

MAZĀ MĀKSLAS ENCIKLOPĒDIJA

IMPRESIONISMS



MWE



virzieni un stili

1

IMPRESIONISMS



MAZĀ
MĀKSLAS
ENCIKLOPĒDIJA

1

EDUARDS KĻAVIŅŠ

IMPRESIONISMS

"LATVIJAS ENCIKLOPĒDIJA"

RĪGA 1994

UDK — p 7.03

KI 234

Latvijas Nacionālā
BIBLIOTEKA

94-11.001

Redaktore I.JURISONE

Literārās redaktors: L.OZOLIŅA, I.MELNGALVE

Bibliogrāfe O.SALDONE

Mākslinieciskais redaktors A.VĪTOLS

Tehniskā redaktore A.RUDZIŠA

Korektore L.TOČA

Datorsalicēji: D.BANGA, A.GARANČS

Fotogrāfi: A.LODE, M.SALNA

Vāku un titulu zīmējis A.ĶĪSIS

ISBN 5 — 89960 — 047 — 0

Teksts © E.Ķlaviņš

Ilustrācijas, noformējums © "Latvijas enciklopēdija", 1994

19. gs. beigās Eiropas tēlotājā mākslā (glezniecībā, tēlniecībā, grafikā) sākās būtisku un vispārēju pārmaiņu laiks. Līdz tam vairākus gadsimtus dažādu stilu un virzienu mākslinieki visumā pieturējās pie teorētiski apzināta vai intuitīvi un pašsaprotami praktizēta dabas atdarināšanas principa, ko kādreiz jau bija pauduši sengrieķu filozofi (mimēze) un kas atkal kļuva aktuāls Eiropā līdz ar renesanses stilu. Tas varēja būt dažādi saprasts un realizēts, tomēr parasti māksliniekam bija jāsniedz pietiekama un attiecīgā laikmeta skatītāju apmierinoša tēloto objektu atbilstība jutekliski – vizuāli uztveramai realitātei – “dabai”. Daba bija jāatdarina ne tikai tad, kad tika atveidota tieši uztverta un iepazīta ār pasaule, bet arī tad, kad tēlojuma objekti bija vēsturiski, mītiski, leģendāri vai alegoriski. Mākslas darba vērtējums iekļāva arī šāda – vārda plašākajā nozīmē – naturālisma sasniegšanas spējas.

Naturālisma attīstība bija vērojama īpaši 19. gs. vidū un beigās – reālisma virziena uzvaras laikā, kad zuda agrāk dominējošo reliģisko, antīkās mitoloģijas un idealizētas vēstures sižetu aktualitāte. Tas saistāms ar vispārējo tālaika zinātņu uzplaukumu, ar materiālisma un pozitīvisma filozofijas atziņu izplatību, ar vecās teoloģiskās un metafiziskās domāšanas krīzi, kas kopumā veicināja lielāku uzticību jutekliskās pieredzes faktiem, tieši uztveramai īstenībai. Gan reālisti, kas estētisku nozīmi piešķīra ikdienišķās realitātes objektiem un sižetiem ar

sociāli svarīgu vēstījumu, gan konservatīvi akadēmisti, kas centās uzturēt klasiskās mākslas tradīcijas, gan romantiku sekotāji, kas izmantoja dramatiskus un efektīgus vēsturiskus vai eksotiskus sižetus, — visi vairāk vai mazāk pakļāvās noteicošai tendencei pārliecināt skatītāju ar naturālistisku detaļu palīdzību. Pat tematiski pietiekami nosacīts tēlojums veidojās kā naturālistiski precīzs vizuālās realitātes attēls. 19. gs. analogisku rezultātu sasniedza fotogrāfija, kas gan vēl nevarēja izkonkurēt glezniecību krāsainības ziņā, tomēr daudz lētāk, ātrāk un vairāk spēja tīri tehniski reproducēt uz plaknes (īpašām platēm, papīra) optiskās realitātes objektus.

19. gs. beigās naturālistiski praktizētais mimēzes princips bija savu laiku pārdzīvojis gan tehnoloģisku, gan estētisku iemeslu dēļ. Bija jānotiek pārvērtībām, un tās ievadīja impresionisms. Šis mākslas virziens pakāpeniski izveidojās no 19. gs. vidus reālisma un bija savdabīga tā konsekvence. 19. gs. reālistu tematiku noteica prasība tēlot nevis idealizētus un sacerētus vēsturiskus vai mitoloģiskus sižetus, bet sava laika reālijas (raksturīgs reālistu lozungs: "Jāpieder savam laikam!"). Laikmetiski vispārēja naturālisma tendence rosināja māksliniekus, kas patiesīgi atveidoja sava laika sadzīvi, darba procesus, individuus un ainavisko vidi, arvien vairāk tuvināt tēlojumu vizuāli apgūstamai īstenībai, tās jau dotajai optiskajai totalitātei, kuras fragmenta fiksācija būtu patiesīgi atveidotā "daba" tās pēdējā jutekļiem pārbaudāmā instancē. Vēlāk kļuva iespējams iztikt tikai ar optiskās realitātes dotumiem, ar iespaidiem, atsakoties no kādu tematisku un sižetisku ideju noteiktiem objektu meklējumiem, to pārveidojumiem un kompozicionāliem sasaistījumiem. Tieši tad, kad tika sasniegts šāds optiskais naturālisms, notika kvalitatīvs lēciens attīstībā.

Mākslinieki sāka aprobežoties ar kopiespaidu, kas kļuva par galveno vizuāli tveramās realitātes fragmentā; citiem vārdiem, — fiksēja nevis atsevišķa objekta iespējami daudzas pazīmes (struktūru, proporcijas, apjomu un krāsu) noteiktā telpā un apgaismojumā, bet tikai nedaudzas, īpaši izvēlētas vairāku objektu pazīmes to sakarībās.

Tēlojot vizuālās realitātes fragmenta kopiespaidu, objekti tika uztverti kā mazāki vai lielāki krāsu un gaismēnas plankumi, kā subjektīva optiska šķietamība. Tādi tie bija jāattēlo, izmantojot attiecīgā mākslas veida tehniskos līdzekļus un atsakoties no agrāk parasti lietotiem nosacītiem māksliniecis-kās formas elementiem, kuri redzamajā dabā nepastāv, bet kurus mākslinieki bija abstrahējuši un praktizējuši (līnija, no konkrētā apgaismojuma neatkarīgs un pašvērtīgs apjoms, noturīga, objektu raksturojoša krāsa). Kā rakstīja pazīstamais impresionisma pētnieks, itāļu mākslas vēsturnieks Lionello Venturi, "impresionisti tai vietā, lai mēģinātu attēlot dabu kā kopumu, izvēlējās vienu elementu — gaismu, traktējot to kā neatkarīgu un organisku stila elementu". Līdz ar to tēlotie objekti zaudēja tvirtumu un materialitāti, pārvērtās par neskaidru gaišāku un tumšāku toņu un krāsu gradāciju summu. Tēlojums kļuva glezniecisks, kas pats par sevi nebija jaunums (piemēram, baroka mākslā arī bija izmantoti gleznieciskuma efekti). Bet tagad tie varēja tikt lietoti vairāk kā iepriekšējos periodos, jo mimēzes prasības vairs nekavēja. Glezniecībā un grafikā tēloto priekšmetisko, materiālo objektu robežas tika mīkstinātas, tie pārtapa par lineāri nenostiprinātām vibrējošām masām, tēlniecībā — par saplūstošām un reizē nelīdzenām, gaismēnai pakļautām formām. Impresionistiskās mākslas darbā tēlotā pasaule parādījās kā mainīgu, dinamisku pa-

Skatīt 1., 6., 8. att.

16. att.

2., 13. att.

rādību kopums, īpaši tajos gadījumos, kad tika attēloti kustīgi objekti.

5., 6. att.

Impresionisms izveidojās galvenokārt kā glezniecības virziens, tāpēc tieši krāsu lietojumā bija daudz jauninājumu. Analizējot krāsu variācijas kādā objektā atkarībā no apgaismojuma (krītošas, atstarotas gaismas), gleznotāji akcentēja apgaismoto daļu, ēnu, pusēnu un refleksu krāstoņu atšķirības, tādējādi izjaucot objekta lokālkrāsas relatīvo vienību un uzsverot silto un auksto nokrāsu kontrastus. Objekta lokāltonis, kas veidojās atkarībā no priekšstata par tā nemainīgu krāsu parastā ikdienišķā gaismā, tika sadalīts un pazuda. Krāsu akcenti rosināja atteikties no toņu neitralizācijas, no melniem, baltiem, pelēkiem, zemes krāsas toņiem, orientēja gleznotāju uz spektrālu polihromiju un kopumā palielināja krāsu nozīmi mākslas darbā.

25. att.

Mainījās arī mākslas darba kompozīcija. Agrāk māksliniekam bija jāsniedz iespējami izsmeļoša vizuālā informācija par atsevišķiem nozīmīgiem objektiem, kas tika visā pilnībā iekļauti un centrēti mākslas darba kompozicionālajā laukā. Tagad iespaids efektu nodrošināja decentrēta un t.s. fragmentārā kompozīcija: lielākos tuvplāna objektus (īpaši cilvēka figūras) novietoja gleznā vienā pusē no tās vertikālās ass un, galvenais, rādīja tikai pa daļai, "pārgriežot" tos ar mākslas darba robežlīniju, ar gleznas rāmi. Tādējādi priekšplāna objektu pašvērtība tika it kā apšaubīta, tie bija pielīdzināti citiem tuvākā vai tālākā plānā esošiem objektiem un demonstrēti tikai kā totalās vizuālās realitātes sastāvdaļas, kuru šķietamā nejaušība apliecināja to kopiespaids augstāko tēlojošo vērtību. Subjektīvā optiskā iespaids efektu nodrošināja arī perspektīvo rakursu un attiecīgo priekšmetu proporcionālo attiecību akcen-

2., 13. att.



1. E. Budēns. *Truvilas pludmalē*. 1869





2. E. Manē. Alus iznēsātāja. 1878 – 1879

3. E. Manē. Laivā. 1874



4. K. Monē. Buru laivas Ažanteijā. Ap 1872



5. K.Monē. Montorgei
iela ar karogiem Parī-
zē. 1878



6. K.Monē. Ruānas katedrāle
dienas vidū. 1834



7. K. Pisaro. Sarkanie jumti. 1877



8. K. Pisaro. Operas iela Rarīzē 1898



9. A. Sislē. Plūdi Marī. 1876

Latvijas Nacionālā
BIBLIOTĒKA

94-11.001





10. O. Renuārs. Loža. 1874

11. O. Renuārs. Laivinieku brokastis. 1881



12. E. Degā. Dejojāja uz skatuves. Ap 1878



13. E. Degā. Žokeji lietū. Ap 1881





14. B.Moriozo. Šūpulis. 1872

15. O.Rodēns. Pieminekļis O.Balzakam (modelis). 1893



16. *M. Roso. Bērna galva. Ap 1900*



17. M. Libermanis. Vīrs ar papagaiļiem. 1902



18. M.Lībermanis. Jakoba restorāns Neištātē pie Elbas. 1902

19. L.Korints. Mākslinieka sievas portrets. 1912 ⇨





20. M. Slēfogts. Dziedātājs Fransisko d' Andrade Dona Žuana lomā. 1902



21. V.R.Sikerts. Akts. Ap 1917



22. J.B. Jonkinds. Avinjona
nas ainava. 1873



23. A.Ž. Evenpūls. Svētdiena Buloņas mežā. 1899



24. A.Corns. *Meitene no Flodas*. 1908

25. H.Sorolja. *Zvejnieksievas Valensijā*. 1915 ↪







26. J. Pankevičs. *Ceļš uz Kazimežu*. 1890

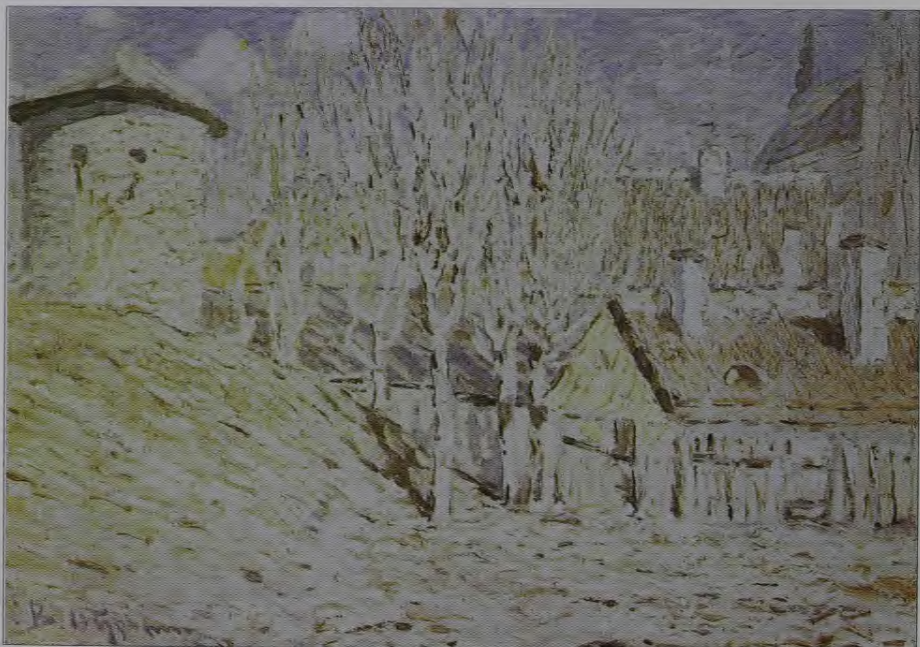
27. K. Korovins. *Kreses*. 1888



28. M. Kaseta. Šuvēja dārzā. Ap 1886



29. J. Rozentāls. Zem
pīlādža. 1905



30. V. Purvītis. Tallinas stūrītis. 1906 – 1909



31. J. Valters. Viļņojošs ūdens. Ap 1898



32. G. Škilters. Veča galva. 1914

tējumi, skati uz kādiem objektiem no apakšas vai no augšas. Tēlniecībā fragmentārismu apliecināja ne tikai cilvēka figūras daļēja atveidošana, bet arī neregulāra, neapstrādāta pamatne, kas it kā slēpa pilnībā neatklātu figūru.

12.att.

Nepieciešamība ievērot krāsu un gaismēnas nianšes un reizē saglabāt kopiespaidu noteica atsevišķu triepienu tehnikas izmantošanu glezniecībā. Atsevišķi triepieni (parasti nelieli, komatveida) netika nogludināti, sapludināti, izstrādājot detaļas, jo tas nebija gleznotāja uzdevums. Franču impresionists Kamils Pisaro mācīja: "...negleznojiet gabaliņu pēc gabaliņa, bet gleznojiet visu uz reizi... Acs nedrīkst koncentrēties vienā punktā, bet tai jāuzņem viss..." Grafikā analogiski kopiespaidu veidoja svītru sabiezējumi, tumši gaišo nenoteikto laukumu attiecības un savienojumi, tēlniecībā — plastiskā materiālā nelīdzeni (ar triepieniem) modelēta kopforma.

5.att.

15.att.

Krāsu un gaismēnas gradāciju analīze rosināja šīs attiecības un sasniegto harmoniju vai vibrējošus sīkus kontrastus estetizēt kā formālu (dekoratīvu) pašvērtību, jo vairāk tāpēc, ka nozīmīga objekta tēlojums vairs nebija tas svarīgākais uzdevums. Impresionistu vidē radies šā virziena formulējums tādā aspektā tika izteikts 1877. gadā: "Tieksme traktēt sižetu tā gleznieciskā toņa dēļ, bet ne paša sižeta dēļ, lūk, kas atšķir impresionistus no citiem māksliniekiem." Plašākā skatījumā kopiespaids rašanas profesionālās problēmas un krāsu pašvērtīgie efekti saistījās toreiz ar formas un satura īpatsvara maiņu mākslas darbā; to vērtējot, arvien būtiskāks likās spriedums par to, kā darbs ir veidots, nevis kas tajā ir tēlots. Mākslinieciskās kvalitātes tika meklētas vispirms šajā "kā", un bija pat apliecināta principiāla vienaldzība pret tēlojuma objektu; vācu impresionists Makss Lībermanis apgalvoja: "Labi uzgleznots

4.,9.att.

5.,6.,18.att.

11. att.

13. att.

2.,11.,12.att.

6.,8.att.

27.,29.att.

rācenis ir tikpat labs kā labi uzgleznota madonna." Praksē šāda vienaldzība, protams, nebija iespējama, un impresionistiem bija savs tēloto objektu loks. Visuālās realitātes iespaidu fiksācija un atteikšanās no tradicionāli nozīmīgu objektu tēlojuma lika aprobežoties ar māksliniekam tuvākas, intīmi ikdienišķas realitātes motīviem. Savukārt, atteikšanās no vēstījošu, sacerētu un komponētu darbu radīšanas mākslinieka darbnīcas apstākļos, tendence tuvoties daudzveidīgai tieši tveramai īstenībai ārpus tās rosināja strādāt plenērā (brīvā gaisā), vispirms, gleznojot pilsētas vai piepilsētas ainavas un sadzīvi, — parasti apdzīvotu, apgūtu (nevis romantiski pirmatnēju) dabu un cilvēku tajā: pilsētu ielas un bulvārus, gājējus, dārzus, pludmales, atpūtas brīžus zaļumos, peldētājus, laiviniekus, spēles, hipodromu u.tml. Interjerā tika tēlota netraucēta mājas dzīve (brokastis, lasīšana, sievietes un bērni u.c.) vai ierastās sabiedriskās izklaides kafejnīcās, restorānos, teātra pasaulē. Arī tajos gadījumos, kad mākslinieks kaut kur ceļoja, viņš fiksēja eksotiskus motīvus kā tuvākas, tieši tveramas un nejaušas realitātes sastāvdaļas. Plenērā bija jāatveido saules gaisma un gaisa perspektīva, mīkstinot tālāko formu robežas un izkausējot materiālos objektus gaisā un gaismā, kas, protams, saskanēja ar gleznieciskā tēlojuma vispārējo principu. Saulains vasaras zaļums un cilvēki gaišos tērpos bija tipiski impresionisma motīvi, bet tika gleznotas arī ziemas un nakts ainavas, kā arī mākslīgās gaismas efekti.

Klasificējot impresionistu darbus pēc tēlotājas mākslas žanru teorijas, jāatzīmē, ka ainava bija galvenais, bet ne vienīgais impresionistu žanrs. Cilvēku figūrām palielinoties fragmentārās kompozīcijas ietvaros, tēlotā visuālās realitātes daļa ir nosauicama par sadzīves ainu plenērā vai interjerā,

individualizēta cilvēka izvirzīšanās priekšplānā vērš to par impresionistisku portretu, priekšmetisko motīvu (ziedu, trauku u.c.) akcents padara to par impresionistisku kluso dabu. Tomēr atšķirībā no iepriekšējo periodu mākslas noteiktā sadalījuma pa žanriem impresionistu darbu žanriskā specifika ir neizteikta, un tā ir likumsakarīga parādība, ņemot vērā šā virziena pamatkonceptiju.

Pēc 19. gs. tipiskām dramatiskām vēsturiskām ainām vai sava laika nabaga ļaužu sadzīves epizodēm impresionistu darbu tematika likās sociāli neitrāla un idilliska. Turklāt viņu darbu optimistiskā emocionālā noskaņa radās nepiespiesti un dabiski. Šis idilliskais vieglas dzīves tonis, daži sižeti un motīvi (izklaides zaļumos, dejas, šūpoles, brokastis u.c.), kā arī gleznieciskā forma un gaišās krāsas lika atcerēties 18. gs. rokoko mākslu, lai gan impresionisti atšķirībā no tālaika akadēmiskajiem neorokoko māksliniekiem šo stilu neatdarināja. Daļu no impresionistiem rosināja tolaik mākslinieku aprindās populārā japāņu ksilogrāfija, kas analogiskās tematikas un kompozicionālās struktūras dēļ bija radniecīga impresionismam.

Impresionisms kā virziens visagrāk un viskonsekventāk attīstījās Francijā — zemē ar īpaši augstu kultūras līmeni un aktīvu mākslas dzīvi. Impresionismu ievadīja vairāki reālisma perioda ainavu gleznotāji, kas īpaši mīkstināja tēloto objektu formas, lai radītu gaismas un atmosfēras efektus (Kamils Koro, Šarls Fransuā Dobiņī, Ežēns Budens). 19. gs. 60. gados ar nākamajiem impresionistiem bija saistīts Eduārs Manē (1832—1883), kas, sākumā gan vēl bieži lietojot tumšus toņus, gleznoja tieši tvertu Parīzes sadzīvi un ļaudis, izkopjot virtuozu, improvizējošu otas triepienu un estetizējošu pašvērtīgas krāsu

11., 12.att.

1.att.

2., 3.att.

attiecības. Ap viņu kā novatoru pulcējās jaunie gleznotāji (t.s. Batiņolas skola), daļa no tiem vēlāk kļuva par īsto Parīzes impresionistu grupas kodolu. Klods Monē, Kamils Pisaro, Alfreds Sislē, Ogists Renuārs, Edgars Degā u.c. pakāpeniski savā mākslinieciskajā praksē nonāca līdz impresionismam. Lionello Venturi atzina, ka izšķirošās pārmaiņas notika 60. gadu beigās, franču impresionistiem strādājot plenērā, gleznojot Parīzes apkaimē upju krastus un ceņšoties fiksēt nenoturīgos, ņirbošos refleksus ūdenī. Franču impresionisma pirmais uzplaukums attiecas uz 19. gs. 70. gadiem. Impresionistu sniegums gan sākotnēji netika atzīts; darbus nepieņēma oficiālajās izstādēs, viņiem trūka atbalstītāju un mecenātu, gandrīz visi šai laikā piedzīvoja materiāla rakstura grūtības. 1874. gadā impresionisti sarīkoja Parīzē pirmo kolektīvo un patstāvīgo izstādi Kapuciņu bulvārī fotogrāfa Feliksa Nadāra atvēlētajās telpās; to uzņēma ar neizpratni un kritizēja. Šajā laikā viens no žurnālistiem savā izsmejošajā feļetonā nosauca māksliniekus par impresionistiem, atvasinot palamu no Kloda Monē gleznas nosaukuma "Impresija. Saules lēkts". Iesauka saglabājās mākslas vēsturē. Jāsaka gan, ka vārds "iespaids" tika arī agrāk lietots mākslinieku un mākslas kritiķu aprindās. Laikā līdz 1886. gadam franču impresionisti sarīkoja vēl astoņas izstādes, gūdami arvien lielāku piekrišanu mākslas cienītāju vidū.

Sevišķi aktīvs un mērķtiecīgs impresionisma koncepcijas veidošanā un realizācijā bija Klods Monē (1840–1926), kas savās Parīzes ielu, jūras krastu un upju ainavās attīstīja īpaši dinamisku, vibrējošu atsevišķu triepienu stilu un vēlākajā darbības posmā sasniedza dematerializācijas galējības, gleznojot atkārtoti dažādos dienas laikos vienu motīvu (piemēram, Ruānas katedrāli) un izkļiedējot to gaismā, gaisā un krāsās.

Tēloto objektu pamatstruktūru vairāk saglabāja Kamils Pisaro (1830–1903), kas izcēlās ne tikvien ar lielpilsētu, bet arī savām lauku ainavām; viņš bija arī labs pedagogs. Anglis Alfreds Sislē (1839–1899) gleznoja klusināti liriskas un niansētas ainavas ar mazpilsētu ēkām, dārziem, kanāliem, upītēm. Ogists Renuārs (1841–1919) saskaņā ar savu individuālo patīkamas, priecīgas glezniecības koncepciju impresionistiskā formā ietvēra izteikti idilliskas parīziešu sadzīves ainas ar idealizētiem, bet dabiski un nepiespiesti jaunu cilvēku tēliem izpriecu un atpūtas brīžos. Edgars Degā (1834–1917), kas skatīja pasauli kritiskāk, tiecās sintezēt akadēmiskā skolā iegūto klasiskā lineārā zīmējuma tradīciju ar impresionismu, tēlojot baleta ikdienu mēģinājumu telpās, kafejnīcu dzīvi, hipodromu, sieviešu tualetes ainas un ietverot kustīgās figūras izmeklēti fragmentārās kompozīcijās. Eduāra Manē sekotāja Berta Morizo (1841–1895) gleznoja gaišus, liriskus plenēra, interjera motīvus ar sieviešu un bērnu figūrām. Franču tēlniecībā 19. gs. pēdējās dekādēs arī notika būtiskas pārmaiņas. Romantisma un reālisma tradīcijas impresionisma garā pārveidoja Ogists Rodēns (1840–1917). Parīzē ilgstoši dzīvojošais itāļu tēlnieks Medardo Roso (1858–1928), strādājot ar mīkstiemi materiāliem, sasniedza impresionistiskās irdenās un plūstošās formas lietojuma galējības. Izteiktam impresionismam agri (jau 60. gados) tuvojās itāļu makjajolisti (Telemako Sinjorīni, Silvestro Lega, Džovanni Fatori), kas studijveida darbos ar atsevišķu triepienu tehniku (*macchia* itāļu valodā – traips) tēloja sadzīviskus un ainaviskus motīvus plenēra gaismā. Naturālistisks reālisms ar sociāli iekrāsotu vēstījumu pārtapa par meistarīgu impresionismu pazīstamā vācu gleznotāja Maksa Lībermaņa (1847–1935) mākslā. Citi ievērojami vācu reālisti un vēlākie impresionisti

7., 8. att.

9. att.

10., 11. att.

12., 13. att.

14. att.

15. att.

16. att.

17., 18. att.

19., 20. att.

(Loviss Korints, Makss Slēfogts) dažkārt pievērsās arī mitoloģiskiem un reliģiskiem sižetiem, polemiski tos ikdienišķojot.

21. att.

Lielbritānijā nozīmīgākie impresionisti (Filips Vilsons Stīrs, Volters Ričards Sikerts) jauno virzienu ieviesa, gan pievērsoties franču mākslai, gan ietekmējoties no attāliem šā virziena priekšgājējiem Anglijā (Džons Konstebls, Viljams Tērnērs). Saistībā ar franču skolu un reizē ar senām vietējā reālisma tradīcijām izveidojās priekšimpresionistiskā un impresionistiskā māksla Holandē (Jans Bartolds Jongkinds, Georgs Breitners) un Beļģijā (Anrī Žaks Evenpūls). Nacionālo sadzīvisko un ainavisko reāliju tēlojums ar impresionistiskiem gaismas, krāsas, kompozicionāliem un faktūras efektiem 19. gs. beigās bija raksturīgs Skandināvijas un Somijas māksliniekiem (Pēders Severīns Kreiers, Anderss Corns, Alberts Edelfelts).

22. att.

23. att.

24. att.

Šajā pašā laikā un 20. gs. sākumā impresionisms izplatījās un attīstījās arī citās Eiropas zemēs — gan konceptuāli tīrākā veidā, gan kā atsevišķas impresionisma kvalitātes. Tā, piemēram, Spānijā spilgtus plenēriskus jūrmalas dzīves motīvus gleznojis Hoakins Sorolja, Polijā impresionisma garā gleznoja Juzefs Pankevičs, Čehijā — Antonīns Slavičeks, Ungārijā — Pāls Siņeji-Merše, Krievijā nozīmīgākie impresionisti bija gleznotājs Konstantins Korovins, tēlnieks Pāvels Trubeckojs. Impresionistiska māksla gadsimtu mijā veidojās arī Amerikā, bet daži amerikāņi kļuva pazīstami kā impresionisma mākslinieki Eiropā. Savdabīgu tonālu impresionismu attīstīja Parīzē un Londonā dzīvojošais Džeimss Vistlers, kas gleznoja krēslainas liriskas ainavas, žanrus un portretus neitralizētu, izsmalcināti saskaņotu krāsu gammā. Ar Parīzes impresionistiem bija saistīta Mērija Kaseta.

25., 26. att.

27. att.

28. att.

Latviešu mākslinieki impresionismu iepazīna un to praktiski apguva 19. gs. 90. gadu beigās un 20. gs. sākumā. Lai gan kā

skaidri nodalīts virziens tas neizveidojās, atsevišķas impresionisma pazīmes sastopamas gandrīz visu tālaika latviešu mākslinieku darbos; šai ziņā raksturīgi piemēri ir daudzi Jaņa Rozentāla, Jāņa Valtera, Vilhelma Purviša šo gadu gleznojumi, Gustava Šķiltera tēlnieciskie veidojumi.

29.,30.,31.att.

32.att.

Jau 19. gs. 80. gados franču mākslinieciskā avangarda vidē radās tendence pārvarēt impresionisma aprobežšanos ar vizuālās īstenības iespaidiem un rast vispārinošāku tēlojumu. Ap 1900. gadu dažādu zemju postimpresionistiskā māksla, simbolisms un mazliet vēlāk agrais modernisms attīstījās daļēji kā reakcija uz impresionismu. Tomēr daudzējādā ziņā šie jaunie virzieni radās uz impresionisma tradīciju pamata un saglabāja saites ar to. Katrā ziņā, atrodoties uz divu laikmetu robežas, impresionisms kļuva par pirmo māksliniecisko revolūciju, kas nākamo paaudžu gleznotājiem, tēlniekiem, grafiķiem deva iespēju radīt no iepriekšējiem periodiem kvalitatīvi atšķirīgu 20. gs. mākslu.

Literatūra: *Venturi L.* Les Archives de l'Impressionisme, 1-2, Paris—New York, 1939; *Leymarie J.* Impressionisme, 1-2, Geneve, 1955; *Hamann R., Hermand J.* Impressionismus. Berlin, 1966; *Schmalenbach F.* Impressionismus. Versuch einer Systematisierung // Wallraf-Richartz-Jahrbuch, B.28. Köln, 1966; *Pool Ph.* Impressionism. London, 1970; *Rewald J.* The History of Impressionism. New York, 1980.

Eduards Kļaviņš

IMPRESIONISMS

Grāmatā aplūkots impresionisms kā vēsturisks virziens Eiropas mākslā 19. gs. beigās — 20. gs. sākumā. Izdevumā sniegti virziena rašanās cēloņi, tā būtība, ievērojamāko pārstāvju daiļrades raksturojums, virziena izplatība un īpatnības Latvijas mākslā.

Izdevniecības licence nr. 2—0380. Pasūt. nr. 302 . Līgumcena. Izdevniecība "Latvijas enciklopēdija", LV 1018, Rīgā, Maskavas ielā 68. Iespiesta r/a "Latvijas karte", LV 1004, Rīgā, O.Vācieša ielā 43.

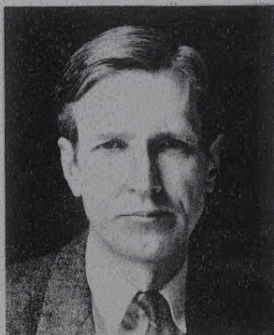
LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0304019656

40.50

Kontroleksemplars



Izdevuma autors Eduards Kļaviņš ir mākslas zinātnieks. Dzimis 1937. gada 23. septembrī Ļeņingradā. 1962. gadā beidzis I.Repina Ļeņingradas Glezniecības, tēlniecības un arhitektūras institūta Mākslas vēstures un teorijas nodaļu. Mākslas zinātņu kandidāts (1977), doktors (1992). Kopš 1962. gada strādā Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures un teorijas nodaļā, kur lasa lekciju kursu par Rietumu tēlotāju mākslu un arhitektūru 17. – 20. gadsimtā; profesors (kopš 1992). Publicējis daudzus mācību līdzekļus, kā arī rakstus republikas presē.

Tuvākajā laikā izdevniecība laidīs klajā šādus izdevumus:

POSTIMPRESIONISMS

JŪGENDSTILS

FOVISMS

KUBISMS

FUTŪRISMS

EKSPRESIONISMS

SIRREĀLISMS

ABSTRAKCIONISMS

FUNKCIONĀLISMS

"LATVIJAS ENCIKLOPĒDIJA"

LV-1018, Rīga, Maskavas iela 68