

OD SIGNACA DO SIGNACA

Razstava z naslovom »Paul Signac in njegovi prijatelji«, ki je, po posredovanju Association française d'action artistique in jugoslovanske Komisije za kulturne stike s tujino, obiskala letos v aprilu tudi Moderno galerijo v Ljubljani, bi zaradi svoje pomembnosti gotovo zaslužila daljšo študijo, ki bi se pobliže dotaknila problema in pomena neoimpresionizma, kateremu je bil poleg Georgesca Seurata prav Signac eden glavnih praktičnih in teoretičnih glasnikov. Toda če se že ne morem spuščati v tako podrobno razpravljanje, naj na tem mestu zapišem vsaj nekaj opomb v kronističen spomin te prireditve.

Razstavljeni dela izvirajo vsa iz Signacove zapuščine, ki jo hrani gospa Ginette Cachin-Signac; številni akvareli in risbe, ki so pomenili celo glavni mik razstave, do nedavnega širši javnosti sploh niso bili znani. Zato je razumljivo, da nam razstavljeni dela ne razkrivajo samo glavnih razvojnih faz Signacovega ustvarjanja, ampak nam mnogokrat kažejo umetnika kar v novi, popolnejši in živahnejši podobi, kot smo jo poznali doslej. Prav tako so vključena v razstavo tudi dela (olja, akvareli, pasteli, risbe) nekaterih prijateljev, ki jih je Signac cenil ali so vsaj nekaj časa hodili z njim skupno stilno pot.

Leta 1885 je naslikal Georges Seurat podobo »La Grande Jatte«, ki pomeni eno izmed najzgodnejših in najpomembnejših novoimpresionističnih slikarskih rešitev, izvedenih v dosledni pointilistični tehniki.

Neoimpresionizem po imenu sicer na videz spominja na impresionizem, vendar kaže v jedru že močen odklon od svojega neposrednega stilnoizraznega predhodnika in v neki meri tudi pobudnika. Vendar se mi zdi, da bi morali ob tem pojmu bolj naglasiti pridevnik »neo«, kajti v resnici pomeni ta stil prej začetek nečesa novega kot pa nadaljevanje starega. V glavnem se ločita oba »impresionizma« po tem, da je prvi izrazito slikarsko razpoloženjskega, drugi pa programsko teoretičnega značaja. Prvi je bil v nekem smislu umetnostno gibanje, umetnostni nazor, drugi pa šola v kar akademskem pomenu besede. Impresionizem začenja tam, kjer je nehal Corot; pot so mu pripravljali že romantični koloristi in angleški slikarji 19. stoletja s Turnerjem na čelu, toda njegov izraz, ki mu je dal najpopolnejšo podobo Claude Monet, se je kaj kmalu izobličil v vrsti zelo individualno obarvanih umetniških osebnosti, ki jih povezuje med seboj le iskanje barvnega in svetlobnega trepetu v živi atmosferi in naravi človeka in stvari, obogateni z vsemi miki slučajnosti in trenutnosti. Že s Corotom se je slikarstvo spremenilo v čisto vizualno doživetje in v igro slikovitih tonskih vrednot, razrešenih sleherne idejne vsebinskosti. Postalo je skoraj absolutno avtonomno; otrslo se je vseh akademskih pravil pa tudi moralne odgovornosti, pri tem pa porušilo dokončno tudi vse zveze z drugimi umetnostnimi vrstami, posebno z arhitekturo; le z glasbo je še obdržalo korak. Z impresionizmom kot zadnjim členom v dolgi razvojni vrsti se je zaključil tisti umetnostni proces, ki je zorel od renesanse preko baroka, klasicizma, romantike in realizma in ki

ga bodo verjetno stoletja za nami uvrščala pod skupni naslov; kulminacijo ima v zrelem baroku, končni zaključek pa v prav tako na očesno iluzijo oprtem impresionizmu.

Komaj deset let po prvi skupni razstavi impresionistov leta 1874 se že pojavijo novi umetnostni elementi, ki odločujoče posežejo v umetnostni razvoj in ga odklonijo v novo smer. Moderno evropsko slikarstvo se ne začneja z impresionizmom, pač pa s Cézannom, z Van Goghom, Gauguinom in neoimpresionizmom.

Kasnejši rodovi bodo verjetno gledali na neoimpresionizem s treznejšimi očmi in najbrž mu bo odkazan le postranski delež v formiranju moderne umetnosti; pri tem utegne slava njegovih mojstrov precej uplahniti, čeprav jim neke iskre genija ne bodo mogli nikoli odreči. Kajti prav oblikovanje telesnosti in konture, ki usmerja razvojni kazalec v prihodnost, pomeni zaradi spremstva teoretične doktrinarnosti obenem tudi upad sproščene kreacije. Slikarstvo se je spremenilo v fizikalen eksperiment, pri katerem se je umetnostni navdih umaknil racionalnemu računu. Komplementarne barve mavričnega spektra so sicer osvetlile slikano ploskev še bolj kot senzitivna slikovitost barvnih lis impresionistov Monetovega kova, toda obenem so to ploskev tudi izredno strogo organizirale. Ni šlo več za poustvarjanje barvnega in atmosferskega razpoloženja »a prima vista«, ampak za dokumentacijo kolorističnega sestava predmetov in sveta. Nenadno — morda celo nehote — je podoba trenutne slučajnosti, ki se je izživljala dotlej v čisti slikarski tehniki, otrdela v konstruirano mozaično podobo, v mrežast, zelo kontrasten kliše. Neposredni optični vtis se je spremenil v iskano barvno registracijo, v kateri se nepričakovano porajajo že prvi zametki tistega prevrednotenja slikarskih zakonov, ki bo v prihodnjem trenutku rodilo kubistična gesla. »Divina proportione,« vzklika Signac kakor renesančni toretiki in arhitekti, toda pri tem misli na barvno, ne na oblikovno proporcijo, to je: na porazdelitev barv po pravilu kontrastnih učinkov. Arhitektonika se družijo z barvnimi učinki. Barvna vizija sveta se razkroja v številne čiste barve, ločene na paleti, z drobnimi tapljanji čopiča nanešenimi v okroglih pikah na platno, da se šele na očesni mrežnici zlijejo v barvno celoto in harmonijo. »Slikar se loti zamudne naloge, hoteč izpolniti svoje platno od vrha do tal in od desne na levo z mnogobarvnimi pičicami. Izhaja iz kontrasta dveh tonov, namešča na vsaki strani posamezne nasprotujoče si elemente in jih izenačuje, dokler mu drug kontrast ne postane motiv nove kombinacije; tako prehaja od kontrasta do kontrasta in napolnjuje platno. Igra s skalno barvo, kakor komponist pri orkestraciji neke simfonije obravnava različne instrumente.« Tako je Signac sam popisal nastajanje barvne kompozicije svojih slik od pike do celote. Ni mu glavno nanašanje barve v najmanjših lisah, ampak celotni koloristični efekt njih skupnosti.

Nekaj slik na razstavi, klasičnih neoimpresionističnih olj, nam ta slikarski princip lepo posreduje, v prvi vrsti značilna »Nedelja v Parizu« s svojim mozaičkom barvnih »konfetov« in z otožnim dolgočasjem vsakdanjosti, ki jo je umetnik hoté idejno poudaril. — Toda že olje »Benetke z zelenim jadrom« nas premakne za korak naprej. Tehnika je ista, toda v sliki se je prebudila neka dinamika, ki zveni sorodno secesiji; podpirajo jo živahnejši kolorit in razgibanji detajli. Pike so širše, večja gibkost poživlja sliko, zdi se nam, kakor bi se neka romantičnost prebujala v umetniku — vzporedno

s tistim novim romantičnim ognjem, ki je prežarjal tudi Van Gogha in Gauguina. Kompozicija se je razširila, skoraj neko kitajsko razpoloženje se je vgnezdilo v oblakih in jadrju in v odsevih na gladini morja. Vsako platno spremljajo skrbno pripravljene skice, na katerih tehta slikar prav tako barvno kot oblikovno sestavo. Ni mu treba in niti ne želi posnemati narave; pozna zakonitosti stvari in barv in iz teh znanstveno utemeljenih elementov gradi svoj imaginarni svet.

To je Signac, kot ga poznamo iz umetnostnih priročnikov in iz njegovih lastnih teoretičnih spisov, kakršen je n. pr. »D'Eugène Delacroix au Néo-impressionisme« (Paris 1899). Opredeljen že z nekako decimalno nomenklaturo, uvrščen med poglavje o divizionizmu in muzejsko mrtev. In nazadnje se kar začudimo, ko zvedo, da so mu barve sveta ugasnile šele leta 1935!

Toda razstava nam pokaže še drugačnega Signaca. Inteligentnega registratorja življenja, duhovitega spremljevalca po francoskih in mediteranskih deželah, bojevitega in temperamentnega umetnika, ki je po Seuratovi smrti prevzel vodstvo skupine »Independents« — Neodvisnih slikarjev. Bolj kot oljnate slike nas prevzemajo njegove risbe in akvareli, zveneči v čistih barvah, ekonomični v tehnični izdelavi. To so izrezi iz narave, kot jo je Signac doživiljal na potovanjih vzdolž Rhona in v Saint-Tropezu, v Rotterdamu in Marseillu, ob Seini in v Arlesu, na Korziki in v Carigradu in Antibesu. Pobudili so mu slikarski gon, da jih je zajel v vsej naglici, virtuozno in s psihičnim poudarkom. Bolj kot ob oljih razumemo ob teh prosojnih skicah, kaj pomeni »kreirati barvo«. Po teh skicah je nato mojster modeliral kompozicije na platnih, pa pri tem — v nasprotju s pravimi impresionisti — poudarjal, da »slika, ki jo pravi umetnik komponira v linijah in barvah, pomeni močnejše oblikovanje kot slikanje narave, kakršno narekuje samo slučaj«. Včasih so te skice, ki pa jih lahko sprejmemo kot zrele, dodelane umetnine, s svojimi svetlobnimi barvnimi efekti že skoraj fauvistično sproščene. Naravna poezija se druži s kar moči izrazito atmosferno ekspresijo. Če je bil Signac spočetka podrejen čisto razumskim špekulacijam, se v svojih poznejših delih razkrije kot kreator, ki je imel dovolj moči in poguma, da je razbil obroč teorij, ki si ga je spočetka sam nadel. In prav s temi risbamj in akvareli se uvršča Signac tudi že v novi umetnostni rod, ki je premagal tradicije fin de siècle in odprl slikarstvu nove izrazne možnosti. Začudi nas, kako je doživel Arles s podobno eruptivno močjo kot Van Gogh ali kako se včasih nakazuje razpoloženje, ki zveni sorodno kot pri zrelem Matisu.

Ob teh sugestivno doživljenih krajinskih skicah izpadejo dela Signacovih prijateljev kar zgodovinsko. Tu so Eugène Boudin, slikar luči in oblakov, in zato predhodnik impresionizma; Holanec Jean Berthold Jongkind, glasnik atmosfernega poudarka; Richard Parker Bonnington z akvareli neba. Claude Monet s svojim Cvetočim drevesom — motivu na ljubo — kakor da naznanja nastop pointilizma, v čigar pravilih so ujeti poleg Seurata (tri risbe in olje »Gravelines«) tudi Camille Pissaro, Henri Edmond Cross, eden največjih neoimpresionističnih koloristov in predhodnik fauvizma, Maximilien Luce, čigar lirično občutje se ni moglo dolgo pokoravati znanstvenim pravilom Signacove skupine, in Theo van Rysselberghe. Pri Matisu pa celo v njegovi zgodnji, divizionistični stopnji že zveni tisti močni osebni značaj, ki ga je kasneje dvignil med vodilne fauviste.

Razstava, ki je nastala iz umetnikove osebne zbirke, vzbuja seveda drugačen občutek, kot pa če bi bila pripravljena po strogih znanstvenih kriterijih. Zato tudi ni popolnoma enotna, ampak osebnostno obarvana, duhovito sproščena in v celoti za Signaca pričevalna. Odprla nam je okno v umetnostno dogajanje na prelomu 19. in v prvih desetletjih našega stoletja, obenem pa se ji je posrečilo umetnostno in človeško približati nam enega vidnejših sooblikovalcev novega umetnostnega izraza. Hladni Signac šolskih učbenikov se nam je na njej razkril ne samo v igri razkrojene svetlobe, ampak tudi v žarenju barve in človeške temperamentnosti. Toda čeprav smo zgoraj zapisali, da pomeni Signac eno od prelomnic v razvojnem toku slikarstva, je v določenih konstantah vendarle podvržen tudi razvojnim zakonitostim, ki jih lahko vso zgodovino zahodnoevropske umetnosti spremljamo. Kakor je po baročni neugnanosti in rokokojski lahkotnosti nastopil racionalni in strogi klasicizem, tako tudi neoimpresionizem po impresionistični svobodi pomeni ponovno urejevanje racionalnih komponent in zgoščevanje oblikovnih in tehničnih slikarskih pravil. In kakor bi Delacroixovem fantazijskem romantizmu lahko našli podoben odmev n. pr. v dinamiki Van Goghove umetnosti, tako se nam Signac v svojem zorenju vzporeja v neki meri z Ingresom, ki mirno premošča pot od klasicizma do romantike in vnaša v slikarstvo toliko novega, da se je celo Picasso lahko skliceval nanj kot na svojega vzornika.

Slovincem pa se ob tej razstavi ponuja še neka komparacija: v kakšnem razmerju do neoimpresionizma je naš impresionizem. Pri tem pomislimo v prvi vrsti na Groharja, v čigar delu se javljajo divizionistični principi najmočnejše. Res so nekatere Groharjeve slike — n. pr. Pomlad, Pod Koprivnikom, Cvetoča jablana itd. — reševane na pointilistični način, toda še zdaleč ne s pariško tehniko strogo enakih pikčastih barvnih lis. V svojem pointilizmu je Grohar bližji slikovito trepetajoči alpski atmosferi Segantinijevih platen kot pa Signacovi galski izbrušenosti. Skoraj mi je žal, da ni Moderna galerija v posebni sobi ob Signacovem krogu razstavila tudi nekaj del iz Groharjevega divizionističnega razdobja, obenem pa še to in ono sliko zgodnjih Vesnanov.

Emilijan Cevc

HISA KRAŠKEGA KAMNARJA

(Ob Spacalovi razstavi v Ljubljani)

Slikar Lojze Spacal je eden izmed tistih naših umetnikov, ki iščejo najtesnejšega stika s publiko ter ji redno dajejo obračun o novih dosežkih svojega zorenja. Letos v maju je spet razstavil v Jakopičevem paviljonu okoli štirideset svojih del, ki jih je v zadnjem času tudi mednarodna kritika potrdila in jim priznala v Benetkah kar dve nagradi: prvo nagrado za risbo in grafiko na XXIX. Biennalu (1958) in letos prvo nagrado za lesorez na III. grafičnem Biennalu.

Morda se je komu ob obisku razstave zazdelo, da je zašel slikar zadnji čas že popolnoma v vode abstraktne, od človeka oddaljene umetnosti. Ta misel pa bi bila prenagljena, ker bi ne računala s slikarjevim ustvarjalnim procesom in z njegovo globljo pogojenostjo. Kdor pozna Spacalov nagli razvoj v zadnjih letih, bo res občutil velik razloček med njegovimi starej-