

## RUHMITUSE „LES NABIS“ KUNSTITEOORIADEST\*

J. Kangilaski

NSV Liidu ajaloo kateeder

XIX sajandi lõpp ja XX sajandi algus on prantsuse kunsti aja-loos üks kõige keerulisemaid, vaieldavamaid, aga ka kõige olulisemaid etappe. Neil aastatel tärkas Lääne-Euroopas kunst, mis on põhimõtteliselt erinev renessansi traditsioonidest ja ütleb teadlikult lahti neist püüdlustest, mis innustasid kunstnikke umbes 500 aasta jooksul. Nõukogude kunstiajaloolased pole aga nn. moodsa kunsti tekkimist kuigi sügavalt analüüsinud ja mõnikord on piiratud üldsõnaliste ja ühekülgselt mahategevate iseloomustustega. Tegelikult vajab veel kogu «moodsa kunsti» problemaatika tõsist marksistlikku läbitöötamist.

Käesolev artikkel ei püüa muidugi haarata kogu seda laia probleemistikku, vaid vaatleb ainult ühte kitsast, kuid küllaltki tüüpilist lõiku prantsuse sajandivahetuse kunstis, nimelt «Les Nabis» (nabiide) rühmitust ja eriti mõningate selle rühmituse liikmete kunstiteooriaid.<sup>1</sup>

1888. aastaks, mil P. Sérusier sai oma ajalukku läinud õppetunni P. Gauguinilt ja naasis «Talismaniga» Juliani vabaakadeemia õpilaste ringi, oli prantsuse kunstis kujunenud ebamäärane olukord. Püüame seda järgnevalt õige lühidalt ja seetõttu paratamatult lihtsustatult visandada.

Milline oli siis 90. aastate ametlik kunst? Põhijoontes jätkas see eelmiste aastakümnete akademismi traditsioone. Tuleb rõhutada, et akadeemiline salongikunst polnud oluliselt nõrgenenud, kuigi ta sisemine tühjus sai järjest ilmsemaks. Akadeemiliste kunstnikkude päralt olid endiselt kõik võtmeasendid kunstielus, õppejõudude kohad, autasud ja avalik tunnustus. Akademiism oli suurepärase võrdkuju selle aja kodanlusele, see oli tüüpiliselt kodanlik kunst, täielikult kodanluse huvidele vastav. Sa-

\* artikkel valmis 1966. aastal.

<sup>1</sup> Nabiide rühmituse tekkimisest ja liikmetest vt. J. Kangilaski. Rühmitus «Les Nabis» ja selle osa prantsuse kunstis XIX sajandi lõpul ja XX sajandi alguses. — «Kunst», 1966, nr. 1.

jandi lõpu prantsuse kodanlus oli juba täiesti reaktiooniline klass, kes oli ülbe oma jõus ja veendunud «belle époque'i» stabiilsuses. Kodanlusele oli iseloomulik enesekindel piiratus ja kitsas praktilisus. Kodanlus pidas end väga kulturseks ja vaimseks, ei põlanud isegi «probleeme», kui need ainult liiga teravad ega segavad polnud. Sajandi lõpuks oli kodanluse loominguline steriilsus võtnud juba hirmuäratavad vormid, kodanlased olid täielikult kaotanud arusaamise loomingust ja kunstist. Sellise klassi tellimisel tekkinud akademism oli samuti (J. Cassou väljendus) «ainuüksi produktsioon ja mitte mingil määral looming». Akadeemiliste kunstnike karjääriredel oli kindlaks kujunenud nagu riigiametnikel, nende edutamisel valitses kindel süsteem. Kodanlusele oli vältimatu, et kunstiteose hinnangud oleksid kindlad, sest muidu oleks tekkinud raskusi ja peamurdmist oma raha paigutamisel. Akadeemiline kunst pidi ülistama saavutusi või isikuid, pidi neid poetiseerima ja ülevaks muutma. Selleks kasutati põhiliselt veel sajandi alguse klassitsismi väljendusvahendite arsenali, kuhu oli ainult arglikult lisatud deloroche'likku romantismi. Ainevald oli äärmiselt elukauge, mida näitavad ka mõnede, nn. rooma auhinna saanud tööde nimetused:

1891 — Lavalley — «Philémon ja Baucis kutsuvad Jumalaid oma lauda»

1892 — Lavergne — «Hiioob ja tema sõbrad» ja Trigoulet — «Simson veskikive keerutamas»

1895 — Larée — «Pühad naised Kristust leinamas»

1896 — Mitrichy — «Pühad naised Kristust leinamas»

Oli ka teisi auhinnasaajaid: Roybet, Hébert, Constant, Henner, Tattegrain. Veel a. 1900 anti Humbert'ile auhind teose «Sabat» eest.<sup>2</sup> Kes tunneb praegu neid kunstnikke? Siis aga kirjutasid neist vaimustusega juhtivad ajalehed ja ajakirjad, nende tööde eest maksti suuri summasid. Tüüpilised range akademismi esindajad olid Bouguereau ja Gérôme — esimene põhiliselt aktimaalija, teine aga oli äratanud tähelepanu maaliga «Kukevõitlus vanas Kreekas». Nende mõju Kunstide Akadeemias oli väga suur. Isegi impressionistidest ei tahtnud nad kuulda, suuri vaevu nõustus kodanlik publik 1893. a. surnud Caillebotte'i päranduse muuseumi paigutamisega. 1900. a. maailmanäitusel oli prantsuse kunsti osakonnas impressionistidele siiski eraldatud üks ruum, kuid kui president Loubet külastas näitust, sulges Gérôme tee sellesse ruumi, hüüdes: «Ärge minge, härra president, see seal on Prantsusmaa häbi ja teotus!» Selline üliettevaatlik suhtumine impressionistidesse jätkus ka veel XX sajandi alguses, seega ajal, kui impres-

<sup>2</sup> Andmed on võetud teosest: Paris de 1800 à 1900, sous la direction de Charles Simond. Tome III (1870—1900). Paris, 1901, vastavate aastate juurest.

sionistide rühmitus oli juba parkümmend aastat tagasi lakanud olemast.

Lõputu antiikteemade korrutamine hakkas siiski ka kodanlust häirima. Romantismi elementide arglik ülevõtt algas juba sajandi keskel. Nüüd haarati vahelduse otsingul igasuguste eeskujude järele nii ajas kui ruumis, sealjuures aga akademismi põhiloomust muutmata. Kodanlus tundis end kõigi aegade kunsti pärijana ja omanikuna. Ise midagi loomata, meeldis kodanlusele mõnulda asumaade ja mineviku kunstipärandi keskel. Muidugi jäi kaugete kunstivoolude tõeline sisu kättesaamatuks, kõike vaadeldi ainult kui dekoratsiooni, hiilguse lisandit. Tulemuseks olid eklektilised, kirjud ja veidrad teosed, mille peasiht näib olevat püüe publikut toreduse ja pompöössusega hämmastada, püüe teeselda fantaasiaküllust. Eriti masendavaid näiteid andsid need taotlused arhitektuuris (kasvõi 1900. a. maailmanäituse paviljonid) ja tarbekunstis, kuid ka maalikunstis, näiteks Rochegrosse'i loomingus. Seal on kõikvõimalik butafooria segatud labase erootikaga, akadeemilise kunsti peaaegu alatise kaaslasega. Muidugi ei puudunud akademismis ka hurraapatriootlik, tihti šovinistlik lahingu- ja ajaloomaal. Sajandi lõpul asendub sedalaadi töödes Delaroche'ilt pärit pseudoromantika kuiva protokolliva laadiga, mille peaesmärk näis olevat mundri ja relvastuse ülitäpne kujutamine.

Üks osa akadeemilisi kunstnikke püüdis üle võtta realismi ja impressionismi saavutusi, kuid tulemused olid alati poolikud. Akadeemilised kunstnikud ei erinenud sõltumatutest kunstnikest alati mitte niivõrd andekuse kui just kunsti ja kunstniku ülesannetest arusaamise poolest. Akademiistid ei olnud huvitatud loomingust, nad püüdsid muganduda kodanliku publiku maitsele ega loobunud teatud kindlakskujunenud võtetest. Muudatused ühe osa ametlike kunstnike loomingus olid siiski nii silmapaistvad, et viisid 1890. aastal lõheni Prantsuse Kunstnike Ühingu, mis organiseeris iga-aastasi salonge. Sellest ajast peale oli Pariisis kaks ametlikku kunstisalongi: esiteks endise nimega Prantsuse Kunstnike Ühing, kus esimest viulit mängis Bouguereau, ja teiseks Meissonier' juhtimisel loodud Rahvuslik Kaunite Kunstide Ühing (Marsi väljaku salong) pisut liberaalsema põhikirjaga. Juhtivad kujud selles salongis olid Carolus-Duran, Boldini, Besnard ja teised.<sup>3</sup> Olles eriti suurilmaportreede maalijad, kasutasid nad impressionistliku maiguga koloriiti või püüdsid imiteerida realistliku portree suurmeisterid. Põhimõtteliselt nad aga siiski akadeemilisest kunstist ei erinenud. Mõned akadeemilised kunstnikud pöördusid realistide eeskujul tööteema poole, kujutasid žanristseene ja kaasaegse elu sündmusi. Üldreeglina jäid nende tööd

<sup>3</sup> Д. Р е в а л д. Постимпрессионизм. М. — Л., 1962, стр. 295.

aga abituks, võrreldes sajandi keskpaiga sõltumatute realistide võitlevate loominguliste töödega. Humanismi asemel näeme nende töödes igapäevase elu võltsi poetiseerimist, tööd ja lihtrahva elu kujutatakse idüllina ja patriarhaalsena. Sotsiaalseid probleeme ei puudutata peaaegu üldse, selle asemel näeme naturalistlikku pisi-asjades nokitsemist.

Kodanlik-positivistliku naturalismi olemus ilmneb selle aja ühe tuntuma kunstiteoreetiku Hippolyte Taine'i sõnadest: «Kunst seisneb täpses ja täielikus imitatsioonis».<sup>4</sup>

Akadeemilised kunstnikud tegid loodust imiteeriva kunsti vastuvõetavaks kodanlikule publikule ja hävitasid sellega realismi olemuse. Detailide töepära ja «elulähedane» motiivistik ei päästa neid teoseid, vaid nad kuuluvad kahtlemata prantsuse selle aja kultuuri reaktsioonilisse ossa.

Ka need üksikud kunstnikud, kes püüdsid jätkata demokraatliku realismi traditsioone (näiteks Rafaelli), ei küündinud kaugegtki oma eelkäijate tasemeni ja nende osa prantsuse kunstis oli väike.

70—80. aastate kunstist kõneldes on nõukogude kunstiteadlased nimetanud teise, vähem olulise reaktsioonilise suunana (ametliku salongikunsti kõrval) nn. maalijaid-sümboliste P. Puvis de Chavannes'i ja G. Moreau'd, samal ajal eitamata eriti Puvis de Chavannes'i saavutusi dekoratiivmaali alal. «Nende looming oli, võrreldes Salongiga, novaatorliku iseloomuga, kuid see oli «novaatorlus», mis püüdis luua realismist erinevat kunstilist keelt ja mis valmistas ette kodanliku kunsti üleminekut avalikult antirealistlikele positsioonidele.»<sup>5</sup> Kirjelduse mõttes on see lause täiesti õige, kuid hinnangu juurde tuleme artikli lõpuosas veel kord tagasi. Ütleme ainult nii palju, et kogu postimpressionismi iseloomustab püüe luua XIX sajandi realismist ja üldse renessansi traditsioonidest erinevat kunstilist keelt ja kogu postimpressionismi nimetamine «kodanliku kunsti avalikult antirealistlikele positsioonidele ülemineku ettevalmistuseks» tundub olevat liiga ühekülgne ja kategooriline. Prantsuse selle aja kunstis polnud mingeid uusi jõude, kes oleksid postimpressionismile vastandanud midagi progressiivsemat. Lõpuks on oluline vahet teha ühelt poolt G. Moreau' ja teiste temataoliste ning teiselt poolt P. Puvis de Chavannes'i loominguga. Esimesed püüdsid kirjandusliku sümbolismi põhimõtteid mehhaaniliselt kujutavasse kunsti üle kanda ja otsisid sümboolikat ainult pildi süžees, jäädes maalimise osas akademistidega üldiselt samadele positsioonidele. Puvis de Chavannes aga oli üks esimesi, kes otsis teid kunstiteose maalilise ja emotsio-

<sup>4</sup> F. Fels. *L'Art vivant de 1900 à nos jours*. Genève, 1950, lk. 33.

<sup>5</sup> *Всеобщая история искусств*, т. V. М., 1964, стр. 106.

naalse aspekti ühendamiseks, sealjuures kalliks pidades klassikalise kunsti traditsioone.

70.—80. aastail oli prantsuse kunsti kõige progressiivsemaks tiivaks olnud impressionism,<sup>6</sup> kuid see rühmitus oli lagunened juba 1886. aastal. Tüüpilisim impressionist Monet oli arendanud oma kunsti juba sellise punktini, kust oli väga raske edasi minna. Paljud noored kunstnikud, kes põlgasid akadeemilist kunsti ja imetlesid impressioniste, ei tahtnud siiski leppida sellega, et impressionistid jätsid kunstnikule liiga väikese, mõnede arvates ainult passiivse muljete fikseerimise masina osa. Cézanne, van Gogh ja Gauguin püüdsid igauks omal viisil ületada tekkinud ummikut (nii nagu Puvis de Chavannes'gi). Kuna van Gogh suri juba 1890. a. ja Cézanne töötas praktiliselt tundmatu erakuna Aixis, olid ainult Gauguini looming ja õpetused noortele mõnevõrra kättesaadavamad.

Sümbolism kirjanduses ja sellega tihedalt seotud postimpressionism kujutatavas kunstis tekkisid ajal, kui prantsuse proletariaat ei suutnud omaenese killustatuse ja nõrkuse tõttu anda intelligentsile kindlaid eesmärke, radikaalse haritlaskonna ideed ja ideaalid jäid endiselt ehtväikekodanlikult kõikuvateks. Subjektivism, rahvast eraldumine ja muud nõrkused hakkasid sõltumatut kunsti üha rohkem kahjustama, eriti XX sajandil. Ometi jäi XIX sajandi viimasel aastakümnel sõltumatu kunst kõige progressiivsemaks leeriks (vähemalt maalikunstis), sest vähesed puhtproletaarse kunsti esindajad (näiteks Steinlen) ei eraldunud oluliselt muust sõltumatust kunstist.

Nabiide rühmitus oli tüüpiline sajandi lõpu nähtus, ja nagu kogu selleaegne sõltumatu kunst — äärmiselt vastuoluline. Kõrvuti leiame siit purureaktsioonilisi, naiivselt romantilisi ja lausa dekadentlikke kallakuid, aga ka kõrgeväärtsuslikku, progressiivset kunstiloomingut. Vastuolulised on ka nabiide teooriad. Maailma-vaatelistes küsimustes oli rühmitus väga kirev: kõrvuti olid skeptiline Bonnard, aktiivne antiklerikaal ja antikatoikliiklane Lacombe, anarhist Rousset, ateist Vallotton, aga ka fanaatilised katoliiklased Denis, Verkade ja Sérusier (viimane kaldus ka teosofiasse).<sup>7</sup>

Nabiidele oli teoretiseerimine väga omane, nad otsisid teooria-dest tuge ja kindlust.<sup>8</sup> Kahjuks ei peegelda nabiide teooriad päris objektiivselt rühmituse iseloomu, sest erilist kalduvust teoretiseerimisele osutasid just n.-ö. reaktsioonilisema kallaku esindajad, kellest 1895. a. paiku hakkasid eralduma kõige silmapaistvamad kunstnikud nabiide hulgas — Bonnard, Vuillard ja Rousset, sa-

<sup>6</sup> Sealsamas, lk. 83.

<sup>7</sup> A. Humbert. Les Nabis et leur époque. Genève, 1954, lk. 13 jj.

<sup>8</sup> Ch. Chassé. Les Nabis et leur temps. Paris, 1960, lk. 140 jj.

muti Vallotton, Maillol jt. Rühma põhilised teoreetikud olid P. Sérusier ja eriti Maurice Denis. Siiski on nimetatud kunstnike teooriad tähelepanuväärsed mitmel põhjusel. Kõigepealt väljendavad nad väga ilmekalt üldist postimpressionismi aja mõttelaadi, eriti aga need teoreetilised seisukohad, mis Sérusier ja Denis 1888—1895 välja töötasid, mõjutasid oluliselt kõiki rühma liikmeid ja üldse kogu prantsuse kunsti arengut. Need varasemad teooriad sündisid nabiide ühistel koosviibimistel, vastastikustes vaidlustes, kuigi nende väljendajaks kirjasõnas oli enamasti M. Denis.<sup>9</sup>

Nabiide teooria esimeseks oluliseks tähistuseks on kiri, mille Sérusier 1889. aastal saatis Bretagne'ist, Gauguini juurest Denis'le.<sup>10</sup> Selles ilmneb noore kunstniku ratsionalistlik analüüsihiline ja otsiv vaim. Sérusier jagab kõigepealt maalikunsti komponentideks ja hakkab neid siis üksikult iseloomustama:

#### Maalikunst

#### I. Kunst

#### II, Käsitöö

- |                              |              |            |             |
|------------------------------|--------------|------------|-------------|
| a) muutumatud<br>printsiibid | b) isikupära | a') teadus | b') vilumus |
|------------------------------|--------------|------------|-------------|

Kooskõlas objektiiv-idealisticke vaadetega väljendab Sérusier punkt «a» all märgitud lõigus sügavat veedumust, et kunstis on olemas mingisugused igavesed muutumatud printsiibid. Neid printsiipe peaks välja selgitama esteetika, kuid see teadus olevat kaasajal surnud. Kunsti igavesi põhimõtteid on alati arvestatud kui mitte kirjapanduina, siis vähemalt traditsioonina, sest näiteks ka «primitiivide» või jaapanlaste juures näeme eksimatut joonte ja värvide harmooniat. Järelikult olevat «muutumatud printsiibid» ühised kõikidele rahvastele ja kõikidele ajastutele. Neid saab taandada harmoonia ideedele, mis peituvat kõigis inimestes.

Ülaltoodud mõttekäik on Sérusier' mõistmiseks väga oluline. Sérusier ei olnud rahul oma kaasaegse kunsti subjektiivsusega, sellega, et puudusid kõiki kunstnikke ühendavad printsiibid ja «suur stiil». Mõte, et kõigi aegade kunstiteostes on midagi ühist, tundub täiesti loomulik ja põhjendatud. Ometi näeme, et kui Sérusier püüdis neid «muutumatuid printsiipe» lähemalt iseloomustada, sattus ta kohe raskustesse. Sérusier viitab harmooniale (mida ta ei defineeri), mis olevat ühine kõigile inimestele. Sellega aga vaatleb ta inimest väljaspool ühiskonda ja nähtavasti eeldab, et inimloomus on ajaloo vältel muutumatu. Ta ei räägi inimesest kui ajaloolisest olendist, vaid «inimesest kui niisugusest» ja selliselt jõuab ebateaduslike, idealisticke järeldusteni ka esteetikas. Para-

<sup>9</sup> F. Hermann. Die «Revue Blanche» und die Nabis. Zürich, 1959, I köide, lk. 191.

<sup>10</sup> P. Sérusier. ABC de la peinture. Correspondance. Paris, 1950, lk. 42—45 (edaspidi: P. Sérusier).

tamatult jõuab ta, püüdes «muutumatu printsiipe» täpsustada, ühekülgete, vägivaldsete ja metafüüsiliste normide kehtestamiseni. Kõik need probleemid on aktuaalsed ka tänapäeval isegi nõukogude esteetikas, kus veel pole lõppenud diskussioon «prirodnikute» ja «ühiskondlaste» vahel.

Punkt «b» juures ilmneb Sérusier' vastuolulisus — individuaalliku ajastu lapsena ei julge ta minna «objektiivsete printsiipide» rõhutamisega äärmuseni, vaid tunnustab, et ka kunstniku isikupära on lubatud. Ometi allutab ta selle «objektiivsele harmooniale»: jooned ja värvid tuleb valida kooskõlas «muutumatu printsiipidega» ning isikupärale jääb üksnes nende «sobitamise» ülesanne. Samas on toodud ka oluline märkus «kirjandusliku külje» kohta maalikunstis — see võivad ja isegi pidavat olema, kuid ainult ettekäändena. Kui «kirjanduslik element» domineerib, jõuame illustratsioonini.

a') — teadus, kui ta polevat just hädavajalik, siis vähemalt ei kahjustavat kunagi. Tulevat ainult vältida a' segiajamist b-ga. a'-d saab õpetada, b-d mitte.

b') — olevat ka objektiivselt määratletav b' muutub sedavõrd isikupäraseks, kuivõrd muutub halvemaks (nagu käekiri).

Kokkuvõttes deklareerib Sérusier optimistlikult: a-d ja a'-d on võimalik õppida, nende jaoks tuleb ainult luua täpsed vormelid; b jääb täiesti vabaks ja b'-ga ei tule eriti aega viita.

Kaasaegne kunst olevat aga just vastandlik «tõelisele» kunstile — a ja a' puuduvad täiesti, b on orjastatud ja üksnes b' särab täies hiilguses.

Kirglik soov leida kunstile uut «pidepunkti», uut ühtset stiili ja stabiilsust läbib ka neid Sérusier' kirjutisi, kus ta ei arenda üldesteetilisi spekulatsioone, vaid puudutab kunstiloomingut enast. Näiteks 1892. a. kirjutab ta Verkadele: «Ma tahan kindlat, lihtsat ja lõpetatud joonistust. Ma ei mõista selle all nagu teised mitte detaile, vaid et iga joon oleks vajalik ja etendaks eksprestiivset osa ansamblis. Ma tahan, et iga joon oleks vältimatu, see on, et ta ei saaks olla teisiti, kui ta on.»<sup>11</sup>

Analüüsides Sérusier' selleaegseid töid nende mõtteavalduste põhjal, näeme, et Sérusier seisis väga lähedal Pont-Aveni koolkonnale (Gauguin, Bernard, Anquetin jt.) ja et teda võib pidada üheks tüüpilisemaks «l'art nouveau» (juugendstiili) esindajaks.

Sérusier' peasihiks oli aga, nagu öeldud, kunsti «muutumatu printsiipide» väljaselgitamine. Nende otsingul huvitus ta kunsti-teooriast, mille olid loonud benediktiinlaste ordu mungad eesotsas paater Desiderius Lenziga Beuroni kloostri Saksamaal. Põhisuunalt ei erinenud beuroonlased kuulsatest natsareenlastest — ka nemad otsisid uue «püha kunsti» eeskujusid kaugest minevikust.

<sup>11</sup> P. Sérusier, lk. 61.

Kui natsareenlasi huvitas eriti vararenessanss («primitiivid»), siis Beuroni teoreetikud pidasid religioosse kunsti eeskujudeks vanaegiptuse ja arhailise Kreeka kunsti.<sup>12</sup> Sérusier' sidemed Beuroniga tihenesid pärest seda, kui tema lähim sõber nabiide hulgas — Verkade — laskis end katoliku usku ümber ristida ja läks Beuroni mungaks. Sérusier' ja Verkade liigutavast kirjavahetusest selgub, kuidas Sérusier's süvenes soov luua täpsed kunsti eeskirjad ja normid. «Kunsti muutumatute printsiipide» leidmiseks möödistas ta vanade meistrite töid ja püüdis leida nende aritmeetilisi keskmisi. Primitiivne mehhanism põimus Sérusier'l arvude müstikaga. Oma traktaadis «ABC de la peinture» kirjutab ta järgmist: «Ma nimetan headeks proportsioonideks neid, mille järgi on konstrueeritud väline maailm, kaasa arvatud meie keha. Need on väljendatavad lihtarvude, nende korrutiste, ruutude ja ruutjuurte abil.» Edasi loetleb ta lihtarvude «müstilisi tähendusi»: 1 — see pole üldse number; 2 — tähistab kahe printsiibi võitlust, kuid on steriilne, kuni ei vii tulemuseni, number kolmeni. See tähistab Jumalat või Loojat ja on sellepärast kolmainuse märgiks. Number viis on aluseks kõige ilusamatele proportsioonidele — kuldloikele jne.<sup>13</sup> 1898 kirjutas Sérusier Verkadele, et ta on leidnud lõpliku võtme «heade proportsioonide» juurde vanade egiptlaste kunstist.<sup>14</sup> Nii lähenes Sérusier neile «absoluutse ilu mõõtudele», mis olid antud paater Lenzi esteetikas. Sérusier ei leppinud ainult jonte ja proportsioonidega, vaid tahtis luua absoluutseid värviteooriaid, näiteks loetleb ta «head» ja «halvad» värvikombinatsioonid.<sup>15</sup>

Sérusier' evolutsioon on omamoodi tragöödia. Teda ei rahuldanud kaasaegse kunsti subjektivism ja individualism, kuid ometi ei suutnud ta neile vastandada midagi tõeliselt väärtuslikku ja kindlat. Täiesti ignoreerides kunsti ühiskondlikku loomust püüdis ta leida ajaloo arengust sõltumatuid seaduspärasusi ilule ja kunstile. Kõik see viis Sérusier täieliku ummikuni niihästi teorias kui ka kunstipraktikas. Eri ajastute meistriteoste põhjal loodud «keskmiste ilureeglite» järgi maalitud teosed muutusid üha verevaesemateks, eklektilisteks ja abituteks.

Sérusier' teooriad jäävad kogu nende primitiivsusest hoolimata üheks hoiatavaks näiteks, kuhu võivad jõuda need teoreetikud, kes püüavad ühiskonna arengut ignoreerides välja töötada «absoluutse ilu kriteeriume». Siiski oli Sérusier' teooriatel esialgu küllaltki suur mõju teistele nabiidele. Paljudes oma kirjades 1889—1892 nõudis Sérusier «uue stiili» loomist ja see üleskutse leidis kõlapiinda noorte kunstnikkude südameis. Mis aga puutub Séru-

<sup>12</sup> Beuroni kunstist vt. näiteks «Die Kunst», 1908, nr. 3.

<sup>13</sup> P Sérusier, lk. 55 jj.

<sup>14</sup> Sealsamas, lk. 87.

<sup>15</sup> Sealsamas, lk. 73 jj.

sier' «pühadesse mõõtudesse» ja üldse hilisematesse teoreetilistesse spekulatsioonidesse, siis jäid nabiid (peale Verkade ja osaliselt Denis') nende suhtes ükskõikseks. Seda kurdab ka Sérusier ise kirjas Verkadele aastal 1893.<sup>16</sup>

Kuigi Sérusier oli nabiide rühmituse asutajaliikmeks, jäi ta peagi rühmituse tegevusest suhteliselt kõrvale. Tema asemel tõusis nabiide juhtivaks teoreetikuks Maurice Denis, kes nii teoorias kui ka kunstiloomingus osutus Sérusier'st tunduvalt viljakamaks, sügavamaks, aga ka vastuolulisemaks ja vähem järjekindlaks. Denis' teoreetilised vaated tegid 20 aastaga läbi väga huvitava ja õpetliku evolutsiooni: moodsa kunsti eestvõitlejast sai aja jooksul selle veendunud ja kindel, kuigi mitte äärmuslik vastane. Samal ajal muutusid Denis' üldfilosoofilised ja poliitilised vaated järjest reaktsioonilisemaks. Sellist esimesel pilgul paradoksaalset nähtust on vaja lähemalt vaadelda, kuna meil veel tihti esineb lihtsustatud ettekujutus moodsa kunsti probleemidest, s. o., nagu tähendaks moodsa kunsti kritiseerimine igal juhul progressiivsust, selle kiitmine aga reaktsioonilisust.

Denis' kui teoreetiku tegevus algas koos nabiide rühmituse sünniga. 1890. aastal avaldas ta varjunime all artikli «neo-traditsionalismist», mis väga hästi annab edasi postimpressionismi põhiolulist. Seda artiklit on F. Hermann nimetanud nabiide usutunnistuseks. Nagu sama autor rõhutab, sündis see artikkel vaidluste põhjal, mille aluseks oli Sérusier' ülalesitatud kiri Denis'le.<sup>17</sup> Artikkel<sup>18</sup> algab kuulsa definitsiooniga: «Tuleb meeles pidada, et maal, enne kui olla lahinguratsu, alasti naine või mingisugune anekdoot, on peamiselt tasapind, mis on kaetud kindlas korras paigutatud värvidega.» Seda definitsiooni ei saa siiski pidada formalismi manifestiks (kuigi siit hiljem võis formalism välja kasvada), vaid tema teravik on suunatud ametliku akademismi vastu, mis parasiteeris «huvitaval» süžeel või labasel erootikal. Denis nimelt kirjutab samas artiklis, et akademistid on kaotanud võime näha elu, nad näevad tegelikkust läbi vanadelt meistritelt laenatud prillide. Akademistide arvates on tegelikkus muutumatu, noored kunstnikud aga on tõestanud selle muutlikkust. Veel selgemalt on akademismivastane hoiak väljendatud eessõnas nabiide näituse kataloogile 1895. a.<sup>19</sup> Denis leiab, et alates vendade Carraccide ajast on akadeemiates kopeeritud vanade meistrite töid ja et just siit olevat välja kasvanud põhimõte, et maalimine — see on millegi kopeerimine. Renessansimeistrid mõistsid, nii nagu kaasaegsed noored kunstnikudki, et pilt peab olema orgaaniline

<sup>16</sup> P Sérusier, lk. 70.

<sup>17</sup> F. Hermann, lk. 180 jj.

<sup>18</sup> M. Denis. Théories 1890—1918. Paris, 1920, IV trükk, lk. 1 jj. (edaspidi: M. Denis. Théories).

<sup>19</sup> M. Denis. Théories, lk. 26 jj.

tervik oma sisemiste seaduspärasuste ja kindla korraga. Alates XVI sajandist on aga akademism kultiveerinud arusaamist, et pildi väljendusrikkus peab seisnema süžees, maalimise ülesanne on ainult kopeerida tegelikkust. Väljendusliku ja maalilise plaani eraldamine on akadeemilise kunsti peasüü. (Muidugi ei väida Denis, nagu poleks renessansist XIX sajandi lõpuni olnud suuri kuntnikke ja esteetiliselt väärtuslikke pilte, vastupidi — ta räägib ainult akadeemilise kunsti üldtendentsist ning nimetab suurte maalijatena Chardini, Rembrandti ja Renoiri.) Ka impressionistid pole suutnud ületada kuristikku maalilise ja väljendusliku aspekti vahel. Nad on küll loobunud vanade meistrite kopeerimisest, kuid mitte kopeerimisest üldse. Nad hülgasid koos süžeelise väljenduslikkusega kogu väljenduslikkuse probleemi ja arendasid edasi ainult üht (kahjuks täiesti iseseisvaks muutunud) aspekti kunstis, s. o. tegelikkuse kopeerimist. Selles osas olevat impressionistidel suuri saavutusi (koloriidi, valguse jne. kujutamine), kuid neile olevat kunst ainult tegelikkuse passiivne peegeldus, töö eeskuju järgi, mis välistab valiku ja ümbermõtestamise. «Impressionism — see on silm ilma peata».<sup>20</sup>

Mida siis Denis ootab kunstilt, milles ta näeb noorte kunstnikkude ülesandeid? Eelkõige selles, et taastada pilt kui tervik, milles emotsionaalsus väljenduks maalimise kaudu. Kõigile suurte maalijate teostele olevat omane emotsionaalne väljendusrikkus, mis ei sõltu süžees. «Nemad (s.o. nabiid) eelistavad süžee abil saavutatud emotsionaalsusele sellist emotsionaalsust, mis põhineb dekoratiivsusel, vormide ja värvide harmoonial, valitud materjalil» ja edasi «...nad usuvad, et igale emotsioonile, igale inimlikule mõttele vastab plastiline dekoratiivne ekvivalent, leidub vastav ilu».<sup>21</sup> Siin selgub ka, mida Denis mõistis «sümbolismi» all: «On olemas tihe vastavus vormide ja emotsioonide vahel. ja see ongi sümbolism».<sup>22</sup>

Kõik need teesid on küllaltki üldsõnalised, kuid põhitendent-silt täiesti selged — neis näeme postimpressionismile tüüpilist püüet vastandada passiivsele looduse kopeerimisele kunstniku loov. kujundav tahe. Denis ise kommenteeris oma noorpõlveartikleid rohkem kui paarikümne aasta pärast ja leidis, et tema «definiitsioon» tegi lõpu kunstile, mis pidas end «avatud aknaks loodusesse», uuendas pildi põhimõtte ja tegi pildist objekti, millel on oma seadused, oma sisemised vajadused.<sup>23</sup>

Sümbolism oli kunst tõlgitseda ja esile kutsuda hingeseisundeid värvide ja vormide suhete abil. Need suhted, olgu nad siis

<sup>20</sup> M. Denis, *Théories*, lk. 52.

<sup>21</sup> *Sealsamas*, lk. 27.

<sup>22</sup> *Sealsamas*, lk. 34.

<sup>23</sup> M. Denis. *Nouvelles théories 1914—1921*. Paris, s. a., lk. 66 (edaspidi M. Denis, *Nouvelles théories*).

«leiutatud» või looduselt laenatud, muutuvad selle hingeseisundi märgiks või sümboliks, neil on võime seda sugereerida. Selline sümbol on põhimõtteliselt erinev allegooriast, sest viimane on täiesti objektiivne kokkuleppeline keel (nagu heraldika või lilled keel). Allegooria kõneleb mõistusele, sümbol aga silmadele.<sup>24</sup> Kunstnik, püüdes kujutada tegelikkust või õigemini selle mõjul tekkinud emotsiooni, võib ära jätta kõik, mis pole oluline põhilise väljendamise seisukohalt, kunstnik peab looma ekspressiivse skeemi. Kui puu näib punakana, siis tuleb seda edasi anda erepunasena. See olevatki «subjektiivne deformatsioon», s. o. sama, mida Sérusier mõtles punkt «b» all.

Ülalkirjeldatud arusaamine kunstist rahuldab kõiki nabiisid, sealhulgas ka Bonnard'i, Vuillard'i ja Roussel'i. Nabiidele polnud kunst mitte tegelikkuse reprodutseerimine, vaid sellest arusaamine, selle mõtestamine uute, spetsiifiliselt maaliliste vahenditega.

Denis aga jätkab, et «subjektiivsel deformatsioonil» on piirid, mida asetab «objektiivne deformatsioon». Viimase all mõistab ta absoluutseid, muutumatuid esteetikaseadusi ja tehnika poolt pandud piire. (Näeme, et Denis' «subjektiivne deformatsioon» = a + a' Sérusier'l.) Neid seadusi usub ta leidvat teadlaste abiga ja vanade meistrite töedes.<sup>25</sup> Kuigi ülaltoodud mõtted on kirja pandud alles 1918. aastal, võib nende põhjal mõista, milles peitusid lahkuminek juured ühelt poolt Bonnard'i, Vuillard'i, Roussel'i ja üldse kogu «moodsa kunsti» ning teiselt poolt M. Denis' vahel. Kerkis esile probleem — missugune osa kuulub subjektiivsele, missugune objektiivsele deformatsioonile. Pealegi ei suutnud Denis, nagu Sérusier'gi, anda vähegi veenvaid «objektiivse deformatsiooni» reegleid. 1893. a. paiku tärkis Denis's huvi Sérusier' katsete vastu luua uusi rangeid esteetilisi norme,<sup>26</sup> kuid ta tunnistab, et on siiski kaugel «numbritest ja geomeetriast», s. o. Sérusier' teooria tundus talle siiski liiga primitiivne ja mehhaaniline olevat.<sup>27</sup> Ometi tunneb ta ikka suuremat imetlust mineviku kunsti kindlate põhimõtete vastu ja «moodsa kunsti» subjektiivsus ning kirevus muutuvad talle üha võõramaks. «Objektiivse deformatsiooni» reeglite otsinguil lähenes ta järjest rohkem klassikalisele traditsioonile (s. o. Raffaeli, Poussini, Ingres'i ja Puvis de Chavannes'i eeskuju dele). 1896. aastal ilmunud artikkel «Kunstid Roomas ehk klassikaline meetod» tunnistab, kuidas Rooma kunstimälestised ja klassikalise kultuuri asutaja A. Gide'i vestlused on teinud oma töö. Denis hüüab: «Inimhinge suurim jõupingutus ilu poole — see on klassikaline kunst» ning toob järgnevalt tsitaadid, mis tema arva-

<sup>24</sup> Sealsamas, lk. 175—176.

<sup>25</sup> M. Denis. Nouvelles théories, lk. 180.

<sup>26</sup> P. Sérusier, lk. 71.

<sup>27</sup> Sealsamas, lk. 86.

tes avavad klassikalise kunsti olemuse:<sup>28</sup> «Dispositsioon, ornament, dekoor, ilu, graatsia, elamus, riietus, töepära ja otsustusvõime igal pool» (Poussin).

«Te ütlete mulle, et kunstnik parandab asju oma unistustele vastavalt; ma eelistaksin öelda: korraldab asju vastavalt oma unistustele. Sest ma olen veendunud, et kõige paremini korraldatud kontseptsioon osutub ka kõige ilusamaks. Ma armastan korda, kuna ma kirglikult armastan selgust» (Puvis de Chavannes).

Denis' suhtumine Ingres'i muutub järjest imetlevamaks, 1902 avaldab ta pika artikli Ingres'i õpilaste kohta, milles leiab, et Ingres näitas, kuidas tuleb ilu seaduste järgi tegelikkust moonutada. Sellega oli tehtud küllalt oluline samm akadeemilise kunstiga leppimise ja ametliku tunnustuse poole, sest ka akademism viljeles eelkõige Ingres'i traditsioone, kuigi ainult pinnaliselt. 1909. aastal ilmus paljutähendava pealkirjaga artikkel «Gauguini ja van Goghi juurest klassika juurde», kus ta tunnistab, et postimpressionistid ja sümbolistid tegid palju väärtuslikku, kuid nüüd on aeg lõpetada katsetamised, subjektivism ja individualism ning tuleb asuda looma uut klassikat, mis toetuks «vana klassika» traditsioonidele. Erinevalt Sérusier'st uskus Denis, et ta on leidnud «objektiivse deformatsiooni» reeglid mitte vanade egiptlaste, vaid «klassikute» kunstist. Tema veendumused süvenesid aja jooksul ja seda murelikumalt jälgis ta moodsa kunsti arengut, kus esialgu foovide ja hiljem kubistide loomingus ei paistnud olevat jälgegi Poussini ja Ingres'i reeglitest. Siira kirglikkusega ülistab ta klassikalist kunsti, näitab veenvalt, kui võrd XVII sajandi kunstis kaastusid ühiskondlikud ideaalid ja kuidas siis valitses «suur stiil». Tihti on tabav ka kriitika «moodsa kunsti» aadressil. Täiesti abitu ja ebateaduslik on aga Denis siis, kui ta püüab selgitada tekkinud olukorra põhjusi või visandab tulevikuperspektiive. Eriti silmatorkav on see artiklites, mis ilmusid Esimese maailmasõja ajal.

Denis kirjutab, et kaasaegne moodne kunst on anarhia võimuses, seal puudub igasugune autoriteet. Vana akadeemia on end lõplikult kompromiteerinud.<sup>29</sup> Sümbolism ja süntetism olid uue stiili otsingud ja nende edasiarendusena tärkasid fovism ja kubism. Need voolud on ühekülgselt arendanud «subjektiivset deformatsiooni» ja unustanud objektiivse. Maalikunst on seetõttu muutunud vähestele mõistetavaks, egotsentriliseks, «mina» on end lahti kiskunud kollektiivist.<sup>30</sup> Kõik need (ja mitte ainult need!) tähelepanekud on väga õiged, kuid moodsa kunsti vigade põhjuste otsinguil jõuab Denis naiivselt reaktsiooniliste ja šovinistlike vaa-deteni. Ta väidab, et kõik moodsa kunsti vead on tingitud saksa

<sup>28</sup> M. Denis. Théories, lk. 46 jj.

<sup>29</sup> M. Denis. Nouvelles théories, lk. 18.

<sup>30</sup> Sealsamas, lk. 32.

mõjust. Ainult sakslaste süü olevat ka subjektiiv-idealistic filosoofia,<sup>31</sup> mille mõjul öeldi lahti tegelikkusest, unustati objektiivne maailm ja objektiivsed ilu seadused. Primitiivne kunst olevat mõnikord küllalt meeldiv, kuid sakslased olevat primitiivsusest teinud süsteemi, olevat loonud teooria alateadvusest. Sakslased olevat alati olnud barbarid, «Ur-volk», kes teab kõike, ilma et oleks millestki aru saanud.<sup>32</sup> Prantslased jätkavat kreeka-ladina traditsioone ja kaitsvat lääne tsivilisatsiooni liidus katoliiklusega.<sup>33</sup> Nemad (s. o. sakslased) olevat «üliinimesed», ja mõõdutunnet (ehtprantsuslikku joont) pole «surhomme boche» kunagi omanud, isegi mitte Goethe, Hegel või Wagner.<sup>34</sup> Saksa subjektivismi mõjul on muutunud ebaselgeks, kas kujutav kunst üldse peab kujutama tegelikkust või mitte.<sup>35</sup> Tuleviku suhtes on Denis optimistlik — sõda lõpeb, germaanlaste parved aetakse laiali ja prantslaste hulgast võidab uus rahvuslik üksmeel, mis kasvab välja ühistest kannatustest. Kollektiivsustunne võidab individualismi. Sellega luuakse ka alus ühtsele selgele esteetikale, tärkab kunst, kus looduse imiteerimine, objektiivne ja subjektiivne deformatsioon on harmoonilises tasakaalus. Tärkab uus klassika, mis pole kreeka, itaalia või gootika kordmine, vaid kõigi heade saavutuste jätk.<sup>36</sup> Uue kunsti aluseks peab olema ühtne kollektiivne usklikkus ja seetõttu uus kunst on püha kunst.<sup>37</sup>

Näeme, et moodsa kunsti mõnikord tabav ja õiglane kriitika toetub kord naiivselt-romantilistele, kord sõjakalt-šovinistlikele vaadetele, mis lõppkokkuvõttes on kindlasti reaktsioonilised. Denis jõuab sisuliselt «Action Française'i» (Maurras, Barrès jt.) idealistlike ja rassistlike seisukohtadeni. Nii on Denis' kogu moodsa kunsti kriitika põhiolemuselt reaktsiooniline. Tal puudub igasugune reaalne alus, millele toetudes luua objektiivseid üldkehtivaid esteetilisi norme. Prantsuse ühiskonnas puudus see «üldine», mille otsinguile Denis pühendas kogu oma elu, ja lootus leida seda katolitsismist oli juba ette läbikukkumisele määratud. Denis'ga analoogilisi mõttekäike on mitukümmend aastat hiljem arendanud Lääne-Saksa kunstiajaloolane Hans Sedlmayr, kes läheb küll oma järeldustes tunduvalt kaugemale. Sedlmayrile on dekadents mitte ainult XIX sajandi lõpu ja XX sajandi kunst, vaid ka kogu XIX sajandi kunst. Põhjuseks on Sedlmayri arvates see, et kunst muutus ateistlikuks, «kaotas keskuse». Sedlmayri kunstiteooria on muidugi avalikult ja järjekindlalt idealistlik, mida Denis'

<sup>31</sup> Sealsamas, lk. 26—27.

<sup>32</sup> Sealsamas, lk. 34.

<sup>33</sup> Sealsamas, lk. 74.

<sup>34</sup> Sealsamas, lk. 74.

<sup>35</sup> Sealsamas, lk. 39.

<sup>36</sup> Sealsamas, lk. 46—46.

<sup>37</sup> Sealsamas, lk. 152 jj.

vaadete kohta öelda ei saa. Tuleb aga nõustuda Sedlmayri kritiseerija H. Quitzscha, et «moodsa kunsti» (või dekadentsi) kritiseerimine iseenesest ei ole veel tõend, et tegemist on teadusliku ja progressiivse teooriaga. Moodsa kunsti kriitika taga võib peituda ka täiesti reaktiooniline õpetus.<sup>38</sup> Niihästi Denis kui ka Sedlmayr vaatlevad kunsti täiesti lahus ühiskonna arengust ja peavad suure kunsti aluseks religiooni.

Lootusetu oli Denis' püüe taaselustada XX sajandi alguse Prantsusmaal XVII sajandi kunsti. Ta ei mõistnud, et see, mis XVII sajandi kunstis oli ilus, ülev ja progressiivne, ei tarvitsenud seda olla XX sajandi alguse prantsuse kunstis. Kunsti suhteliselt suurem subjektiivsus oli selle aja Prantsusmaal ühiskondlike põhjuste tõttu paratamatu. Esteetilised ideaalid XX sajandi Prantsusmaal olid põhjalikult erinevad XVII sajandi omadest.

XX sajandi prantsuse parimatele kunstnikele olid südame lähedased just Denis' noorpõlveteooriad. Piisab ainult ühest näitest. H. Matisse on öelnud: «Eelkõige on mulle tähtis väljendus. Väljendus ei teki mitte inimeste nägudel peegelduvast kirest, liiatigi mitte vägivaldsetest liigutustest. Minu maalide kogu kompositsioon on väljendav. Modelli või esemete asend lõuendil, neid ümbritsevad tühjad alad, suhted, need kõik on osalisel väljenduses. Kompositsioon on viis korraldada kõik maalija käsutuses olevad põhivahendid dekoratiivselt nii, et nad väljendavad kunstniku tundeid.»<sup>39</sup> Selliste seisukohtade sugulus Denis' mõtetega aastatest 1890—1895 on ilmne.

Tšehhi kunstiteadlase J. Padrta arvates oli Denis' üks nõrkusi selles, et ta vastandas «primitiivse» ja klassikalise kunsti.<sup>40</sup> Mõned marksistlikud esteetikud, näiteks R. Garaudy, arvavad, et XX sajandi alguses oli moodsa kunsti teatud sarnasus loodusrahvaste «primitiivsele» kunstile paratamatu ja täiesti progressiivne.<sup>41</sup>

Kokkuvõtteks võime öelda, et nabiide põhiliste teoreetikute, P Sérusier' ja M. Denis' seisukohtadest on kõige väärtuslikumad need, mis sündisid aastail 1889—1895. Kuigi nende hilisemates seisukohtades leidub tabavat kriitikat nn. moodsa kunsti aadressil, on selle aluseks objektiiv-idealistslik esteetika. Programmid, mille abil nad lootsid «moodsat kunsti» tervendada, olid reaktiooniliselt romantilised ja täiesti võimatud teostada. Alles ühiskonnas, mis suudab luua oma liikmete reaalse ühtekuuluvuse, saab

<sup>38</sup> H. Quitzscha, *Verlust der Kunstwissenschaft*, Leipzig, s. a., lk. 7.

<sup>39</sup> H. Read, *Vuosisatamme maalaustaiteen historia*, Helsinki, 1961, lk. 38.

<sup>40</sup> J. Padrta, *Teoria Maurice Denis*. — «Vytvarné umeni», 1963, nr. 3, lk. 353.

<sup>41</sup> Vt. J. Kangilaski *Vaidlustest marksistlikus esteetikas*. — «Looming», 1965, nr. 11.

kujuneda kunst, millel on suhteliselt ühtsed kriteeriumid, alles sellises ühiskonnas on võimalik ületada kunsti kaldumist subjektivismi.

## ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ТЕОРИИ ГРУППЫ «НАБИДОВ»

Я. Кангиласки

Резюме

В статье дается краткая характеристика французского искусства конца XIX в. Автор показывает, что наиболее реакционным направлением в искусстве того времени был академизм. «Независимое искусство», опиравшееся на радикальную мелкобуржуазную интеллигенцию, несмотря на все свои недостатки, было относительно прогрессивным. «Независимое искусство» 1886—1905 гг. известно под названием «постимпрессионизма». Типичными эстетическими теориями того времени были теории, сформулированные членами группы «Набидов», особенно П. Серюзе и М. Дени: В своих ранних теориях (1888 — 1895 гг.) они выступали против отделения в художественном произведении выразительного аспекта от живописного и критиковали, в первую очередь, академическое искусство. Истинное искусство должно было добиваться выразительности живописными средствами. Такое искусство они называли символизмом.

Однако их не удовлетворял субъективизм современного искусства и отсутствие единых критериев. После 1895 г. они начали критиковать и «независимое искусство». Новым течением они противопоставляли ясность и единство классического искусства (Дени). Несмотря на ряд верных утверждений, критика «независимого искусства» со стороны Серюзе и Дени была в сущности реакционной. Они исходили из объективно-идеалистической философии и игнорировали общественную природу искусства. По мнению Дени, слабой стороной нового искусства было «отсутствие духовной общности». Причиной этого он считал не социальные условия, а атеизм и «немецкое влияние». Попытки создать механические критерии для оценки новейшего искусства привели к идейным разногласиям в группе «Набидов», а потом и к ее распаду. Ранние же теории Дени и Серюзе имели большое и, в основном, положительное влияние на развитие нового французского искусства.

## LES THEORIES ESTHETIQUES DES NABIS

J. Kangilaski

### Résumé

Notre article représente un aperçu des courants de la peinture française des dernières années du XIX siècle. Nous essayons de démontrer que la tradition académique de ces années était réactionnaire. La soi-disante «peinture moderne», forte des conceptions de la partie cultivée de la petite bourgeoisie radicale, était, malgré ses faiblesses et ses hésitations, relativement progressiste. La période de 1886 à 1905 est dénommée ici «postimpressionisme». Les théories esthétiques les plus typiques de cette époque ont été formulées par les membres du groupement des Nabis, surtout par P. Sérusier et par M. Denis. Au commencement (vers les années 1888—1895) ils luttèrent contre la séparation dans une oeuvre de l'élément pictural de l'élément expressif, et critiquaient en premier lieu l'académisme. Selon leurs théories la force de l'expressivité réside dans les moyens picturaux et que ce ne sont qu'eux qui permettent à l'artiste de créer des oeuvres de valeurs. Ils appelaient cela le symbolisme.

Mais la subjectivité de l'art de leurs temps et l'absence de critères unis les mécontentaient. Après l'an 1895 leur critique de «l'art moderne» devenait de plus en plus sévère. Aux courants modernes ils opposaient la clarté et l'unité de l'art classique. Malgré bien des observations justes la critique de «l'art moderne» dans les écrits de P. Sérusier et de M. Denis, dans son ensemble, est réactionnaire. Leur point de départ était la philosophie de l'idéalisme objectif; ils négligeaient le contenu social de l'art. Selon M. Denis les causes de la faiblesse de l'art moderne résident dans l'absence de l'unité spirituelle. Pour lui l'harmonie spirituelle des Français était détruite non par les circonstances de la vie sociale, mais par l'athéisme et «les influences allemandes». Ils essayaient de créer des critères mécaniques de l'art moderne, ce qui les amena aux controverses théoriques et finalement à la dissolution du groupe des Nabis. Il faut pourtant reconnaître que les théories, créées par M. Denis et P. Sérusier de 1888 à 1895, ont exercé dans leur ensemble une influence positive et considérable sur le développement de l'art français «moderne».