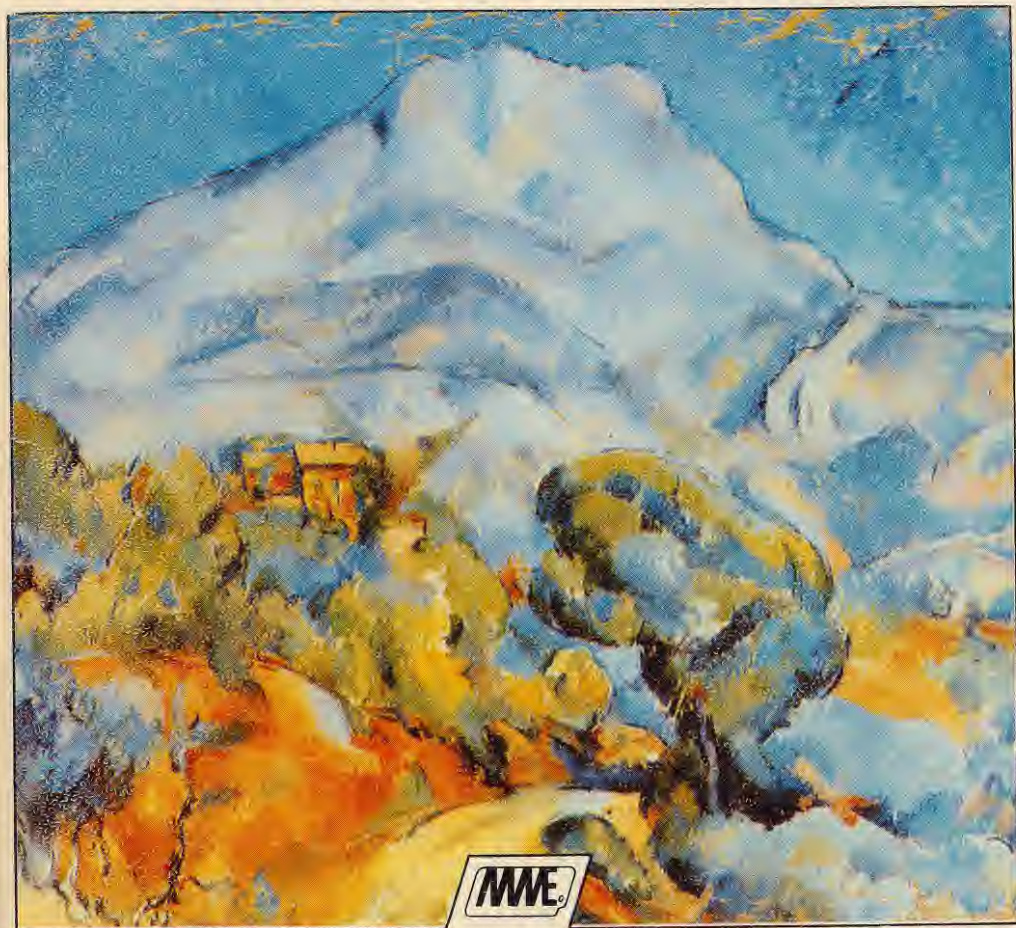


MAZĀ MĀKSLAS ENCIKLOPĒDIJA

POSTIMPRESIONISMS

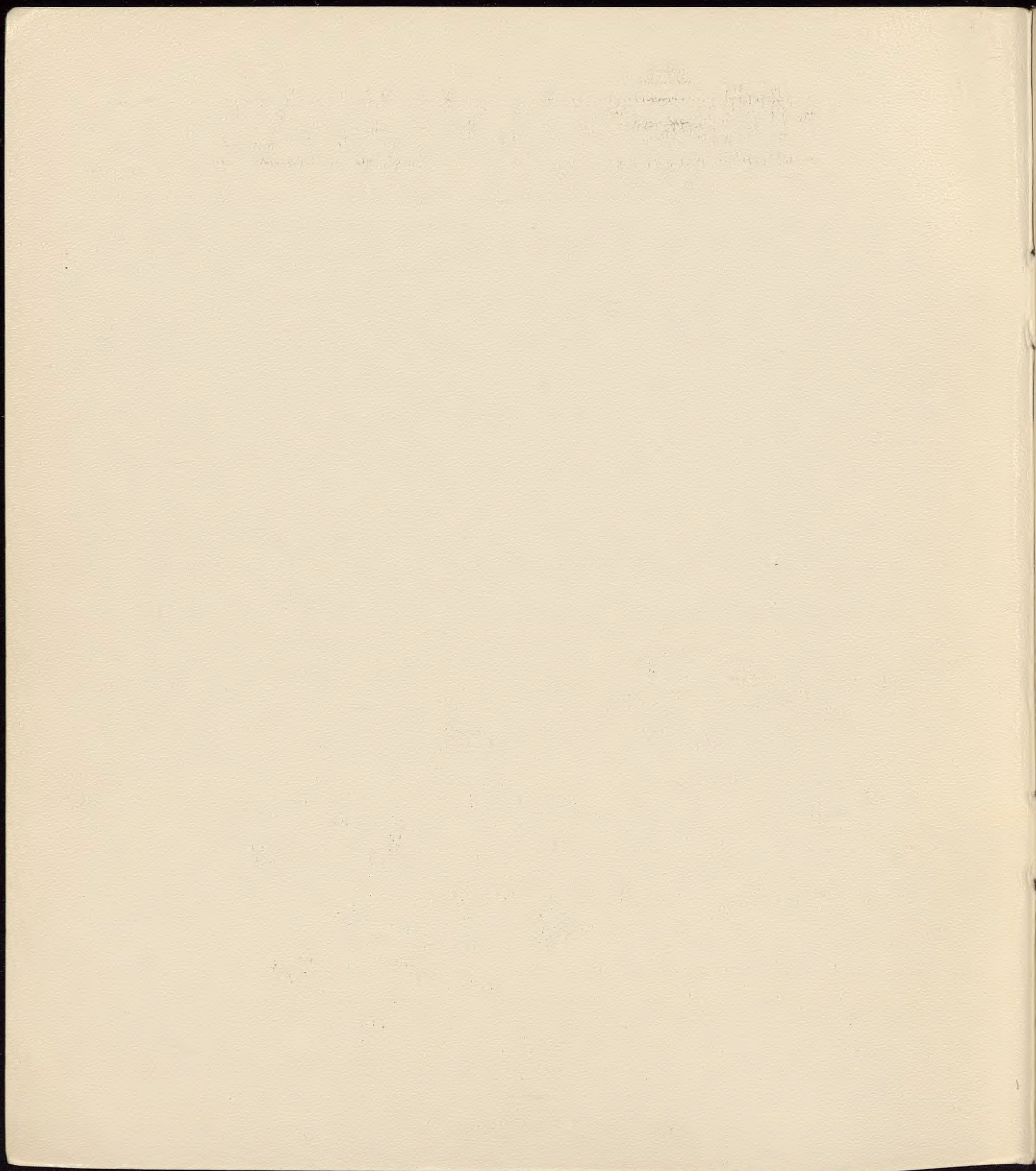


MWE



virzieni un stili

3



POSTIMPRESSIONISMS



MAZĀ
MĀKSLAS
ENCIKLOPĒDIJA

95-2
L 14

L
75

EDUARDS KĻAVIŅŠ

POSTIMPRESIONISMS

"LATVIJAS ENCIKLOPĒDIJA"

RĪGA 1994

UDK – p 7.03
KI 234

Latvijas Nacionālā
BIBLIOTĒKA

~~95 2. 179~~
0300031851

Redaktore I.JURISONE
Literārā redaktore L.OZOLIŅA
Bibliogrāfe O.SALDONE
Mākslinieciskais redaktors A.VĪTOLS
Tehniskā redaktore A.RUDZIŠA
Korektore L.TOČA
Datortalicēji: A.GARANČS, J.ZOBENS
Fotogrāfi: A.LODE, M.SALNA
Vāku un titulu zīmējis A.ĶĪSIS

ISBN 5 – 89960 – 062 – 4

Teksts © E.Kļaviņš

Ilustrācijas, noformējums © "Latvijas enciklopēdija", 1994

19. gs. beigās un 20. gs. sākumā dažu desmitu gadu laikā radikāli pārveidojās Eiropas tēlotāja māksla. Sākot ar 19. gs. 70. gadiem, pārmaiņas ievadīja impresionisms, kas sākotnēji attīstījās un piedzīvoja uzplaukumu franču glezniecībā (Klods Monē, Kamils Pisaro, Alfreds Sislē, Ogists Renuārs, Edgars Degā). Izauguši no 19. gs. naturālistiskā reālisma, impresionisti tēloja ikdienišķās realitātes objektus kā jutekliski (vizuāli) tveramus un aprobežojās ar vizuālās īstenības fragmenta kopiespaidu, fiksējot nevis iespējami daudzas objektu pazīmes, bet īpaši izvēlētu pazīmju sakarības (attiecības). "Iespaidi" tika tvirti kā mazāki vai lielāki krāsu un gaismēnas laukumi un materializējās gleznās kā spektrālo krāsu gradāciju kopums; tāpēc tēloto materiālo objektu robežas nebija skaidras un asas, formas tika modelētas ar sīku, atsevišķu triepienu tehniku, tēlotā pasaule rādījās kā dinamiska, vibrējoša šķietamība. Impresionisti atteicās gan no sociāli aktuālām tēmām, gan no vēsturiskiem, mitoloģiskiem vai reliģiskiem sižetiem, ar kuriem pirms viņiem bija nodarbināti reālisti, romantiķi un klasicisti. 19. gs. 70. gadu novatori iztika ar intīmi ikdienišķo optisko realitāti, gleznojot galvenokārt pilsētas vai piepilsētas ainavas un sadzīvi ar plenēra (brīvā gaisa) efektiem – saules gaismu, atmosfēru. Akcentējot krāstoņu atšķirības atkarībā no gaismas, "sadalot" priekšmetu lokālkrāsas, pastiprinot silto un vēso toņu kontrastus, risinot fragmentāras kompozīcijas veidošanas problēmas, impresionisti vairāk uzmanības pievērsa mākslas darbu formālajai pusei. Atsakoties no tēlojuma naturālistiskas detalizācijas, estetizējot krāsu pašvērtību, impresionisti iesāka tās strukturālās pārmaiņas Eiropas mākslā, kuras izvērās tālāk 20. gadsimtā.

Tomēr šis virziens palika uz divu laikmetu robežas, tas vēl bija tieši piesaistīts vizuālai realitātei, kuras iespaidi māksliniekam bija pasīvi jāatveido. Tas vairs neapmierināja radošākos 19. gs. beigu māksliniekus, kuri vēlējās vispārinošāku tēlojumu, ekspresīvāku un dekoratīvāku stilu. Franču skolā visagrāk izpaudās noraidoša attieksme ne tikai pret naturālistisko reālismu un akadēmismu, bet arī pret impresionismu, un jau aptuveni 80. gadu vidū parādījās pirmie darbi, kas apliecināja nākamo 19. gs. beigu avangarda mākslas attīstības stadiju.

Šo jauno mākslas virzienu, kas no 19. gs. 80. gadu beigām līdz aptuveni 1905. gadam pārņēma franču un arī visas Rietumu tēlotājas mākslas vadību, pieņēmts apzīmēt ar nosacītu terminu – postimpresionisms. Par postimpresionistiem minētā perioda franču māksliniekus pirmais nosauca angļu mākslas kritiķis Rodžers Frajs, kas noorganizēja to divas izstādes Londonā 1910. un 1912. gadā. Viņš gan rādīja šajās ekspozīcijās arī fovistu un kubistu darbus, tādējādi viņa postimpresionisma jēdziens bija plašāks nekā pašreiz. Tomēr arī mūsu dienās tas nav vispārpieņemts un noteikts. Parasti par postimpresionismu sauc franču skolas ietvaros izveidojušās jaunās mākslas parādības, galvenokārt glezniecību un grafiku, kas sekoja impresionismam laikā līdz pirmajiem 20. gs. modernisma virzieniem. Ne tik noteikti un obligāti to var attiecināt arī uz līdzīgu citu nacionālo skolu mākslu. Postimpresionisms ir cieši saistīts un pat saplūst ar simbolismu un jūgendstilu – virzieniem, kuri attīstījās tajā pašā laikā un kurus var uzskatīt, vismaz daļēji, kā impresionisma noliegumu. Franču postimpresionisms nebija viengabalains virziens, to veidoja vairāki atsevišķi novirzieni, mākslinieku grupas un individuāli ļoti atšķirīgi mākslinieki. Šos māksliniekus (Anrī Tulūzu-Lotreku, Vinsentu van Gogu, Polu Sezanu, Polu Gogēnu) visbiežāk apzīmē ar nosaukumu – postimpresionisti.

Postimpresionisti noraidīja impresionistu mākslas pārmērīgi optisko raksturu. "Monē, tā ir tikai acs," teica Pols Sezans, bet pats vēlējās ne

tikai iedziļināties acīm redzamajā, bet arī "censties izteikties iespējami loģiskāk". Savukārt, Pols Gogēns domāja, ka impresionistu "ēka nav būvēta uz kaut cik nopietna pamata", jo viņi "meklēja sfērā, kas pieejama acij, nevis domas noslēpumainajā centrā". Tomēr vairākums postimpresionistu bija vairāk vai mazāk saistīti ar impresionismu, daļa no viņiem tieši ietekmējās no savu priekšgājēju mākslas un saglabāja, gan pārveidotus, impresionisma elementus arī vēlāk.

Ar impresionisma tradīciju īpaši cieši saistīts bija t.s. neoimpresionisms – postimpresionisma novirziens, kuru var uzlūkot arī par patstāvīgu parādību un kuram ir vēl citi nosaukumi: divizionisms (no franču *division* – sadalīšana) un puantilisms (no franču *point* – punkts). Šī virziena dibinātāja Žorža Serā (1859–1891) pirmie neoimpresionistiskie darbi tika radīti un eksponēti 19. gs. 80. gadu vidū. Viņam tūlīt radās sekotāji – Pols Siņaks (1863–1935), Anri Edmons Kross, Albērs Dibuā-Pillē, Šarls Angrāns, bijušais impresionists Kamils Pisaro u.c.

Neoimpresionistu uzmanības centrā bija mākslas darba formālā puse, galvenokārt krāsu efekti. Impresionistiskais lokālkrāsas dalījums tika turpināts, novests līdz galējībai un racionalizēts. Neoimpresionisti gleznoja, tāpat kā impresionisti, visbiežāk vizuālās realitātes motīvus (Anri Edmons Kross: "Izejas punkts mums vienmēr ir iespaids no dabas") un atveidoja tos kā gaismā, atmosfērā un krāsās irstošus, kūstošus, vibrējošus materiālos objektus un tāpēc konsekventi izmantoja tikai spektrālos hromatiskos krāstoņus (nevis neitralizētos) dažādās spilgtuma un gaišuma pakāpēs. Salīdzinājumā ar impresionismu pieauga krāstoņu tīrība, līdz ar to tie kļuva abstraktāki, "fizikālāki". Atsevišķs krāstonis tika ieklāts kā siks laukumīņš, impresionistu nenoteiktais, komatveidīgais, dažādos virzienos ejošais otas triepiens pārvērtās par regulāru, vienvēidīgu punktu (no tā radies viens no virziena nosaukumiem), t.i., apaļīgu vai taisnstūrainu krāsu plankumiņu, kuram nebija jāsajūk ar citu vai jāapklāj cits. Spektrālo krāsu mozaika pastiprināja gleznas juteklisko

Skatīt 1., 2.att.

3., 4.att.

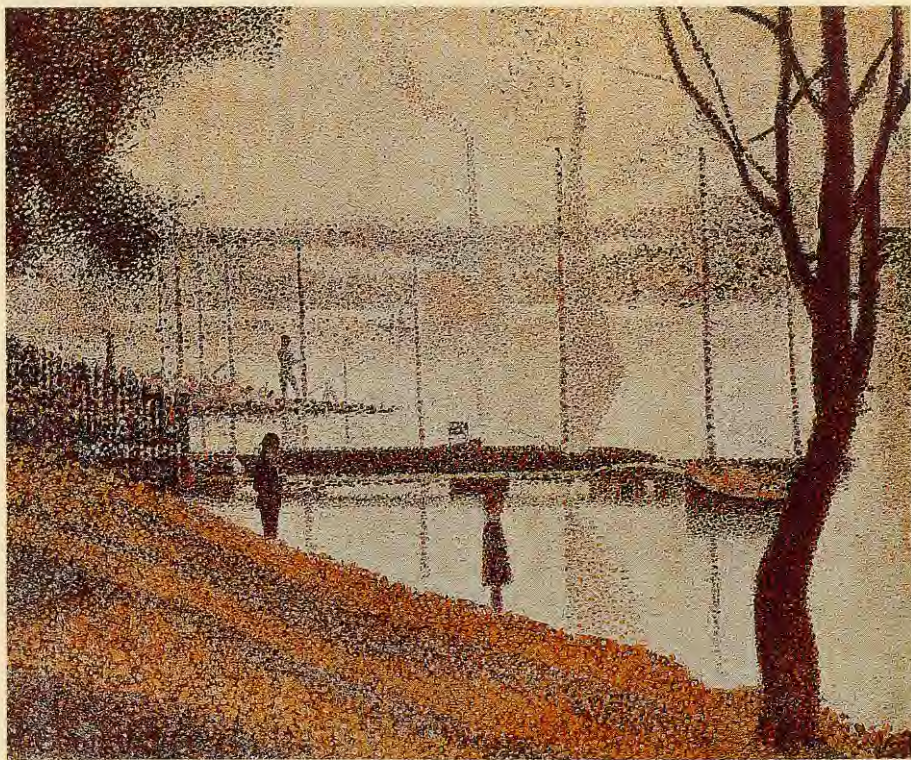
iedarbību, ikdienišķs motīvs pārvērtās par daudzkrāsaini mirdzošu, dzīvespriecīgu pasauli. Atkāpjoties no gleznas, sīkie krāsu punkti optiski apvienojās, tādējādi t.s. krāsu optiskais sajaukums aizvietoja mehānisko, kas parasti rodas uz audekla vai paletes. Šis optiskais koptonis saglabāja specifisku svaigumu un mirdzumu arī tajos gadījumos, kad šķita no attāluma pelēcīgs. Sistematizējot krāsas, neoimpresionisti meklēja un guva ierosinājumus zinātnē (E. Ševreija u.c. mācības), tādējādi "zinātniskoja" impresionismu, pārveidojot to no intuitīvas mākslas par metodiski apzinātu praksi.

Neoimpresionisti domāja arī par citiem mākslinieciskās formas elementiem, lai gan tie netika tik aktīvi izmantoti kā krāsa. Žoržs Serā deklarēja, ka māksla ir harmonija un jāharmonizē krāsas, toņi, līnijas, ņemot vērā to emocionālo iedarbību. Tēlojamā daba, mākslas pamatu pamats daudzos iepriekšējos periodos, vairs nelikās būtiska. "Mazākais ritms, mazākais mērs man liekas daudz svarīgāks kā redzamā realitāte..." teica Pols Siņaks. Tomēr vizuālā realitāte tika tēlota, tās motīvi – koku zaļums, ēkas, krasti, upju un jūras ūdens virsmas, dēbesis, cilvēku figūras plenērā vai interjerā – bija ne tikai pakļauti vibrējošai daudzkrāsainībai un uzirdināti, bet arī, sistemātiski, gandrīz mehāniski punktējot, vienkāršoti, piešķirot neskaidrajiem apjomiem un līnijām savdabīgu ģeometriskumu un iegūstot "pareizības harmoniju un skaistumu" (Pols Siņaks). Ārkārtīgi viendabīgais neoimpresionisms nebija plašs virziens, bet tas atstāja vērā ņemamu ietekmi uz noteiktiem 20. gs. modernisma virzieniem (fovismu, futūriskumu).

19. gs. 80. gados neatkarīgi no neoimpresionisma izveidojās vēlāk ļoti pazīstamā gleznotāja Pola Sezana (1839–1906) individuālais postimpresionisma variants. P.Sezans, 60. gados iesācis ar ekspresīvi vienkāršotu tēlojumu, kurā vecmeistaru tradīcijas savienojās ar vēl neapjaustu un nenobriedušu to modernizāciju, 70. gados pievērsās impresionismam, gleznojot kopā ar Kamilu Pisaro un arī piedaloties izstādēs



1. Ž. Serā. Vasaras svētdiena Granžata salā. 1884–1886



2. Ž.Serā. Tilts Kurbevūā. Ap 1887

3. P.Siņaks. Buru laiva Sentropēzas ostā. 1893 ⇨





4. A.E.Kross. Skats uz baznīcu "Santa Maria degli Angeli" pie Asīzes. 1909

5. P.Sezans. Jauneklis ar sarkano vesti. 1894–1895 ⇨





6. P. Sezans. Klusā daba ar drapējumu. Ap 1899



7. P. Sezans. Senvikuāra kalns. 1900



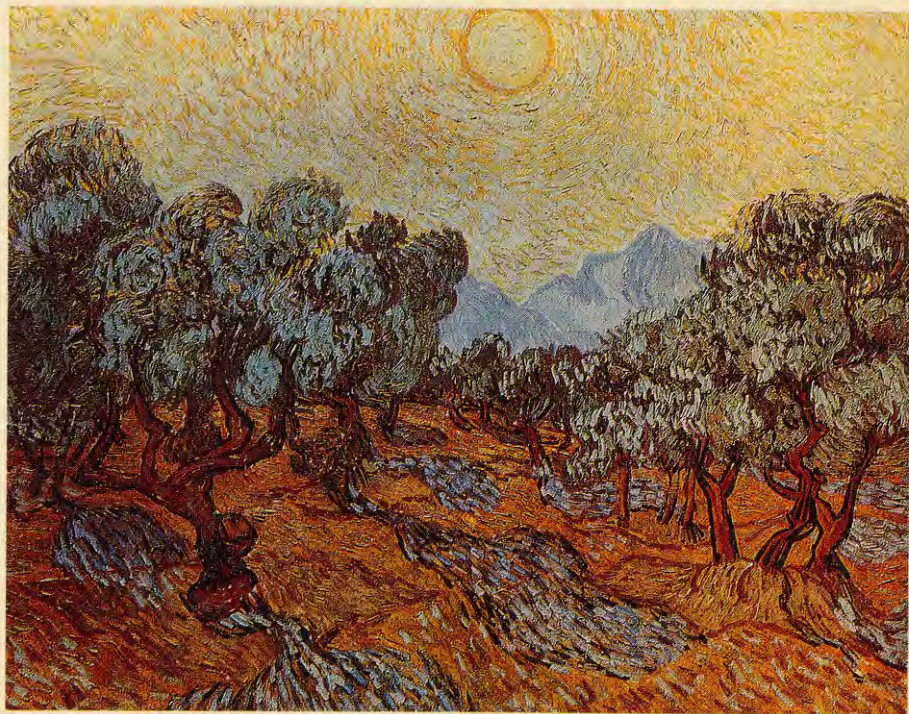
8. A. Tulūzs-Lotreks. Mulinrūža. 1892



9. A. Tulūzs-Lotreks.
Plakāts. 1893

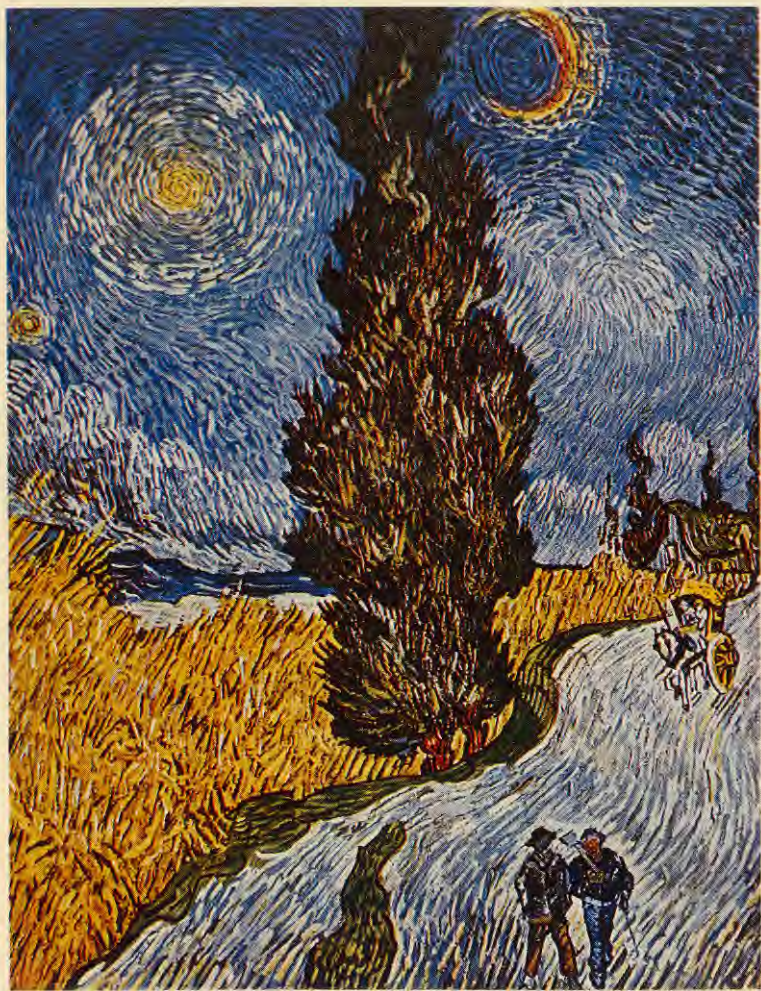
Latvijas Nacionālā
BIBLIOTĒKA
95-2.179





10. V. van Gogs. Pašportrets ar nogriezto ausi un pīpi. 1889

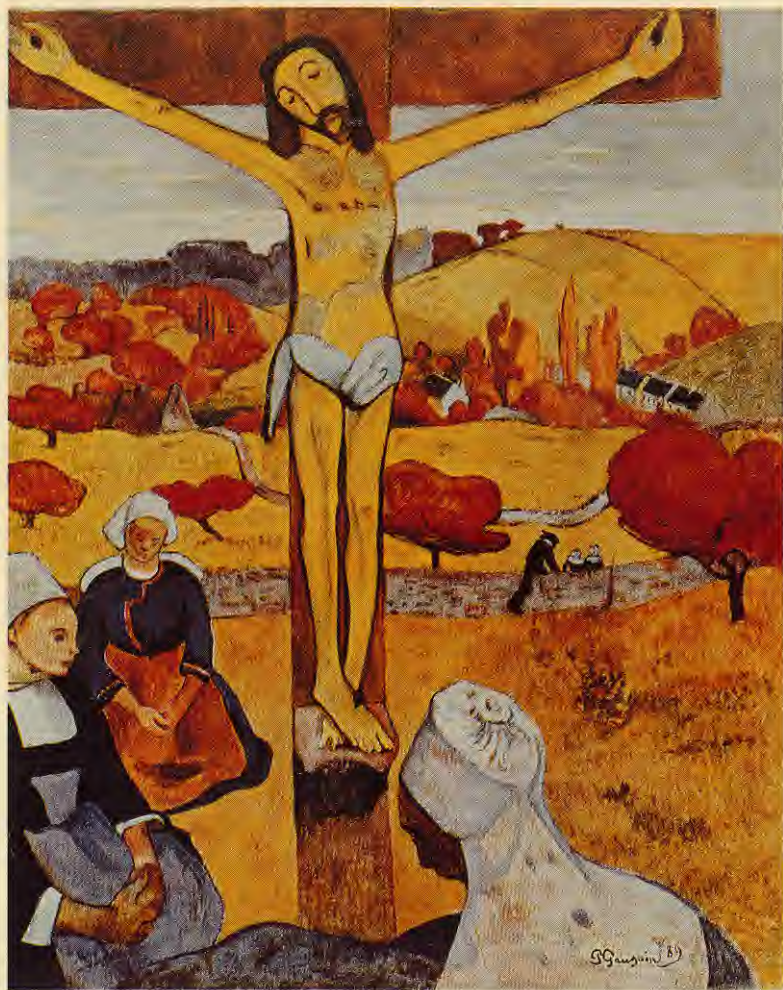
11. V. van Gogs. Olīvkoki. 1889





12. V. van Gogs. Ceļš ar cipresēm un zvaigzni. 1890

13. E. Bernārs. Bretonietes pie mūra. 1892





14. P.Gogēns. Dzeltenais Kristus. 1889
15. P.Gogēns. Divas Taiti sievietes. 1892



16. P. Gogēns. Taiti pastorāles. 1893



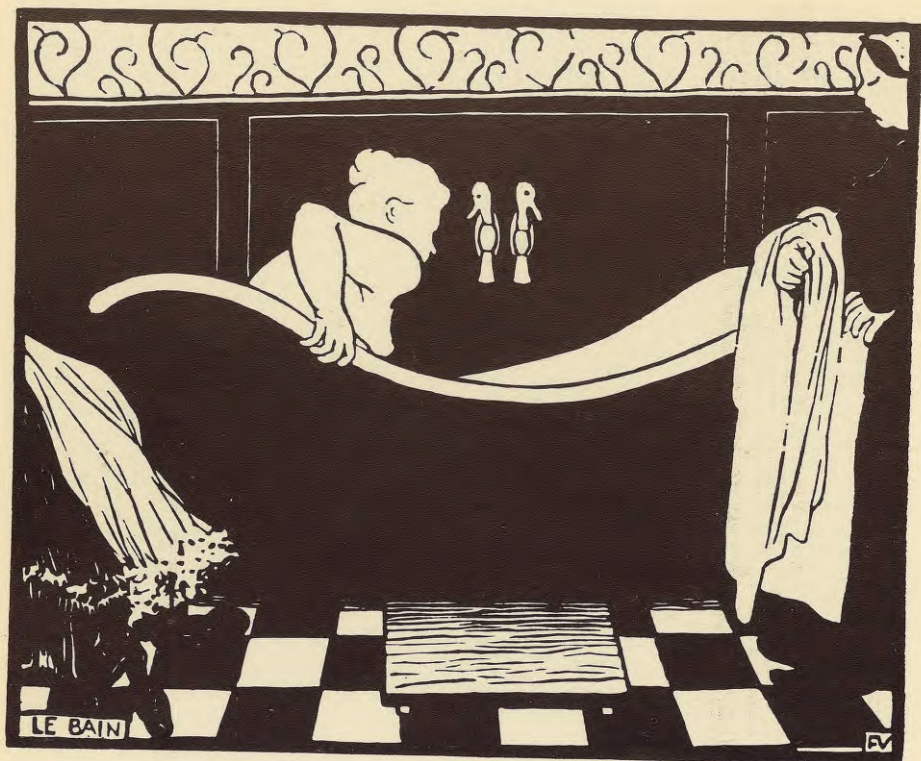
17. P. Bonārs. Rūtainā kleita. 1892





18. P. Bonārs. Kailligūra pret gaismu. 1908

19. E. Vījārs. Divas sievietes pie galda lampas. 1892



20. F. Valotons. Vanna. 1894



21. J. Rippl-Ronai. Ziemassvētki. 1903



22. V. Leistikovs. Ainava ar villu. Ap 1900

23. H. Fogelers. Sappi. 1911 ⇨





24 S. Peplo. Klusā daba ar ziediem un augļiem. 1916



25. Dž. Segantini. Meitene ar adikli. 1888





26. E.Munks. Bailes. 1894

27. A.Gallens-Kallela. Lemikainena mäte. 1897



28. S. Vispiņskis. Māte. 1905



29. P. Končalovskis. Agave. 1916



30. K. Megi. Norvēģijas ainava ar priedi. Ap 1910



31. A. Romans. *Ainava ar jātnieku*. 1910



32. V. Zelliņš. *Ainava.*
Detaļa. Ap 1905

kopā ar citiem impresionistiem Parīzē. P.Sezans gleznoja plenēra ainavas gaišos toņos, lietoja atsevišķu triepienu tehniku, bet šā virziena pamatorientācija viņam drīz vairs nebija pieņemama. Attālinājies no Parīzes mākslas dzīves un vientuļi strādājot dzimtajā Eksas pilsētā, P.Sezans centās no efemērā impresionisma izveidot pamatīgāku un nosacītāku mākslas stilu. Tēlojot konkrētus, tieši vērotus motīvus ("...māksliniekam ir jāveltī sevi dabas studēšanai..."), gleznojis visbiežāk panorāmiskas ainavas, klusās dabas ar traukiem, augļiem, drapējīgām, sadzīves žanus ar mierīgi sēdošām kāršu spēlētāju figūrām, peldētājas, tuvinieku portretus, P.Sezans stingrāk būvēja apjomus, tuvinot tos stereometriskiem ķermeņiem ("traktējiet dabu ar cilindra, lodes, konusa palīdzību"), un darīja to ar daudzveidīgiem siltiem un aukstiem krāsoņiem, kuri vairs nebija atkarīgi no plenēra gaismas. Apjomi un plaknes tika modelētas ar salīdzinoši nelieliem krāsu laukumiņiem (plāniem), kuru saskatīšana dabā un atveidošana uz audekla prasīja pastāvīgu un spriegu piepūli. Ikdienišķie motīvi P.Sezana gleznās ieguva pašvērtīgu strukturālu stingrību, viengabalainību un pat monumentalitāti, reizē saglabājot variētu un bagātīgu, līdzsvarotu un saistošu krāsainību. Abstrahējoties no vizuālās realitātes un akcentējot formālo efektu vērtību, P.Sezans vairs netiecās pēc naturālistiski un perspektīviski pārliecinošas telpas ilūzijas un pareizām priekšmetu proporcionālām attiecībām gleznā, šajā ziņā paredzot 20. gs. modernisma novācības. Viņa māksla atstāja ietekmi uz fovistiem, izšķīroša bija P.Sezana nozīme kubisma vēsturē, viņam bija daudz sekotāju dažādās nacionālajās skolās.

Ar specifisku impresionisma tradīciju bija saistīts jaunākas paaudzes gleznotājs un grafiķis Anri Tulūzs-Lotreks (1864–1901). Pieslejšoties Parīzes impresionistiem figurālistiem (galvenokārt Edgaram Degā) un ietekmējoties, līdzīgi citiem, no japāņu ksilogrāfijas, A. Tulūzs-Lotreks 90. gados pievērsās Parīzes izpriecu un savdabīgas kultūras dzīves rajonam – Monmartras kvartāliem, tēlojot kabare pasauli ar tās

5.-7.att.

8.att.

apdzīvotājiem (apmeklētājiem, dzīves baudītājiem, aktieriem), publisko namu iemītnieces, portretiskus tēlus šajā pašā vidē. Saglabājot no impresionisma mantoto fragmentāro kompozīciju, rakursus, kustības momenta atveidu, atsevišķa triepiena tehniku un gaišu polihromiju, A. Tulūzs-Lotreks pārvērta šķietami nejaušos bohēmiskās dzīves iespaidus par noturīgiem tās raksturojumiem. Improvizēti fiksētie tēli un situācijas bija nevis jutekliski tverts moments pats par sevi, bet aktīvas iedziļināšanās, izpratnes un kritiskas analīzes rezultāts. A. Tulūzs-Lotreks saasināja raksturojumus, tuvinot tos karikatūrai, piezemēja tēlus, atklājot cilvēka izlaidību, baudkāri, cinismu, uzstājīgi demonstrējot patiesību par cilvēka grēcīgo iedabu. Līdz ar to viņš noteiktāk veidoja tēlotos objektus, pastāvīgi lietoja lineāro kontūru, pagarinot krāsu triepienu, pārvērta to par līniju, ar kuras palīdzību modelēja formas. No gaismas (visbiežāk mākslīgās) atkarīgās un niansētās krāsu attiecības pārtapa par dekoratīviem, plašiem laukumiem, dinamiskā un ekspresīvā līnija ieguva jūgendstila asimetrisko viļņveida ritmu. Viskonsekvētākā tēlojuma pārveidošana par lineāri iezīmētu krāsu laukumu kompozīciju redzama pazīstamajos A. Tulūza-Lotreka plakātos.

9.att.

Holandietis Vinsents van Gogs (1853–1890), kas par postimpresionistu veidojās franču mākslas vidē, lielā mērā kāpināja tēlojuma subjektīvo izteiksmību. Traģiski īsās, ārkārtīgi intensīvās mākslinieciskās darbības sākumā (1880–1886) V. van Gogu ietekmēja 19. gs. vidus reālisti (īpaši franču zemnieku gleznotājs Fransuā Milē). V. van Gogs tēloja patumšas gaismēnas nosacītā neitralizētu krāsu gammā robustus, nabadzīgus zemniekus, provinciālas ainavas motīvus, pavisam parastus priekšmetus ar parupjām līnijām un triepieniem, jau tad iztiekot bez naturālistiskas detalizācijas. 1886. gadā Parīzē V. van Gogs iekļāvās impresionistu un potenciālo postimpresionistu vidē, ātri apguva jaunus paņēmienus, atsakoties no tumšās gaismēnas, piesavinoties gaišu, spilgtu polihromiju un sistemātisku atsevišķa triepiena tehniku; arī japāņu

ksilogrāfija viņam bija svarīgs ierosinājuma avots. Tomēr savu postimpresionistiskās attīstības augstāko pakāpi V. van Gogs sasniedza tikai pēdējos divos dzīves gados, strādājot Francijas dienvidu pilsētā Arlā un tās apkārtnē 1888.–1889. gadā, un pēdējā – 1890. gada vasarā Overā netālu no Parīzes. Gleznojot un zīmējot ar spalvu tuvāko vidi (dārzus, laukus, fermas, cipreses, olīvkokus, saulespuķes), tēlojot spožu dienvidu saules gaismu vai zvaigžņotas debesis, pievēršoties interjeriem, pašportretiem vai nedaudzo paziņu tēliem, V. van Gogs pārvarēja Parīzes posma impresionistisko krāsu un formu sadrumstalotību, vispārinošāk atveidoja objektu pamatstruktūru ar plašāku krāsu laukumu un noteiktu līniju palīdzību, vienlaikus saglabājot atsevišķu strupu triepienu. Tas tomēr nebija objektivizēts tēlojums; V. van Gogs deformēja novēroto parādību krāsas, uzbūvi, proporcijas, tiecoties pēc emocionālas pašizteiksmes un vēloties iemiesot savos darbos vispārīgākus priekšstatus un asociācijas, tādējādi tuvojoties simbolismam, bet vienmēr eksaltēti un aizrautīgi pārdzīvojot vērojumu. Īpaši svarīga V. van Gogam bija krāsu ekspresīvā aktivitāte ("Tai vietā, lai precīzi attēlotu to, kas atrodas man acu priekšā, es izlietoju krāsu patvaļīgāk, lai pilnīgāk sevi izteiktu."). Krāsas bija gaišas, spožas, bet arī intensīvas un kontrastējošas; dekoratīvs spilgtums ieguva dramatiska nemiera toni, ko pastiprināja arvien pieaugošā lineārā atektonika un neregularitāte; faktūra (triepiens) arvien vairāk kļuva par emocionālo impulsu realizētāju ("Vai mums nav svarīgāka domas kaisme kā mierīga osta?"). Pēdējā dzīves gadā dramatiski nemierīgā līniju un triepienu viļņveidība pakļāva savam ritmam visas tēlotās formas. Tādējādi V. van Gogs pavēra ceļu tiem 20. gs. modernās mākslas pamatlicējiem, kuri uzsvēra tieši subjektīvas izteiksmes vērtības.

Ap 1890. gadu vairākus franču māksliniekus vienoja sintētisma idejas. Šā postimpresionisma novirziena radītāji bija Lui Anketēns, Emils Bernārs un Pols Gogēns; viņiem pievienojās vēl daži mākslinieki (Šarls Lavāls, Pols Serizjē u.c.). Kā var secināt, teorētiski sintētismu visvairāk spēja

10.-12.att.

13.att.

pamatot intelektuālais Emils Bernārs, kas atzina, ka jāatsakās no iluzora reālisma un jāatklāj tēla nozīme, balstoties uz tā koncepciju un uz atmiņu, ka jāvienkāršo un jāreducē līnijas un krāsas, cenšoties atklāt gan dabai it kā piemītošo simboliku, gan paužot paša mākslinieka uztveri, jārada arī dekoratīvas gleznas, jo tām ir jāiepriecina gan acs, gan saprāts. Šo ideju pazīstamākais praktiskais realizētājs bija Pols Gogēns (1848–1903), kas 19. gs. 70. gados bija impresionists, bet 80. gadu beigās nonāca pie

14.att.

sintētisma un, gleznojot Bretaņas zemniekus un lauku ainavu, sacerot dažkārt simboliskas kompozīcijas, aprobežojās ar būtisko un nozīmīgo, kas tika norādīts ar nepārtrauktām lineārām kontūrām un vienmērīgi ieklātiem krāsu laukumiem ar minimāli izteiktu faktūru. Formu modelējums ar gaismēnu netika atmests, bet pilnīgi pakļauts krāsu pašvērtīgajam spožumam, kas bija nepieciešams, lai "radītu muzikālas sajūtas, kuras izriet tieši no pašas krāsas, no tās iekšējā, noslēpumainā un mīklainā spēka". Noliecās ne tikai impresionismu, bet arī 19. gs. akadēmisko naturālismu, kas balstījās uz klasiskām tradīcijām, P.Gogēns pievērsās savas sintēzes meklējumos arhaiskām kultūrām (galvenokārt iedvesmojoties no seno ēģiptiešu un Dienvidaustrumāzijas tautu mākslas); tādējādi viņš ievadīja 20. gs. tipisko primitīvās mākslas estētizāciju. P.Gogēns vēlējās arī izvairīties no reālistu un impresionistu tematikas, meklēja pirmatnējas un eksotiskas pasaules tēlus un motīvus, kas apliecinātu civilizācijas apstākļos zudušo cilvēka un dabas harmoniju. Savas neoromantika dziņas P.Gogēns piepildīja, aizceļojis 1891. gadā uz Taiti salu, kur atveidoja jau rastajā stilā polinēziešu nesteidzīgo dzīvi vienībā ar tropisko ainavisko vidi.

15., 16.att.

P.Gogēns ietekmēja ne tikai 20. gs. sākuma modernistus (fovistus), bet arī franču postimpresionistu apvienības "Les Nabis" ("Pravieši") māksliniekus. Šī apvienība izveidojās 19. gs. 90. gados, tās galvenie dalībnieki patstāvīgi darbojās arī 20. gs. pirmajā pusē. Tematiski dažādos nabistu darbus sākotnēji vienoja izteikts krāsu laukumu dekoratīvisms

un lineārais jūgendstila ritms. Moriss Denī (1870–1943) šādi stilizēja savas mitoloģiskās, reliģiskās, simboliskās kompozīcijas, sakausējot postimpresionistisko formu ar klasisku tradīciju. Intimisti Pjērs Bonārs (1867–1947) un Eduārs Vijārs (1868–1940) krāsu laukumu saskaņas izvilināja no mājīgas pilsoniskās interjeru dzīves ainām; vēlāk abi daļēji atgriezās pie impresionistu pieredzes, vairāk variējot gaismas un krāsu gradācijas. Nabistiems tuvs grafiķis šveicietis Felikss Valotons (1865–1925) modernizēja ksilogrāfiju, traktējot kritiski skatītu pilsonisko sadzīvi un portretiskus tēlus kā lakoniskus melnbaltu laukumu kontrastus. Parīzes nabistu grupā darbojās arī ungāru postimpresionists Jožefs Ripš-Ronaji (1861–1927). Postimpresionistiskās kvalitātes, ciktāl tās rāda nākamo franču mākslas attīstības posmu pēc impresionisma, atrodamas arī citu tālaika gleznotāju simbolistu, neoklasicistu (Odilona Redona, Pjēra Pivī de Šavāna) mākslā, kā arī pēcodēniskajā tēlniecībā (Pola Gogēna kokgriezumi, agrie Emīla Antuāna Burdela, Aristida Majjola veidojumi).

Attiecinot paplašināto postimpresionisma jēdzienu uz citu nacionālo skolu tēlotāju mākslu 19. un 20. gs. mijā, franču postimpresionismam līdzīgas parādības sastopamas visur Eiropā, lai gan parasti tās apzīmētas ar citu virzienu nosaukumiem. Vācijā darbojās vietējie neoimpresionisti (Kurts Hermanis), simbolisti, "dzimtenes mākslas" pārstāvji, kas dekoratīvizēja un vispārināja tēlojumu atbilstoši virzībai "uz stilu" kā alternatīvu naturālismam un impresionismam (Ludvigs fon Hofmanis, Valters Leistikovs, Heinrihs Fogelers). Austrijā postimpresionists bija ornamentālais simbolists Gustavs Klimts, Šveicē – monumentalizētu un ritmizētu kompozīciju autors Ferdinands Hodlers. Beļģijā postimpresionistiskās mākslas pazīmes raksturīgas puantilistu (Teo van Riselbergs), simbolistu (Džeimss Ensors) darbiem, Holandē – jūgendstila meistarū (Jans Torops, Johans Torns Prikers) stilizācijām, Lielbritānijā – Frenka Brengvīna dekoratīvajām kompozīcijām, skotu t.s. koloristu (Semjuels Peplo) glezniecībai. Itālijā divizionisma tehniku lietoja gan reālisma

17.-19.att.

20.att.

21.att.

22.,23.att.

24.att.

- 25.att. tradīcijas pārstāvji, gan simbolisti (Džovanni Segantini, Gaetāno Previati). Skandināvijā postimpresionisma piemēri bija zviedra Kārļa Lārsona lineārie, gaišie idilliskas sadzīves gleznojumi, norvēģa Edvarda Munka tēlotā cilvēka liktenīgo dzīves gaitu ekspresīvie atveidojumi, soma Aksela Gallena-Kallelas darbu nacionālās folkloras sižetu nosacītais un dekoratīvais risinājums. Postimpresionismam radniecīga māksla attīstījās jūgendstila un simbolisma izplatības gados slāvu zemēs – Polijā (Staņislavs Vispjaņskis, Vitolds Vojtkevičs), Čehijā (Jans Preislers, Vojtehs Preisigs); Krievijā līdzīga parādības atrodamas apvienībā “Мир искусства” (Nikolajs Rērihs), grupējumā “Голубая роза” (Pāvels Kuzņecovs); sezanisma tradīcija bija spēcīga grupas “Бубновый валет” modernistu Pjotra Končalovska, Roberta Falka gleznojumos.

- 26.att.
- 27.att.
- 28.att.
- 29.att.
- 30.att.
- 31.att.
- 32.att.
- Baltijas zemju mākslā, veidojoties nacionālajām skolām, lokālā tematika (ainaviskā vide, sadzīve, folklorā) tika interpretēta, lietojot dažādu Eiropēisko virzienu tradīcijas un jauninājumus. 20. gs. sākumā raksturīgie vispārinājumi un dekoratīvistikas stilizācijas uzskatāmas par šo skolu postimpresionisma elementu. Igaunijā tas vērojams Kristjana Rauda, Nikolaja Trīka, Konrada Megi darbos, Lietuvā – simbolista Mikalojus Čurļoņa gleznojumu formālajā risinājumā, ar poļu skolu saistītā Kazimira Stabrauska kompozīcijās. Latvijas mākslā postimpresionistiskās iezīmes rodamas 20. gs. sākumā Jaņa Rozentāla dekoratīvākajos gleznojumos, vācbaltu mākslinieka Bernharda Borhertha kompozīcijās, Vilhelma Purviša sintezētajos latviskās ainavas tēlos, Aleksandra Romana plakniski un lineāri risinātajās liriskajās ainavās, Voldemāra Zeltiņa ekspresīvajā gleznojuma faktūrā, Pētera Krastiņa simbolisko vīziju vai noskaņu ainavu skicēs, agrajos Jāzepa Grosvalda un Voldemāra Matveja gleznojumos, Ģederta Eliasa neoimpresionistiskajās ainavās.

Lai gan konsekvētākie postimpresionisti pārvarēja impresionisma iluzoras optiskās realitātes pasīvas tēlošanas tradīciju, saites ar vizuālo, juteklisko pieredzi netika pilnīgi pazaudētas. Nozīmīgākie šā virziena

franču meistari bieži strādāja plenērā, konkrētais motīvs bija atbalsts konceptuālākiem tā atveidojumiem vai brīvai improvizācijai. Pat simboliskie, vispārinātie, ideālie tēli un vizijas varēja veidoties kā atvasinājumi no tieši pieredzētā. Darbu kompozīcijās pastāvīgi saglabājās acentriskums un fragmentārisms, tāpat akcentētie perspektīvie rakursi. Krāsu laukumu pašvērtīgais dekoratīvisms, spožo un gaišo toņu gammas radās no impresionistiskās dzīvespriecīgās plenēra polihromijas, jūgendstila rītmā plūstošās līnijas veidojās kā brīvā dabā vēroto formu valoda. Arī ekspresīvās deformācijas varēja attīstīties no skatītās un pētītās istenības (Vinsents van Gogs rakstīja: "Es pārspīlēju, dažreiz mainu motīvu, bet tomēr neizdomāju gleznu kopumā, tieši otrādi, es to atrodu jau gatavu dabā."). Šīs paliekošās saites ar dabu, par kuru pastāvīgi jūsmoja arī Pols Sezans, rāda postimpresionisma kā noteikta modernās Rietumu mākslas posma savdabību. Tomēr izcilāko franču postimpresionistu daiļrade ievadīja tik fundamentālas un vispārējas pārvērtības 20. gs. tēlotājā mākslā, ka tā nevarēja ātri pārdzīvot savu laiku, "iziet no modes" un tikt nicīgi noraidīta, kā tas bija bieži ar citiem virzieniem. Tāpēc Pola Sezana, Vinsenta van Goga, Pola Gogēna daiļrade kļuva par ierosmes avotu 20. gs. modernisma virzienu (fovisma, kubisma, ekspresionisma, futūrisma) pamatlicējiem, ietekmēja pazīstamāko meistarū (Anrī Matisa, Pablo Pikaso, Žorža Braka u.c.) darbus, tā bija skola un pietātes objekts arī nākamajām mākslinieku paaudzēm.

Literatūra: *Venturi L.* De Manet a Lautrec. Paris, 1954; *Rewald J.* Post-Impressionism – From van Gogh to Gauguin. New York, 1956; *Novak L.* Postimpressionismus. Praha, 1965; *Thomson B.* The Post-Impressionists. Oxford, 1983.

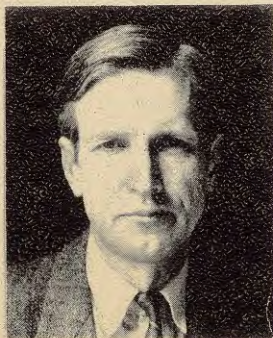
Izdevniecības licence nr. 2 – 0380. Pasūt. nr. 341 . Līgumcena.
Izdevniecība "Latvijas enciklopēdija", LV 1018, Rīgā, Maskavas ielā 68.
Iespiesta r/a "Latvijas karte", LV 1004, Rīgā, O.Vācieša ielā 43.

0,80

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0300031851



Izdevuma autors mākslas zinātnieks Eduards Kļaviņš dzimis 1937.gada 23.septembrī Pēterburgā. 1962.gadā turpat beidzis I.Repina 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 katedrā, 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:

GOTIKA
FUTŪRISMS
KONSTRUKTĪVISMS
EKSPRESIONISMS
SIRREĀLISMS
ABSTRAKCIONISMS
FUNKCIONĀLISMS

Uzsākta jaunas izdevumu sērijas "Mākslinieki un darbi" sagatavošana.

"LATVIJAS ENCIKLOPĒDIJA"

LV-1018, Rīga, Maskavas ielā 68