

ИМПРЕСИОНИЗАМ У СРБИЈИ

- У конзервативној српској средини 19. века уметничке новине нису биле прихватане глатко и без отпора, па су асимилација и артикулација формално-језичких иновација текли постепено и са хронолошким заостајањем у односу на уметничка збивања у Европи. У српској уметности тог времена три су доминантна типа слике: религиозна композиција, историјска слика и портрет, социолошки везане за ктиторе (црква, држава и грађански слој), док је пејзаж егзистирао као маргинални сликарски жанр.
- **Луминизам**: Новине везане за третман **вештачког (ноћног) осветљења**, које Ђура Јакшић и Ђорђе Крстић доносе из Минхена, изазвале су тектонске поремећаје у српској уметности 19. века, а истовремено отвориле нове путеве њеног развоја почетком 20. столећа.



У Јакшићевим сликама, утемељеним на националној историји и миту: ***Бакљада у Стамбол капији*** (1859), ***Убиство Карађорђа*** (1862) и ***Караула*** (1876),



а касније и **Крстићевим** делима ***Пад Сталаћа (1900)*** и ***Бабакај (1906)***, ноћно осветљење представља основну тему. Реални, физички извор светлости јасно је одређен (ватра, свећа, муња) и позициониран бочно, те се светлосни рефлекси неравномерно преносе на ближе и даље форме. „Полутама“ и снажни одбљесци светлости дематеријализују простор и границе облика. Кратки, наглашени потези и разуђена фактура наговештавају технику сликања својствену српским пленеристима.



Крстићеви пејзажи из **1883**: *Чачак са Љубићем, Овчар и Каблар, Косово Поље* и други, постављају у први план проблем дневне светлости и антиципирају нов однос према природи – пејзаж као пуноправни сликарски жанр.



Припремајући се за Светску изложбу у Паризу 1900, већина српских уметника ради слике националноисторијског жанра постављене углавном у ноћном амбијенту. У слици **Дахије (1898) Ристе Вукановића** ноћно осветљење није угрозило, него продубило простор, што је последица померања његовог извора у центар композиције и равномерног преношења рефлексија светлости на све форме. Сликарска техника заснована на слободним, широким потезима резултирала је богатом фактуром и благом дематеријализацијом форми.



Исти тип слике срећемо и код **Стевана Алексића** *Спаљивање моштију Св. Саве (1908)*, али су овде потези артикулисани у систем „флек“, који не нарушава чврсту структуру облика и јасно дефинисану дубину простора. Иако овим решењима нису започели експерименти у области спектралне анализе, простор је детаљно истражен, а рефлексије ноћног осветљења постављене кратким „флек-потезима“ пољуљале су статус академски чврсто моделовене форме.

Пленеризам: Решавање проблема ноћног, вештачког осветљења водило је ка померању интересовања уметника на феномен дневне, природне светлости сликане у у пленеру (природи). Практикујући смеле колористичке акценате изражене фактуре и френетичне потезе, **Леон Коен** у српску уметност уводи нови извор утицаја: симболизам са елементима минхенске сецесије, инспирисан литературом, митологијом, алегоријом. Његове слике ***Јосифов сан (1897)***, ***Вечити Јуда (1898)*** и ***Пролеће (1902)***, демонстрација су сецесионистичке крилатице *Слика је свет који настаје из хаоса*.





Изведена за Светску изложбу у Паризу, слика **Марка Мурата** *Улазак цара Душана у Дубровник* (1900) садржи елементе реализма, пленеризма и сецесије, а њена суштина није у верном приказу догађаја него у демонстрацији светлости путем љубичастих сенки, плавих површина, ружичастих и жутих светлосних ефеката.



Муратове дубоке везе са медитеранским поднебљем изнедриле су поетско осећање природе изражено уситњеним потезима, техником сличном поентилизму у неоимпресионизму, која дематеријализује форму (*Дубровник, 1908*).



Упливи ових нових, пленеристичких решења евидентни су и у сликама **Павла Паје Јовановића**, чија је поетика била чврсто утемељена на принципима бечког академског реализма. Сliku ***Крунисање цара Душана у Скопљу (1900)*** одликује расветљена палета и слободнији потези. Светлост је освојила целу слику, а љубичаста и плава сугеришу сенке. Поетнилистички поступак примењен је приликом сликања пејзажа у позадини. Упркос слободним, закошеним потезима чврст цртеж и орнамент су задржани, па светлосне рефлексије нису разориле структуру форме.



На Јовановићевој слици ***Женидба цара Душана (1900)*** утисак пленеристички свежег и непосредног импресионистичког сликања појачавају густе пасте и блештава атмосфера.



Са луминистичким и пленеристичким сликама Ђорђа Крстића (*Пад Сталаћа*), Ристе Вукановића (*Дахије*), Леона Коена (*Отмица Српкиња за турски харем*), Марка Мурата (*Улазак цара Душана у Дубровник*) и Паје Јовановића (*Крунисање цара Душана у Скопљу*) приказаним у *Гран палеу* на Светској изложби у Паризу (1900), завршен је процес развоја од религиозне слике до историјске композиције, а прва, иако скромна, експанзија светлости и боје резултирала благим деформацијама предмета. Ове декоративне слике великих формата, у које је српски народ уткао све своје политичке и историјске амбиције, имале су сличности са делима француских академских сликара и професора Школе лепих уметности, али су у поређењу са алтернативном, незваничном уметничком сценом тадашњег Париза деловале анахроно. Оне су поново биле изложене 1904. на Првој југословенској уметничкој изложби у Београду, на којој су дела млађе генерације уметника наговестила нове путеве развоја српског сликарства.

- За развијени пленеризам друге генерације српских сликара пресудна су била искуства стечена на минхенској Академији и атељеу словеначког сликара **Антон Ажбеа**. У Ажбеовом атељеу су се сликари из Србије, Хрватске и Словеније (Надежда Петровић, Риста и Бета Вукановић, Боривоје Стевановић, Милан Миловановић, Коста Миличевић, Пашко Вучетић, Рихард Јакопич, Фердо Весел и други) први пут срели и успоставили плодну сарадњу.

- У кругу ове генерације артикулисане су две концепције:

1) *пленеристичка* - светлост сликана зависно од предмета унапредила је минхенску концепцију реалистичке слике,

2) *импресионистичка* - омогућила је да светлост загосподари сликом и разори чврстину предмета.

Подучавајући младе уметнике Ажбе је одбацио педагошки метод формалног подражавања природе бечког професора Карла Пилотија, настојећи да дубље проникне у законе природе и пронађе средства за њихову визуелизацију.

- **Ажбеов метод** почивао је на три принципа: *кугле* – постављање главе, *моделовања* – помоћу светлости и боје, и *анатомске оправданости форме* – кроз геометризацију облика. Цртање фигуре одвијало се у три фазе: скицирање и сенчење основних форми угљеном, елаборација форме кроз употребу одговарајуће боје и геометризацију. Тако моделован предмет требало је поставити дубински, утврдити тачан однос између њега и позадине, те решити проблем простора. Суштина је лежала обликовању форме помоћу светлости и чистих боја на начин којим би се очувао утисак њиховог оптичког мешања, док је геометризација била у функцији тачнијег приказа облика/мотива. Афинитет према тако, чврсто моделованом предмету представљао је типично ажбеовску црту, која је снажно прожала српски пленеризам и рани импресионизам.

- Други важан фактор утицаја на српску уметност била је **минхенска концепција слике** артикулисана на Академији. Успостављена на реализму усмереном ка темама из свакодневног живота, импресионизму фокусираном на атмосферу природе и сецесији утемељеној на симболичкој стилизацији, она је изнедрила један заједнички елемент, а то је: *интимна, лирска интерпретација природе*. Поштовање јасноће предметног мотива, техника тонског сликања и поетична атмосфера јесу чиниоци који су ограничили домете немачког импресионизма, а који су српски пленеристи и импресионисти иницијално прихватили.
- Развијени пленеризам је напустио историјску композицију, подигао значај сликарске технике, пренео слику у предео, расветлио палету и истакао боју, али је остао везан за минхенску концепцију светла у функцији очувања реалистичности предмета.



Ипак, плеристичка светлост подстакла је даља истраживања и артикулацију чистих импресионистичких решења. Томе у прилог говори слика **Девојка са књигом (1906) Боровоја Стевановића**, који је своја истраживања светлости везао за пејзаж око **Савиначке цркве (1911)**. За разлику од фигуре у пленеру која одише сецесионистичким сентименталношћу, овај предео је духом и поступком близак француском импресионизму.

Импресионизам

- Пленеризам и импресионизам блиски су у изразу, имају сродна изражајна средства и истоветну намеру да у природи открију и на слици прикажу сунчеву светлост, али се разликују у доследности и начинима постизања тог циља.
- Код пленериста светлост је средство моделовања предмета и осветљавања палете, док је код импресиониста светлост самостални ентитет, аутономни елемент слике. Ова разлика проистекла је из одбацивања минхенске концепције слике и окретања француским и италијанским изворима инспирације.
- У периоду између 1904. и 1915. године стасала је генерација носилаца „импресионистичког метода и стилистике“ утемељених на ефекту треперења и одблесцима светла, плавим сенкама и жутој светлости, оптичком мешању боја (у оку посматрача), просветљеном и интензивном колориту, слободном тачкастом или запетастом потезу, густој пасти и израженој фактури, дематеријализацији форме.
- Међутим, када Надежда Петровић и Милан Миловановић одлазе у Париз, импресионизам је увелико био превазиђен на европској уметничкој сцени, којом су тада доминирали ар нуво/сецесија, фовизам и кубизам. Узроке овом традиционалном окретању српских уметника старим мајсторима у Лувру и импресионизму, треба тражити у њиховој везаности за патријархалну домаћу средину и њен конзервативан укус, али и у чињеници да су они у Париз стизали посредно, преко Минхена, Прага и других градова средње Европе, где су се школовали и прихватили извесна импресионистичка решења прожета сецесијом, а која је сада требало кориговати и ускладити са француском парадигмом.



Стога се прави импресионизам у Србији појавио релативно касно, 1904–1907. године, са програмским сликама **Малише Глишића** *Ташмајдан* (1904), **Надежде Петровић** *Дереглије на Сави* (1907) и **Милана Миловановића** *Мост цара Душана у Скопљу* (1907). Са овим сликама почела је бурна манифестација светлости, која је неповратно разорила постојаност и значај форме. Тиме је започела борба за модерно схватање слике у српској уметности, ослобођене историје, религије и литературе и окренуте својим аутономним законима, у чему и лежи историјски значај импресионистичког покрета. Ипак, читав српски импресионизам је, као концепција, остао сужен, јер и оно што је било стваралачки напредно, измакло је уметничкој критици и теорији, па чак и прогресивној Надежди Петровић. Упркос томе, у историји српског импресионизма могу се детектовати две етапе: *истраживачка* и *класична* фаза.

Истраживачка фаза српског импресионизма (1904–1915) протекла је у знаку експеримента и испитивања различитих аспеката и ефеката светлости у слици. Имала је два тока, чија се исходишта везују за Француску (Надежда Петровић) и Италију (Малиша Глишић). Да је **Надежда Петровић** (1873–1915) до импресионизма дошла из сецесије, која је била основа и њеним каснијим, париским делима, показује еклектицизам - отвореност ове уметнице према различитим правцима и покретима, поетикама и естетикама. У њеном делу снажно се укрштају утицаји минхенске сецесије, колоризма Јулијуса Екстера и експресионизма Василија Кандинског с једне, и француског импресионизма, с друге стране. Стога се Надеждин опус идентификује као спој „импресионистичке мотивације“ и језика „експресије“, уз аутохтону и креативну асимилацију елемената симболизма, примитивизма и фовизма.





У баварским пејзажима с почетка 20. века, као што су **Брезе** и **Пут кроз јелову шуму (1901)**, Надежда Петровић артикулише карактеристичан, жустар и широк потез, а Екстеров утицај очитава се у техници темпере, употреби чисте боје и начину раздвајања планова.



Током србијанске фазе (1903–1910), настају ***Пут у Ресник*** и ***Стабло у шуми (1904)*** – колористички најснажнија дела, као и ***Дереглије на Сави (1907)*** – слика којом је **Надежда** дефинисала своју концепцију импресионистичке слике. Светлост је напустила форму и постала самостална реалност, разливена и разломљена на колористичке чиниоце и организована на импресионистички начин.





Надеждина импресионистичка решења из ове фазе (***Колосеум***, 1907) настала су под утицајем Ивана Грохара, њеног блиског пријатеља и експонента словеначког импресионизма.



Извесна психолошка
компонента присутна у
Надеждином
Аутопортрету (1907)
и **Портрету сестре**
Анђе (1908),
несумњиво
представља
експресионистички
елемент.



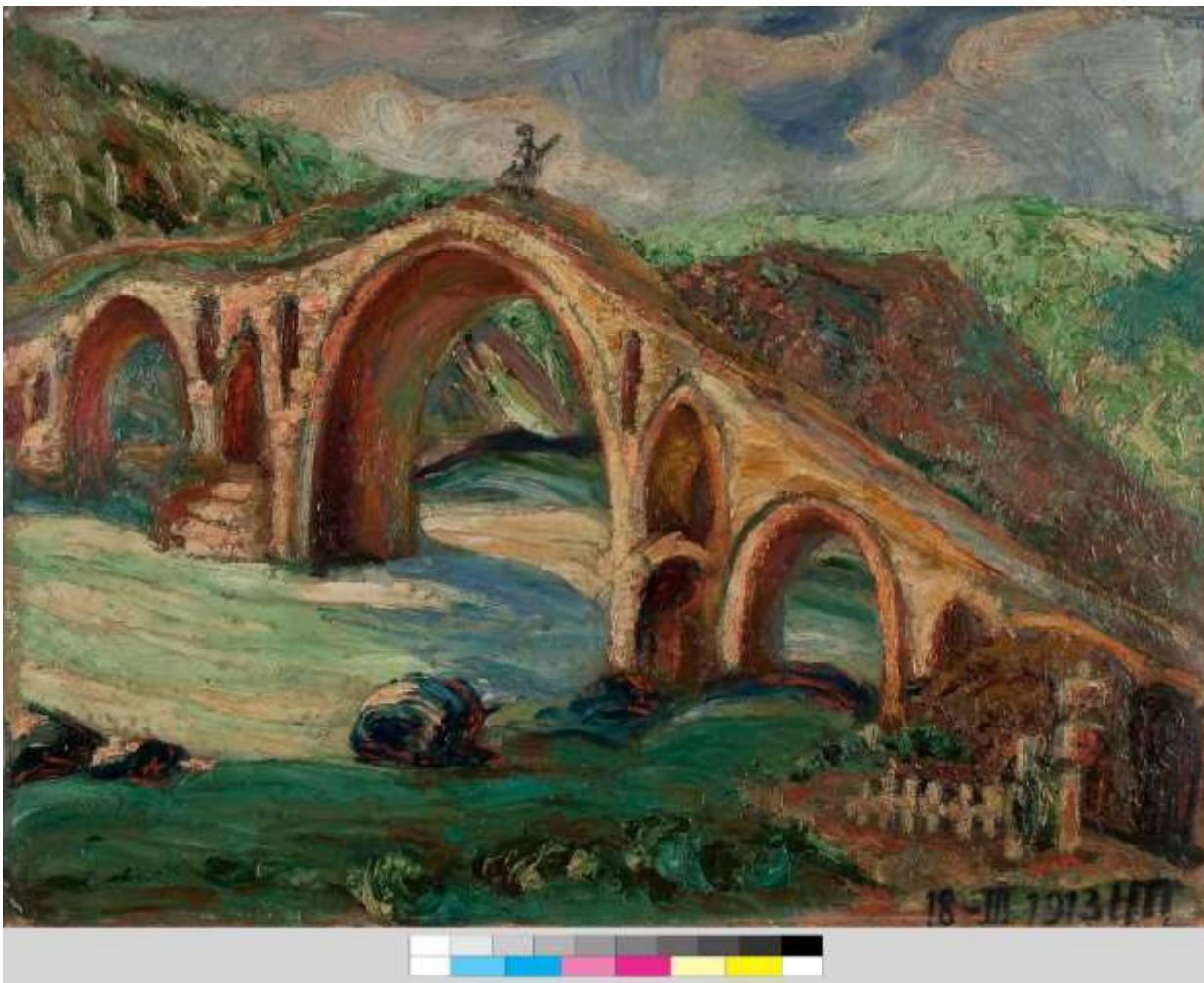


С друге стране, **Надеждине** слике са елементима алегорије (*Валпургијска ноћ* 1906. и ***Острво љубави* 1907/1908**) могу се упоредити са симболистичким делима Леона Коена.



Дела из париске епохе (1910–1912), као што су ***Језеро у Булоњској шуми*** и ***Нотр Дам (1911)***, показују даље усавршавање импресионистичке концепције: потез је краћи, оштар и закошен, паста гушћа, а светлост преведена у боју. Управо та фовистичка нота спречава дематеријализацију форме у **Надеждиним** париским сликама.





Ратнички период (1912–1915) **Надежде Петровић** обележен је путовањима, боравком у војним логорима и болницама, сликањем у предању између битака, болешћу и прераном смрћу ове уметнице. Дела су малобројна, изведена на брзину и најчешће недовршена. То су портрети војника и официра, али и места чувених бојишта и пејзажи Косова и Македоније, као што су: ***Везиров мост*** и ***Косовски божури/Грачица (1913)***,



те **Ваљевска болница (1915)**. У њима се поново појављују топле колористичке хармоније и динамичан потез. У делу **Надежде Петровић** импресионизам није достигао зенит и најчистији израз, али су његов истраживачки карактер и смели методи реализације извршили снажан утицај на даљи развој српске модерне уметности (симболизам, експресионизам, фовизам).



Малиша Глишић репрезентује други ток српског импресионизма експерименталне фазе. Већ на почетку школовања у Уметничко-занатској школи Ристе и Бете Вукановић у Београду, он се опредељује за пејзаж, светлу палету и импресионизам, као што то показује слика ***Ташмајдан* (1904)**. Одликују је расветљена палета, плаве сенке, слободан потез, густа паста и изражена фактура, као и поетска атмосфера.



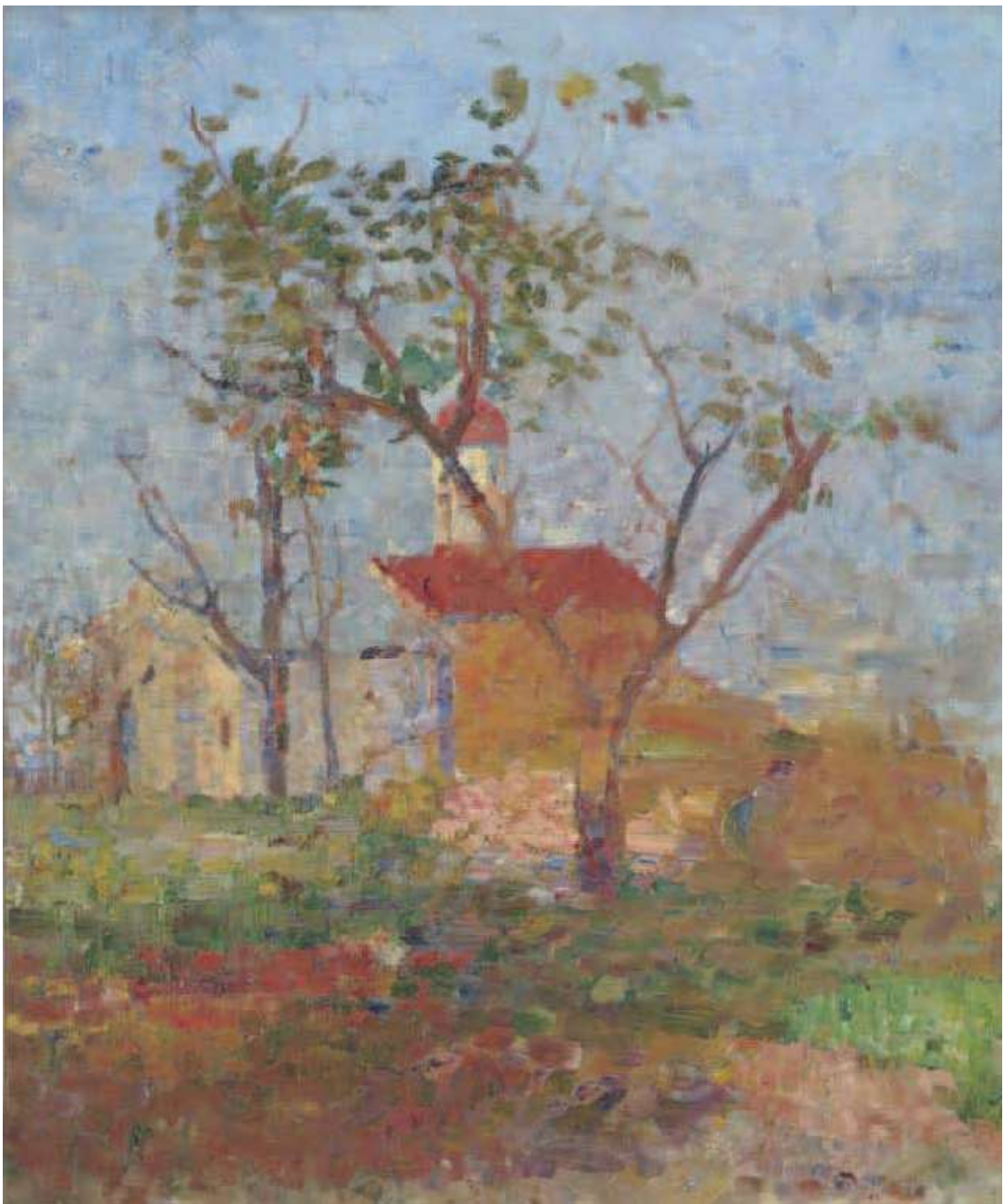
По одласку у Италију, **Глишић** током **1911/12.** слика серију приморских пејзажа великих формата и експерименталног карактера, као што су: ***Предео из Рима, Пут на Монте Чирчео, Терачина*** и друге, који припадају врхунским остварењима српског импресионизма. Раздвајање светлости изведено је помоћу „чупаве“ фактуре, која ствара утисак преливања на површини и даје платну особен, хаптички (тактилни) квалитет. Специфичан колорит, заснован на пригушеним зеленим и жутиим нијансама, артикулисан је по угледу на дела италијанских сецесиониста, пре свега Ђованија Сегантинија. У тим густим бојеним масама остварено је спектрално и аналитичко разливање светлости слично дивизионизму, с тим што се мешање боја не одвија оптички већ на платну, непосредно током сликања. Међутим, ови пејзажи су готово монохромне и суморне слике људске резигнације, којима је уместо боје доминира материја.



Класична фаза (1915–1920) представља зенит српског импресионизма, поетске визије природе и лирског осећања живота остварених у делима Косте Миличевића и Милана Миловановића. Стваралаштво **Косте Миличевића** развијало се од тамних и мутних почетних слика насталих у школи Кирила Кутлика у Београду, преко декоративних сецесионистичких дела насликаних у уметничким центрима средње Европе, до блиставих импресионистичких остварења са Крфа. Стицајем несрећних животних околности, Миличевић је био сликар који се најдуже школовао, али студије сликарства никада није формално завршио. Студирао је на академијама у Прагу, Бечу и Минхену, као и у Ажбеовом атељеу, а по повратку у Београд наставио је школовање у Уметничкој школи Марка Мурата.



Дунавско пристаниште (1908) представља зрело остварење поетичне атмосфере којим се завршава Миличевићев формативни период.



Наслућујући да је будућност
новог сликарства у
расветљавању палете и
пејзажу, **Миличевић** се
прикључује групи уметника
окупљених око Боривоја
Стевановића, која слика
пејзаже око Савиначке цркве.
Тада настају слике ***Црква
Светог Саве (1909)*** и
Пролеће (1913), у којима је
Миличевић изградио
импресионистичку структуру
слике, коју одликује ефекат
благог струјања ваздуха, игра
светлосних одблесака,
слободно колористичко
ткање материје и свежина
спонтаног извођења.



Ове промене евидентне су и у **Миличевићевим** портретима из **1913/14**, у којима развија посебан систем потеза, растер бојених мрља.



Током рата, настаје неколико пејзажа из Македоније малог формата, као што је **Село Годовик (1918)**, на којима је мрежа бојених потеза пренета на облике у природи, а лирски доживљај пејзажа заснован на равнотежи светлости, боје и форме.



Острвца крај Крфа (1918)

Та хармоничност ликовних елемената достиже зенит у последњој и најзначајнијој, крфској фази његовог стваралаштва (1916–1920). Управо на том медитеранском острву, Миличевићево импресионистичко сликарство достиже пуну уметничку зрелост француских примера. Тада артикулише згуснут, компактан сликарски израз близак неоимпресионизму и заснован на систему квадратних бојених потеза. Колористичком ефекту потчињена је дубина простора и реалистички изглед предела, а сивоплава светлост се губи у маглинама и танким лазурима.



Осим светле и колористички живе палете, слике *Острвца крај Крфа*, ***Крф***, ***Предео са Крфа*** (1918) и друге, одликује тај сивоплави тон бљештаве медитеранске светлости. У свом подтексту, ова дела носе рат и сублимирају меланхолију **Миличевићевог** карактера, фатализам његовог живота и трагичну судбину његовог нараштаја страдалог у Великом рату.



Образован на академијама у Минхену и Паризу, **Милан Миловановић** на почетку уметничке каријере није био спреман да се приклони бунтовим младим уметницима, који су у „граду светлости“ рушили историјске идоле и академске каноне у име нове уметности. Године **1906.** насликао је серију портрета и ***Аутопортрет са црвеном краватом***, који показују његову оданост академској традицији. Одликује их богатство материје, ненаметљиви колористички акценти, сливени потези и психолошки простудиран израз лица. Насупрот томе, истовремени циклус париских пејзажа настао у слободним, непосредним скицама по природи (*Луксембуршки парк, Карусел* и други), показује Миловановићеву ослобођеност од академских канона и рефлексије на Камија Кора или Клода Монеа.





По повратку у Београд, **Миловановић** је наставио да слика пејзаже и развија импресионистички идиом. Подстрек у том правцу пружила су му службена путовања кроз Србију, Македонију и Свету Гору 1907. и 1909, када је по налогу „просветног одељења“ Министарства иностраних дела био послат да проучава српске средњовековне споменике. У осунчаним пределима јужног Балкана његова палета је постала светлија, а импресионистичка организација слике зрелија. Колористички слогови чине основну тему, а сунчева светлост је завладала сликом. Томе у прилог говори програмска слика српског импресионизма ***Мост цара Душана у Скопљу*** (1907). Бурне манифестације светлости и њени одсјаји на води дочарани су плавим сенкама и жутим светлом, кратким потезима четке и деликатном фактуром.



Дела настала потом, одликује хетероген израз: од згуснуте, у широком и масивном потезу саграђене *Грачанице* (1908), преко поетске светлости ***На обали код Хиландара*** (1907), до самосталних френетичних потеза на слици ***Барке на Хиландару*** (1907). Прво право, иако у односу на француске примере закаснило, оптичко мешање боја у српском сликарству, засновано на поентилистичком поступку у којем је потез сведен на бојену тачку, идентификовано је у Миловановићевој слици *Манасија*.



Током рата оболео од пегавца, године 1915. Миловановић је послат на опоравак у Италију, где се одиграло последње блиставо доба његове уметности. Током медитеранског периода (1916–1920), он се лечи, путује и слика у Риму, обалама јужне Француске, на Каприју и источној обали Јадрана, у Дубровнику. Приликом Миловановићевог боравка на Каприју **1917.** настају слике ***Катедрала у Анакаприју, Плава врата***





и неколико **Тераса**, које су најближе француском импресионизму. Међутим, даљи развој Миловановићевог сликарства текао је од разбијене форме, која остаје у границама две димензије, до развијеног простора у којем се треперење светлости равномерно преноси у дубину. Томе у прилог говоре слике из **1920**, као што је **Пут од Гружа**.

Иако је Миловановићева тежња ка конструисању остала само у наговештају, у њој се могу детектовати прве назнаке новог и реакција на импресионизам, чији су носиоци као нов проблем истакли форму.





Скулптор **Живојин Лукић** у периоду 1910–1914. студирао је сликарство, вајарство и архитектуру у Москви, где се захваљујући обавештености руских професора образованих на европским уметничким академијама упознао са иновацијама Роденовог дела. Томе у прилог говори портрет **Косте Миличевића (1913)** минијатурних димензија којег, упркос минуцинозној обради детаља, одликује слободна интерпретација лика и експресивност површине. То је једино импресионистичко дело српске скулптуре.

Епилог

Упркос разликама, обе фазе српског импресионизма суштински представљају јединствену целину, у чијој је основи била тежња да се наслика сунчева светлост и да она постане самостална реалност слике. После 1920, смрти и повлачења уметника који су допринели аутохтоности српског покрета у односу на западноевропске изворе, импресионизам је постао упориште конзервативизму осредњих талената или почетна фаза уметника који су, убрзо потом, иницирали реакцију на академизовану импресионистичку стилистику.

