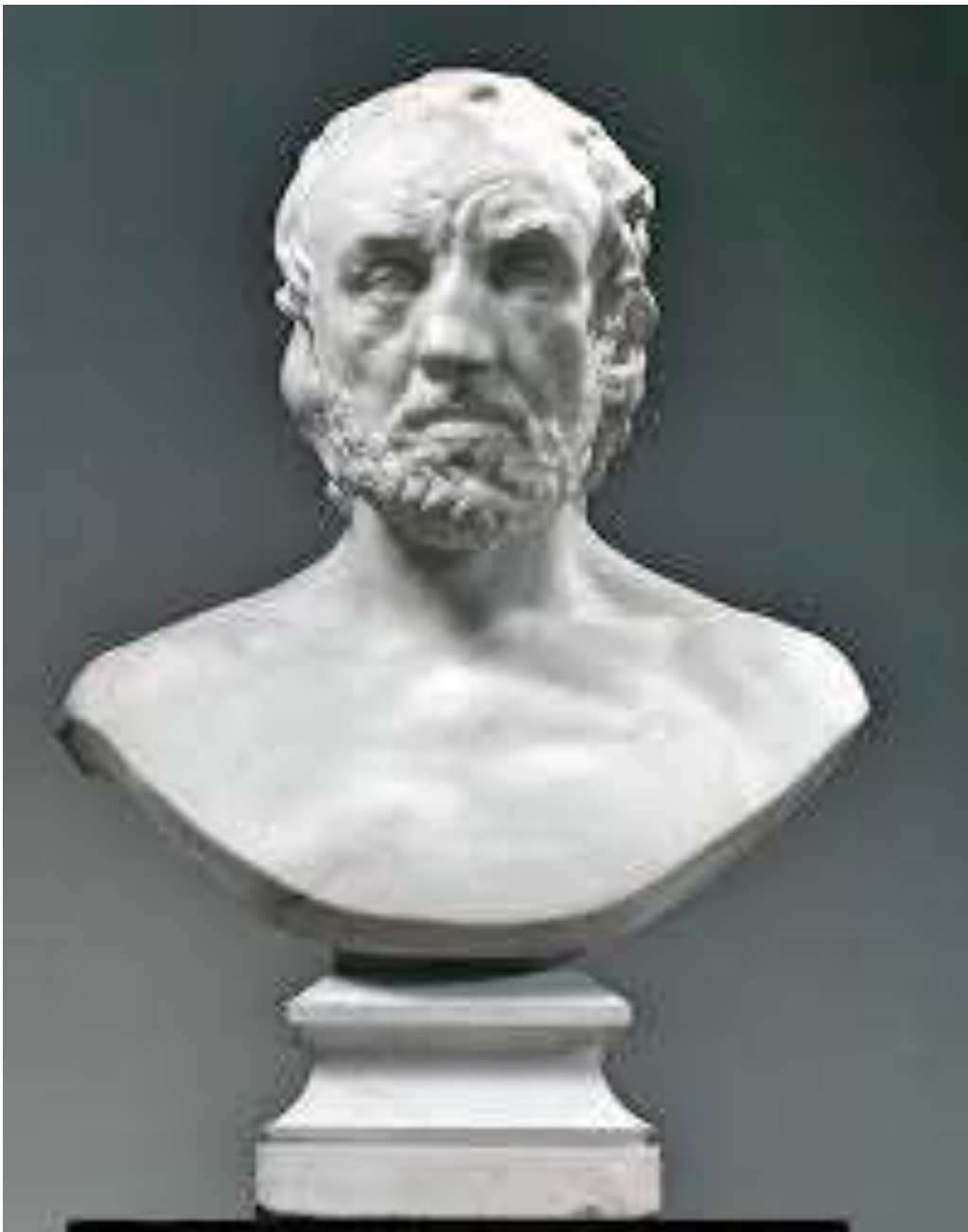


ИМПРЕСИОНИЗМ И СКУЛПТУРА

Француски вајар **ОГИСТ РОДЕН** (1840–1917) утирао је путеве модерној скулптури уносећи нове идеје и решења у традиционалне форме. Сматра се родоначелником модерне скулптуре због инвенција које су снажно утицале на скулптуру 20. века, а то су:

- **естетичка начела случајности и фрагментације,**
- **прекомпоновање делова,**
- **поливалентност значења и**
- **интеграција скулптуре у простор посматрача.**





Међутим, Роден је почео као скулптор реалистичке оријентације. Желећи да дебитује на званичном Салону делом које би добило позитивне критике и привукло богате патроне, определио се за конзервативну, академску тему као што је глава боксера. Инспирисан бројним античким главама атлета које су биле изложене у Лувру, Роден је скулптуру радио по моделу. По узору на древне римске претходнике, тежио је веризму у приказивању и најмање боре на лицу, мускулатуре и коштане структуре испод епидерма. Инсистирао је на миметичности, а не на приказивању карактера или психолошког профила модела. Када је једног дана дошао у атеље и затекао на поду главу сломљеног носа и разбијеног потиљка, схватио је да случајности играју подједнако важну улогу како у животу, тако и у уметности. Откривши креативне потенцијале **„случаја“** и **„самосталност“ фрагмента** Роден је ослободио скулптуру техничке прецизности и сувишних елемената. Одлуком да скулптуру у таквом стању изложи на Салону, покренуо је реакцију на сентиментални академизам и конвенцију **„довршености“**, афирмишући **„принцип недовршености“** као естетско начело (Микеланђело). Реименујући скулптуру у **Човек сломљеног носа** (1864), отворио је питање семантичке поливалентности уметничког дела.



Ову скулптуру жири Салона је одбацио уз образложење да је, с једне стране, „увредљиво реална“, а с друге да представља „недовршени фрагмент“, јер је задњи део главе био одломљен. То више није била биста него глава, „преломљена“ у врату приликом пада скулптуре у уметниковом атељеу. Осим креативности у приступу теми, Роден је показао способност да искористи мекоћу глинене студије, као и чврстину и сјај скулптуре изливене у бронзи. Он из гипке глинене масе изводи деликатне скулпторалне облике. Могуће је да су набори, бразде и боре, који на углачаној бронзаној површини креирају променљиве ефекте светла и сенке, изведени из поука стечених у атељеу Луја Барија, где се Роден кратко време усавршавао. Ефекат динамичног треперења површине, које растаче чврстину скулпторалне форме, присутан је у било које доба дана. Међутим, Роденов циљ није био да забележи ефемерне светлосне ефекте него да **оживи мртву материју материјала**.

Упоредо са истраживањем природних форми, Роден је проучавао уметност средњег века и ренесансе, пре свега дела Донатела и Микеланђела, а у Лувру је стекао увид у широк спектар историјских скулпторских форми и техника рада. **Бронзано доба** (1876) је прво Роденово дело прихваћено на Салону 1877. Међутим, његов наизглед „претерани реализам“, изазвао је сумњу да се ради о одливку рађеном по живом моделу, што је постало легитимна техника тек током шездесетих година 20. века (Сигал). Роден је био изненађен таквим оценама, будући да је више од годину дана радио на овој фигури у природној величини. У протекла два века способност уметника да реално прикаже људску фигуру била је на цени, а Роден је, парадоксално, био критикован зато што је то постигао са великом прецизношћу. Иако је помно проучавао модел из свих углова и желео да представи суштинске особине форме живог људског бића, Родена је истовремено интересовало истраживање трагичне теме, проистекле из реакције на Француско-пруски рат 1870. Фигура, која је првобитно држала копље, била је названа „Побеђени“, а узор је био Микеланђелов *Роб на умору*. Уклонивши копље, Роден је створио **семантички амбивалентну** и формално смелију скулптуру.



Током читаве каријере Роден је био посвећен проучавању покрета, тражећи начине да у скулптуру пренесе његову ритмичност, тензију и емотивни набој. Често је радио скице и цртеже посматрајући модел у покрету, са циљем да забележи процес кретања или симултаност покрета, а не заустављени тренутак акције (слично италијанским футуристима почетком 20. века). Тако је настала и серија цртежа, на којима је приказана чувена балерина и пионир модерног плеса **Исидора Данкан.**





Наговештај акције, покрета био је честа тема академских вајара још од времена ренесансе, али је он најчешће деловао залеђено у скулптури 19. века. Роден је своје моделе студирао у сталном покрету, у различитим позама и расположењима, тако да је сваки покрет и прелазак из једног у други став постао део његових примарних прокупација. Томе у прилог говори његов **Човек који хода** (1877/78). Са бележења природних облика Роден је у каснијим делима постепено прешао на експресионистичку форму. Међутим, и најсиловитије третиране масе и искривљене позе његових фигура имале су упориште у студијама природе.



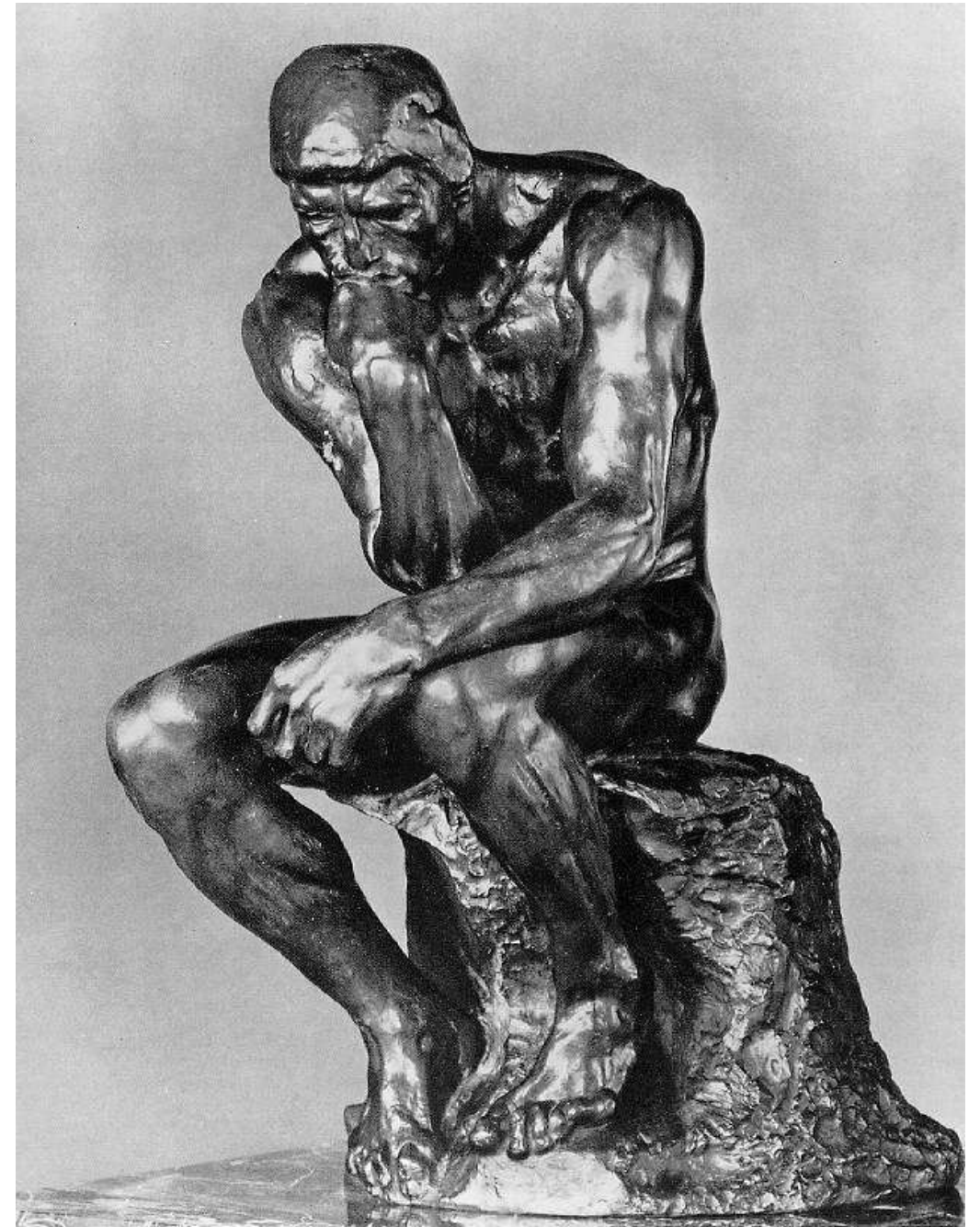


Те Роденове радове одликују екстремни и веома сензуални, еротични ставови. ***Ирис, гласница богова*** (1890/91) због положаја торзоа и осакаћености (без главе и једне руке, по узору на фрагментоване античке скулптуре у Лувру), истовремено представља оличење виталности и сексуалности, која далеко превазилази ондашње академске еротске клишее у приказивању наог женског тела. Иако делује као скулпторски еквивалент скици, ова фигура ипак оставља утисак ефектне целовитости на ивици равнотеже.



Године **1880**. Роден је добио најважнију званичну поруџбину у својој каријери. Била је то израда врата за Музеј декоративних уметности у Паризу. Одлучио се за тему која је од 18. века била популарна међу академским уметницима, сцене из Дантеовог *Пакла*, а рад је конципирао сходно ономе што је својевремено Лоренцо Гиберти извео на *Рајским вратима* фирентинске Крстионице. Убрзо, одустао је од иницијалне концепције одвојених наративних поља и определио се за слободну интерпретацију литерарног предлошка у виду континуиране наратије, али хаотичне представе која евоцира идеју вечне патње. Тако су настала Роденова ***Врата пакла*** (1880–1917), узнемирујући визуелни еквивалент Дантеовом тексту. Роден га је помно проучавао настојећи да открије његово дубље значење и дође до универзалних истина. Дантеов *Пакао* интерпретирао је као алегорију модерности, која је доносила неизвесност, фрустрације, патње и агонију човека, како у физичком тако и у психолошком смислу.

Међутим, ово дело никада није постављено на зграду Музеја, а пет бронзаних одливака начињено је 1928, након уметникове смрти. Осим самих врата, скулпторски ансамбл чини велики број сцена, појединачних фигура и група, које је Роден конципирао за једну сврху, а потом у периоду 1908–1910. прекомпоновао и прилагодио другој намени. Централну фигуру Дантеа, акт чији је десни лакат ослоњен на лево колено, изложио је као независну скулптуру и назвао **Мислилац, песник**. Она је првобитно била намењена за надвратник, одакле је требало да посматра панораму очајања која се одвија пред њом. Поставка фигуре аналогна је приказу Адама утонулог у мисли на једној византијској слоновачи из 12. века, али *Мислилац* поседује унутрашњу напетост, акцију у мировању својствену Микеланђеловим скулптурама. Неудобност позе уз ослањање десне руке на лево колено имплицира анксиозност, стрес и тензију модерног човека. У овој новој представи човека, форма и значење су једно. Да фигура уједно представља и самог Родена, потврђује чињеница да је уметник тражио да један бронзани одливак ове фигуре буде постављен на његов гроб. Измештена из иницијалног контекста, фигура репрезентује све мислиоце, отварајући могућност да се и посматрач идентификује с њом.





Осим фигуре *Мислилац*, познате су и друге скулпторалне секвенце овог ансамбла. Међу њима су и **Три сенке**, које је требало да стоје на врху *Врата*. Представа трагедије и очаја достигла је врхунац у **Згрченој жени**, чија искривљена фигура, односно њена компактна маса и изувијана форма сугеришу дубину патње и очајања.



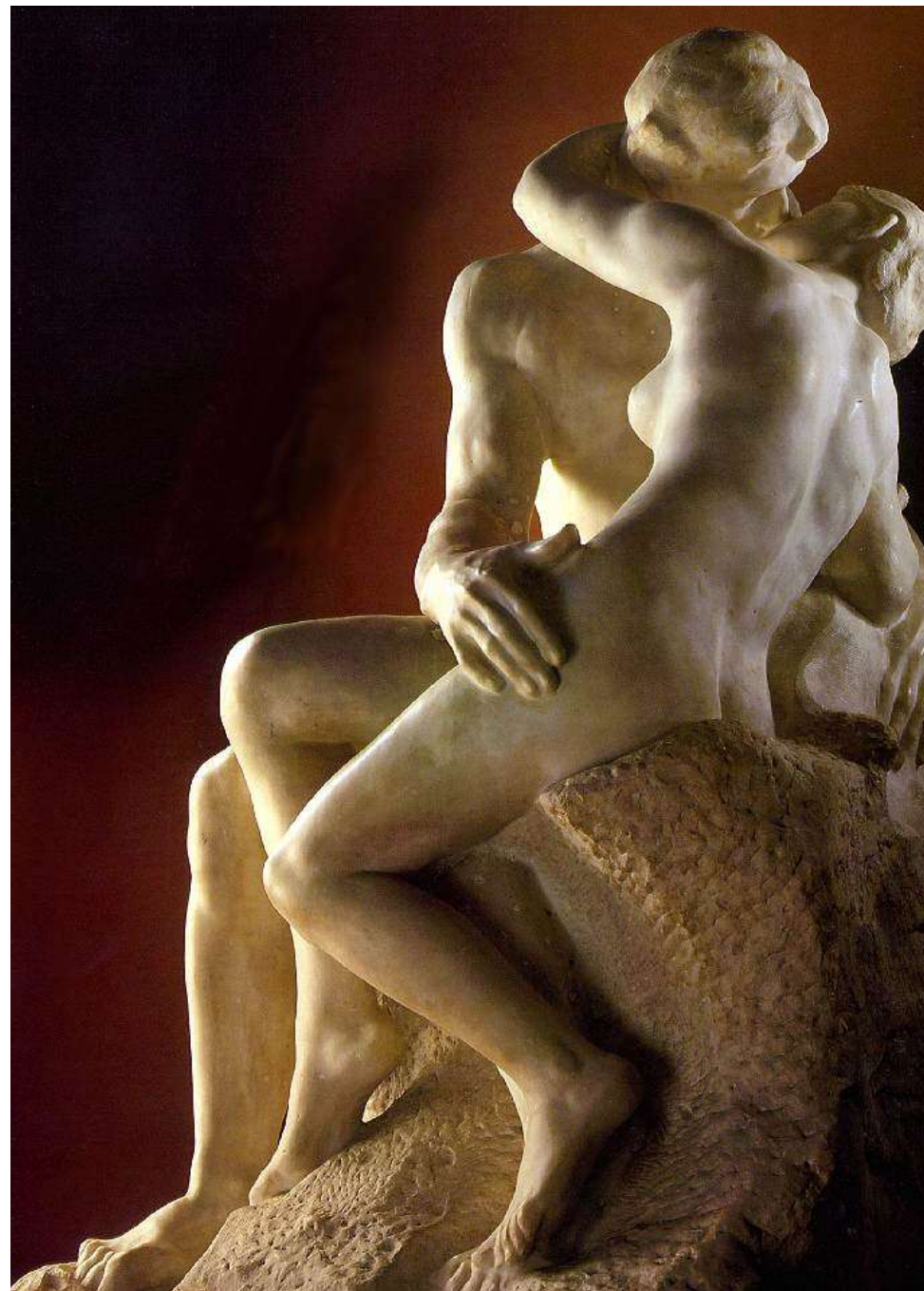


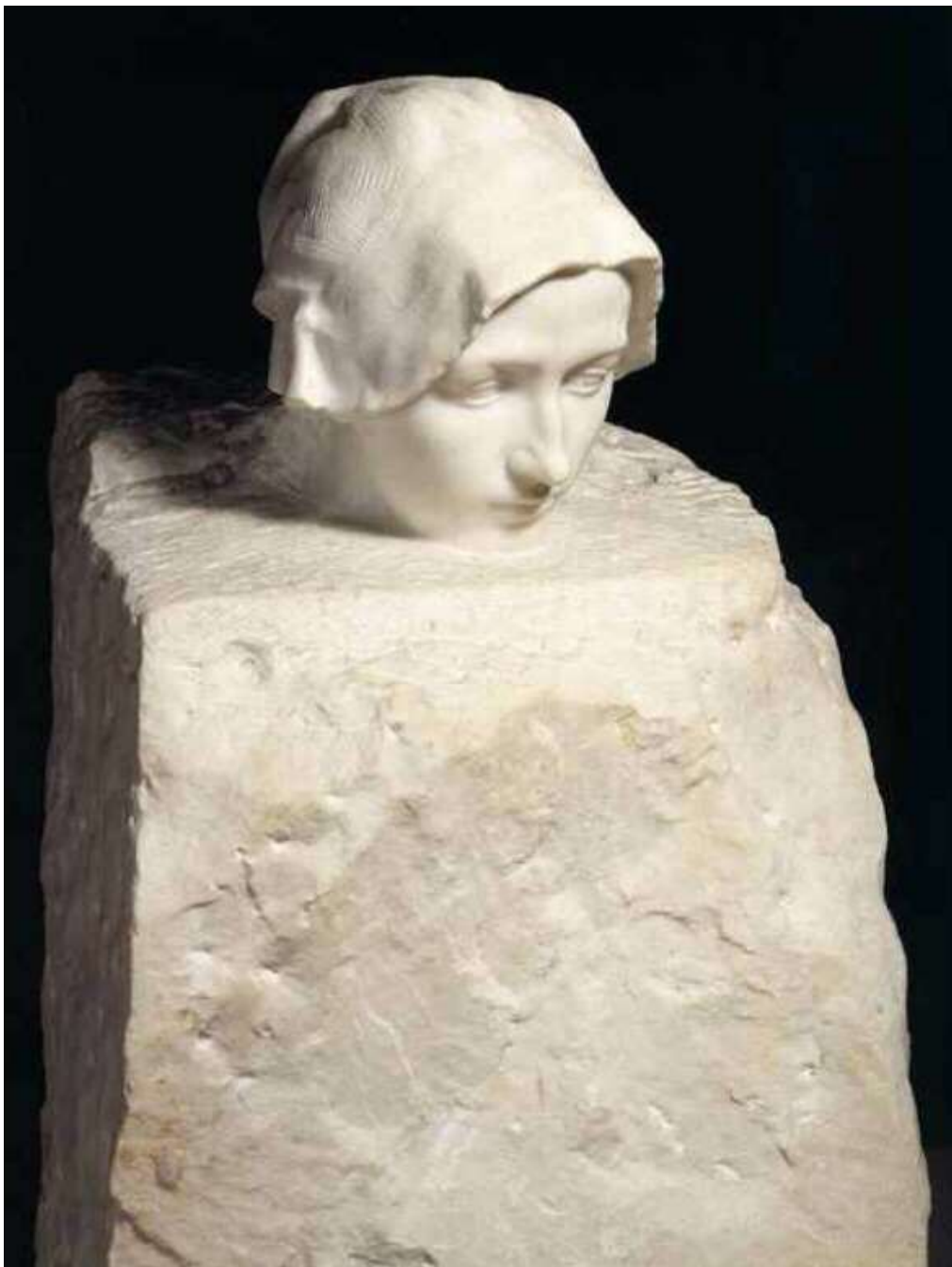
Сама *Врата* испуњена су разноликим облицима и фигурама, а оне су постављене и изнад, преко горње греде, на фризу и доворотницима. Облици израћају и нестају у основној маси, стварајући илузију хаотичног комешања. Да би приказао немир који тема носи, Роден је представио људску фигуру повијену и искривљену до границе издржљивости, при чему је минимално нарушавао анатомију.



Заробљене у драми свог мучног стања, фигуре (парови, групе или појединци) настале су као резултат уметниковог дубоког размишљања о човековој трагичној судбини, о душама заточеним у вечној патњи, о мукама које проистичу из фрустрација или осећања кривице. Роденов силовит третман људске форме у скулптури антиципација је експресионистичких деформација и концепта модерне скулптуре начелно. Метаморфоза кроз коју пролазе фигуре са *Врата пакла*, појављујући се и нестајући у бронзаној материји, симболише животни циклус - процесе рађања и умирања. Бронза је метафора за мочвару, која истовремено ослобађа и гуши. На овом, као и на већини каснијих Роденових дела светлост игра значајну улогу. Контрасти светла и сенке које стварају неравнине, врхови и пукотине бронзе или мермера, аналогни су представљању покрета, раста и растакања, метаморфозе и пропадања.

Скулпторални пар исклесан у мермеру, који чини композицију **Пољубац** (1886–1898), такође је изведен из *Врата пакла*. Ова монументална скулптура, ослања се на једну другачију врсту уметничке недовршености. Фигуре љубавника углачаних површина везане су за масу грубо клесаног мермера, која симболизује њихову овоземаљску страст. Тај контраст фактуре потенцира утисак чулности људских тела.





Иако је Роден, у складу с ренесансном традицијом почињао рад моделовањем у глини, затим радио моделе у гипсу, те потом одливао скулптуре у бронзи, многа његова дела исклесана су у мермеру. Већи део клесарских радова изводили су помоћници, а Роден је помно пратио процес рада и преузимао финалну обраду. Његове мермерне скулптуре немају тако изражену фактуру као бронзане статуе, изузев када су у питању намерно незавршене површине. Он је водио рачуна о деликатности, прозирности и сензуалности мермера, особинама материјала које је у каснијим делима занемаривао. Инспирисан недовршеним Микеланђеловим радовима, градио је скулптуру на контрасту између полиране површине тела и масе грубог, недорађеног камена као постамента. Користећи се сировим материјалом и приказујући само делове фигуре, под утицајем фрагментоване античке пластике, Роден је почео да се удаљава од антропоморфизма као форме скулпторског изражавања. Томе у прилог говори скулптура **Musao** (1886), портрет његове сараднице и љубавнице Камиле Клодел, у којем елиминира торзо да би трансцендирао идеју медитације кроз необичан и неочекиван спој високополиране главе и грубо тесаног блока мермера.



Грађани Калеа (1886)

Као врсту посредног меморијала жртвама Француско-пруског рата, град Кале је 1884. расписао јавни конкурс за споменик Есташу де Сен-Пјеру који се 1347, током Стогодишњег рата, заједно са још петорицом истакнутих грађана, предао Енглезима у нади да ће тиме прекинути опсаду града. Ондашњи хроничар Жан Фроасар је забележио да су француски таоци били босоноги и скромно одевени у јутане одоре, са конопцима око врата, када су предавали кључеве града и тврђаве енглеском краљу Едварду III. Ситуација је добила позитиван исход зато што је, наводно, краљица Филипа убедила краља да одустане од опсаде Калеа из страха да би, у супротном, то донело несрећу њиховом нерођеном детету. Овај храбар подвиг и стоичка жртва за добробит заједнице, али и каснија лојалност енглеском краљу, донела је граду многе бенефите. Управо овај запис омогућио је Родену да буде историјски прецизан, а да истовремено избегне илустративност у приказу актера овог историјског догађаја.



Решен да на конкурс победи, Роден је наступио са релативно конвенционалном, херојском композицијом, а у финалном раду креирао је групу од шест фигура у природној величини, које одликује већа психолошка сложеност. Мада уједињене заједничком жртвом, појединачне фигуре споменика **Грађани Калеа** (1886) испољавају различите реакције. Роден је сваку фигуру појединачно простудирао, а потом их повезао у јединствену композицију, коју је поставио на ниску, правоугаону платформу. Био је то неконвенционални аранжман, који је омогућавао посматрачу да приђе фигурама. Родену је било потребно извесно време да убеди градске власти да прихвате коначно решење у којем је, уместо наративног историјског призора, представио шест варијација на тему људске храбрости, дело дубоко емотивног набоја, које може бити истовремено и приватни и јавни споменик.



Утицај радова двојице старијих скулптора на прелазу из 14. у 15. век, Клауса Слутера и Клауса де Вервеа, евидентан је у Роденовим *Грађанима Калеа*. Међутим, он је овим фигурама дао достојанство и једноставност обичних људи, аналогно делима белгијског скулптора Константена Менијеа. Грубо моделована лица, снажна тела, огромне шаке и стопала дају грађанима изглед радника и сељака, а истовремено наглашавају њихову физичност. Предимензионирани кључеви додатно доприносе драматици композиције. Театралност сцене наглашена је неуобичајеним распоредом фигура, које подсећају на групу луталица, који тумарају на позоришној сцени.

Неформалан, отворен распоред фигура које се међусобно не додирују, али су у комуникацији, представља једно од Роденових најинвентивнијих решења и директан напад на класичну традицију затвореног, уравнотеженог распореда монументалног скулптуралног ансамбла. Простор између раздвојених скулпторалних маса добија на значају, чиме је први пут у историји модерне скулптуре промењен традиционални однос између пуног и празног, масе и простора. Он не само да окружује групу, већ и продире у њу стварајући утисак динамичне, асиметричне равнотеже. Роденова идеја да овај скулпторални ансамбл не буде постављен фронтално и на постоље, него да остане у нивоу улице, у равни са посматрачем, антиципира неке од најсмелијих иновација у скулптури 20. века. Таквом поставком, желео је да пролазници на улици могу непосредно да осете и учествују у траумама које преживљавају шесторица мушкараца, који су се шест векова раније препустили неизвесној судбини у жељи да спасу свој град од разарања. На тај начин, био је уверен Роден, посматрачи би лакше схватили како један исти догађај може да изазове читав спектар различитих емоционалних реакција, од резигнације до очаја исказаних кроз ставове, гестове тела и изразе лица грађана Калеа.



На овом споменику Роден је применио стратегију рециклирања: главе два грађанина изведене су по истом моделу, а једна од руку коришћена је неколико пута. Такође, уметник је у ово дело инкорпорирао елемент случајности и открио посматрачу процес настајања скулптуре. Пажљивим посматрањем откривамо трагове длета, отиске прстију и грумење метала, који су с намером остављени да се виде након полирања површине. Тиме је Роден заправо желео да покаже да је скулптура производ људске руке, процеса трансформације и случајности, као и све остало у животу. У актуелној поставци овог скулпторалног ансамбла, постоји и један филмски аспект, јер да би га у потпуности сагледао, посматрач мора да кружи око њега.



Таква интеракција посматрача са скулптуром представљала је исувише радикалан концепт осамдесетих година 19. века, када се очекивало да постоји јасна граница између уметничког дела и живота. Људи су навикли да се диве херојима прошлости са психолошки безбедне дистанце. Роденов иницијални план да споменик постави у нивоу градског трга превазилазио је постојеће конвенције, те је морао да пристане на компромис и прихвати постављање фигура на ниску платформу. Нажалост физичка непосредност и психолошко дејство умањени су, када је споменик откривен 1895. са ниском оградом постављеном око фигура, према одлуци градског већа.



MUSÉE RODIN



6359

AUGUSTE RODIN
BALZAC

ILM

На иницијативу романописца Емила Золе Удружење француских писаца је 1891. наручило од Родена **Споменик Балзаку** (1908). У гипсаном моделу уметник је толико уронио у психологију личности, можда више своју него Балзакову, да су поручиоци на крају једва прихватили споменик и одобрили његово изливање у бронзи. Оно што су они и јавност видели у том делу било је једино висока и безоблична маса, глава рашчупане косе, препуна Роденових „чворова и рупа“, која им је деловала више као карикатура него омаж великом писцу. Споменик је изазвао бурне и сасвим опречне реакције: једни су га сматрали врхунским уметничким остварењем, док је другима деловао монструозно. У јеку расправа, Роденова скулптура је повучена са париског Салона 1898.



d'Orsay) / Hervé Lewandowski



Роден је креирао портрет који превазилази сличност са моделом. Током седам година рада на овом споменику направио је велики број различитих студија, од којих су неке биле академски прецизне, док су друге биле сведене на симбол. На крају је одлучио да Балзакову фигуру заогрне великим „монашким плаштом“, какав је писац обично носио током својих ноћних списатељских сеанси. То је фигура у надприродној величини, претећег, утварног изгледа. На огромној глави доминирају дубоке, готово трагичне црте лица, које лику дају рудиментарну снагу експресије. Рашчлањавање тела је сведено на најмању могућу меру. Анатомске форме су буквално нестале у наборима драперије, под којом као да је концентрисана сва енергија скулптуре. Готово апстрактна, фигура под огртачем драматично је нагнута уназад и представља икону стваралачке моћи.



Најзад, Роден је ангажовао фотографа **Едварда Штајхена** да скулптуру сними на месечини. Дуго излагање пригушеној светлости дало је мермерној статуи Балзака карактер ванвремености и до тада непознатог симболизма.



Током позног периода Роден је извео неколико монументалних скулптура руку са енигматичним називима, као што је **Тајна** (1910), које ће током шездесетих година 20. века инспирисати Сезара.



Камиј Клодел (1865–1943) била је Роденова сарадница и љубавница, те њени скулпторски радови имају доста заједничког са делима овог уметника, али поседују индивидуални ауторски печат. Иако је била познати портретиста и аутор једног од најпознатијих **Роденових портрета** (1892), Клодел је показала инвентивност у конципирању сложених скулпторалних композиција.



Необична тема дела **Ћаскање** (1897) приказује збијену групу, четири седеће женске фигуре занете разговором. Непосредност израза и анегдотски карактер сцене наизглед су у супротности са нагошћу фигура и употребом обојеног оникса, који наглашава апстрактност призора. Заслуга Клоделове је што је у скулпторски дискурс 19. века увела типично „женске теме“.



Антоан Бурдел (1861–1929) био је Роденов ученик и помоћник. Попут Аристиде Мајола, и он је желео да ревитализује класицистичку традицију. Његов еклектични, археолошки приступ имао је корене у ахајским грчким скулптурама из 5. века п.н.е, али и у готици. Скулптура ***Херакле стрелац*** (1909) и поред наведених особина указује на Роденов утицај. Он се читава у начину моделовања, који је сродан Роденовом *Мислиоцу*, али је овде фигура стављена у покрет. Ослоњена на стену, приказана је у пози која одаје напетост и напор. Профилни изглед, конципиран као дводимензионална алтернација великих површина масе и празнине, вероватно је инспирисан римском копијом грчке скулптуре *Дискоболос*.



Италијански уметник **Медардо Росо** (1858–1928) после неуспешног покушаја да студира сликарство у Милану, године 1889. одлази у Париз, где упознаје Родена. Росо је проширио Роденове експерименте са формом, намерно разлажући чврсте скулпторске облике до чисте импресије. Омиљени материјал у којем је вајао био је восак, који му је омогућио да постигне деликатне прелазе и утисак етеричности, тачније дематеријализацију форме.



Његове фигуре и лица извиру из аморфне масе и површине богате текстуре. Фокус је био на игри светлости и сенке, која ствара својеврсни сфумато око фигуре **Књижара** и портрета **Вратара/Пазикухе** (1883). Управо због тог сфуматичног елемента, критичари су Роса квалификовали као „импресионистичког“ скулптора.



Свежином визије и способношћу да забележи тренутак, Росо је дао нову димензију скулптури, пре свега интимистичким делима малог формата (**деца и мајка са дететом**), наговештавајући трагање за непосредношћу субјективног емоционалног израза својственог времену које је долазило.