

NATALIA ANNA MICHNA*
(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

APOLOGECI ŚWIATŁA, CZYLI O METODZIE NEOIMPRESJONISTYCZNEJ W SZTUCE

STRESZCZENIE

Sztuka neoimpresjonistów była przede wszystkim estetycznym postulatem apoteozy światła w malarstwie europejskim. Z perspektywy czasu wydaje się jednak, że obsesyjne przywiązanie do scjentystycznego oddania natury światła w malarstwie nie znalazło uznania wśród kolejnych pokoleń artystów. Neoimpresjonizm, zaliczany do szerokiego nurtu twórczości postimpresjonistycznej, zdominował lata osiemdziesiąte XIX wieku, ale po przedwczesnej śmierci Georges'a Seurata w 1891 roku jego kontynuatorzy i naśladowcy doprowadzili do skostnienia twórczej metody w dogmat, co mocno osłabiło żywotność ruchu. Normatywna estetyka neoimpresjonistów – apologetów światła – przebrzmiała wraz ze szczytowym momentem rozwoju nurtu.

Artykuł stanowi analizę scjentystycznego podejścia do natury światła w sztuce neoimpresjonizmu, które bazowało na słynnym postulatcie „maksimum świetlistości, barwności i harmonii”. Analiza ta odwołuje się do twórczości dwóch głównych przedstawicieli nurtu, czyli Georges'a Seurata oraz Paula Signaca, a jej celem jest (1) wykazanie, że neoimpresjonistyczna apoteoza światła nie tylko była wynikiem naukowo ugruntowanych założeń formalnych, ale przede wszystkim wynikała z filozoficznego przekonania artystów o kluczowym znaczeniu światła zarówno w akcie twórczym, jak i w przeżyciu estetycznym odbiorcy, (2) próba odpowiedzi na pytanie o przyczyny rychłego wyczerpania stylistyki neoimpresjonizmu, który uczynił światło bezpośrednim przedmiotem doznania estetycznego, wpisując się na trwałe do kanonu sztuki światła.

SŁOWA KLUCZOWE

neoimpresjonizm, Georges Seurat, Paul Signac, sztuka światła, dywizjonizm, puentylizm

* Instytut Filozofii
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: natalii26@gmail.com

Począwszy od połowy XIX wieku, artyści europejscy skupili się na poszukiwaniu nowych form wyrazu, odpowiadających na wyzwania zmieniającej się rzeczywistości. XIX stulecie zdominowane było przez wielokierunkowe przemiany w zakresie społecznego, politycznego, naukowego i kulturowego życia człowieka. Tworzący wówczas artyści nie mogli pozostać obojętni na postępujące przeobrażenia otaczającego ich świata. Tak pokrótce rozpoczęła się artystyczna i estetyczna rewolucja w tradycyjnie ukształtowanej sztuce europejskiej. Artyści dążyli bowiem do zerwania z tradycją i wyswobodzenia sztuki z reguł zdefiniowanych w bardziej lub mniej odległej przeszłości. Narodziła się jednocześnie potrzeba tworzenia sztuki nowej, czyli eksperymentującej, żywej, otwartej. Intuicje związane z nowym typem twórczości najlepiej oddał Charles Baudelaire w zbiorze refleksji na temat sztuki jego epoki zatytułowanym *Curiosités esthétiques* z 1868 roku. W zbiorze tym Baudelaire sformułował poetycką definicję nowoczesności:

To, co przejściowe, ulotne, niekonieczne, połowa sztuki, której druga połowa pozostaje wieczna i niezmienna... Po to, aby wszystko, co nowoczesne, stało się starożytnością, tajemnicze piękno, które ludzkie życie tam mimochodem zostawia, musi zostać wydobyte¹.

Znaczącym momentem w artystycznych poszukiwaniach „tajemniczego piękna” nowoczesności były narodziny nurtu impresjonistycznego w malarstwie europejskim. Od lat siedemdziesiątych XIX wieku nowatorska sztuka impresjonistów zaczęła nie tylko funkcjonować w przestrzeni publicznej, ale także silnie oddziaływać na całe ówczesne malarstwo Starego Kontynentu. Krąg oddziaływania impresjonistów był tak szeroki, że objął swoim zasięgiem także tradycyjne Salony. Na oficjalnych wystawach zaczęły się pojawiać coraz liczniejsze płótna przełamujące stylistykę akademizmu i bazujące na artystycznym *novum*, czyli rozjaśnionej paletce kolorów.

Ogólnoeuropejska tendencja do rozjaśnienia palety barwnej położyła kres wielowiekowej tradycji „ciemnego” malarstwa. Szczególnym wyrazem tej krucjaty przeciwko *peinture noir* było powstanie nurtu neoimpresjonistycznego, który artystyczne i estetyczne kanony impresjonizmu przepracował na swój własny sposób. Neoimpresjoniści, z Georges’em Seuratem i Paulem Signacem na czele, wykazywali konsekwentną dbałość o sugestywną wibrację światła, która dominowała w dziełach mimo klasycznego podejścia do form. Dbałość o zachowanie harmonii w dziele, z obsesyjnym wręcz przywiązaniem do przemyślanej kompozycji, miała dawać ogólny efekt harmonii materialnej: formy, barwy i światła oraz nadbudowującej się nad tą pierwszą harmonii duchowej. Harmo-

¹ Ch. Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, 1868, [za:] N. Tuffelli, *Sztuka XIX wieku*, tłum. W. Gilewski, Warszawa 2007, s. 8.

nia duchowa, która w nieco późniejszym czasie stała się jednym z głównych postulatów symbolizmu i ekspresjonizmu, nie mogła bowiem zostać osiągnięta bez szeregu zabiegów formalnych, z których najważniejsze i wyróżniające całą twórczość neoimpresjonistów było zachowanie czystości palety barwnej. Tym samym ograniczenie kolorów i zastosowanie metody dywizjonistycznej oraz techniki pointylizmu stało się znakiem rozpoznawczym neoimpresjonistów. Signac pisał w 1899 roku, że neoimpresjonizm był „logiczną ekspansją impresjonizmu”². Ekspansja ta dotyczyła w szczególności zasad koloryzmu, na którym ufundowana była rewolucja w zakresie światła.

Działania neoimpresjonistów były bowiem przede wszystkim estetycznym postulatem apoteozy światła w malarstwie europejskim. Z perspektywy czasu wydaje się jednak, że obsesyjne przywiązanie do scjentystycznego oddania natury światła w malarstwie nie znalazło uznania wśród kolejnych pokoleń artystów. Neoimpresjonizm, zaliczany do szerokiego nurtu twórczości postimpresjonistycznej, zdominował lata osiemdziesiąte XIX wieku, ale po przedwczesnej śmierci Seurata w 1891 roku jego kontynuatorzy i naśladowcy doprowadzili do skostnienia twórczej metody w dogmat, co mocno osłabiło żywotność ruchu. Normatywna estetyka neoimpresjonistów – apologetów światła – przebrzmiała wraz ze szczytowym momentem rozwoju nurtu.

Postimpresjonistyczna entropia

Koniec okresu *peinture noir* w sztuce europejskiej oznaczał powstanie wielu nowatorskich kierunków malarskich. Po przełomowym momencie dominacji metody impresjonistycznej nastąpił wielokierunkowy rozwój sztuki malarskiej, który określa się dziś mianem postimpresjonizmu. Warto zatem wprowadzić istotne dla dalszych rozważań określenie zakresu znaczeniowego dwóch często mylonych pojęć: postimpresjonizmu oraz neoimpresjonizmu. Postimpresjonizm nie oznacza bowiem konkretnego nurtu w sztuce europejskiej, ale jest raczej ogólnym pojęciem, które ułatwia orientację i porządkuje stylistycznie ten zawiły i różnorodny artystycznie okres w sztuce. Przedrostek „post” po pierwsze wskazuje na chronologię przemian w sztuce. Mianem postimpresjonizmu określamy bowiem wszystkie zjawiska artystyczne, które nastąpiły bezpośrednio po dominacji nurtu impresjonistycznego. Po drugie, pojęcie to implikuje rodzaj szczególnego nastawienia do twórczości impresjonistów. Postimpresjoniści kontynuowali bowiem kolorystyczne poszukiwania swoich poprzedników, ale jednocze-

² P. Signac, *Od Eugeniusza Delacroix do neoimpresjonizmu*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, s. 58.

śnie zanegowali większość impresjonistycznych zasad formalnych. Przede wszystkim starali się ostatecznie uwolnić sztukę od zasady *mimesis*, odchodząc od naturalizmu i realizmu przedstawień, i kładli szczególny nacisk na autonomiczność oraz autoteliczność dzieł sztuki. Tym samym nowatorskie postulaty impresjonizmu stawały się najczęściej punktem wyjścia do poszukiwania własnego stylu oraz oryginalnych środków wyrazu.

Jednym z rezultatów poszukiwań artystów w ostatnich dekadach XIX wieku było malarstwo neoimpresjonistyczne³. Można tutaj wskazać podstawową różnicę dzielącą te dwa określenia: postimpresjonizm i neoimpresjonizm. Neoimpresjonizm jest niewątpliwie pojęciem węższym, oznaczającym konkretny styl w sztuce. Nurt, zapoczątkowany około 1880 roku⁴, dążył głównie do zreformowania impresjonizmu przez zastąpienie spontanicznej improwizacji w procesie twórczym ścisłymi metodami konstrukcji obrazu. Metody te opierały się przede wszystkim na studiach z zakresu optyki, analizy koloru i światła, a także fizjologicznych i psychicznych mechanizmów widzenia. Rezultatem tych naukowych inspiracji była nowatorska technika malarska nazywana puentylizmem, ufundowana z kolei w ogólnej metodzie dywizjonistycznej, której inicjatorami byli malarze impresjoniści.

Neoimpresjonizm, redefiniując jednak cele, jakie wyznaczyci sobie impresjoniści, dążył do uzyskania efektu harmonii i trwałości w dziele sztuki. Był to cel niezwykle trudny do osiągnięcia, biorąc pod uwagę fakt, że neoimpresjoniści nie porzucili głównego postulatu swoich poprzedników, czyli próby artystycznego oddania subiektywnego wrażenia ulotnej chwili. Dlatego Nicole Tuffelli pisze o „logice impresjonizmu”⁵, w której polu sytuowały się neoimpresjonistyczne poszukiwania, a której istotę wyraził nieco później Paul Cézanne:

[...] oko i mózg [...] powinny się nawzajem wspomagać; należy pracować nad ich wzajemnym rozwojem, ale z pozycji malarza: nad okiem – poprzez sposób oglądu natury; nad mózgiem – poprzez logikę zorganizowanych wrażeń, które wyposażają środki wyrazu⁶.

³ Pojęcia „neoimpresjonizm” po raz pierwszy użył krytyk sztuki Félix Fénéon na określenie malarstwa Seurata, Signaca oraz Camille’a i Luciena Pissarro, które zostało wystawione na ósmej i ostatniej już wystawie prac impresjonistów w 1886 roku. Właśnie wtedy Seurat zaprezentował swój najsłynniejszy obraz *Niedzielne popołudnie na wyspie Grande Jatte*, który do dziś uważany jest za artystyczny manifest neoimpresjonizmu.

⁴ Pierwsza niezależna wystawa neoimpresjonistów odbyła się w Salonie Niezależnych w 1884 roku. Swoje dzieła wystawili Georges Seurat, Paul Signac, Henri Edmond Cross, a także ojciec i syn: Camille oraz Lucien Pissarro.

⁵ N. Tuffelli, wyd. cyt., s. 57.

⁶ Tamże, s. 62.

Neoimpresjoniści odrzucili zatem wierne oddawanie wyglądu na rzecz świetlistej, harmonijnej, barwnej i skonstruowanej z matematyczną dokładnością kompozycji.

Powrót do formy w malarstwie Georges'a Seurata

Pierwsze wybitne osiągnięcia w zakresie formalnej i barwnej konstrukcji kompozycyjnej w dziele należą niewątpliwie do Georges'a Seurata. Jego twórczość była syntezą artystycznego kunsztu, poetyckiego sposobu patrzenia na świat i świadomej systematyczności w stosowaniu rygorystycznie określonej metody. Artysta ten bowiem przywiązywał szczególną wagę do wartości rysunku, harmonijnej konstrukcji dzieła i podkreślenia linii. Hans Ernst Gombrich w harmonijnie skomponowanych działach Seurata doszukiwał się nawet radykalnego uproszczenia formy na kształt dwuwymiarowego i symbolicznego malarstwa starożytnych Egipcjan⁷.

Porządkującą i radykalnie upraszczającą formy w dziełach manierę widać szczególnie w spokojnych i zrównoważonych pejzażach morskich *Port-en-Bessin*, których serię Seurat namalował w 1888 roku. W dziełach tych to kontury wyznaczają i opisują kształty, a bezwzględna afirmacja formy zostaje osiągnięta dzięki rygorowi symultanicznego kontrastu barw i techniki oddzielnych pociągnięć pędzla. Mimo przywiązania do ścisłości form malarz ten wykazuje jednocześnie niezwykłą i drobiazgową dbałość o wibrację światła. Patrząc na morskie pejzaże, ma się wrażenie, że światło przenika każdą zarysowaną przez Seurata formę. Tym samym staje się ono formą nadrzędną, scalającą obraz w świetlistą całość i nadającą mu ostateczny kształt.

Wibrujące światło jest także głównym składnikiem formalnym obrazu *Kąpiel w Asnières* z 1883 roku⁸. Dzieło pochodzące z wczesnego okresu twórczości Seurata poprzedzone było licznymi studiami, w których artysta eksperymentował z metodą impresjonistyczną. Sama *Kąpiel...* to dużych rozmiarów płótno, na którym artysta, pomimo wielkiego formatu, osiągnął mistrzowską zwięzłość form, w szczególności postaci ludzkich. Obraz przedstawia bowiem scenę rodzajową: ludzi wypoczywających na nasłonecznionym brzegu Sekwany. Prostota i surowość formy są pierwszym rzucającym się w oczy elementem charakterystycznym dzieła. Wydaje się ponadto, że Seurat z pełną świadomością podkre-

⁷ E. H. Gombrich, *O sztuce*, tłum. M. Dolińska, I. Kossowska, D. Stefańska-Szewczuk, A. Kuczyńska, Poznań 2009, s. 544.

⁸ *Kąpiel w Asnières* Seurat wystawił po raz pierwszy w Salonie Niezależnych w 1884 roku, zorganizowanym w jednym z budynków w ogrodach Tuileries. Płótno to zostało odrzucone przez oficjalne Salony kilka miesięcy wcześniej.

śla kolorystyczne kontrasty, rozmiijając się z impresjonistycznym rozmyciem palety barwnej i konturów. Wyostrzenie form i kontrastowość barw pozornie jednak oddalają nas od rzeczywistości, ponieważ finalne wrażenie całości zaskakująco zbliża nas do prawdy oglądanego świata rzeczywistego. Autentyzm i wiarygodność przedstawionej sceny nie zostają w żaden sposób zachwiane. Przeciwnie, prawdę przedstawioną w dziele dodatkowo podkreśla owo wibrujące światło, przenikające sztywne formy i kontrastowe barwy. Efekt świetlistości został osiągnięty dzięki regularnym i metodycznym pociągnięciom pędzla, w duchu impresjonistycznym, ale nowatorsko uporządkowanym przez Seurata. W miejscach naświetlonych w dziele, czyli najczęściej tam, gdzie spotykają się dwie odrębne formy, kolory wykorzystane przez malarza są czyste, łamane ciemniejszą barwą wraz z momentem zaznaczenia oddzielających formy przestrzeni. Wykorzystane w ten sposób efekty świetlne dają poczucie ustabilizowanej energii, zachowania rzeczywistych mas form przedstawionych w dziele (ludzkich postaci w szczególności), i dają efekt zrównoważonej, harmonijnej całości kompozycyjnej.

Niestety nie istnieją żadne źródła potwierdzające, czy Seurat malując *Kapiel...* znał już najważniejsze rozprawy o kolorach Michela-Eugène'a Chevreula, Charles'a Blanca, Charles'a Henry'ego czy Hermanna von Helmholtza. Faktyczne poszukiwania teoretycznych podstaw stosowanej metody malarskiej, bazującej na zwięzłości i świetlistości form, osiągniętej dzięki kontrastowemu operowaniu barwą, rozpoczął on dopiero pod wpływem spotkania i rozmów z Paul'em Signacem. Artyści poznali się bowiem u Niezależnych w czasie wystawienia *Kapieli...*, czyli latem 1884 roku. Spotkanie to zaowocowało przede wszystkim wymianą artystycznych doświadczeń i pierwszą konsolidacją metody, którą dziś nazywamy neoimpresjonistyczną:

Po wzajemnym wyjaśnieniu swych poszukiwań Seurat przyjął wkrótce uproszczoną paletę impresjonistów, a Signac skorzystał z cennego dorobku Seurata: systematycznie zrównoważone rozdzielanie elementów barwnych⁹.

Co jednak najważniejsze, dzięki temu spotkaniu młody Signac i inni artyści skupieni wokół Seurata skoncentrowali się na studiowaniu publikacji naukowych z zakresu teorii barw i światła. W tamtym czasie Seurat niewątpliwie czytał *Dzienniki* Eugène'a Delacroix, spisane wykłady Charles'a Henry'ego, *Grammaire des arts du dessin* Charles'a Blanca oraz prace Michela-Eugène'a Chevreula poświęcone kontrastowości barw i stylistyce impresjonizmu. Artysta często podkreślał, że on sam zapoznał się ze słynną teorią barw Chevreula za po-

⁹ P. Signac, wyd. cyt., s. 61.

średnictwem prac Blanca, które miały znaczący wpływ na wielu innych artystów, w tym także Signaca, Vincenta van Gogha czy Paula Gauguina.

Studia z zakresu teorii barw, którym poświęcał się Seurat, miały na celu przede wszystkim wyjaśnienie natury światła, które pozwoliłoby na ściśle i kategoryczne opracowanie metody neoimpresjonistycznej, stosowanej przez niego od lat w praktyce malarskiej. Szczególnie ważna była dla Seurata myślowa współpraca z Henrym. Ten francuski uczony opublikował na przełomie 1885 i 1886 roku pierwszy traktat o naukowej estetyce malarstwa¹⁰. Praca ta poświęcona była zagadnieniom z zakresu prawa harmonii kontrastów, miary i rytmu, dla których ilustracją był „krążek barw” stworzony przez Chevreula¹¹, a w artystyczny sposób zinterpretowany właśnie przez Seurata. Rozważania Henry’ego były teoretycznym dopełnieniem twórczości artysty, który dążył do metodycznie ścisłego rozplanowania barw, tak aby nadrzędny cel, jakim była doskonała harmonia fizykalnych właściwości światła z fizjonomicznym funkcjonowaniem ludzkiego oka, mógł zostać osiągnięty. Kilka lat później Signac tak scharakteryzuje rozumienie sztuki w ujęciu swojego mistrza:

Sztuka jest [według Seurata] Harmonią, Harmonia jest analogią Przeciwieństw, analogią Podobieństw, tonu, odcienia, linii; ton tzn. światło i cień; odcień to znaczy czerwień i dopełniająca ją zieleń, oranż i dopełniający go błękit, żółcień i dopełniający ją fiolet... Środkiem wyrazu jest mieszanie optyczne tonów, odcieni i ich wzajemnych oddziaływań (cienie) według ściśle ustalonych praw. [...] Neoimpresjonista, idąc za radą Delacroix, nie zaczyna malować obrazu, nie ustalwszy uprzednio jego kompozycji¹².

W tym miejscu ujawnia się jednak dysonans, który mógł stanowić jedną z głównych przyczyn wyczerpania stylistyki neoimpresjonizmu. Poszukiwania naukowego wyjaśnienia i uzasadnienia metody neoimpresjonistów były bowiem w dużej części niezależne od ich praktyki malarskiej. Fakt ten ujawnia się szczególnie w przypadku twórczości Seurata, którego najważniejsze dzieła powstały na długo przed teoretycznym opracowaniem naukowych podstaw neoimpresjonizmu przez Signaca w 1899 roku, w manifestie *Od Eugeniusza Delacroix do neoimpresjonizmu*. Próby określenia naukowych podstaw stosowanej przez neoimpresjonistów metody miały oczywiście swoje uzasadnienie w przyświecającej im idei artystycznego oddania na płótnie sposobu widzenia ludzkiego oka. Podczas gdy impresjonizm kładł nacisk na wyeksponowanie indywidualnych reakcji ludzkiego oka na zjawiska barwne i świetlne, neoimpresjoniści

¹⁰ Oryginalny tytuł pracy Henry’ego to *Introduction à une esthétique scientifique*, Paris 1885.

¹¹ G. Roque, *Chevreul’s Colour Theory and its Consequences for Artists*, Great Britain 2011, s. 2–9.

¹² P. Signac, wyd. cyt., s. 64–66.

chcieli pójść o krok dalej i „realistycznie” przestawić świat taki, jakim widzi go ludzkie oko. Ten unaukowany „realizm” stał się jednak ślepą uliczką, bowiem rygorystyczna metodologia nie pozwoliła na jakikolwiek rozwój stylistyki. Obsesyjne wręcz przywiązanie do czystości barw i klasycznego ujęcia form w celu osiągnięcia zrównoważonej harmonii w dziele zakrawało na projekt stworzenia sztuki absolutnej, który nawet jeśli został przez neoimpresjonistów zrealizowany, to uniemożliwiał jakąkolwiek twórczą ewolucję. Potencjał artystyczny i estetyczny ruchu został tym samym wyczerpany w krótkim czasie. Zanim jednak nastąpił radykalny schyłek neoimpresjonizmu, którego nie doczekał zmarły w 1891 roku Seurat, przyszedł czas na szczytowy moment rozwoju twórczości głównego teoretyka neoimpresjonizmu, Paula Signaca.

„Maksimum świetlistości, barwności i harmonii” w manifeście Paula Signaca

Poszukiwania scjentystycznego uzasadnienia metody neoimpresjonistycznej Seurata zwerbalizował w 1899 roku jego uczeń Signac we wspomnianym już teoretycznym manifeście *Od Eugeniusza Delacroix do neoimpresjonizmu*. Słynna praca Signaca, która ukazała się najpierw w 1898 roku jako cykl artykułów w piśmie „La Revue Blanche”, była niewątpliwie jednym z najważniejszych zapisów postulatów artystycznych i estetycznych drugiej połowy XIX wieku. Traktat ten stanowił systematyczny zbiór zasad tego, co w praktyce kultywował już Seurat, a Signac opatrzył ogólnym postulatem: „maksimum świetlistości, barwności i harmonii”. Postulat ten realizowany był dzięki czterem podstawowym zasadom metodologicznym, czyli przez:

- 1) mieszanie optyczne wyłącznie czystych pigmentów (wszystkich odcieni i tonów barw pryzmatycznych);
- 2) wyodrębnienie poszczególnych elementów (barwa lokalna, barwa oświetlenia, ich wzajemne oddziaływanie itp.);
- 3) zrównoważenie tych elementów i ich proporcje (zgodnie z prawami kontrastu, stopniowania i naświetlenia);
- 4) wybór wielkości dotknięcia proporcjonalnego do rozmiaru obrazu¹³.

Stosowanie tych zasad w praktyce malarskiej skutkowało nie tylko osiągnięciem ogólnego wrażenia świetlistości, barwności i harmonii w dziełach, ale oznaczało przede wszystkim prymat metody dzielenia (dywizjonizm) nad metodą punktowania (puentylizm). Zależność między tymi dwoma metodami formalnymi zo-

¹³ Tamże, s. 54.

stanie wykazana w kolejnych akapitach jako konieczna konsekwencja analizy neoimpresjonistycznych poszukiwań światła, czystej barwy i harmonii.

Postulat osiągnięcia maksimum świetlistości był jednym z fundamentów metody neoimpresjonistycznej. Dlatego w przypadku twórczości malarzy takich, jak Seurat, Signac czy Camille i Lucien Pissarro, możemy mówić o zastosowaniu estetyki światła, wyrastającej z potrzeby oddania świetlistości natury za pomocą artystycznych środków wyrazu.

Pierwszy krok w poszukiwaniu maksimum światła zrobił Seurat, którego metoda malarska stała się podstawą do sformułowania ogólnych zasad tworzenia przez Signaca. Metoda ta bazowała na zjawisku achromatyzowania koloru lokalnego, czyli tego, który pojawia się na powierzchni przedmiotów obserwowanych przy czysto białym świetle lub podczas ich obserwacji z bardzo dużego zbliżenia. Achromatyzowanie oznaczało rozbarwienie koloru lokalnego uzupełnianymi plamkami barw czystych, kładąc na płótnie coraz drobniejsze plamki. Zabieg ten miał kilka istotnych konsekwencji wrażeniowych. Po pierwsze, pozwalał na wzbogacenie intensywności światła barwnego, które odbijało się na powierzchni danego przedmiotu. Po drugie, ujawniał tę część światła, która przeniknęła przedmiot, zmieniła swoje barwne właściwości i z powrotem uległa absorpcji. Po trzecie, sprawiał, że przedmiot zdawał się odbijać kolory przejęte od przedmiotów go otaczających na skutek ich naturalnego promieniowania.

Warunkiem koniecznym achromatyzowania było zachowanie czystości barw podstawowych i mieszania jedynie tych odcieni, które znajdują się w bezpośrednim sąsiedztwie w kręgu pryzmatycznym. Stąd powstała podstawowa metoda malarska, czyli dywizjonizm (fr. *division* – ‘podział’), który w podstawowym sensie oznaczał dzielenie koloru na płaszczyźnie obrazu. Dzielenie to oznaczało rozszczepienie plamy barwnej na elementy wyrażające kolejno: barwę lokalną, barwę oświetlenia, barwę refleksów oraz kolor dopełniającej otoczki. Signac, który przypisywał sobie formalne opracowanie metody dywizjonistycznej, pisał o niej:

Dzielić – to znaczy poszukiwać mocy i harmonii koloru, przedstawiając barwność przy pomocy jego czystych składników i stosując mieszanie optyczne tych czystych elementów, wyodrębnionych i dozowanych według podstawowych praw kontrastu i stopniowania¹⁴.

Drugoplanowym uzupełnieniem metody dywizjonistycznej był puentylizm (fr. *pointiller* – ‘punktować’, ‘kropkować’), który, jak podkreślali neoimpresjoniści, nie był celem samym w sobie, ale wynikającym z koniecznością z natury dywizjonizmu postulatem w zakresie techniki malarskiej. Puentylizm, czyli punk-

¹⁴ P. Signac, wyd. cyt., s. 63.

towanie, oznaczał budowanie wszystkich plam barwnych w dziele za pomocą drobnych plamek kolorów czystych, kładzionych odrębnie na płótnie. Plamki te mogły przybierać różne kształty: kropek, kresek, drobnych płatków, lecz kluczowym wymogiem było zachowanie w ramach danego dzieła tylko jednego rodzaju faktury i wielkości dotknięć pędzla, dobranych do formatu płótna. Signac podkreślał, że nie należy tej czysto technicznej metodzie przypisywać wymiaru estetycznego:

Punkt jest jedynie środkiem. [...] Punkt jest jedynie uderzeniem pędzla, sposobem i jak wszystkie sposoby nie ma znaczenia. [...] Rola punktowania jest dużo skromniejsza: daje ono po prostu bardziej wibrującą powierzchnię obrazu, ale nie zapewnia ani świetlistości, ani natężenia kolorytu, ani harmonii. [...] jakże nudna jest praca pointylisty...¹⁵

Mistrzowskie wykorzystanie techniki puentylizmu, która podlega dywizjonistycznym zasadom, ujawnia się w obrazie Signaca pt. *Port w Saint-Tropez* z 1899 roku. Słynny obraz powstał w czasie, kiedy Signac opracował już teoretyczne podstawy metody neoimpresjonistycznej i stosował je rygorystycznie we wszystkich swoich dziełach. Dlatego, po pierwsze, *Port w Saint-Tropez* powstał w pracowni malarza, a nie, jak mieli to w zwyczaju impresjoniści, w okolicznościach natury. Obraz był ściśle przemyślaną kompozycją, poprzedzoną licznymi rysunkami i szkicami. Po drugie, Signac zastosował scjentystycznie opracowaną technikę puentylizmu, której podstawą była plamka prostokątna. Co jednak najważniejsze, w obrazie doskonale widać ściśle zastosowanie faktury dywizjonistycznej. Wszystkie składniki barwne pozostają wyodrębnione zgodnie z postulatem zachowania czystości palety i dopiero optycznie zmieszane zapewniają wrażenie niezwyklej świetlistości i intensywności kolorów. Ważnym momentem jest także kontrastowość użytych przez Signaca barw, która dodatkowo podkreśla wrażenie świetlistości. Na obrazie nie widzimy bowiem tarczy słońca, ale obecność jego refleksów odbijanych od powierzchni wody, płótna żagli czy fasady budynków jest niekwestionowana i w zdecydowany sposób dominuje nad całością harmonijnie skonstruowanej kompozycji. W przypadku tego obrazu, podobnie jak we wspomnianym dziele Seurata *Port-en-Bessin*, światło staje się formą nadrzędną, porządkującą poszczególne formy przedstawione i ostatecznie harmonizującą ogólny efekt wizualny.

Signac niezmiennie podkreślał, że puentylizm jako technika malarska pozostawał jedynie formalnym narzędziem, uzupełniającym estetykę dywizjonizmu. Estetyka ta, opracowana formalnie i w mistrzowski sposób stosowana przez neoimpresjonistów, do dziś uznawana jest za najbardziej znaczący wkład tej formacji do świata sztuki. Georges Roque podkreśla, że żaden innych ruch arty-

¹⁵ Tamże, s. 63–65.

styczny nie wykorzystał teorii barw i nauki o świetle w takim stopniu, jak neoimpresjoniści¹⁶. Warto jednak zauważyć, że w literaturze poświęconej twórczości Seurata, a w szerszej perspektywie malarstwu neoimpresjonistycznemu, dominują dwie perspektywy, które według Roque'a często nie pozwalają na właściwe zrozumienie metody impresjonistycznej¹⁷. Otóż z jednej strony dominuje przekonanie, że malarz ten był jednym z najbardziej naukowo ukierunkowanych malarzy XIX wieku¹⁸, z drugiej zaś twierdzi się przeciwnie, że niewłaściwie interpretował on naukę o kolorach, co przełożyło się na kształt metody neoimpresjonistycznej opracowanej później przez Signaca. Dlatego wydaje się, że spór o naukowe fundamenty metody neoimpresjonistycznej ma swoje źródło właśnie w nauce o kolorach, która leżała u jej podstaw. Dla przykładu Alan Lee twierdzi, że „Seurat niewłaściwie interpretował naukę stanowiącą podstawę jego metody. Metoda achromatyzowania była na tyle daleka od rzetelnego uzasadnienia naukowego, że można ją określić mianem pseudo-naukowej”¹⁹, zarzucając malarzowi powierzchowny stosunek do teorii Chevreula i fragmentaryczne wykorzystanie nauki o kolorach w stosowanej metodzie. Niemniej jednak Lee uważa, że przełożenie teorii naukowych na język sztuki jest możliwe i mógłby tego dokonać artysta, który do kwestii naukowych podchodziłby z większą uwagą niż Seurat. Z kolei badacze tacy jak Roque czy Robyn S. Roslak nie mają wątpliwości, że scjentyistyczne podstawy metody neoimpresjonistycznej zostały rzetelnie opracowane i z powodzeniem osadzone w nauce o kolorach oraz teorii światła. Wydaje się, że te dwie przeciwstawne perspektywy podnoszone są najczęściej ze względu na stosunkowo szybkie wyczerpanie metody neoimpresjonistów, która pomimo dalszej ewolucji w twórczości malarzy takich, jak Gauguin, van Gogh czy Cézanne, jako taka nie przetrwała próby czasu. Praktykowana w ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku i teoretycznie opracowana przez Signaca, stała się z czasem artystycznym dogmatem bez twórczej przyszłości.

Bez względu jednak na przyczyny jej wyczerpania, metoda neoimpresjonistyczna była logicznym rozwinięciem stylistyki impresjonizmu i jako taka musiała pojawić się w historii artystycznej twórczości człowieka. Impresjoniści bowiem, jak twierdził Signac, przedstawiali układy, związki i harmonie istniejące w naturze w sposób, w jaki wyglądają one rzeczywiście, ale zupełnie nie przywiązywali wagi do ich wzajemnych powiązań i zależności. Ten formalny zarzut stawiany malarstwu impresjonistycznemu miał bezpośredni wpływ na

¹⁶ G. Roque, *Chevreul's Colour Theory...*, wyd. cyt., s. 18.

¹⁷ Tenże, *Seurat and Color Theory*, [w:] *Seurat Re-Viewed*, ed. P. Smith, Pennsylvania 2010, s. 43.

¹⁸ R. S. Roslak, *The Politics of Aesthetic Harmony: Neo-Impressionism, Science, and Anarchism*, „The Art Bulletin” 1991, Vol. 73, No. 3, s. 383–384.

¹⁹ A. Lee, *Seurat and Science*, „Art History” 1987, Vol. 10, No. 2, s. 203.

jego wymiar estetyczny. W tym miejscu bowiem pojawia się ideał osiągnięcia harmonii estetycznej w dziele sztuki. Signac argumentował, że malarstwo neoimpresjonistyczne było bardziej harmonijne od sztuki impresjonistów, ponieważ wartość harmonii w dziele pozostawała nadrzędna wobec innych wartości estetycznych i jako taka scalała w spójną całość wielopoziomowo skonstruowane dzieło. Estetyczna wartość harmonii po pierwsze bazowała na zachowaniu barwnych kontrastów, dzięki czemu szczegóły kompozycji pozostawały równomierne i harmonijnie wyeksponowane, po drugie opierała się na radykalnym zachowaniu klasycznego rozumienia form przedstawionych w dziele i po trzecie wynikała z uprzednio przemyślanej przez artystę kompozycji (na którą składały się dwa pierwsze wymienione czynniki: kontrastowość barw oraz surowość formy).

Neoimpresjoniści podkreślali, że tylko tak skomponowane dzieło mogło pretendować do uzyskania harmonii duchowej, wyróżniającej ich twórczość na tle całego nurtu postimpresjonistycznego. Drobiazgowo skonstruowana harmonia obrazowa miała być podstawą odczucia harmonii duchowej u widza. Pobrzmiwają tutaj pierwsze echa malarstwa symbolicznego i ekspresjonistycznego, w pełni rozwiniętego w sztuce europejskiej w pierwszych dekadach XX wieku. Formalnym środkiem wyrazu stosowanym przez neoimpresjonistów nie był jednak symbol czy spotęgowanie koloru. Neoimpresjoniści opracowali własną unikalną metodę, której bazą był wspomniany już puentylizm, a która ostatecznie zyskała miano dywizjonizmu.

Dodatkowym wyrazem potrzeby osiągnięcia harmonii duchowej był sposób, w jaki neoimpresjoniści prezentowali swoje dzieła publiczności. Artyści skupieni wokół Seurata odeszli bowiem od tradycyjnego sposobu wystawiania dzieł oprawionych w klasyczne, ciężkie ramy. Signac pisał o tej zmianie:

Neoimpresjoniści odrzucili złote ramy, których krzykliwa połyskliwość modyfikuje lub rujnuje harmonię obrazu. Używają oni zazwyczaj ram białych, które stanowią doskonałe przejście pomiędzy obrazem i tłem oraz uwypuklają wysycenia barwami, nie burząc ich harmonii. [...] Obraz oprawny w takie białe ramki [...] jest od razu i bez oceny z tego prostego powodu wykluczany z Salonów oficjalnych czy też pseudooficjalnych²⁰.

Signac zwraca uwagę, że poszukiwanie duchowej harmonii w dziełach neoimpresjonistów miało także istotny wpływ na alternatywny charakter kształtu ekspozycji Salonu Odrzuconych. Do czasów ostatniej, ósmej wystawy w 1886 roku prezentowane obrazy wieszano w złotych ramach. Jedne obok drugich, pokrywały one całą powierzchnię ściany. Dopiero neoimpresjoniści odrzucili charakterystyczne dla prezentacji tradycyjnych dzieł malarskich ramy, dokonując symbolicznego wyzwolenia obrazu z krępujących, akademickich zwyczajów ekspozycji.

²⁰ Cyt. za: N. Tuffelli, wyd. cyt., s. 53.

zycji dzieł sztuki. Białe, neutralne ramy, o których pisze Signac, były zaprzeczeniem dotychczasowego modelu sztuki, w którym status dzieła wyznaczony był przez fizyczne oprawienie w ozdobne ramy, a następnie umieszczenie tak przygotowanego obrazu w przestrzeni muzealnej czy wystawowej. Niewątpliwą zasługą neoimpresjonistów było uczynienie pierwszego kroku w kierunku zakwestionowania tego tradycyjnego modelu eksponowania dzieł sztuki. W perspektywie czasu innowacja ta przyczyniła się do całkowitego zatarcia granicy między sztuką a rzeczywistością przedmiotów zwykłych. Przekroczenie owej granicy nastąpiło już w drugiej dekadzie XX wieku, kiedy kubiści zaczęli stosować metodę kolażu, wklejając do swoich obrazów fragmenty przedmiotów materialnych, a artyści tacy jak Marcel Duchamp wystąpili z pierwszymi *ready mades*.

Podsumowanie

W krótkim eseju zatytułowanym *Światło* francuski kubista Robert Delaunay pisał, że impresjonizm był właściwym momentem narodzin światła w malarstwie²¹. Koniec *peinture noir*, który niewątpliwie zawdzięczamy działalności takich malarzy, jak Claude Monet, Auguste Renior czy Alfred Sisley, nie oznaczał jednak rezygnacji z wiernego naśladowania rzeczywistości. Impresjoniści bowiem, podobnie jak neoimpresjoniści, byli w gruncie rzeczy malarzami realistycznymi, dla których najważniejszym wyzwaniem było oddanie odbicia światła w wodzie, pozostającego ciągle w ruchu i nadającego jej nowy wymiar. Odbicie światła na powierzchni wody stało się dla nich także inspiracją do uczynienia go głównym tematem sztuki malarskiej, obrazowanym za pomocą kontrastowych, harmonijnie skomponowanych czystych barw.

W ten sposób najpierw impresjoniści, a potem malarze skupieni wokół Seurata i Signaca rozjaśnili paletę kolorów stosowanych w sztuce i wydaje się, że w sposób nieuświadomiony, niezależny od naukowych teorii, opracowali oryginalną metodę w zakresie sztuki światła. Pierwotna potrzeba oddania naturalnego światła została jednak ostatecznie oparta na naukowych fundamentach. Neoimpresjoniści podjęli bowiem próbę osiągnięcia poszukiwanej przez artystów syntezy nauki i sztuki, a światło uczynili bezpośrednim przedmiotem doznania estetycznego, wpisując się na trwałe do kanonu sztuki światła. Dlatego można stwierdzić, że nawet jeśli neoimpresjonizm oznaczał ostatecznie „jedynie” ulotny moment przejścia od plenerowego malarstwa impresjonistycznego XIX wieku do przerysowanych barw fowizmu i radykalnej geometrii kubizmu w XX

²¹ R. Delaunay, *Światło*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyd. cyt., s. 134–135.

stuleciu, to niewątpliwie przyniósł ze sobą nowe rozumienie niezależności formy i koloru w malarstwie, dokonując jednocześnie apoteozy światła w sztuce, od którego wszystko się zaczyna i na którym wszystko się kończy.

APOLOGISTS OF LIGHT OR NEO-IMPRESSIONIST METHOD IN ART

ABSTRACT

The art of neo-impressionists was primarily an aesthetic postulate of apotheosis of light in European painting. In retrospect, it seems however, that obsessive attachment to the scientific approach to expose the nature of light in painting has not found recognition among successive generations of artists. Neo-impressionism was known as one of the artistic trends of post-impressionist works and dominated the last decades of the nineteenth century. Nevertheless after the untimely death of Georges Seurat in 1891, his successors and followers led to the ossification of the creative method to the dogma, which greatly weakened the significance of the artistic movement. Normative aesthetics of neo-impressionists – apologists of light in art – had passed with the peak of the development of the whole trend.

An article provides an analysis of the scientific approach to the nature of light in neo-impressionist art, which based on the famous postulate of “maximum brightness, colour and harmony”. This analysis refers to the work of the two main representatives of neo-impressionist art: Georges Seurat and Paul Signac and its purpose is: (1) to justify that neo-impressionist apotheosis of light was not only the result of scientifically established formal principles of artistic creation, but also resulted from the philosophical beliefs of artists that light is a major factor in both the creative act, as well as the aesthetic experience of the recipient, (2) to inquire into the main reasons of the imminent exhaustion of neo-impressionist art which made the light a fundamental object of aesthetic experience, entering into the historical canon of the art of light.

KEYWORDS

neo-impressionism, Georges Seurat, Paul Signac, art of light, divisionism, pointillism

BIBLIOGRAFIA

1. *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969.
2. Birren F., *Color Perception in Art: Beyond the Eye into the Brain*, “Leonardo” 1976, Vol. 9, No. 2, s. 105–110.
3. Catton R. D., *The Place of Seurat*, “The Art Institute of Chicago Quarterly” 1958, Vol. 52, No. 1, s. 2–5.
4. Dulewicz A., *Słownik sztuki francuskiej*, Warszawa 1986.
5. Gombrich E. H., *O sztuce*, tłum. M. Dolińska, I. Kossowska, D. Stefańska-Szewczuk, A. Kuczyńska, Poznań 2009.
6. Lee A., *Seurat and Science*, “Art History” 1987, Vol. 10, No. 2, s. 203–226.
7. Rewald J., *Historia impresjonizmu*, tłum. J. Guze, Warszawa 1985.

8. Roque G., *Chevreul's Colour Theory and its Consequences for Artists*, Great Britain 2011.
9. Roque G., *Seurat and Color Theory*, [w:] *Seurat Re-Viewed*, ed. P. Smith, Pennsylvania 2010, s. 43–64.
10. Roslak R. S., *The Politics of Aesthetic Harmony: Neo-Impressionism, Science, and Anarchism*, "The Art Bulletin" 1991, Vol. 73, No. 3, s. 381–390.
11. Salvi F., *Impresjoniści: początki nowoczesnego malarstwa*, tłum. M. Mach, Łódź 1995.
12. Tuffelli N., *Sztuka XIX wieku*, tłum. W. Gilewski, Warszawa 2007.
13. Venturi L., *The Aesthetic Idea of Impressionism*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1941, Vol. 1, No. 1, s. 34–45.