musée National d'Art Moderne, Pariz

Од 1908. под утицајем Брака, Дифи експериментише у духу модификованог кубизма, али се убрзо окреће декоративном изразу, елегантном цртежу и техници акварела. Сликао је углавном коњска трке, **луке и регате** у родном Авру, морске пејзаже и **фигуре у ентеријеру**.

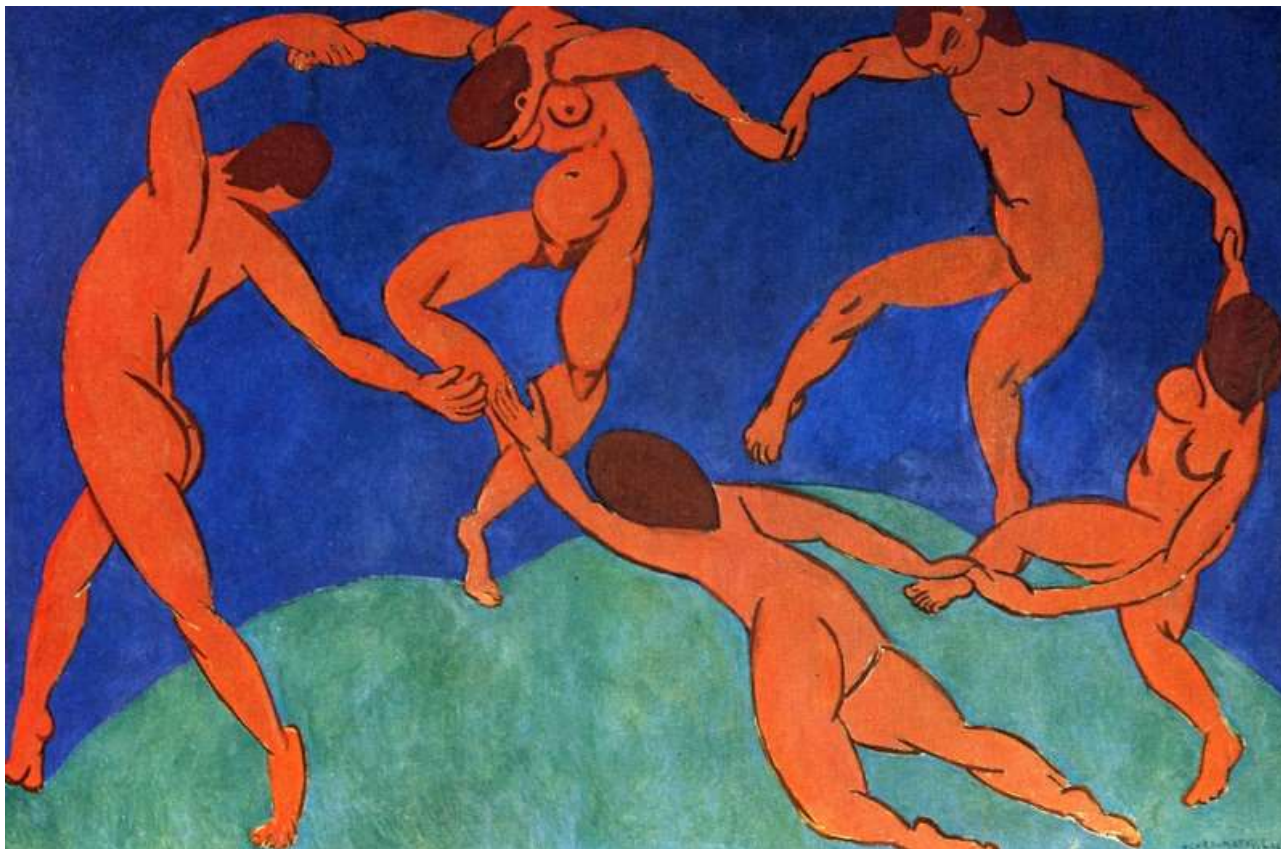




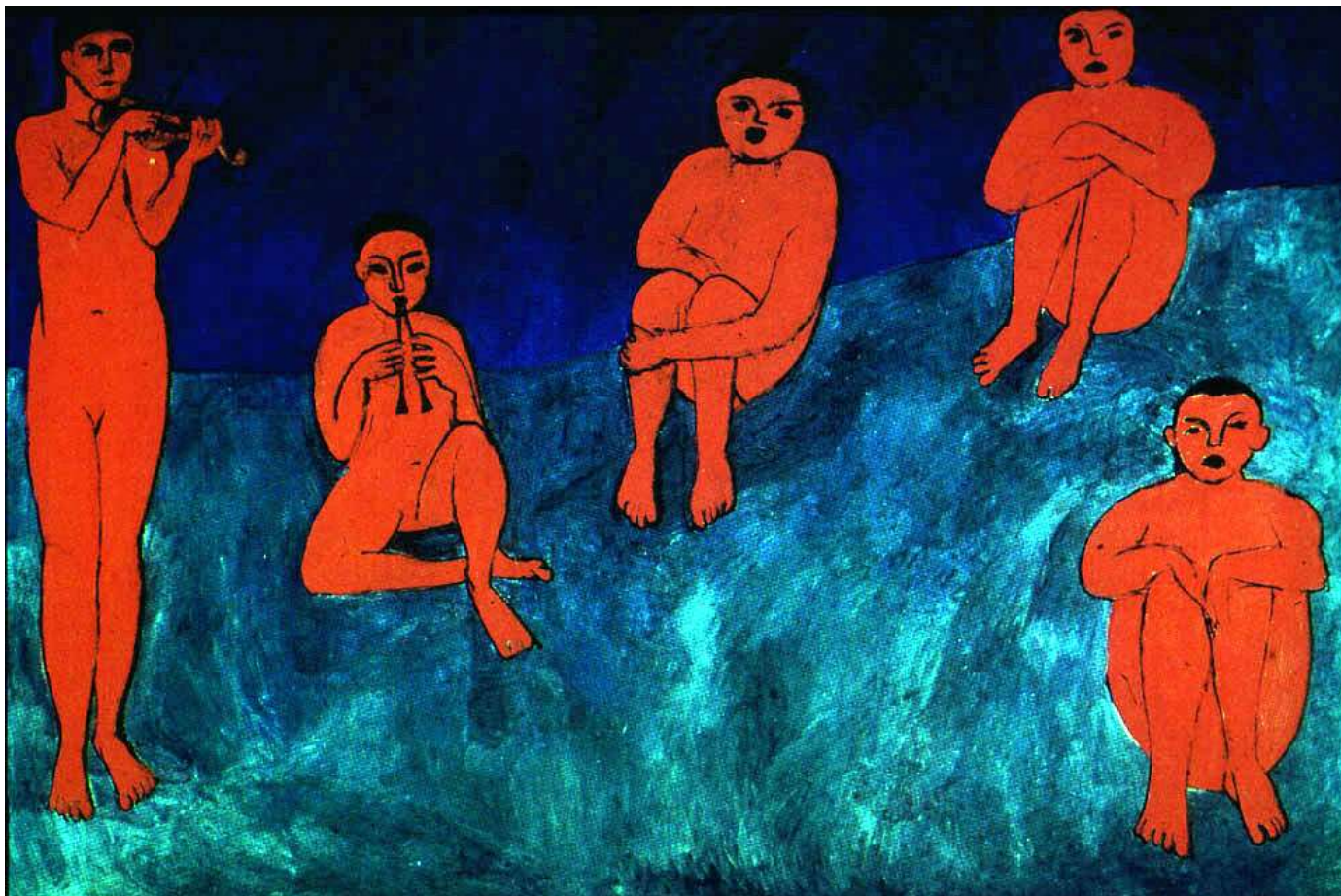
Спонтану изведбу Дифи је практиковао не само у сликарству, већ и у дизајнирању текстила, а радио је и позоришне сценографије и илустрације књига (***Црвена виолина*** 1949).

Матис после фовизма

Фовистички покрет није дуго трајао, али је Матис и по завршетку његове проблемске актуелности наставио хроматска истраживања. Његове слике **Плес II** и **Музика** (обе из 1909–1910) приказују монументалне људске фигуре, које су од позадине одвојене јасним контурама. И ове слике настале су по наруџбини Шћукина. Могуће је да је Матис инспирацију за слику **Плес II** нашао у сликарству античких грчких ваза, а исти мотив јавља се и у слици **Радост живљења**. У слици **Плес II**, боје су сведене на интензивну зелену тла, плаву неба и црвени окер фигура.



Плесачи делују заробљено бојеним површинама неба и тла, сопственом величином и ивицама платна, али се њихов ритуални плес наставља у екстатичном заносу. Простор је одређен контрастним бојама, контурама и динамиком кретања фигура. При различитом осветљењу, интензитет и дубина боја осцилирају и на моменте стварају визуелни ефекатгибања, кретања површине слике.



Музика (1909–1910) представља противтежу кинетичком ефекту *Плеса*. Фигуре су статичне, постављене фронтално и изоловане једна од друге, чиме Матис евоцира стање транса. Аркадијски призори на сликама мајстора ранијих епоха у овом Матисовом делу претворени су у исконски свет, у којем не постоје ни време ни простор. Када су први пут јавно изложене на Јесењем салону 1910, слике **Плес II** и **Музика** изазвале су жестоке негативне реакције и критике. Монументалност ових композиција указује да је Матис своја дела везивао за класичну традицију слике великог формата, али и за примитивну уметност. Парадоксално, иако модернистичка и експериментална по карактеру, ова дела увела су Матиса у елитне кругове богатих мецена уметности, који су одржавали у животу конвенционалну академску уметност.



У **Црвеном атељеу** (1911) Матис се вратио поступку примењеном у *Хармонији у црвеном*, где једна боја држи на окупу читав композициони склоп. Ентеријер атељеа представљен је уједначеном нијансом црвене која прекрива зидове, под и главнину намештаја. Простор одређује само танка бела контура, која наговештава спој зидова и пода, обресе намештаја и слика. Сви предмети – сто, столица, комода и постаменти за скулптуре, дематеријализовани су и претворени у силуете. Материјализацију поседују само уметникове слике и скулптуре, керамичке посуде, ваза, стаклена чаша и оловке. На овој слици, Матис је форме поставио у односе који нису условљени њиховим реалним положајем у простору, него њиховом бојом.



Током Првог светског рата Матис прихвата извесна искуства кубизма како би постигао апстрактну структуру простора. Томе у прилог говоре његова дела настајала током друге и треће деценије 20. века, као што је **Час клавира** (1916) пригушене хроматске гаме.

Крајем 1917. Матис се сели у Ницу, где слика опуштене моделе „маскиране“ као егзотичне **одалиске**. Лишене психолошке продубљености карактера, оне су предмети фантазије и визуелно задовољство у егзотичном и декоративном амбијенту изолованом од остатка реалног света.



То потврђује и слика **Украсна фигура на орнаменталној позадини** (1925/26), на којој се чврсто моделована фигура утапа у декоративни патерн персијског тепиха и барокне флоралне мотиве француског зидног тапета.

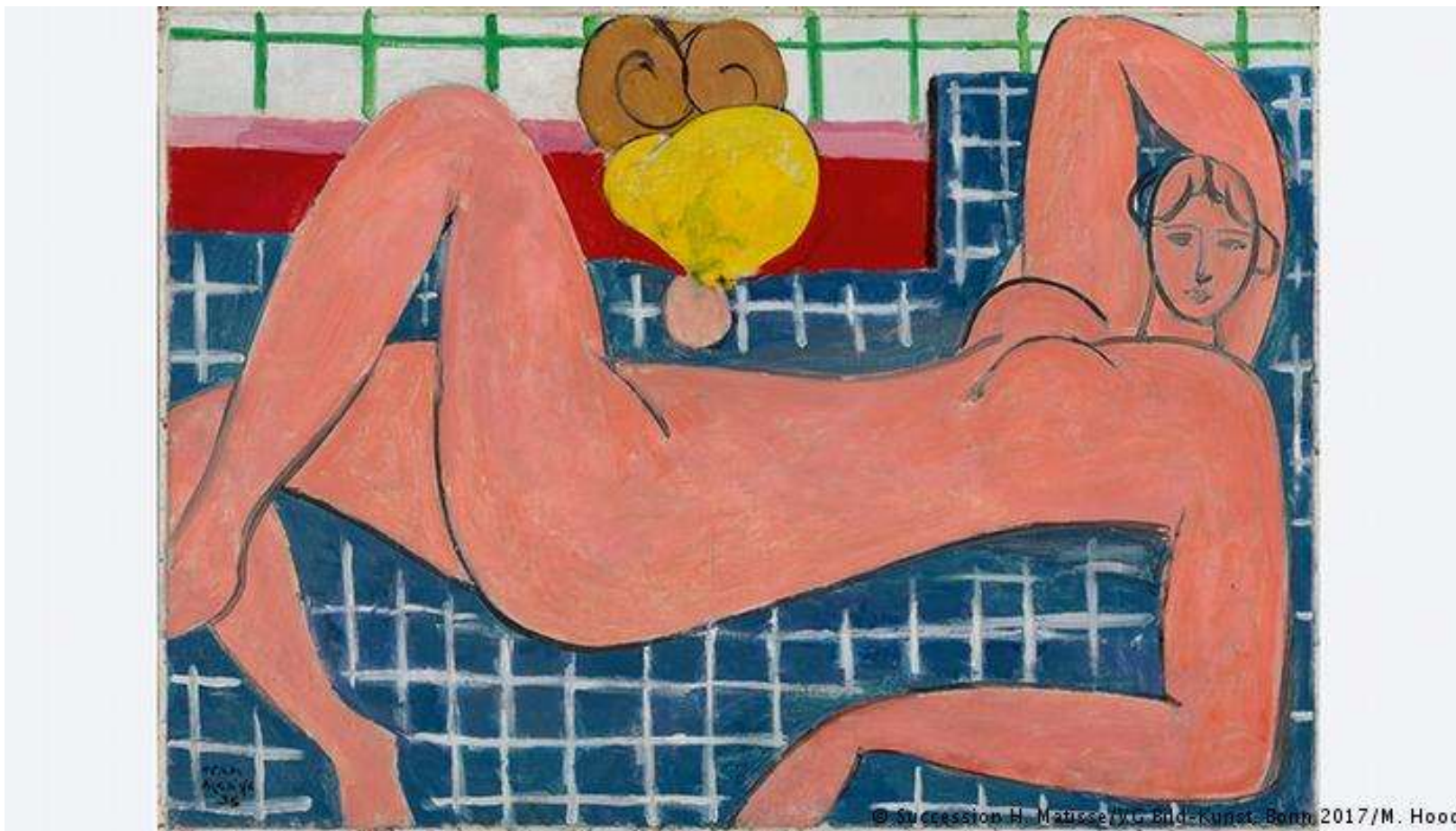




Slika u boji 142.
HENRI MATISSE.
Mrtva priroda u ateljeu, Nice.
1923. Ulje na platnu,
1,01 x 0,81 m. Zbirka
gde Albert D. Lasker,
Njujork



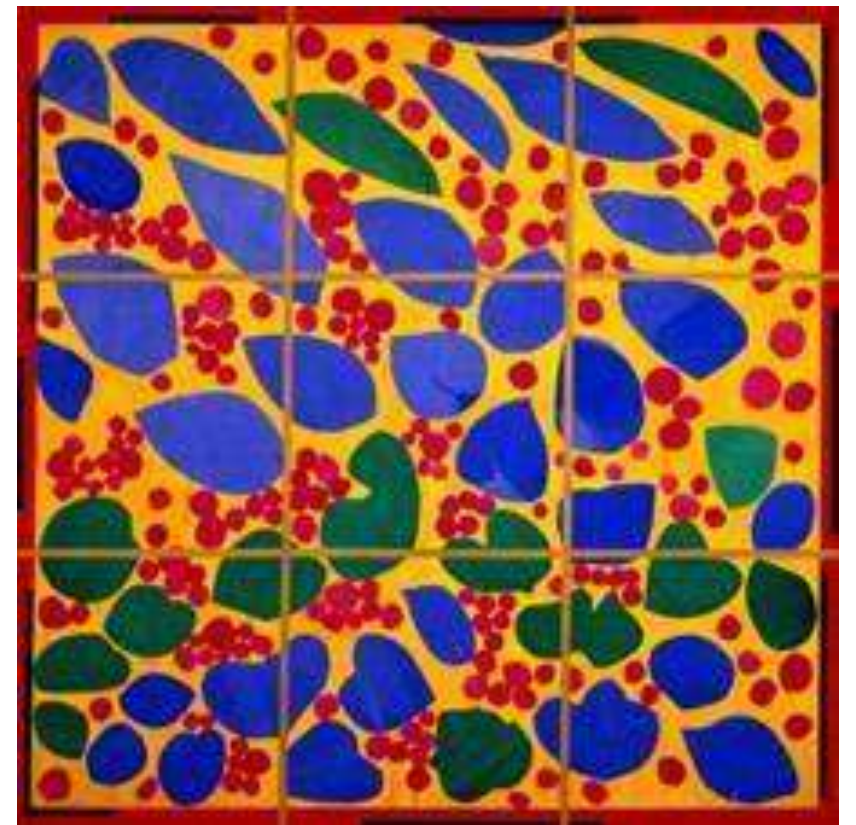
У сликама **Мртва природа у атељеу** (1923) и **Ентеријер** (1924/25) Матис комбинује фовистичке боје и кубистичку редуktivност, а низом правоугаоних површина конструише амбивалентне и вишезначне просторне односе.



Настојећи да своју уметност редукује на суштину, године **1935**. Матис слика ***Велики наслоњени акт/Ружичасти акт***. Доминира чиста, континуирана линија поједностављене, синтетизоване форме женског тела, смештеног наспрам мреже грађене белим линијама на плавој подлози. Слика делује плакатски плошно, али поседује динамику.



Декоративни елемент постаје доминантан од 1923, када Матис почиње да ради илустрације за књиге. Током 1932/33. извео је триптих на тему **Игра** за Фондацију Алфреда Барнса у Мериону (САД), са деколорисаним фигурама плесача чији се ритмични покрети понављају и надовезују из призора у призор. Позни, потпуно апстрактни Матисови радови из педестих година, прочишћених форми и јаких боја, изведени у комбинованој техници (колаж, цртеж, акварел) и у великим форматима, као што је **Процвали бршљан** (1953), снажно су утицала на експоненте америчког сликарства обојеног поља.





У овим геометризованим и орнаменталним, апстрактним композицијама Матис је коначно достигао дуго тражену синтезу сликарства и скулптуре, боје и цртежа. Исти ефекат синтезе постигао је дизајнирајући зидне слике, витраже и елементе архитектуре на **Доминиканској капели Розарија у Вансу (1951).**



ЖОРЖ РУО (1871–1958)

Руо је Матиса и остале фовисте упознао у Мороовом атељеу. Са њима је излагао на чувеном Јесењем салону 1905 (мада у другој просторији), али се не може сматрати фовистом. Преклом из религиозне и скромне занатлијске породице, Руо је прво учио технику израде витража, а све то оставиће трајни печат у његовом уметничком опусу. Као високоморална и дубокоемотивна личност, гајио је афинитет према религиозним и морализаторским темама и експресивном изразу, који је под утицајем фовиста обogaћен снажним колоритом, али редукованим на црвену, плаву и жуту. Груби, робусни потези и изражене црне контуре основна су средства његове експресије. На тим премисама Руо је засновао самосвојан уметнички идиом, који је највише одговарао његовој потреби да изрази личну озлојеђеност и зgroженост буржоаским друштвом у декаденцији и моралном расулу.





За разлику од саосећајног, иако циничног Лотрека, Руо приказује **проститутке** са жестоким гађењем и одвратношћу, каква до тада није забележена у уметности. И док Лотрек приказује проститутке као индивидуе, Руо слика тип личности. Проститутке које су му позирале у атељеу представљао је са чарапама, корсетима, огледалима као атрибутима њихове професије. На већини представа оне су смештене у скучен простор, да би се пажња усмерила на њихову фигуру. Лица и тела су им моделована скулпторално, тешким слободним потезима ружичастих тонова, а освенчена светлоплавом бојом. Њихови гестови и ставови, као и доминантан плави тон, указују на утицај Сезана.

На слици ***Проститутка са огледалом*** (1906), одраз
лика у огледалу поприма форму маске, а читав
призор делује као парафраза класицистичке Венере
која се ташто диви сопственој лепоти.



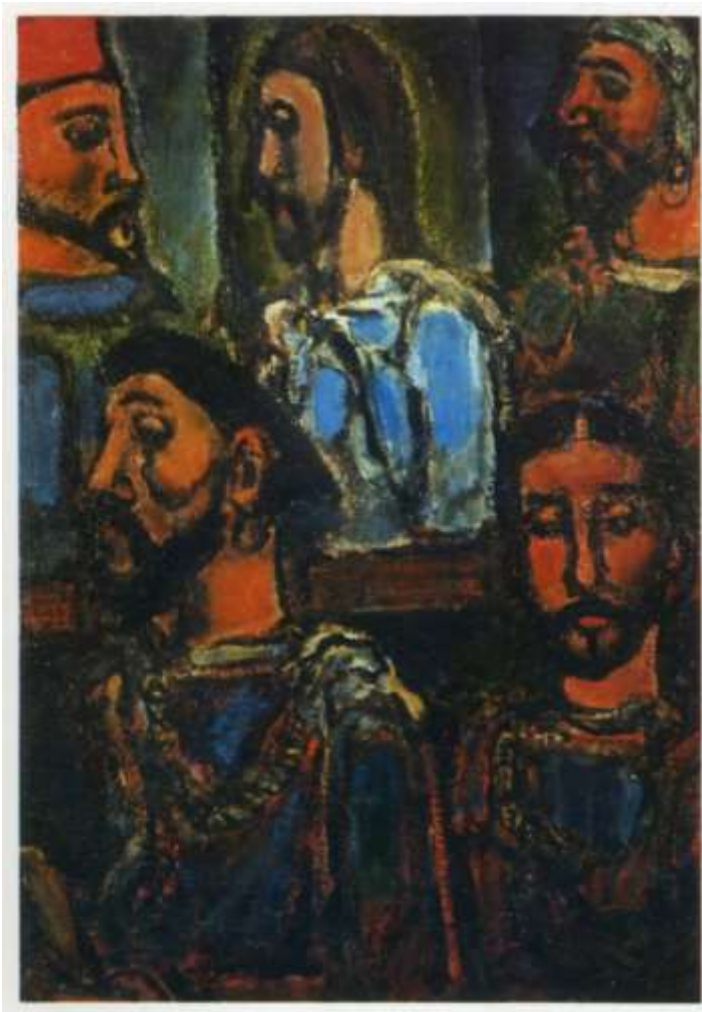


Пандан исквареној проститутки били су **циркуски клонови** приказани као трагичне жртве друштва и мете подсмеха. Своју огорченост и друштвену критику, Руо је испољавао и кроз гротескне карикатуралне приказе **портрета судија**. Са једнаком снагом и одвратношћу немачки уметник Георг Грос, експонент покрета „Нова стварност“, сведочиће о декаденцији немачког послератног друштва.



GEORGES BATAILLE (1871) - CLOWNS - VERS 1940 - (ENV. H. 2,00, L. 1,15), PARIS, COLLECTION PRIVEE.





Већ од 1904. Руо почиње да слика **сцене из циклуса Христовог живота**, инспирисан јеванђељима. Фигуру Христа представљао је са лицем типа *imago pietatis* по узору на Гриневалдова и Бошова дела исте тематике.





Руоова религиозна и морална осећања најнепосредније су изражена у **серији графика „Мизерија“** (1922–1927), која је настала по наруџбини Амброаза Волара. Тонове црне, дорађивани више пута у техници бакрореза и акватинте, поседују симболичку дубину и носиоци су вишеслојног значења ових Руоових радова.

Карактеристике стила Руоовог позног периода евидентне су на слици **Стари краљ** (1916–1926). Композиција је геометријски конструисана, а интензитет боје и експресије појачан је снажним црним контурама које слици дају ефекат витража. Краљев лик приказан је у строгом профилу по узору на древне египатске представе, а боја је аплицирана у рембрантовском маниру. Приказујући унутрашњу патњу и узвишено достојанство старог краља у прихватању трагичног фатума, Руо као да је желео да досегне атмосферу слика старих холандских мајстора. Иако никада није престао да ствара у духу оштре сатире својствене његовим раним делима, дух наде и спасења који еманирају његова позна дела сврставају Руоа у малобројне истинске сликаре религиозних тема у модерној уметности. Због тих особина његово дело не припада фовистичком корпусу, али представља важну спону између овог типично француског покрета и истовременог германског експресионизма.

