

FOVISMŠ

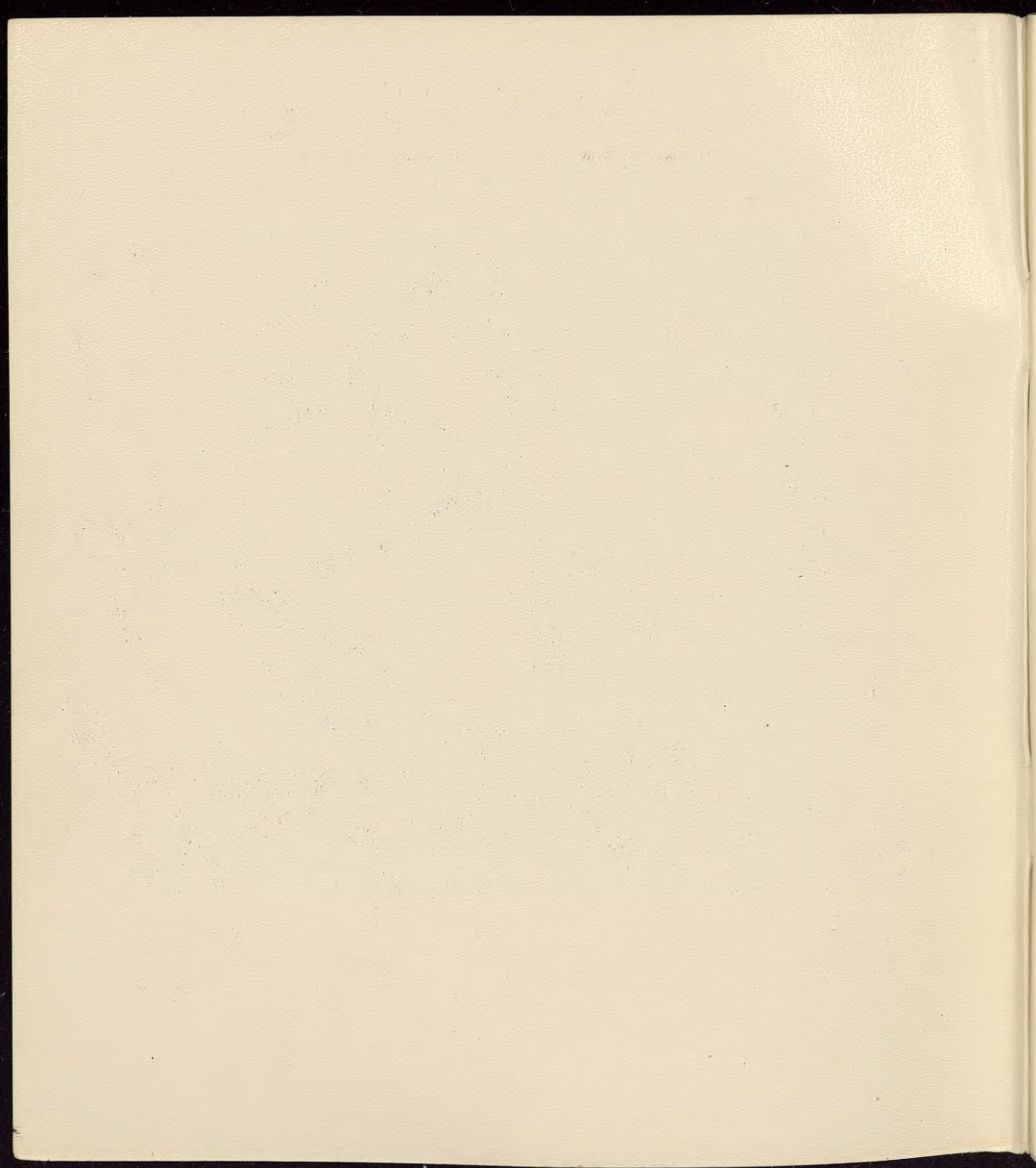


MWE



virzieni un stili

5



FOVISM



MAZĀ
MĀKSLAS
ENCIKLOPĒDIJA

95-2
L 15

L
75

EDUARDS KĻAVIŅŠ
FOVISMŠ

"LATVIJAS ENCIKĻOPĒDIJA"

RĪGA 1994

UDK – p 7.03

KI 234

0309061235

Latvijas Nacionālā

BIBLIOTĒKA

95—2.187

Redaktors A.VILSONS
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 – 064 – 0

Teksts © E.Ķļaviņš

Ilustrācijas, noformējums © "Latvijas enciklopēdija", 1994

20. gs. sākumā turpinājās Rietumu tēlotājas mākslas būtiska un vispārēja pārveidošanās, kas sākās ar impresionisma virzienu 19. gs. 70. gados. Par krasākām pārmaiņām liecina vairāki virzieni, kurus kopumā mūsdienu mākslas vēsturē pieņemts saukt par "klasisko" modernismu. Viens no agrākajiem bija fovisms, kas izveidojās franču skolas ietvaros, sākot no 19. gs. 90. gadu beigām, sasniedza kulmināciju laikā no 1905. līdz 1907. gadam, kā virziens ātri beidza pastāvēt un transformējās, taču deva spēcīgu impulsu visai 20. gs. Rietumu glezniecībai, iezīmējot vienu noteiktu tās attīstības iespēju.

Fovisms plašāku Parīzes mākslas interesentu aprindu uzmanību pirmo reizi piesaistīja 1905. gadā Rudens salona izstādē. Tad arī tika atrasta eksponentu iesauka, no kuras vēlāk tika atvasināts virziena vēsturiskais nosaukums. Mākslas kritiķis Luijs Voksēls savā recenzijā nosauca gleznotājus par mežonīgiem zvēriem, par plēsoņām (franču valodā – "fauves"). Konservatīviem mākslas cienītājiem un kritiķiem izstādītie gleznojumi likās rupji, primitīvi, izaicinoši (piemēram, Kamils Moklērs rakstīja par krāsu podu, kas iemests publikai sejā), un Rudens salona fovistu zālei, kas ironiski tika nosaukta par krātiņu, bija skandalozi panākumi. Tomēr fovistu piedāvātās pozitīvās jaunās gleznieciskās vērtības atzina novatoriski orientēti laikabiedri, un "plēsoņu" darbi kļuva par pirmo 20. gs. mākslas revolūciju.

Fovisms neradās kā virziens, kurš iekļautos īpašās organizatoriskās formās un kura dalībniekiem būtu vienojoša kopīga programma vai uzskatu deklarācija. Tas izveidojās organiski un pakāpeniski (tomēr pietiekami ātri)

no impresionisma un postimpresionisma tradīcijām, tās pārstrādājot, attīstot tālāk atsevišķus šo virzienu sasniegumus un sekojot ne tik daudz intelektuāli teorētiskiem priekšrakstiem, cik intuitīvā praksē rastām mākslinieciskām idejām.

Fovistu grupā iesaistījās vairāki gleznotāji, kas nāca no simbolista Gistava Moro darbības Parīzes Mākslas akadēmijā. Tie bija Anrī Matiss, Albērs Markē, Šarls Kamuāns, Anrī Mangēns, Luijs Valtā. Grupā iekļāvās divi gleznotāji, kas strādāja kopā Šatū (netālu no Parīzes) – Andrē Derēns un Moriss Vlaminks, trīs jauni mākslinieki, kas Parīzē ieradās no Havras, – Žoržs Braks, Rauls Difi, Otons Friess. Fovistiem pieslēgās arī Žans Pijss un holandiešu Kēss van Dongens, kas pastāvīgi dzīvoja Parīzē. Leģendārajā 1905. g. Rudens salonā savus darbus izstādīja vēl viens Gistava Moro skolnieks – Žoržs Ruo, kas kritiķu skatījumā arī bija pelnījis plēsoņas vārdu, lai gan saturiski un koloristiski būtiski atšķīrās no pārējiem. Kaut arī šis atšķirības ļauj Žoržu Ruo saukt par franču ekspresionistu, dažkārt mākslas vēstures grāmatās arī šis gleznotājs savas darbības sākumā tiek ieskaitīts aplūkojamajā grupējumā. Fovisti bieži strādāja kopā gan Parīzes darbnīcās, gan dažādās Francijas provincēs, gan aiz tās robežām (piemēram, Anrī Matiss un Andrē Derēns 1905. gadā gleznoja Vidusjūras piekrastē Koliūrā, Albērs Markē, Šarls Kamuāns un Anrī Mangēns – Sentropezā, Albērs Markē un Rauls Difi 1906. gadā strādāja Normandijā, bet Žoržs Braks un Otons Friess – Antverpenē). Kopīgs darbs, domu apmaiņa, sacensība rosināja eksperimentēt un virzīties uz priekšu. Lai gan drīz katrs no šiem māksliniekiem sāka iet savu individuāli stipri atšķirīgu ceļu, ap 1905. gadu viņus visus vienoja īpaša interese par krāsu kā patstāvīgu un spēcīgu mākslinieciskā efekta sasniegšanas līdzekli.

Pašvērtīgu krāsoņu iedarbību jau sāka kāpināt gleznotāji impresionisti, uzsverot silto un vēso toņu kontrastus vizuāli tverto objektu tēlojumā atkarībā no konkrētās gaismas apstākļiem un sasniedzot

vibrējošu daudzkrāsainību ikdienišķi intīmu realitātes motīvu atveidojumā. Postimpresionisti vēl vairāk palielināja krāsas kā mākslinieciskās formas elementa īpatnību gleznā. Neoimpresionisti, sistemātiski lietojot sīkus krāsu laukumņus – punktus, atveidoja ainaviskus vai figurālus motīvus kā spektrālo krāsu mozaīku. Pols Sezans tēlojamo objektu apjomus modelēja ar abstrahētas krāsas laukumiem, Vinsents van Gogs piešķīra dekoratīvistiski spilgtiem toņiem ekspresīvi dramatisku spriegumu, Pols Gogēns sacerēja eksotiskās polinēziešu dzīves ainas kā samērā intensīvu un plašu krāsu laukumu kompozīcijas. Tomēr postimpresionisti, kaut arī viņu tēlojumam piemita vispārīnāšanas tendence, turējās pie vizuālās realitātes kā pie padziļināta un reizē subjektīva tās parādību raksturojuma pamata (Anri Tulūzs-Lotreks, Vinsents van Gogs) vai arī meklēja tēlu simboliski ideālistisku daudznozīmību (Pols Gogēns). Ideālistiskā daudznozīmība bija galvenais mērķis daudzajiem gadsimtu mijas simbolistiem, kas centās paust metafiziskas idejas. Viņi bieži nokļuva pretenciozā un slimīgā mistikā vai tradicionālā alegorismā (Pjērs Pivī de Šavāns). Pārsmalcinātu estētismu un formāli manierīgu stilizāciju kopa daudzi jūgendstila mākslinieki, kurus ar vēlajiem impresionistiem vienoja koloristisko nianšu kults (kāds mākslas kritiķis 20. gs. sākumā to nosaucis par "toņu un pustoņu anēmiju"). Tajā pašā laikā daudzi vēl eksistējoši akadēmisti tiecās saglabāt tradicionālo naturālistisko tēlojumu, risinot sižetiski izvērstas un vidusmēra mākslas patērētājam interesantas kompozīcijas.

Atšķirībā no minētajām parādībām nākamie fovisti vēlējās rast tiešāku pašizteiksmi, vienkāršāku un iedarbīgāku glezniecību. Intensīva, spilgta krāsa arvien vairāk kļuva par galveno šā mērķa sasniegšanas līdzekli. Gan mācoties no ievērojamākajiem postimpresionistiem, kuru personālizstādes bija skatāmas Parīzē (Vinsenta van Goga izstāde – 1901. gadā, Pola Sezana – 1904. gadā, Žorža Serā – 1905. gadā, Pola Gogēna – 1906. gadā), gan uztvaustot savu ceļu darba procesā – gleznojot modeļus

Skatīt 3., 10., 15. att.

(kailfigūras) darbnīcās, ainavas plenērā, fovisti atklāja hromatiski aktīvu nejauktu vai mazjauktu krāsvielu un to salikumu pirmatnējo svaigumu un efektivitāti. Anrī Matiss vēlāk atcerējās: "Drīz kā atklāsme manī radās mīlestība uz glezniecības materiāliem viņu pašu dēļ. Es jutu sevī pieaugošu kaislību uz krāsu." Piesātināti, atšķirīgi un kontrastējoši toņi (sarkanie, oranžie, spilgti dzeltenie, violette, zilie un zaļie) ar to dekoratīvajām un ekspresīvajām kvalitātēm bija kļuvuši par absolūti noteicošu elementu gleznas – mākslas darba struktūrā. Tēlotie objekti kā īpašas sīzētiskas, simboliskas nozīmes vai psiholoģiskas emocionālās noskaņas izteicēji vairs nebija svarīgi un, katrā ziņā, tika pakārtoti sensuāli emocionālās, spēcīgas, dzīvespriecīgas, uzbudinošas un pacilājošas krāsas spēkam. Atsevišķi konkrēti priekšmeti, figūras, kā arī ainaviskā vide tomēr tika tēlota, bet to izvēli noteica mācību skolu tradīcijas (modeļi darbnīcās), iepriekšējo virzienu ietekmes inerce (impresionistu, postimpresionistu motīvi, dažkārt simbolistu tēmas). No otras puses, izvēli nosacīja tēloto objektu piemērotība meklētai krāsainībai (piemēram, iela vai osta ar spilgtiem karodziņiem un burām, pludmale ar raibām teltīm, plakātiem aplīmēta siena, tērpu vai audumu rotājumi), kā arī atbilstība krāsu un gleznojuma elementārajam tiešumam un vitalītai (robustas figūras un sejas, vienkāršu motīvu ainavas) vai to dzīvespriecīgajam skanējumam (arkādiskas dzīves ainas ar bezrūpīgām kailfigūrām ideālā ainavā). Kopumā fovistu tematikā dominēja no impresionistiem un ievērojamākajiem postimpresionistiem aizgūtā intīmi ikdienišķā realitāte, tās ainaviskie, portretiskie fragmenti, kas pirmām kārtām tika interpretēti kā fovistiskās krāsainības kāpinājuma vizuālais pamats (gandrīz vai iegansts). Vizuali tvertās īstenības motīvu krāsas tika intensificētas, tādējādi abstrahētas; šā virsuzdevuma dēļ apjomi un telpiskās attiecības vairs netika veidotas kā tumšā, gaišā un neitralizētu krāsu gradācijas, vairs nebija svarīga atmosfēriskā perspektīva, kā arī naturālistiski pietiekami pārliecinoša objektu uzbūve un proporcionālās attiecības. Lai gan fovisti vēl 1905. gadā

16.att.

9., 14.att.

17., 21., 25.att.

4.att.

10., 13.att.

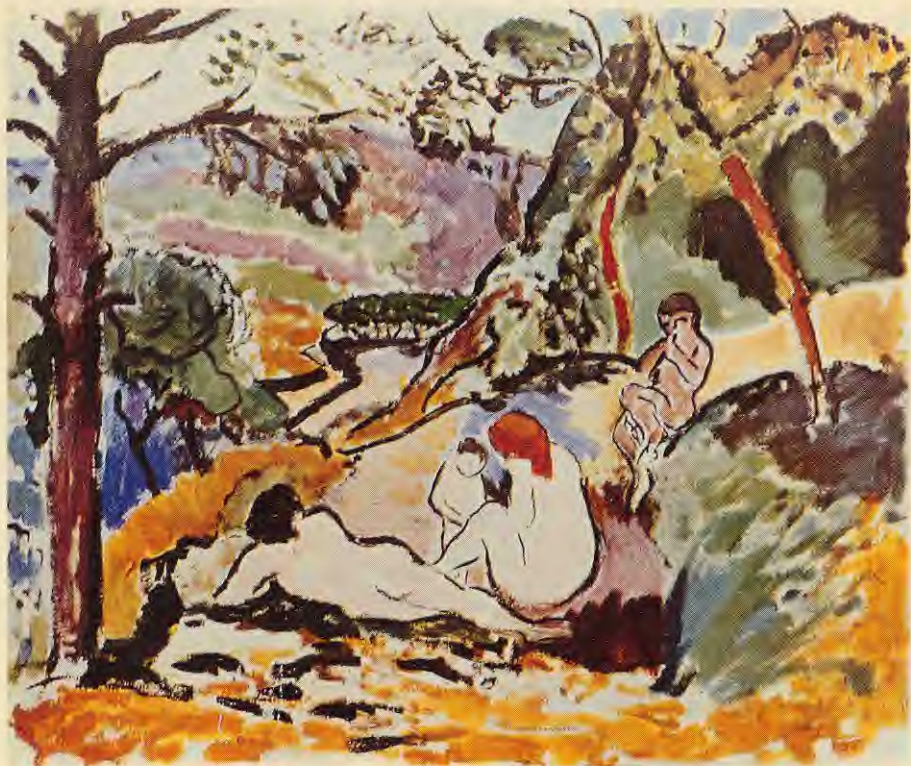


1. A.Matiss. Klusā daba pretgaismā. 1899

2. A.Matiss. Atvērts logs Koliūrā. 1905 ⇨







3. A. Matisse. Portrets ar žalo liniju. 1905

4. A. Matisse. Pastorale. 1905



5. A. Matiss. Sarkanā istaba. 1908



6. A. Matisse. Sarkanā studija. 1911



7. A. Matisse. *Odaliska*. 1928



8. A. Derēns. Koliūra. 1905

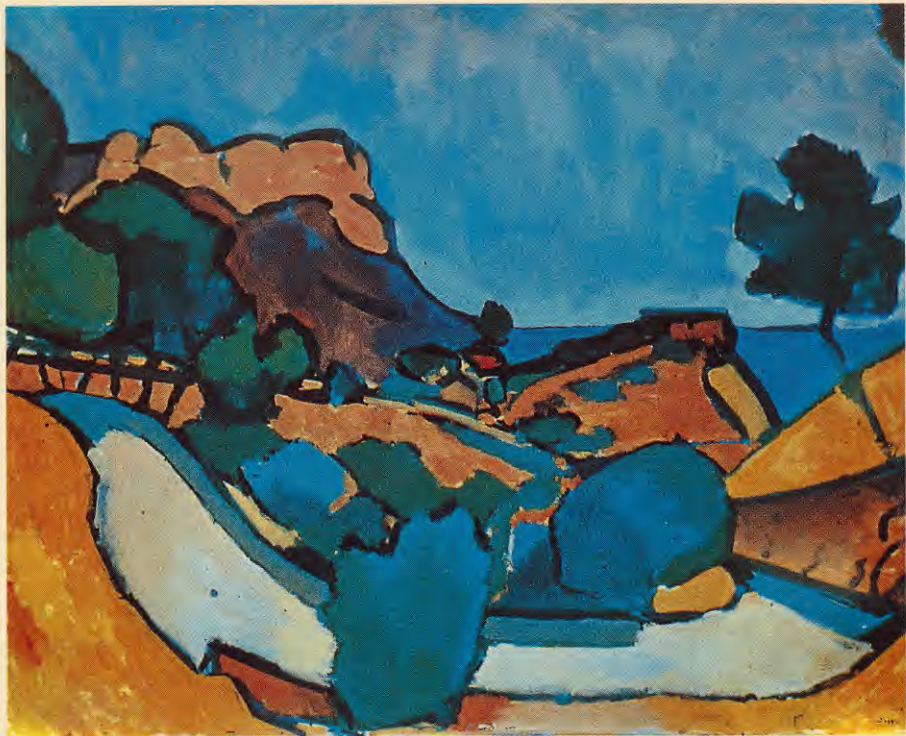


9. A. Derēns. Vestminsteres tilts. 1906

Latvijas Nacionālā
BIBLIOTEKA

95- 2.187





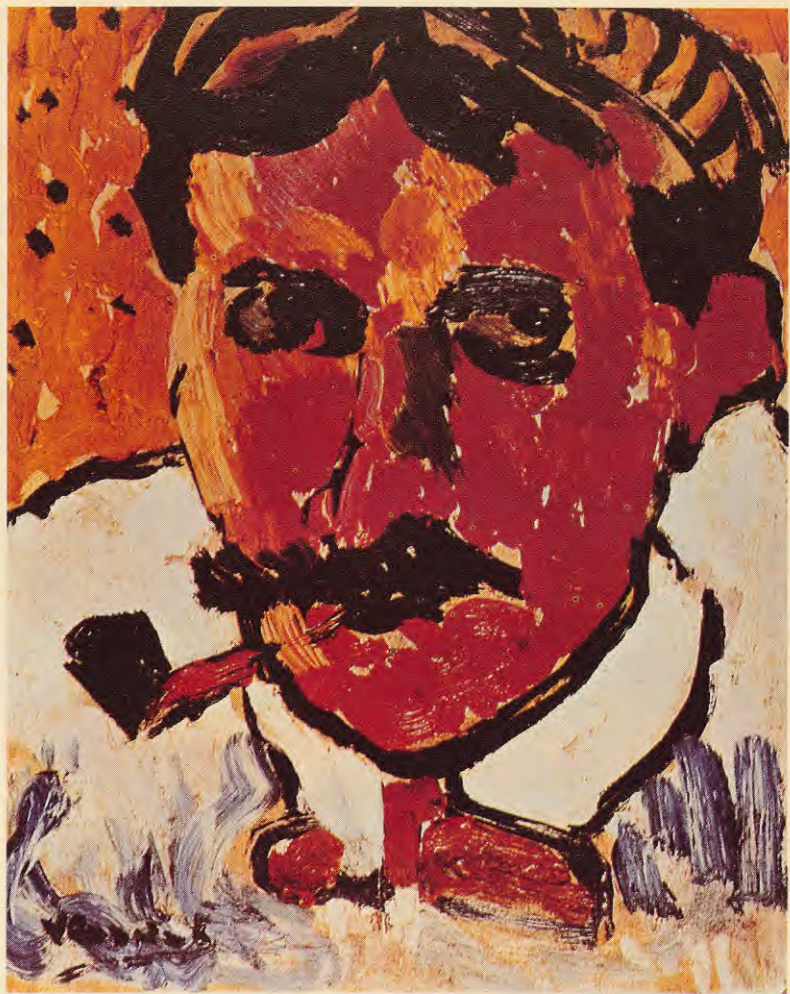
10. A. Derēns. Trīs koki. 1906

11. A. Derēns. Ceļš kalnos. 1907



12. M.Vlaminks. Dārzi Šatū. 1904

13. M.Vlaminks. A.Derēna portrets. 1905 ⇨





14. M.Vlaminks. Ciemats. 1906



15. M. Vlaminks. Velkonis Šatū. 1906



16. A. Markē. Modelis
darbnīcā. 1898



17. A. Markē. Plakāti Truvilā. 1905



18. A. Markē. Fekānas krasts. 1906



19. A.Markē. Neapoles osta. 1909



20. R.Difi. Lauku balle Falēzā. 1906

21. R.Difi. 14. jūlija svētki. 1907 ⇨





22. R.Dīli. Ontlēras mols. 1930

23. Ž.Braks. Lasjotas ainava. 1907 ⇨





24. O. Friess. Antverpenes osta. 1906

25. A. Mangāns. 14. jūlija svētki Sentropezā. 1905 ⇨





26. K. van Dongens. Dāma zaļā blūzē. Ap 1910

27. K. van Dongens. Sievietes pie balustrādes. 1911 ⇨



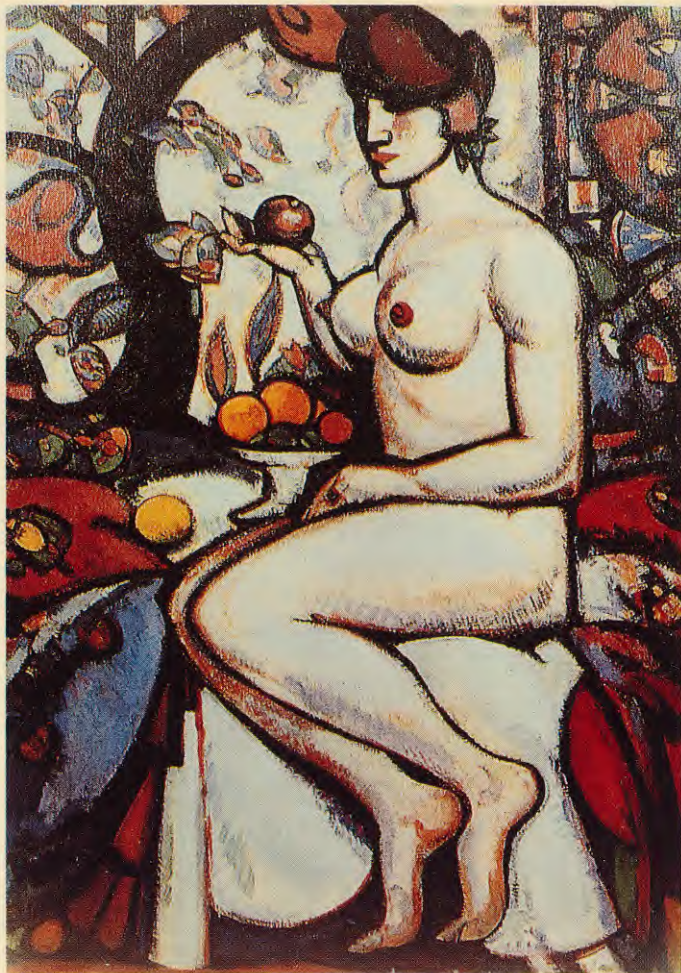


28. Ž.Ruo. *Prostituta*. 1906



29. H. Purmanis. Klusā daba. 1908





30. A. fon Javlenkis.
Sieviete ar ziediem. 1909

31. Dz. Fergusons.

Ritms. 1911



32. Ģ. Eläss. Sieviete ar vēdekli bārā. Ap 1918

izmantoja neoimpresionistu gleznošanas tehniku, spēcīgs krāsu efekts vairs nebija panākams ar sīkiem krāsu punktiem. Salīdzinājumā ar impresionistiem un puntilistiem fovistu triepiens (faktūra) kļuva biežāks, plataks, veidojās lielāki tīras krāsas laukumi; līnijas, ja tās tika izmantotas, bija biezas, pagarinātas krāsu joslas, kas piedalījās gleznas kopējās pólhromijas bagātināšanā. Tēloto objektu apveidi tika vienkāršoti, kopējais tēlojuma abstrakcijas līmenis paaugstinājās, lai gan krāsu paspīgtinājumi un lineārie vienkāršojumi izrietēja no tieši skatītas, bieži plenēristiskas gaismas pielietas realitātes. Krāsu laukumu robežas nebija ģeometriski pareizas un stingras, tieši otrādi, – kontūras, pagarinātie triepieni parasti bija nelīdzeni, brīvi. Tie veidoja neregulāras, atektoniskas formas un krāsu zonas. Krāsa tika uzklāta sedzoši, citkārt biezi, saglabājot impulsīvas, atraisītas glezniecības pazīmes.

8.att.

3.att.

3.,11.att.

1.,9.att.

Nebūdami primitivisti tiktāl, lai atdarinātu kādus noteiktus primitīvās mākslas paraugus un nonāktu līdz stilizācijai, daži fovisti augstu vērtēja naivas radīšanas tiešumu. Anrī Matiss atzina, ka radošajam prātam jāzaglabā sava veida "jaunavīgas nevainība attiekmē pret izvēlēto materiālu", bet Moriss Vlaminks sauca sevi par barbaru, kas instinkti vi pauž savu patiesību ar tīrām krāsām. Šajā ziņā zīmīga ir arī dažu fovistu (Anrī Matisa, Andrē Derēna, Morisa Vlaminka) interese par afrikāņu tautas tēlniecību. Gadsimtu mijas mākslai piemītošā dekadentiskā pārsmalcinātība tādējādi tika pārvarēta, radot rupjāku, elementārāku, bet veselīgāku stilu.

Fovistiskās glezniecības koncepcijas izveidošana bija izšķirošs posms pazīstamā franču gleznotāja Anrī Matisa (1869–1954) ilgstošajā daiļradē. Apguvīs savā mācību laikā patumšu tonalitāti vecmeistaru un to 19. gs. sekotāju garā, Anrī Matiss, sākot no 19. gs. 90. gadu beigām, eksperimentēja ar gaišiem, arvien spilgtākiem krāstoniēm, ietekmējoties no impresionistiem, Pola Sezana, neoimpresionistiem. Gleznojot klusās dabas, aktus interjerā, portretiskas galvas, Dienvidfrancijas ainavas, kā arī sacerētas figurālas kompozīcijas ar abstraktu tematisko saturu, Anrī

1.att.

1.-4.att.

3.att.

Matiss koncentrēti risināja jaunā virziena radīšanas problēmas un ap 1905. gadu nonāca pie konsekventi fovistiskas krāsainības, kas kļuva arī par viņa individuālā stila pamatu visā turpmākajā daiļradē. Jau fovisma uzplaukuma laikā Anri Matiss centās savienot krāsu asumu ar lielāku to laukumu saskaņu, pārvarot no neoimpresionistiem mantoto siktopu vibrāciju. Viņš bija skaidri domājošs mākslinieks un, apzinājies savu pieredzi, 1908. gadā rezumēja: "Gleznotājam nav sevi jānodarbina ar detaļām, fotogrāfija atveido daudzās detaļas simt reīzu labāk un ātrāk... Plastiskā māksla pauž emocijas ar iespējami lielāko tiešumu un vienkāršākiem līdzekļiem." Tieši emocionālo ekspresiju Anri Matiss nosauca par savas mākslas galveno uzdevumu, bet tā bija īpaša emocionālā stāvokļa – idilliska un līdzsvarota – paušana gleznā; vispārējās dekoratīvistiskās kvalitātes vienojās ar šādu specifisku izteiksmību ("Kompozīcija ir māksla sakārtot dekoratīvā veidā dažādos elementus, kurus gleznotājs izvietoj, lai izteiktu savas jūtas."). Saglabājot fovisma gados iegūto abstrahētu krāsu spilgtumu, Anri Matiss vēlāk to attiecības izsmalcināti harmonizēja, darinot mierīgi iekļātu, plašu, daudzveidīgu un dzīvespriecīgu laukumu kompozīcijas, kuru tēlojošais pamats bija mājīgi interjeri, gulošas vai sēdošas figūras, ērtas mēbeles, atvērti logi, ornamentēti audumi, austrumnieciski tērpi, ziedi, vāzes, augļi, akvāriji ar sarkanām zivīm, dienviņu ainavas u.c. idilliskas dzīves atribūti.

5.-7.att.

Aktīvi fovisma veidotāji savas daiļrades sākumā bija André Derēns (1880–1954) un Moriss Vlaminks (1876–1958), kurus fovisma gados vienoja līdzīga mākslinieciskās noslieces. Tradīcijām un paraugiem vairāk piesaistītais André Derēns 20. gs. sākumā tomēr tiecās radikāli modernizēt glezniecību, pārvarot populāro impresionismu ("Visu mākslinieku kļūda bija tā, ka viņi gribēja attēlot viena dabas momenta efektu... Viņi nenojauta, ka vienkāršs spilgtu krāsu savienojums var radīt tādu pašu noskaņu kā ieraudzītā ainava."). Tas viņam izdevās 1905.–1906. gadā, strādājot kopā ar Anri Matisu Koliūrā un aizceļojot uz Londonu; tieši tad André Derēns

8.-11.att.

pārvērtā neoimpresionistisko krāsu punktojumu par plašu, spožu krāsu laukumiem, ar kuru palīdzību veidoja savus plenēristiskos ainavu motīvus. Tomēr drīz vien viņš atsacījās no sasniegtā, sāka arvien vairāk geometrizēt tēlojumu, neitralizēt krāstoņus, tuvojoties kubismam, gan īsti neiekļaujoties šajā virzienā; vēlāk viņš pievērsās klasiskai tradīcijai.

Atšķirībā no retrospektīvā Andrē Derēna viņa jaunības draugs Moriss Vlaminks neuzticējās muzeju vecmeistāriem un apgalvoja, ka gleznojo, nevis sekojot metodiskiem priekšrakstiem, bet instinktam. Moriss Vlaminks no domubiedru grupas bija vistuvākais Vinsentam van Gogam. Morisa Vlaminka fovisma individuālais variants bija īpaši dramatiski un dinamiski ekspresīvs. Tāpat kā impresionisti, gleznojot Parīzes apkaimi (gk. Sēnas krastmalu) un kāpinot kontrastējošu tona asumu, Moriss Vlaminks līdzīgi Vinsentam van Gogam lietoja atsevišķu nemierīgu triepienu tehniku. Ekspresīvais elements saglabājās Morisa Vlaminka ainavās arī vēlāk, kad viņš, atteicies no fovisma, pievērsās neoreālismam un neitralizētāi krāsu gammai.

12.-15.att.

Anrī Matisam sākotnēji tuvu stāvošais Albērs Markē (1875–1947) pīdēzīvoja līdzīgu daiļrades evolūciju. Pēc mācībām pie Gistava Moro un vecmeistaru kopēšanas viņš jau 19. gs. 90. gadu beigās sāka lietot tīrākus toņus, iedvesmojoties no impresionistiem, postimpresionistiem (Pola Sezana, nabistiem) un pakāpeniski kļūstot par fovistu. Tomēr šā virziena īsajā kulminācijas laikā Albērs Markē salīdzinājumā ar viņa biedru radikālo sniegumu apmierinājās ar mazāk aktīvu krāsu lietojumu un ap 1910. gadu bez asām stila pārmaiņām nonāca pie sava ļoti stabila neoreālisma paveida. Gleznojot visbiežāk liriskas un mierīgas pilsētu (parasti Parīzes centra) vai ostu ainavas, Albērs Markē no fovisma posma gan saglabāja vienkāršu laukumu un pabiezu kontūru stilu, bet, pelēcinot un variējot krāstoņus, atgriezās pie plenēra atmosfēras un gaismēnas atveidošanas, kas bija mērena dekoratīvisma un iluzora optiskās īstenības fragmentu tēlojuma sintēze.

16.att.

17., 18.att.

19.att.

20.,21.att.

Nedaudz vēlāk kā iepriekš aplūkotie mākslinieki par fovistu kļuva Rauls Difi (1877–1953), kas, ne tikai impresionistu un postimpresionistu, bet visvairāk Anrī Matisa darbu rosināts, 1905.–1906. gadā sāka gleznot vispārinošāk un krāsaināk; biežās līnijas un triepieni jau tad atklāja māksliniekam organiski piemītošo vieglo rotaļību. Tā gan vairāk jūtama vēlāk, kad, izgājis cauri ģeometrizēta tēlojuma fāzei, Rauls Difi atgriezās pie fovistiski dzīvespriecīgā kolorīta, iekļājot plašus, vieglus hromatisku toņu laukumus, kuros improvizējoši ar smalku līniju iezīmēja idilliskus motīvus (interjerus ar modeļiem, burulaivas ūdenī, jātniekus, mūzikas instrumentus u.c.).

22.att.

23.att.

Novēlojies fovists bija arī Žoržs Braks (1882–1963), kas, sekojot fovisma virziena izveidotājiem, 1906.–1907. gadā darināja intensīvi krāsainas ainavas, kurās gan konstatējama tendence lineāri ritmizēt un gandrīz vai ornamentalizēt tēlojumu. Jau 1907. gadā viņš strauji mainīja savu stilu, sāka to ģeometrizēt un kļuva par vienu no kubisma pamatlicējiem. Fovisma posmā stilistiski tuvs Žoržam Brakam bija Otons Friess (1879–1949). Ar dažādu stilistiskas konsekvences pakāpi attīstījās Šarla Kamuāna, Anrī Mangēna, Žana Pija, Luija Valtā glezniecība. Parīzē dzīvojošais holandietis Kēss van Dongens (1877–1968) fovistisko krāsu lietoja, gleznojot Monmartras kabareju, cirka un bohēmas tēlus, bet vēlāk pievērsās modernizētam salonportretam. Pazīstamais franču gleznotājs Žoržs Ruo (1871–1958), kaut arī sākumā bija tuvs t.s. plēsoņām, ar savu tumšo, drūmo krāsu tonalitāti, spēcīgām tēloto objektu deformācijām, groteskiem tēliem u.c. izteikta ekspresionisma pazīmēm izgāja ārpus fovisma kā no viendabīga virziena.

24.att.

25.att.

26.,27.att.

28.att.

Franču fovistus sākumā materiāli atbalstīja un viņu darbus izstādīja nedaudzi iejūtīgi vai ekscentriski mākslas tirgotāji un mecenāti. Tādi bija galerijas īpašniece Berta Vei, ievērojamais tālaika avangardā glezniecības darbu uzpircējs Ambruāzs Volārs, nedaudz vēlāk – modernās mākslas krievu kolekcionāri no Maskavas Sergejs Ščukins un Ivans Morozovs,

Parīzē dzīvojošo mākslas mīļotāju amerikāņu Stainu dzimta (Gertrudes Stainas – ievērojamas avangarda rakstnieces māja bija dažādu virzienu novatoru tikšanās vieta). Plašākām interesentu aprindām fovistu darbi bija pieejami Neatkarīgo mākslinieku izstādēs un Rudens salonos Parīzē.

Fovistu kustības izvēršanās un viņu darbu pieaugošā rezonanse presē un mākslinieku apziņā 1905.–1907. gadā liecināja par šā virziena atklājumu aktualitāti. Lai gan ievērojamākie fovisti no 1907. gada virzienam tipisko stilu sāka pārveidot un daži vispār novērsās no tā, t.s. plēsoņu izraisītā aktīvas krāsas glezniecības koncepcija sāka arvien vairāk ietekmēt citu zemju māksliniekus. Daļa no tiem kļuva par uzticīgiem fovistiskā stila uzturētājiem un izplatītājiem. Tādējādi Parīzes fovisti stipri ietekmēja agros modernistus Vācijas mākslas centros. Par Anrī Matisa tiešiem sekotājiem kļuva Hanss Purmanis (1880–1966), Rūdolfs Levī, Oskars Molls. Viņi pilnībā iekļāvās Anrī Matisa skolā un izveidoja īpašu novirzienu vācu 20. gs. mākslas vēsturē. Lielā mērā izšķiroša bija fovistu ietekme uz Minhenes krievu mākslinieku kolonijas radošākajiem pārstāvjiem – Alekseju fon Javlenski (1864–1941) un Vasiliju Kandinski (1866–1944), kuri šajos gados sāka gleznot dažādu sižetu kompozīcijas kā intensīvu, kontrastējošu dekoratīvistisku un spriegu krāsu laukumu attiecinājumus. No britu māksliniekiem sevišķi konsekvents fovistu sekotājs Parīzē bija skots Džons Fērgusons (1874–1961) ar saviem pēc 1907. gada gleznotajiem portretiem un angļis Metjū Smits (1879–1954), kas pēc studijām pie Anrī Matisa 1911. gadā padarīja fovismu par personisku stilu nākamajos gadu desmitos, izceļoties ar piesātinātiem toņiem modelētām robustām kaillīgūrām. Ar Parīzes fovismu saskārās holandiešu modernisma aizsācēji (Jans Sleiterss, Leo Gestels); izveidojās šā virziena holandiskais variants – t.s. luminisms. Beļģijā fovismam līdzīgu krāsainības kāpinājumu sasniedza gleznotāji no Brabantes fovistu grupas (Riks Vūterss, Žans Briselmanss). Fovisma strāvojumi vērojami Skandināvijas skolu mākslā. Te piemināmi Anrī Matisa skolnieki Izaks

29.att.

30.att.

31.att.

Grīnevalds (Zviedrija) un Aksels Revols (Norvēģija). Līdz ar agrā modernisma izplatību Viduseiropā un Austrumeiropā fovisma atskaņas un analogijas atrodamas šo reģionu skolās, piemēram, Teodors Palladi Rumānijā, Vāclavs Špāla Čehijā. Fovistiska, stihiski elementāra krāsainība kopā ar akcentētu primitīvismu raksturīga agrajai krievu grupas "Бубновый валет" līderu – Mihaila Larionova, Natālijas Gončarovas, Iljas Maškova glezniecībai.

Latvijā ar franču fovistu (Anrī Matisa, Kēsa van Dongena) dažiem darbu oriģināliem pirmo reizi varēja iepazīties V. Izdebska organizētajā starptautiskajā mākslinieku izstādē Rīgā 1910. gadā. Fovistu pieredzi bija apzinājis Voldemārs Matvejs, kas piešķīra īpašu nozīmi krāsai kā pašvērtīgam formas elementam, lai gan netiecās pēc izteikti fovistiskas toņu intensitātes un kontrastiem. Ar fovismu Parīzē vistiešāk iepazinās Jāzeps Grosvalds, kas bija mācījies pie Kēsa van Dongena, daudz vērojis fovistu sniegumu Parīzes izstādēs. 1911. gadā viņš pat apmeklēja Anrī Matisu un uzklausa viņa domas par mākslu. Fovisti varēja nostiprināt Jāzēpā Grosvaldā abstrahētas krāsas vērtības apziņu; latviešu gleznotājs dažkārt akcentēja tīrās krāsas spēku, tomēr kopumā rezervēti izturējās pret šā virziena galējībām. Vistuvāk Anrī Matisam un fovismam no latviešu gleznotājiem nonāca Ģederts Eliass ap 1920. gadu, kad Maskavas kolekcijās redzēto darbu ietekmē darināja daudzas ainavas, figurālas un portretiskas kompozīcijas kā spilgtu, atraktīvu, jutekliski dzīvespriecīgu krāsu laukumu sabalsojumus. Vēlāk 30. gados fovisma tradīcijas rosināja Kārlis Neili pastiprināt krāsu iedarbību savos darbos; tās ilgi saglabājās Leonīda Āriņa gleznojumos. Parīzē pirms 2. pasaules kara, savukārt, šo pašu tradīciju apguva Rūdolfs Pinnis.

Pēc 1907. gada Parīzē un vēlāk arī citur fovisms zaudēja tā laika glezniecības attīstības virzītājspēku. Modernistu aprindās arvien pieaugošās prasības pēc vēl augstākas tēlojuma abstrahēšanas pakāpes, pievēršanās citu formas elementu estētizācijai lika gan pašiem fovistiem,

gan viņiem tuviem māksliniekiem atteikties no šā virziena principiem un prakses. Lai gan fovisma krāsas bieži bija gandrīz tīri spektra toņi un lineārais zīmējums bija vienkāršots, tomēr saites ar vizuālo realitāti (kaut vājākas kā impresionismam un postimpresionismam) saglabājās, glezna palika vēl kaut kādā mērā "logs uz redzamo pasauli". Arī gaišo, dekoratīvistiski krāšņo krāsu juteklība, formu un kompozīcijas atektonika, vitalitāte un intuīcija, kas bija fovisma stila pamatā, – tas viss piesaistīja šo pirmo modernisma virzienu vēl tipiskai gadsimtu mijas mākslai, kuras laiks bija jau pagājis. Nākamajos 20. gs. gadu desmitos, kad modernisms arvien ģeometrizējās, kad attīstījās konservatīvs neoreālisms un neoklasicisms, kad parādījās uz pilnīgi citiem principiem balstīti avangarda virzieni (sirreālisms), fovisms vairs nebija aktuāls, lai gan saglabājās un pat izveidojās izsmalcināti, izkopti tā individuālie paveidi (Anrī Matisa, Raula Difi vēlā daiļrade). Fovistu nozīme atkal palielinājās pēc 2. pasaules kara, kad vispār atdzima klasiskais modernisms, īpaši tā dekoratīvistiskie un dinamiski atektoniskie novirzieni. Līdz ar glezniecības un klasiskā modernisma īpatsvara mazināšanos Rietumu avangarda ietvaros, sākot aptuveni no 20. gs. 60. gadiem, fovisms zaudēja dzīvas tradīcijas funkcijas, kas gan negaidīti atjaunojās postmodernisma gaisotnē, kad 80. gados ātri izplatījās spontānas un subjektīvi intuitīvas "jauno mežonu" jeb neoekspresionistu glezniecības virziens. Nerunājot tikai par tiešu fovistu ietekmi, jānorāda, ka pēc "fovistu revolūcijas" brīvās un intensificētās krāsas potenciāli izmantoja daudzi 20. gs. dažādu skolu gleznotāji.

Literatūra: *Leymarie J. Fauvismus.* Genf, 1959; *Chassé C. Les Fauves et leur temps.* Lausanne–Paris, 1963; *Muller J.–E. Le Fauvisme.* Paris, 1967; *Giry M. Les Fauves, origines et evolution.* Fribourg–Neuenburg, 1981; *Freeman J. [u.c.] The Fauve Landscape.* Los Angeles–New York, 1990; *Herbert J. Fauve Painting: the Making of Cultural Politics.* New Haven–London, 1992.

Izdevniecības licence nr. 2 – 0380. Pasūt. nr. 339 . Līgumcena.
Izdevniecība "Latvijas enciklopēdija", LV 1018, Rīgā, Maskavas ielā 68.
Iespiesta r/a "Latvijas karte", LV 1004, Rīgā, O.Vācieša ielā 43.

LATVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTĒKA

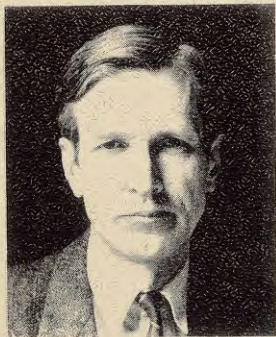


0309061235

40.80

Kontroleksemplārs

95-2
L 15



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