

PRAISTORIJSKA UMETNOST

Pećinsko slikarstvo

Pećinsko slikarstvo se pojavilo pre oko 35.000 godina i povezuje se sa savremenim ljudima, i otkriveno je na oko 350 lokaliteta franko-kantabrijske regije. Od kojih su najvažniji:

Šove - pećina u južnoj Francuskoj u kojoj je pronađeno najstarije pećinsko slikarstvo koje se procenjuje na oko 35.000 godina starosti. U njoj su pored standardnih predstava konja i bizona oslikani i predatori (pećinski lav, medved, soko, pećinska hijena i panter) što predstavlja jedinstven slučaj.









Gargas - pećina u francuskim Pirinejima na čijem zidu se nalaze otisci šaka koji se dobiju kada se šaka prisloni uza zid a okolo se prska boja. Procenjuje se da je stara 27 do 22 000.godina.



Lasko - pećina na jugozapadu Francuske datirana na 18 do 16.000 godina. U njoj su nađene predstave kineskog konja, soba bikova i soba mačaka a svi radovi su toliko ujednačeni pa postoji mogućnost da ih je radila ista osoba.





Altamira - pećina u španskoj pokrajini Kantabriji, otkrivena je 1880. i predstavlja jedno od prvih otkrića pećinskog slikarstva. Na jednom od njenih zidova crveno i crno-braon bojom naslikan je bizon a korišćena su prirodna ispupčenja i udubljenja u zidu kako bi bio postignut bolji efekat.







Smisao pećinskih slika nije nam uvek jasan. Protiv hipoteze Henri Breula da su naslikane životinje trebale da podupiru uspešne lovce govori činjenica da su na slikama često i divlje životinje koje se nisu lovile. David Luis Viliams u svom dokumentu BBC One „Kako je umetnost stvarala svet“ predlaže drugu teoriju. Slikarstvo tada nije predstavljalo živi svet već je imalo predstave ljudi koji su bili u transu koji su imali ljudi u ritualu koji je bio uslovljan dugim boravkom ljudi u pećinama i tami. Protiv toga svedoči činjenica da je u mnogo slučajeva tu prisutna saradnja mnoga ljudi u konstrukciji skela i osvetljenja. Verovatno sa se radi o značaju koje ove slike imaju za religiju i ako ih danas nismo u mogućnosti da ih šire interpretiramo.

Henri Breul je podelio pećinsko slikarstvo na 4 stila:

- stil 1 - u njemu nije bilo pećinskog slikarstva ali na kamemim pločicama počinju da se izrađuju figurine i ova faza je zapravo uvod u paleolitsku umetnost.
- stil 2 - vezuje se sa kulturama gravetijen i stariji solitrej i sada počinje oslikavanje osvetljenih zidova oko ulaza u pećinu.
- stil 3 - počinje oslikavanje mračnijih delova pećine, kao i pojava apstraktnih znakova, u početku ljudske predstave su nesrazmerne, glava je mala u odnosu na telo ali vremenom dolazi do usavršavanja.
- stil 4 - sada već dolazi do razvijenog slikarstva sa proporcionalnim i ujednačenim detaljima. Životinje su prikazivane realistički i u pokretu. I oslikavani su mračni, teško dostupni delovi pećine.

Kako je vreme odmicalo usavršavala se tehnika slikanja. Životinje su realističnije prikazivane i vidi se prostorni raspored. Nije utvrđeno da li je oslikavanje zidova rađeno zbog estetike ili ima neko duhovno značenje. Pogotovo što su predstave pronađene visoko postavljene u velikim galerijama a ima i onih u mračnim i teško dostupnim delovima pećine kojima je jedva mogla da pride jedna osoba.

Pećinska skulptura

Prenosna umetnost su rezbarije od kostiju, rogova, kamena ili modeli u glini. Mnogo je takvih ostataka nađeno u Evropi, a isto tako i u severnoj Americi i Sibiru.

Ljudski prikazi su ređi u slikarstvu, a češći na nosivim predmetima. Male skulpture poznate kao figure Venere, s uvećanim grudima i trbušnim delom su nađeni uglavnom u centralnoj Evropi. Venere se svode na magijske prikaze žena koje su trebale da pobude plodnost. Rađene su od kamena nađenog u prirodi, naglašenih bokova i grudi, a zanemarivane su glava i noge.

Takozvana **Vilendorfska Venera** (30.000 – 25.000. p. n. e. kamen 15 cm visoka, Austrija) je jedan od najboljih primera. Brojne figurice ženskih idola govore u prilog teorije istoričara da je to bilo vreme matrijarhata (lat. *mater* = majka) kad je žena vodila glavnu reč u društvu, nasuprot patrijarhatu (lat. *pater* = otac) kada su muškarci preuzeli tu ulogu i zadržali je uglavnom do danas.

Paleolitski čovek nema sposobnost povezanog mišljenja, ne zna što je uzrok a što posledica, otuda magijsko verovanje u istovetnost naslikane životinje i prave životinje, ili istovetnost magijske skulpture Venere i plodnosti. Umetnost se ovde javlja kao sredstvo kojim se čovek lakše povezuje sa svetom koji ga okružuje i kojim uspostavlja vezu s prirodom od koje je odvojen i od koje oseća samo strah.



PRAISTORIJA U SRBIJI

Praistorija na tlu Srbije obuhvata period istorije Srbije od pojave prvih ljudi na njenom tlu oko 40.000. godine p. n. e, do dolaska Rimljana krajem III veka p. n. e.

Kameno doba

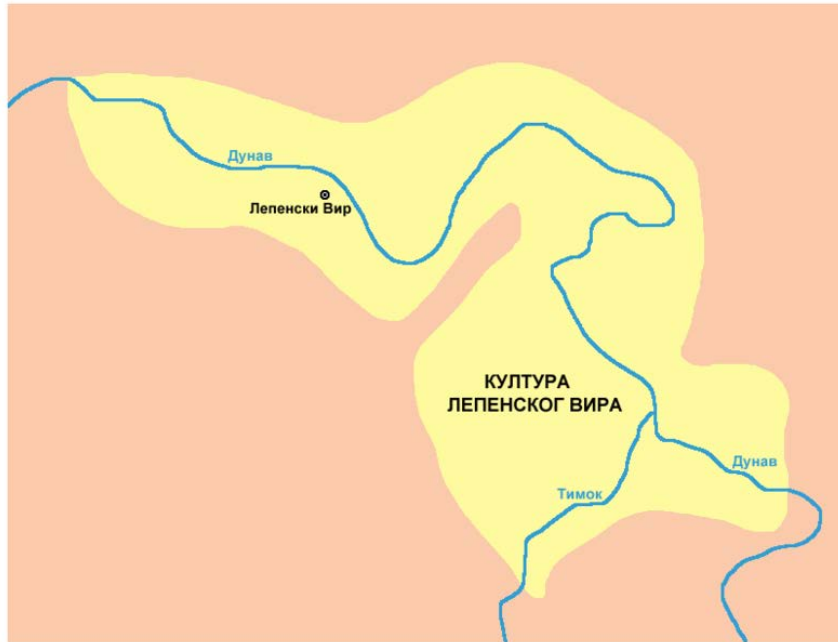
Prvi ljudi

Najstariji tragovi ljudskog postojanja, na tlu današe republike Srbije, datiraju u vreme poslednjeg glacijala, oko 40.000. godine pne. To su ostaci primitivnih ljudskih zajednica koje su brojale od 10 do 15 članova, živele u pećinama, izrađivale oruđa i oružja od kamena i kostiju i bavile se lovom i sakupljanjem plodova. U prvoj fazi su lovili krupne biljojede (džinovske jelene, divlje konje i goveda), da bi sa promenom klime u predarktičku, lovili i mamute, nosoroge, lavove i hijene. Nova promena klime i zahlađenje koje je nastalo oko 25.000. godine p. n. e. (*virmska glacijacija*) doveli su do nestanka ovih zajednica. Najznačajniji lokaliteti iz ovog perioda su pećine kod sela Gradac, ispod Jerininog brda nedaleko od Kragujevca i Risovača na Venčacu kod Arandjelovca, a skeleti neandertalca i mamuta koji su poginuli u međusobnoj borbi pronađeni su u strogom centru Beograda, ispod današnje palate Albanija.

Kultura Lepenskog Vira

Krajem ledenog doba, tokom holocena, velike promene klime, ali i flore i faune, dovele su do stvaranja ljudskih zajednica koje će stvoriti jednu od najkompleksnijih praistorijskih kultura, kulturu Lepenskog Vira. Arheološkim istraživanjima je utvrđen kontinuitet ljudskih staništa na 14 lokacija (Lepenski Vir, Vlasac, Padina, Hajdučka vodenica, Ikona, Kladovska skela i druge) kraj Dunava u Đerdapu, koja su postojala od oko 11.000. godine p. n. e. do oko 5.000. godine p. n. e., a period od 7.000. godine p. n. e. do 5.500. godine p. n. e. se naziva *kulturom Lepenskog Vira*. Karakterišu je naseobine građene po utvrđenom obrascu, sa sahranjivanjem unutar njih i karakterističnim kućama trapezaste osnove, usavršena izrada alata i oružja, a smatra se da je u njoj postojala društvena hijerarhija i privatno vlasništvo, kao i razvijena religija (sa kulturnim mestima i sakralnim objektima) i umetnost (javljaju se

prve skulpture ribolika ljudi, riba i jelena). Osnovna zanimanja bila su sakupljanje plodova, lov i ribolovom, dok se smatra da je u poslednjoj fazi došlo do pokušaja uzgoja biljaka i pripitomljavanja životinja, što je dovelo do stvaranja zemljoradničko-stočarskih zajednica u mlađem kamenom dobu.



○ - Култура Лепенског Вира (6700-5500. г.п.н.е.)





Lepenski Vir: *Praroditeljka*, skulptura iz svetilišta XLIV

Starčevačka kultura

Toplija klima, dovela je do stvaranja nove kulture u Podunavlju, koja se po lokalitetu Starčevo kod Pančeva, naziva *Starčevačkom kulturom*, a prostirala se na prostoru od Bosne do Makedonije tokom 5. milenijuma p. n. e. Njene kuće koriste drvo kao armaturu i blato i plevu kao građu, dok im je osnova kvadratno-trapezasta. Pronalasci ostataka ugljenisanog ječma i pšenice, utvrđeno je da su se bavili zemljoradnjom, kao i da su imali ukopane ambare, dok kosti domaćih životinja ukazuju na bavljenje stočarstvom. Međutim, ljudi Starčevačke kulture nisu prestali da se bave lovom i ribolovom. O tome svedoče ostaci divljih životinja, kako u kućama, tako i oko njih, kao i čitav niz šila, spatula, harpuna i udica, koji se koriste prilikom ribolova. Skulpture starčevačke kulture, karakterišu veoma realistični prikazi životinja, dok predstave ljudi imaju jasne karakteristike žena, što svedoči o verovanju ondašnjih ljudi u kult plodnosti. Za ukrašavanje grnčarije, koja je mahom bila bombastog tipa, korišćeno je barbotiniranje, štipanje, kao i prevlačenje prstiju po svežoj podlozi.

Vinčanska kultura

Starčevačku kulturu zamenila je u srednjem neolitu *Vinčanska kultura*, koja je svoj naziv dobila po lokalitetu Vinča - Belo brdo, nedaleko od Beograda na obali Dunava i predstavlja tehnološki najnapredniju praistorijsku kulturu na svetu. Njeni lokaliteti iz poznog neolita Pločnik kod istoimenog sela pored Prokuplja odnosno *Belovode* i *Belolice* kod Petrovca, na osnovu pronađenih bakarnih nalaza, predstavljaju najstarije evropske centre metalurgije, što pomera početke metalnog doba u još dalju prošlost. Kuće Vinčanske kulture su građene od istih materijala i istih su oblika, kao one iz Starčevačke kulture, ali su za razliku od njih, masivnije sa dve prostorije i ognjištima, dok su u poznom periodu bile poređane u redove sa svojevrsnim *ulicama* između njih, pa bi se njihova naselja mogla smatrati urbanim. Pored zemljoradnje i stočarstva kao osnovnih zanimanja, ljudi u ovom periodu su se bavili i lovom, ribolovom i sakupljanjem plodova, zatim pravljenjem grnčarije, alatki od kamena, ali i pletenjem asura od like i trske, pa čak i preradom vune. Grnčariju karakteriše zaobljenost, dok antropomorfne i zoomorfne figurine (Dama iz Vinča, Vidovdanka, Hajd vaza, Boginja na tronu), kao i prosopomorfni poklopci i žrtvenici predstavljaju izuzetne umetničke domete ove kulture. Posebnu odliku Vinčanske kulture predstavljaju urezani znaci, poznati kao *vinčansko pismo*, o čijoj funkciji ima mnogo pretpostavki (oznake vlasništva, kaucije, piktogrami ili slikovno pismo, fonetsko pismo...)



Figurina iz Vinče, danas u Britanskom muzeju

Bronzano doba

Kulture bronzanog doba, počinju da se javljaju na tlu Srbije oko 1900. godine p. n. e. i to na području Banata (moriška), Srema (vinkovačka), severozapadne Srbije (Belotić-Bela Crkva) i južnog Pomoravlja (Bubanj-Hum III-Slatina). Njihov mirni život je poremećen oko 1425. p. n. e., kada sa severa nadire nova kultura (kultura grobnih humki) sa bronzanim oružjem (mačevi, sekire, bodeži), što dovodi do pokretanja naroda, koja su doprla i do Egipta. Između 1200. p. n. e. i 1000. p. n. e., na prostoru Kosova, Pomoravlja, Bačke i Banata, postoje ljudske zajednice koje imaju ista naselja, posuđe, oblik sahranjivanja, bave se uzgajanjem ječma i pšenice, uzgajaju goveda, svinje i konje, a rede koze i ovce.





Вотивна колица из Дупљаје (Народни музеј, Београд)

Gvozdeno doba

Krajem drugog i početkom prvog milenijuma pne (period od 1125. godine p. n. e. do 750. godine p. n. e.), dolazi do nastanka gvozdenog doba i formiranja prvih etničkih zajednica na Balkanskom poluostrvu (Dardanaca, Tribala, Ilira i Tračana). Za gvozdeno doba je vezan i dolazak Trako-kimeraca oko 725. p. n. e. iz Kavkasko-pontskih predela, koji sa sobom donose svoje gvozdeno oružje i nakit. Tokom naredna dva veka dolazi do formiranja etničkog razgraničenja među plemenima na Balkanu, počinje da se razvija razmena dobara (o čemu svedoče luksuzni helenski predmeti pronađeni na ovom prostoru), a arheološka istraživanja ukazuju i na procese helenizacije Tribala i Dardanaca, dok se iz istorijskih izvora zna da su između 300. p. n. e. i 100. p. n. e. vodili ratove sa makedonskim kraljevima.

Mlađe gvozdeno doba karakteriše pojava Kelta, koji se 335. p. n. e. sastaju sa Aleksandrom *Makedonskim* na Dunavu, da bi nakon njegove smrti prešli Savu i Dunav i otpočeli napade na celo poluostrvo, sve do poraza kod Delfa, 279. p. n. e. Oni se nakon toga povlače sa tla današnje Grčke i uspevaju da pokore Tribale i deo Autarijata, sa kojima formiraju moćno pleme Skordiska, koje na tlu današnje Karaburme podiže svoj grad Singidunum, koji se smatra pretečom prestonice moderne Srbije, Beograda.

ГРЧКА УМЕТНОСТ

Античка Грчка (Стара Грчка или Хеленска цивилизација) је термин који се односи на цивилизацију грчких племена која се развила на подручју континенталне Грчке, Мале Азије, Медитерана и на обалама Црног мора.

Након пропасти Микенске цивилизације (1200-1100 г.п.н.е) у Грчкој је уследио период познат као *Мрачни век* о коме су историјски и археолошки подаци веома оскудни. Током почетка Мрачног века на простору континенталне Грчке уследила је велика миграција хеленских племена (Дорци, Еолци, Јонци и Ахајци). Најпре је дошло до сеобе Дораца на југу што је изазвало велике пометње у становништву Грчке а током X-IX века п.н.е. долази и до прве колонизације Хелена, када племена Еолаца, Јоњана и Дораца насељавају западне обале Мале Азије. Крајем Мрачног века (VIII век п.н.е) формирају се први градови-државе на хеленским просторима што ће обележити потоњи ток грчке историје а током VII века п.н.е. уследила је друга хеленска колонизација и то области широм Медитерана а посебно јужне Италије и Сицилије (територија која ће касније остати позната као Велика Грчка).

Почетком V века п.н.е. хеленска цивилизација је доживела врхунац када град Атина постаје културни центар хеленског света. Међутим, супарништво између Атине и Спарте довело је до Пелопонеског рата који је поделио и ослабио грчки свет, док су коначно у IV веку п.н.е. грчки градови-државе пали под утицај Македоније. Ова нова војна сила предвођена Александром Македонским покорила је Персијско царство, што је омогућило ширење хеленистичке културе све до Индије, простора Блиског истока и северне Африке, где ће доминирати неколико векова.

Данас се Античка Грчка сматра колевком западне цивилизације и културом са најзначајнијим доприносом у историји човечанства (филозофија, књижевност, природне науке, историја, архитектура, уметност, основи уређења модерног друштва – демократија и слобода говора). Током каснијих епоха утицај хеленске цивилизације био је посебно снажан у доба Ренесансе и Просветитељства, као и у доба Неокласицизма (XVIII-XIX век).

ХРОНОЛОГИЈА ГРЧКЕ УМЕТНОСТИ

- **АРХАЈСКО ДОБА:** средина VIII века п.н.е – почетак V века п.н.е.
- **КЛАСИЧНА ЕПОХА:** 480 г.п.н.е - 323 г.п.н.е (година смрти Александра Македонског)
- **ХЕЛЕНИСТИЧКА ЕПОХА (ХЕЛЕНИЗАМ):** 323 г.п.н.е – 146 г.п.н.е (година освајање Грчке од стране Римске републике)

1. ГРЧКЕ СЛИКАНЕ ВАЗЕ

Најстарија уметничка дела старих Грка познајемо само путем бојене грнчарије и ситне скулптуре јер се монументална (камена) архитектура и скулптура нису јавиле све до VII века.

Грнчарија је најпре била украшена само апстрактним шарама (геометријски орнамент и шаховска поља) али се почетком VIII века п.н.е заједно са њима појављују људске и животињске фигуре (**ГЕОМЕТРИЈСКИ СТИЛ**).

Најстарије вазе тзв. *геометријског стила* осликане су у хоризонталним тракама, са врло префињеним односом према облику посуде. Међутим, фигуре или групе које се понављају у једнаким размацима, једва да су нешто више од неке врсте орнамента, док њихова величина варира сходно слободном простору који треба испунити. Врло се тешко разликују органски и геометријски елементи - ромбови понекад означавају ноге човека, столице или одра, кругови са тачкама људске главе итд.

Геометријска грнчарија је поред Грчке нађена у Италији и на Блиском Истоку, што је показатељ грчких трговачких контаката у источном Средоземљу током VIII п.н.е, а према натписима на тим вазама имамо сазнања да су Грци тада писали феничанском азбуком коју су прилагодили сопственим потребама.

Најстарије вазе осликане у геометријском стилу припадају типу великих посуда које су служиле као надгробни споменици (на дну су имале отвор кроз који су се течне жртве сливале у земљу покојницима). Кроз ове приказе сазнајемо да су Грци обележавали своје гробове и обављали одговарајуће обреде али у знак побожног сећања на покојнике а не да би задовољили потребе мртвих (нису прихватили погребне обичаје Микенаца који су под утицајем Египћана веровали у живот после смрти).

Најбољи примери оваквих посуда су тзв. **дипилонске вазе**, које су добиле име по Дипилонској капији у Атини где су пронађене. Оне су осликане мотивима везаним за култ мртвих, постављеним у хоризонталном низу око целе вазе. Људска фигура је стилизована у виду два троугла окренута један на други теменом, док су главе јајасте и израженог носа без других детаља лица. Композиције које се јављају су оплакивање (лат. *threnos*), излагање (лат. *prothesis*) и изношење покојника (лат. *ekfora*). На појединим дипилонским вазама приказане су сцене из поморских битака.



← ↑ Дипилонска ваза, Атина, VIII век п.н.е, вис. 108 cm

Почетком VII века п.н.е. под утицајем учесталих трговачких веза са Египтом и културом Блиског истока дошло је до формирања нове фазе у сликарству грчких ваза: апсорбовањем оријенталних мотива, строги геометријски стил је маргинализован (геометријска шара опстаје на периферним деловима посуда – ободу, дршкама и стопи). Појављују се криволинијски мотиви (спирале, преплети, палмете и розете), животињски мотиви и посебно доминирајуће наративне сцене које настају под утицајем рељефа Месопотамије, формирајући тзв. **ОРИЈЕНТАЛИЗИРАЈУЋИ СТИЛ**.

Протокоринтска ваза са представом животиња и фантастичних бића, 640-630 г.п.н.е →



У оквиру грнчарије оријентализирајућег стила разликујемо **протоатичку групу** (претходи чувеној атичкој грнчарији развијеној у покрајини око Атине) и **протокоринтску групу** (указује на каснију производњу грнчарије у Коринту).



Детаљ протоатичке амфоре, Ослепљење Полифема и Горгоне, 675-650 г.п.н.е, вис. 140 cm



Протокоринтски арибалос (посуда за мирис), око 650 г.п.н.е, вис. 5 cm

Када су нови елементи са Истока потпуно асимиловани дошло је до коначног формирања једног постојаног стила који је трајао од краја VII века до 480 г.п.н.е. тј. до времена славних грчких победа над Персијанцима код Саламине и Платеје, познатог као **АРХАЈСКИ СТИЛ**.

Архајска керамика није била тако великих димензија као грнчарија претходних стилова јер вазе више нису коришћене као надгробни споменици (они су сада од камена). Сликана декорација се одликује много јачим истицањем теме: разноврсни митолошки призори или прикази из свакодневног живота, изведени на врло високом уметничком нивоу, посебно када је реч о атинској грнчарији. Ове вазе највероватније нису биле предмет масовне занатске производње, већ су осликаване од стране индивидуалних уметника што нам сведоче и многобројни потписи на њима. Неки од ових мајстора су имали препознатљив стил па се може пратити и њихов особени развој.

Архајско доба сматра се златном епохом грчких сликаних ваза јер након тог периода бојена грнчарија постаје нижа уметност о чему сведочи податак да током каснијих епоха нису забележени потписи уметника на посуђу. Такође, управо по вазама уопште и познајемо домете грчког сликарства јер се зидне слике архајског доба углавном нису сачувале.

У оквиру архајских ваза разликује се тзв. **црно-фигурални** и **црвено-фигурални** стил. Стил црних фигура развили су атички сликари који су почели да осликавају целу композицију у црним силуетама на позадини од црвене глине. Унутрашњи детаљи на фигурама су урезани а затим осликани белом или пурпурном преко црне да би се додатно истакли.

Сликар Ексекијас - Дионис у чуну, црнофигурална слика у унутрашњости атичког киликса, око 540 г.п.н.е, пречник 30 cm →



← Сликар Псијакс – Херакле дави немејског лава, црнофигурална амфора, око 525 г.п.н.е

Међутим, око 500 г.п.н.е долази до формирања обрнутог поступка тј. боји се позадина док фигуре остају црвене (у боји глине). Овакав поступак омогућио је да се без много муке око урезивања, црном бојом на црвеној позадини осликавају детаљи фигура који су истакли познавање реалне анатомије и скраћења, затим тачних појединости одеће и експресије лица, што све додатно повећава драмски ефекат и невероватан тродимензионални квалитет приказаних сцена.



← *Слика*р Дурис – Еос и Мемнон, црвенофигурални киликс, 490-480 г.п.н.е, пречник 26,50 cm

Атички црвенофигурални кратер, око 430 г.п.н.е, вис. 38 cm →



Током класичне епохе (V век п.н.е) поред ваза осликаних у стилу црвених фигура, појављују се и посуде офарбане у бело на којима се осликава транспарентним цртежом. Углавном је овај вид заступљен на погребној грнчарији – лекитима (посуде за изливање уља), где се увиђа напредак сликара у савладавању илузионистичког ефекта захваљујући познавању принципа скраћења (перспективе).



Сликач Ахилеј – Муза свира лиру, лекит из Атине, око 440-430 г.п.н.е →

2. ГРЧКА МОНУМЕНТАЛНА СКУЛПТУРА

2.1. Архајска скулптура

Грчка монументална скулптура је вероватно отпочела са развојем много пре средине VII века п.н.е. али пошто је материјал израде био дрво, готово ништа није очувано. Жеља да се моделује у камену, како би дело било трајно, представља најважнију идеју која је освојила грчку уметност током оријентализирајућег периода, условивши пресудне промене у техници и стилу скулптуре.

Око 650 г.п.н.е. долази до појаве камене скулптуре развијене под утицајем египатске уметности коју су Грци проучавали на лицу места (у то време у Египту су постојале мале грчке трговачке колоније) али су поменути утицаји у скулптури били већ увелико асимиловани и хеленизовани. То се најбоље уочава у широко распрострањеном типу **архајских статуа** познатих као **Коре** (женске статуе – девојке, увек обучене) и **Куроси** (мушке статуе – младићи, увек наги). Ове статуе су биле заветни дарови јер се на њима често јављају посвете божанствима или име уметника ("тај и тај ме је начинио..") али се не може утврдити да ли приказују наручиоца статуе, неко одређено божанство или од стране богова омиљену личност. Такође, неке од њих су биле постављене на гробовима али се сматра да представљају покојника само у најширем и безличном смислу.

На најранијим примерима Кора и Куроса из прве половине VII века п.н.е. може се уочити сличност са египатском скулптуром: тродимензионални карактер и утисак да фигура потиче из каменог блока, силуета широких рамена и спуштених руку поред тела са стегнутим песницама код мушких фигура и начин на који стоје са једном ногом у искораку (као фараони), укочено третирање косе налик на перику, припијена одећа и подигнута рука на грудима код женских статуа. Међутим, у односу на египатске

статуе ове архајске скулптуре су заиста слободне јер оне у Египту увек остају везане до извесног ступња за камени блок (утонуле у њега), док грчке у потпуности имају одстрањен камен из свих шупљина. Такође, док египатске фигуре изгледају неприродно смирене, грчке су напете, пуне скривене снаге и живота, наглашеног директног погледа огромних очију за разлику од замишљеног погледа египатских статуа.



КОРА, око 650 г.п.н.е, кречњак, вис. 62 cm



КУРОС, око 600 г.п.н.е, мермер, вис. 187 cm

Првобитна архајска скулптура брзо се развијала заменивши оштре црте апстрактних површина старијих статуа реалистичним заобљеним кривинама са анатомским детаљима који су изведени много функционалније него раније, а у покушају да се постигне што природнији утисак скулптура је била и бојена. Лица још увек нису портрети али немају више безлични израз маске као код најстаријих Куроса, тј. дат им је израз који наглашава живот – усне су им развучене у благи осмејак (тзв. **архајски осмех**), створивши ведар утисак као препознатљиву одлику грчке скулптуре до 500 г.п.н.е. Коса и брада су орнаментално моделоване у функцији истицања лица на коме је акценат.



**Глава Рампин (припадала телу јахача),
око 560 г.п.н.е, мермер, вис. 29 cm**



**Носач телета – Москофорос, око 570 г.п.н.е,
мермер, вис. 165 cm**

Тип Коре био је нешто променљивији него тип Куроса, првенствено из разлога што су женске статуе од почетка биле обучене па су изражавале један други проблем – однос тела и драперије. Такође, оне одражавају и промене у начину одевања, као и локалне разлике у ношњи. На појединим статуама јавља се утисак да представљају оживели стуб тј. напушта се моделовање запремине као одјека правоугаоног блока. Постигнут је утисак вишеслојности одеће која прати и наглашава облике тела, бокове и прса, претварајући се готово у другу кожу фигуре. Такође, долази до покрета скулптура (код Кора које држе неки заветни дар) остављајући утисак новог просторног квалитета статуа. Нов је и начин моделовања косе, која пада у много природнијим љупким праменовима, заменивши круте, масивне перике ранијих скулптура, док лица попримају спонтанији израз и нежнији осмех него до сада.



Богиња Хера са острва Самоса, 570-560 г.п.н.е, мермер, висина 193 cm →

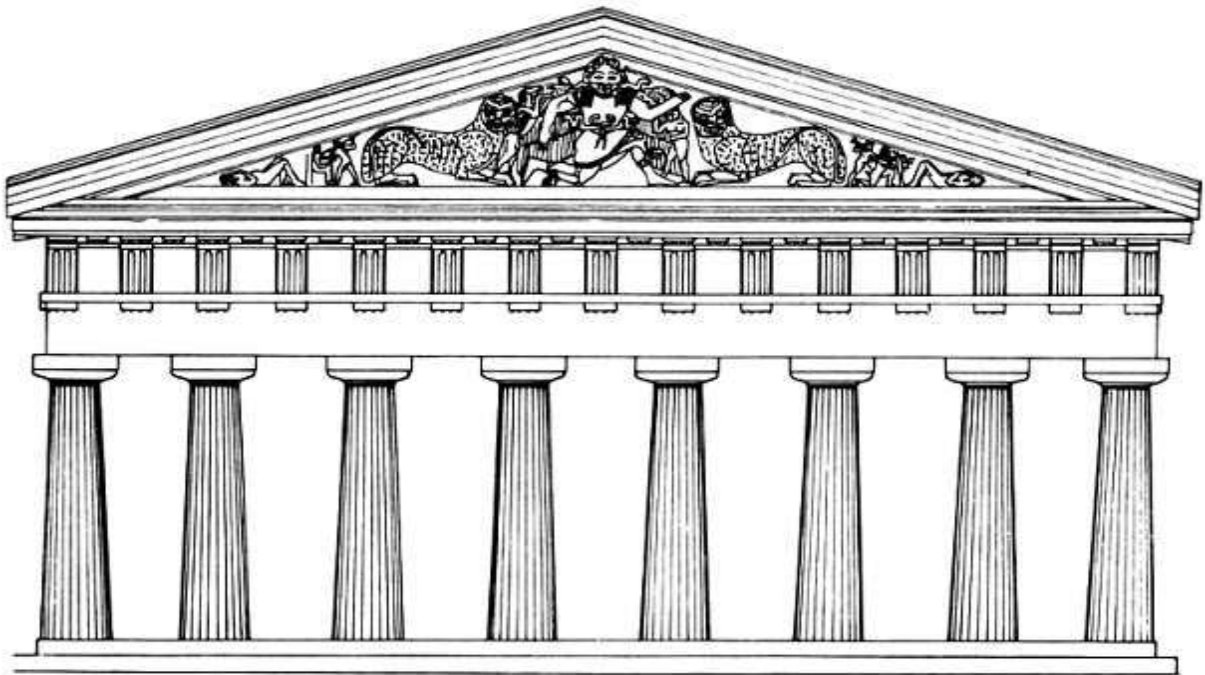


↑ Кора у дорском пеплосу (ношњи), око 530 г.п.н.е, мермер, вис. 122 cm



← Кора са Хиоса, око 520 г.п.н.е, мермер, вис. 55,5 cm

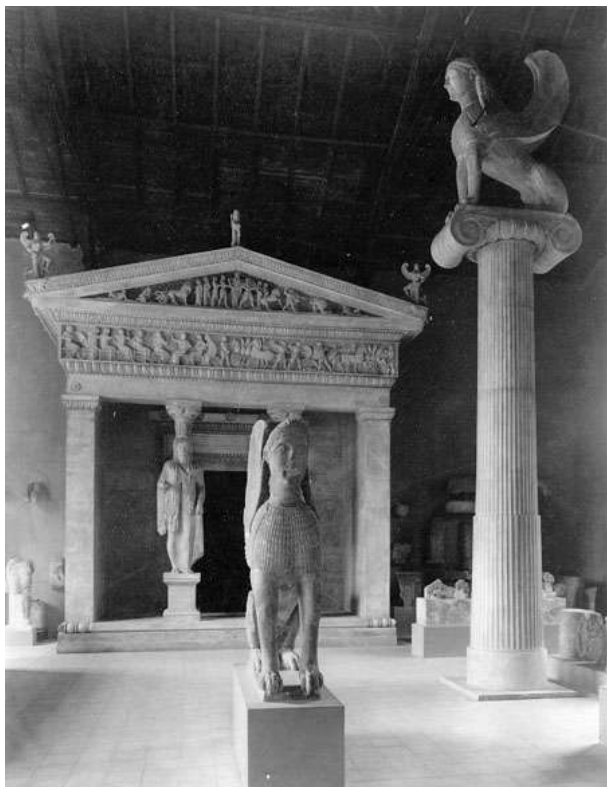
Када су Грци почели да граде монументалне храмове у камену они су прихватили и стару традицију пластике везане за архитектуру познату у Египту и на Блиском истоку (асирске, вавилонске и персијске грађевине). Међутим, директан предак грчке архитектонске пластике јесу Лавља врата из Микене јер је ова скулптура испрва била ограничена на троугаоно поље између хоризонталне линије таванице и косих страна крова - тзв. **ЗАБАТ (КАЛКАН)**. Технички ова скулптура рађена је у високом рељефу као и лавови у Микени али су тела да би се издвојила од позадине јако засечена, односно грчки скулптор је желео да потврди независност фигура од архитектонског оквира (фигуре у профилу излазе из површине забата).



Реконструкција западног pročеља Артемидиног храма на Крфу (горе) и средњи део забата са скулптурама Горгоне и лавова чувара (доле), 600-580 г.п.н.е, кречњак, вис. 280 cm

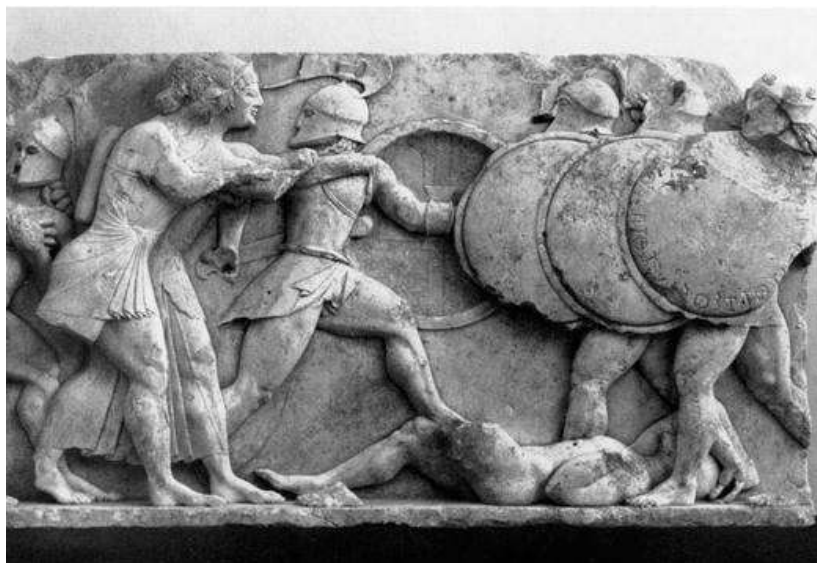
Поред троугаоне површине забата, скулптура је евентуално додавана на његов врх или крајеве, док се на дорским храмовима рељеф израђивао и на фризу испод забата. Овај фриз (хоризонтална трака) састојао се од наизменичних поља са три вертикална зареза (**ТРИГЛИФА**) и празних поља између завршетака греда таванице (**МЕТОПЕ**) где је обично смештан рељеф.

У јонској архитектури триглифи су изостављени па фризови испод забата постају непрекинуте траке испуњене сликаном или пластичном декорацијом. Такође, понекад се у овој архитектури стубови обликују као женске фигуре.



← Реконструкција pročеља Сифнијске ризнице у Аполоновом светилишту у Делфима, око 530 г.п.н.е.

У првим рељефним фризовима постигнут је до тада невиђен утисак, непознат у наративном рељефу претходних епоха: ствара се уверљив утисак простора, испуњеног згуснутим фигурама у акцији, које наглашавају дубину (руке и ноге фигура најближих гледаоцу су потпуно слободне, док у другом и трећем слоју постају плиће али никада нису стопљене са позадином).



Гигантомахија, детаљ северног фриза Сифнијске ризнице →

Рељефни фризови су временом потпуно одбачени као архитектонски украс а уместо њих се појављују слободне статуе изведене тако да се уклопе у троугони оквир забата – висина се мења у складу са косинама троугла (пример је Гигантомахија са источног забата храма у Егини).



Борба Грка и Тројанаца, источни забат храма у Егини, око 490 г.п.н.е.

Фигура стрелца, детаљ источног забата храма у Егини, око 490 г.п.н.е →



2.2. Класична скулптура

Почетком V века п.н.е. дошло је до значајних промена у скулптури која само наизглед подсећа на архајске Куросе. Пример проналазимо у статуи која је приписана чувеном атинском скулптору Критију, тзв. **Критијевом младићу**, који представља прву познату статуу у историји уметности која стварно стоји.

То је постигнуто стварањем тзв. противтеже односно поступком у коме је дошло до напуштања строге симетрије архајских Куроса: колена истурене ноге је ниже од другог, десни бок је повучен према унутра а леви нагоре и у поље, док је линија тела заправо у облику криве латиничног слова С (S). Овај положај тела назива се према италијанској речи за противтежу **КОНТРАПОСТО** (*contrapposto*).

Ангажована нога је обично она која носи тежину у пози контрапоста док је друга слободна нога. Контрапосто је представљао револуционарно откриће јер је омогућио настанак класичне реалистичне скулптуре. Тек када је научио да представи тело у стварном мировању, грчки уметник је могао да га прикаже у правом кретању јер је покрет архајске скулптуре био механички и не-еластичан, више се подразумевао него што је стварао такав утисак. Такође, с обзиром да живот сада у потпуности прожима скулптуру која подсећа на анатомски аутентично људско тело, архајски осмех као знак живота више није био потребан, па уступа место озбиљном и замишљеном изразу раног класичног периода (тзв. строги стил).

Критијев младић (Курос), око 480 г.п.н.е, мермер, висина 86 cm →



У годинама 480-450 г.п.н.е. развијао се тзв. **строги стил** класичне грчке скулптуре који даље разрађује принцип контрапоста. Промена се огледа не само на телу фигура већ и на одећи која почиње да опонаша пад праве одеће захваљујући новом схватању функционалних односа (сваки набор је уобличен снагама које делују на њега – тежом која га вуче на доле и обликом тела испод одеће). Лица читавају замишљен али нешто живљи израз него код Критијевог младића, што појачава утисак који одају очи урађене у другом материјалу, као и благо растављене усне, док држање фигура указује на свесну интерпретацију садржаја који фигура представља.

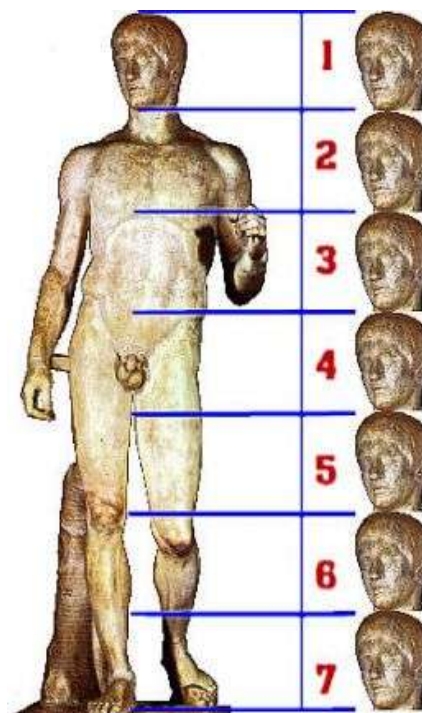
← Аурига (возач двоколице) из Аполоновог храма у Делфима, око 470 г.п.н.е, бронза, вис. 180 cm.

Највећу групу фигура у строгом стилу представљају скулптуре са два забата Зевсовог храма у Олимпији, масивних и једноставних облика, меких обрису и уморних површина а призори борбе изражени су не само радњом и покретом, већ и експресијом лица.



Скулптуре забата Зевсовог храма у Олимпији, победа Лапита над Кентаурима под окриљем Аполона, око 460 г.п.н.е, мермер, величина већа од природне

Најзначајније достигнуће строгог стила јесу велике слободно постављене статуе у покрету израђене у бронзи или камену.



ПОЛИКЛЕТ - Дорифорос (Копљоноша), римска копија према грчком оригиналу из 450-440 г.п.н.е мермер, вис. 198 см; (десно) канон грчке скулптуре – идеалан однос висине главе према деловима тела: наглашен контрапосто који истиче диференцијација леве и десне половине тела истакнута на сваком мишићу.



← Зевс или Посејдон, око 460-450 г.п.н.е, бронза, висина 215 см

Врхунац у освајању покрета слободне фигуре приказује чувена Миронова статуа Дискобола, који је савладао сложену проблематику низа покрета згуснутих у једну позу захваљујући снажном извијању тела, да би се акције ногу и руку довеле у исти план. Ова статуа најављује почетак зрелог класичног стила.



МИРОН, Дискобол (Бацач диска), римска мермерна копија према бронзаном оригиналу, око 450 г.п.н.е, природна величина →



Током зрелог класичног стила покрет се преноси и на скулптуру забата дајући јој нове особине просторности, гипкости и уравнотежености. Такође, напета акција која је била резервисана углавном за мушко тело сада постаје одлика и женског акта који се по први пут јавља у грчкој скулптури (*Ниобида на умору*). Међутим, поред тежње да се истакнутим покретом представи физички вид радње, уједно се њиме наглашава и емотивна (експресивна) одлика скулптуре која постаје препознатљива као **ПАТОС** (патња која се подноси са уздржаношћу и племенитим ставом).

← **Ниобида на умору, 450-440 г.п.н.е, мермер, вис. 150 см** (представља Ниобиду у тренутку када је погођена Аполоновом стрелом. Ниобида је увредила Лето, мајку Артемиде и Аполона, хвалећи се да има седам кћери и синова, па су је богињина деца сурово казнила).

До краја V века п.н.е у класичној скулптури доминирао је тзв. Фидијин стил, који је име добио по чувеном мајстору **ФИДИЈИ** – главном надзорнику свих уметничких подухвата које је у Атини отпочео чувени Перикле. Највећу групу класичне скулптуре представљају остаци декорације забата Партефона (храма посвећеног богињи Атине на Акропољу). Скулптуре су представљале различита божанства, у седећем или полулежећем ставу, која су посматрала рођење Атине из Зевсове главе. Фигуре су тако слободно дате у дубини да стварају сопствену атмосферу простора, док у њима нема патоса ни жестине, нити наговештаја радње, већ само дубоко проживљена поезија живљења.



Дионис (лево) и Три парке (десно), скулптуре са источног забата Партефона, око 438-432 г.п.н.е, мермер, величина већа од природне

Испод забата Партефона се простирао фриз дуг 160 метара који је приказивао поворку грађана и богова у част богиње Атине. Рељеф је на истом високом нивоу извођења као и скулптура забата, док је илузија простора постигнута са невероватном лакоћом а нарочито импресионира ритмичност композиције у покрету групе коњаника.



Коњаници са западног фриза Партефона, око 440 г.п.н.е, мермер, вис. 109 cm →

Фидија је поред радова на Партенону био познат по гигантским култним статуама Атине и Зевса израђеним у хриселефантској техници (комбинација злата и слоноваче). Оне су по предању стајале у целама њихових храмова на Акропољу и у Олимпији али од њих данас ништа није очувано.



← Хриселефантска статуа Атине Партенос из Партенона на Акропољу, реконструкција

Зевсова хриселефантска статуа из храма у Олимпији, реконструкција (у Старом веку важила за једно од седам светских чуда) ↓



3. Хеленистичка скулптура

У склопу ове епохе проучава се и скулптура везана за период 400-325 г.п.н.е (сматра се позно класичном тј. прехеленистичком скулптуром, која је условила промене настале у доба хеленизма).

Одlike прехеленистичког доба илуструје једна монументална грађевина, тачније гробница огромних размера (основе 25 x 35 метара, висине 49 метара). Подигао ју је Маусол у Халикарнасу у Малој Азији, према коме је реч **маузолеј** постала уобичајен назив за гробницу великих димензија. Грађевина је данас потпуно срушена али се може реконструисати према литерарним изворима и фрагментима архитектонских елемената и скулптуре. Реч је о правоугаоном здању које је носило колонаду јонских стубова висине 12 метара као потпору пирамиде на чијем је врху била двоколица са статуама покојника. →



Скулпторални програм је имао три фриза који су приказивали борбе Лапита и Кентаура, односно Грка са Амазонкама, као и трку двоколица (комеморативни карактер споменика заснива се на грчкој идеји да је живот славна битка или трка двоколица). Поред рељефа грађевина је обилувала статуама лавова чувара и портретима покојника и њихових предака. Облик пирамиде и намена једне тако монументалне грађевине за гробницу, указују на паралелу са схватањем владара као бога преузетим из египатске уметности. На свакој страни маузолеја скулптуре је радио други уметник а они су одабрани као најбољи у своје време. Један од најпознатијих који је радио главну тј. источну страну био је СКОПАС, у чијим скулптурама увиђамо некласичну жестину и набој изражен напетим покретима односно страсним изразима лица који до тада нису били познати.



СКОПАС - Амазономахија (бој Грка и Амазонки), источни фрриз маузолеја у Халикарнасу, 359-351 г.п.н.е, мермер, вис. 89 cm

Огромна статуа Маусола, коју је највероватније израдио Бријаксис, представља најстарији грчки портрет сачуван у оригиналу, јасно приказујући изражене личне особине. Те одлике ову статуу повезују са каснијом епохом хеленизма где је индивидуална сличност играла важну улогу. Масивност Маусоловог тела још је више наглашена драперијом од круте тканине с оштрим ивицама која пре затвара него облачи тело, док бројни набори преко трбуха и испод леве руке доприносе естетском утиску више него функционалној јасноћи.



Маусол, 359-351 г.п.н.е, мермер, вис. 3 метра →

Један од најчувенијих уметника ране хеленистичке епохе био је ПРАКСИТЕЛ, мајстор женске љупкости и оживљавања пути. Овом уметнику се приписују многе познате статуе, које нажалост познајемо само према њиховим римским копијама. Међу њима се издваја Афродита Книдска која је популарност стекла захваљујући чињеници да је била прва потпуно нага статуа ове богиње. На скулптурама које се приписују Праксителу, попут Хермеса са малим Бахом, увиђају се одлике префињеног стила: извијена и мека линија тупа, игра нежних облина, осећање потпуне опуштености фигура, фина обрада мермера, неприметан осмех, замагљено моделовање лица, лирска драж.



**ПРАКСИТЕЛ, Хермес, око 330-320 г.п.н.е,
мермер, вис. 216 cm**



**ПРАКСИТЕЛ, Афродита Книдска, око
330 г.п.н.е, мермер, вис. 200 cm**

Самом Праксителу или његовој школи се приписује и статуа Аполон Белведерски која је била веома популарна током каснијих епоха (посебно у XVIII и XIX веку), када је сматрана за отеловљење грчког духа и идеал класичне епохе.

Аполон Белведерски, римска копија у мермеру, према грчком оригиналу с краја IV века п.н.е, вис. 225 cm →



Поред Скопаса и Пракситела још један велики уметник је стварао у прехеленистичкој ери. То је био ЛИСИП који је између осталог израдио и велики број портрета Александра Великог, данас нажалост нама непознатих. Иако се овај уметник повезује са многим скулптурама, за његово име се најупорније везује статуа Апоксименоса (Стругача), која приказује младог атлету док се чисти стругачем. На овој статуи увиђају се новитети који се повезују са Лисиповим генијем: он је заменио Поликлетов канон па је фигура постала издуженија и виткија (осам висина глава у телу), највероватније је студирао анатомију према живим моделима (по природи), док руке испружене у простору и дијагонална линија слободне ноге говоре о Лисиповом оспособљавању скулптуре за тродимензионални покрет.

Апоксименос (Стругач), римска копија у мермеру према Лисиповом оригиналу у бронзи, око 330 г.п.н.е, вис. 206 cm →



Током епохе хеленизма значајно средиште грчке скулптуре био је град Пергам у Малој Азији где је у знак победе над Галима, краљ Атал дао да се изради бронзана група скулптура, коју су касније често копирани Римљани.



← Гал на самрти, римска копија према оригиналу у бронзи из Пергама, 230-220 г.п.н.е, природна величина

Аталов син је у част свога оца подигао у Пергаму монументални олтар смештен на узвишењу у средишту правоугаоног дворишта окруженог јонском колонадом. Олтар је био украшен традиционалном грчком темом борбе богова и гиганата, док су фигуре невероватне драмске снаге клесане тако дубоко да се скоро потпуно одвајају од позадине, у пропорцијама забатне скулптуре (ова јединствена синтеза традиција представља врхунац у развоју грчке архитектонске пластике).



Западно pročеље Зевсовог олтара у Пергаму, реконструисано у Берлинском музеју



Атина и Алкион, детаљ фриза Зевсовог олтара у Пергаму, око 180 г.п.н.е

Исту драматичну снагу поседује можда и највеће ремек-дело хеленистичке скулптуре, статуа Нике са Самотраке, споменик победе Пергама, Рима и Родоса над сиријским владарем Антиохом. Божиња је приказана у моменту када је слетела на прамац брода, њена крила су још увек раширена и она делимично лебди у ваздуху насупротив ветру који јој дува у лице. Између статуе и простора ствара се једна активна повезаност каква до тада није виђена.

Нике са Самотраке, 200-190 г.п.н.е, мермер, висина 244 см

→



Хеленистичким ремек-делима припада и чувена Лаоконова група која је током каснијих епоха важила за репрезентативни пример узвишене трагедије у скулптури. Сматра се да је код Римљана била посебно популарна због значаја који је имала за њих: божја казна стигла је Лаокона и његове синове упозоравајући тако Енеја на предстојећи пад Троје како би се на време спасао. Побегавши, Енеј је дошао у Италију и био предак Ромула и Рема, првих римских краљева.



← **Агесандер, Атенодор и Полидор са Родоса, Лаоконова група, крај II века п.н.е., мермер, висина 244 см**

3. ГРЧКА АРХИТЕКТУРА

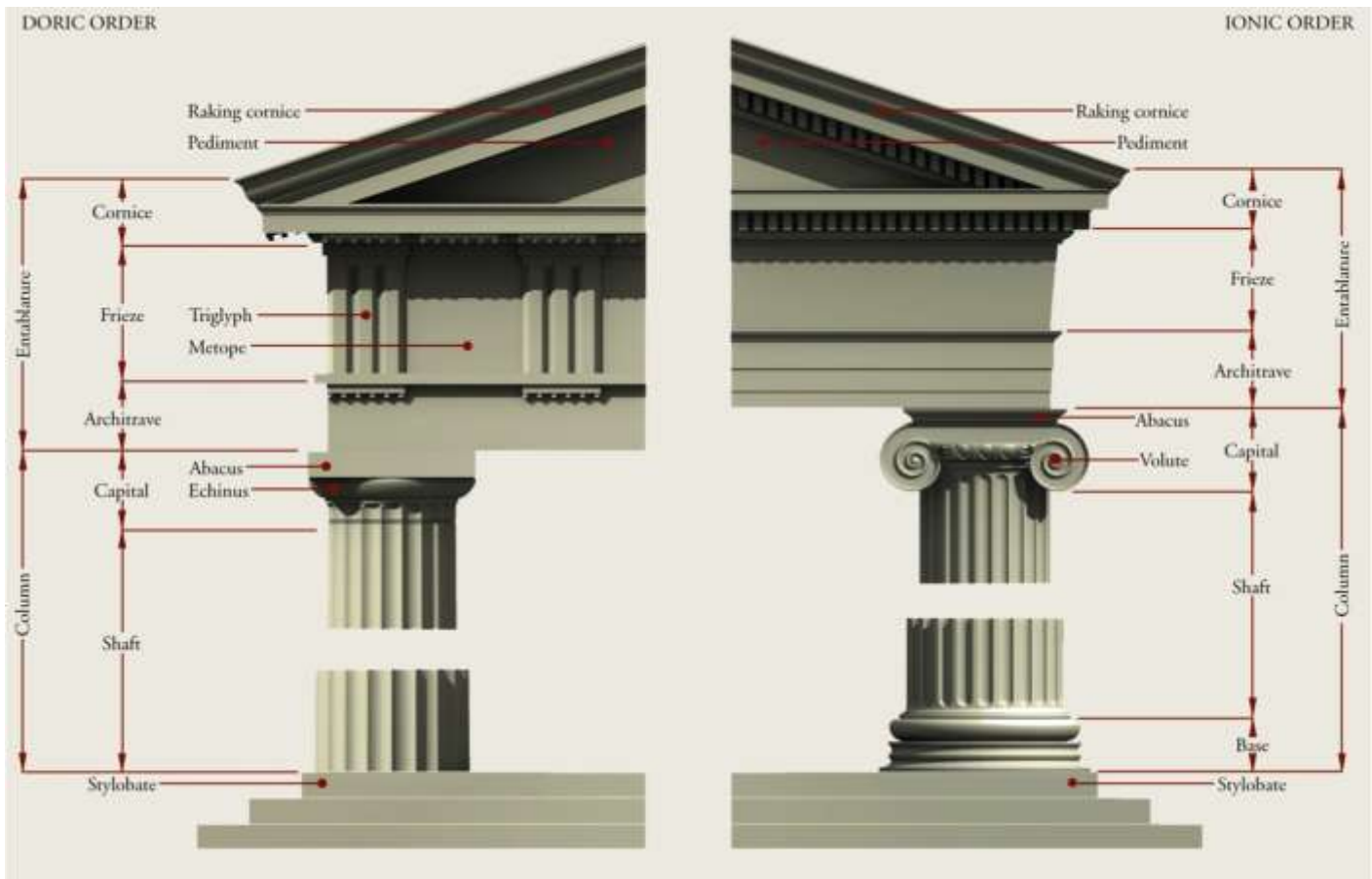
Грчка архитектура је позната по стварању три архитектонска реда: **ДОРСКОГ, ЈОНСКОГ и КОРИНТСКОГ.**

ДОРСКИ РЕД: назван по томе што му је постојбина грчко копно, најстарији (основни) ред, који се карактеристично јавља у грчком континенталном делу и јужној Италији. Под архитектонским редом сматрамо изванредну доследност грађевина које му припадају, како у погледу њиховог броја и врсте, тако и узајамних односа, па као резултат настају лако препознатљиви храмови (као што у скулптури лако препознајемо тип Кора и Куроса).

Три основна елемента реда су степенаста платформа, стубови и главни венац (све оно што лежи на стубовима).

ДОРСКИ СТУБ: лежи на равном подножју храма (**СТИЛОБАТ**). Састоји се од **СТАБЛА** (по коме су урезани вертикални жљебови или бразде – **КАНЕЛУРЕ**) и **КАПИТЕЛА** (ехинус у облику јастучета и четвртаста плоча абакус, без орнамената). Стабло стуба је састављено од делова – **ТАМБУРА**.

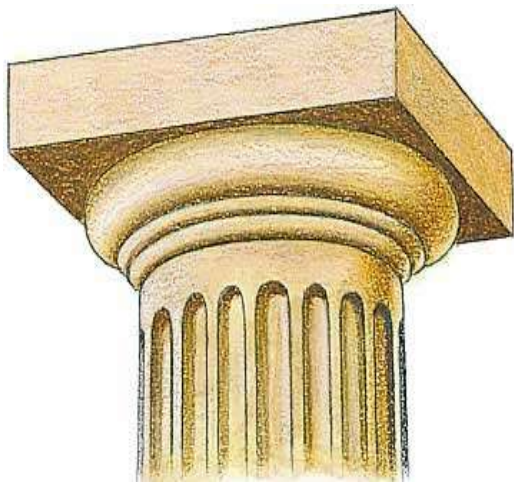
Главни венац (**ЕНТАБЛАТУРА**) је подељен на **АРХИТРАВ** (камени блок који лежи директно на стубовима), фриз са **ТРИГЛИФИМА** и **МЕТОПАМА** и истурени венац (на дужим странама храма венац је хоризонталан а на ужим је преломљен па обухвата забат између својих горњих и доњих делова).



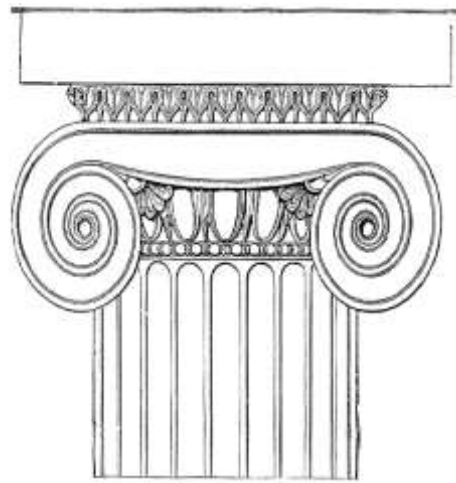
ЈОНСКИ РЕД потиче са југозападне обале јонског мора и острва Мале Азије која су населили јонски Грци. За разлику од дорског реда, јонски стубови обично стоје на китњастом постољу које одваја осовину стуба од стилобата. Капител јонског стуба има карактеристичне спиралне увојке (**ВОЛУТЕ**) који су постављени између ехинуса и абакуса. Волуга је знатно ширира од стабла стуба.

У првим верзијама увојци на капителу су били постављени у једној равни да би се накнадно установило да се могу поставити на угловима капитела. Са постављањем увојака под угао постигло се да они изгледају исто и са предње као и бочних страна.

Стабло јонског стуба је увек канелурирано а број канелура је стандардно 24. Са овом стандардизацијом одржала се канелурација у пропорционалној размери у односу на било коју висину стуба. Јонски стуб је виткији од дорског а сужење и ентасис су мањи.



ДОРСКИ КАПИТЕЛ



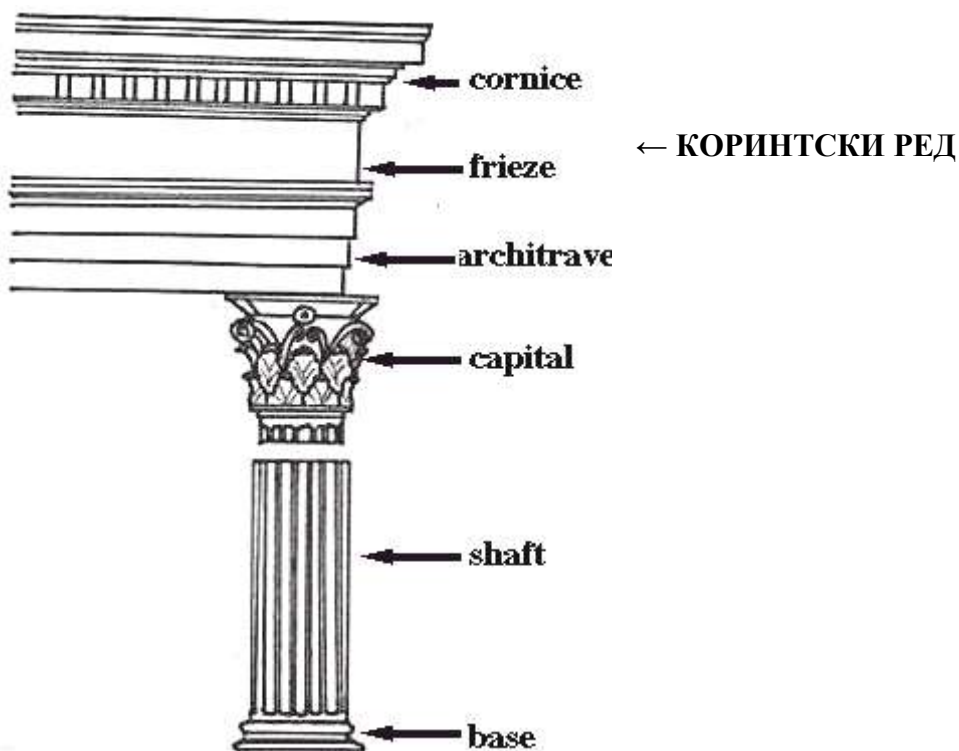
ЈОНСКИ КАПИТЕЛ

КОРИНТСКИ РЕД представља само варијанту јонског. Сматра се да је коринтски ред измислио архитекта Калимакус (*Callimachus*) који је био инспирисан изгледом посветне корпе остављене на гробу једне младе дјевојке. По Витрувију, корпа је била испреплетена са биљком акантуса која је ту израсла мешајући листове са везом корпе.

Коринтски капител се сматра обогаћеном варијантом јонског капитела украшеног стилизованим листовима акантуса.

За разлику од дорског и јонског капитела, коринтски капител нема врат већ само прстенасту астрагалну профилацију или траку која формира основу капитела. Коринтски стуб је готово увек канелуриран, а саме канелуре су понекад и украшене. Стуб је у основи сличан јонском мада може бити виткији од њега.

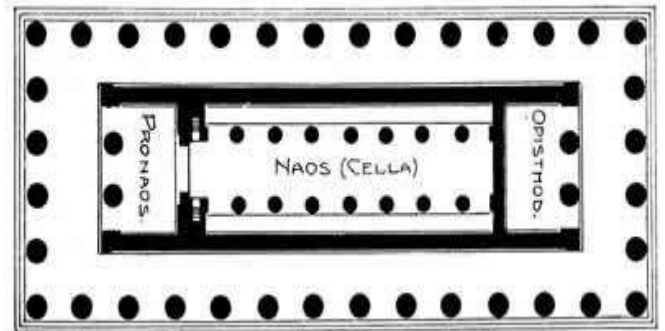




Репрезентативни носиоци грчке архитектуре су **ХРАМОВИ** тј. грчка монументална архитектура је углавном била сакралног карактера. Храмови су грађени од великих камених блокова који су налегали без малтера па су стога морали бити до крајње мере исклесани да би саставци били глатки (ако је било потребно могли су бити везани зглавцима или кламфама од метала). Кров је био од црепова (печена земља) које су носиле дрвене рожњаче, док су дрвене греде коришћене и за таваницу па је стално постојала опасност од пожара.

Језгро грчког храма чинила је **ЦЕЛА** или **НАОС** (просторија где је стајала култна статуа божанства), у коју се улазило из **ПРОНАОСА** – предсобља са два стуба и по једним пиластром са сваке стране, испред кога се понекад налазило још једно предворје. Та средишња грађевина је обично окружена низом стубова (**КОЛОНАДОМ**) који формирају **ПЕРИСТИЛ** (окружено двориште). Наос и пронаос су просторије чија традиција потиче из микенске архитектуре палата – тј. средишње дворане за пријем (**МЕГАРОНА СА ПРЕДВОРЈЕМ**). На сличност са микенском архитектуром указује и облик капитела дорског реда који подсећају на микенске широке капителе у облику јастучета.

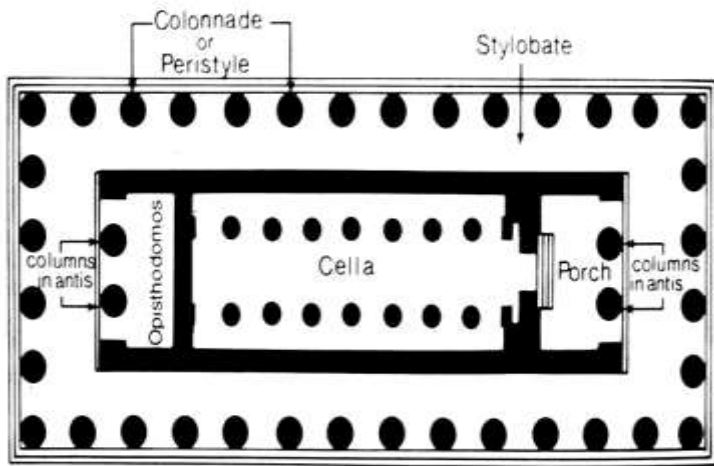
Међутим, канеловани полустубови дорског реда, као и тежња да се грађевине раде у камену како би вечно трајале, затим третман спољашности храма чија је декорација била најважнија (у целу грчког храма могли су да уђу само малобројни посвећени свештеници), указују на доминантне утицаје египатске сакралне архитектуре.



ИЗГЛЕД И ОСНОВА ДОРСКОГ ХРАМА



Остаци Хериног храма (БАЗИЛИКА) у Паестуму, јужна Италија, око 550 г.п.н.е
(најбоље очувани дорски храм из VI века)



Основа и изглед (реконструкција) Хериног (или Посејдоновог) храма у Паестуму, око 460 г.п.н.е.

Пре него што ће Грци коначно победити Персијанце (480 г.п.н.е), они су им разорили храмове и статуе на Акропољу – светом брегу изнад Атине. Великој обнови коју је подстакао Перикле приступило се током друге половине V века када је Атина била на врхунцу своје моћи. Ова обнова представља класичну фазу грчке архитектуре у пуној зрелости.

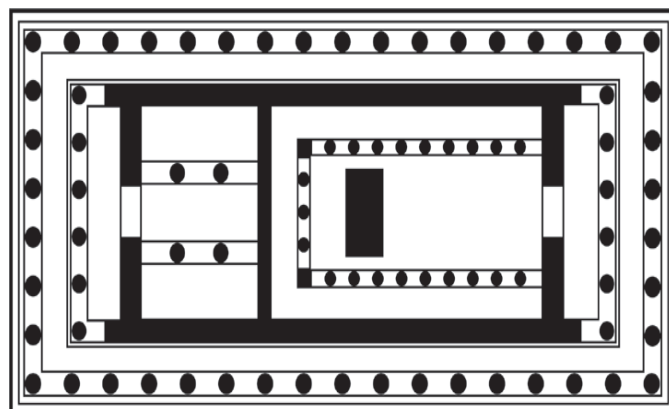


АКРОПОЉ

Највећи и најлепши пример дорског храма представља ПАРТЕНОН, храм посвећен девици АТИНИ, богињи заштитници града Атине, саграђен од блиставог белог мермера на доминантном месту крај јужне падине Акропоља. Подигле су га архитекте Иктинос и Каликрат у периоду 448-432 г.п.н.е. што је невероватан подухват за грађевину таквих димензија. Грађење Партенона је ослабило и истрошило Атину доприневши њеном поразу у Пелопонеском рату (храм је касније претворен у византијску цркву посвећену Богородици, затим је служио као католичка катедрала и коначно у доба турских освајања као џамија). Велики део скулптура однео је у XIX веку лорд Елгин након чега су изложене у Британском музеју у Лондону.

Упркос масивности, храм делује врло растеређено и витко захваљујући прилагођавању архитектонских елемената његовим размерама: главни венац је нижи у односу на своју ширину и висину стубова, такође је и мање истурен, док су стубови виткији са мање наглашеним сужавањем и ентасисом (благо закривљење стабла стуба), капители су ситнији а размак између стубова шири.

Цела Партенона је шири и краћа него у другим храмовима јер је иза ње додата још једна просторија а пронаос је исчезао па се зато јавља још један ред стубова испред оба улаза. Архитрав је више јонски него дорски јер нема триглифа и метопа већ непрекидан фриз са скулптурама обилази целу са свих страна.



Фронтални и бочни изглед Партенона (лево), основа храма (десно).

По завршетку Партенона, Перикле је ангажовао архитекту Мнесиклеа да изгради монументалну капију на западном улазу у Акропољ названу Пропилеји (отпочета је око 437 г.п.н.е. а већина радова је приведена крају до 432 г.п.н.е. када су напуштени због Пелопонеског рата). Дорски елементи су потпуно прилагођени неправилном терену који се уздиже на падини, формирајући два трема налик на pročеља храмова са сваке стране пролаза на Акропољ (у северном pročељу се налазила прва позната просторија у историји уметности која је била специјално намењена за излагање слика). Дуж средишње стазе кроз Пропилеје јављају се јонски стубови уместо дорских.



Остатак Пропилеја, Акропољ

У преткласичном периоду једине јонске грађевине на грчком копну су биле мале ризнице које су Грци острвљани градили у Делфима (пример је ризница Сифнијаца). Због тога су атински архитекти који су преузели елементе јонског стила најпре сматрали да је он погодан за мање храмове једноставне основе као што је био храм Атене Нике на јужној страни Пропилеја подигнут у периоду 427-424 г.п.н.е.



← Храм Атине Нике на Акропољу

Већа и сложенија грађевина изведена у јонском стилу био је Ерехтејон, подигнут на северној страни Акропоља наспрам Партејона, наводно на митском месту борбе Атине и Посејдона. Храм носи назив према легендарном краљу Ерехтеосу а једна просторија је била посвећена Атини Полиас (градској богињи). Уместо западног pročеља храм има два припојена трема, један велики према северу, други мањи према Партејону. Мањи је чувен по **каријатидама** – стубовима у облику девојака које придржавају таваницу и кров. Од скулпторалног фриза Ерехтејона је очувано врло мало али су познати богати украси стубова, оквира врата и прозора.



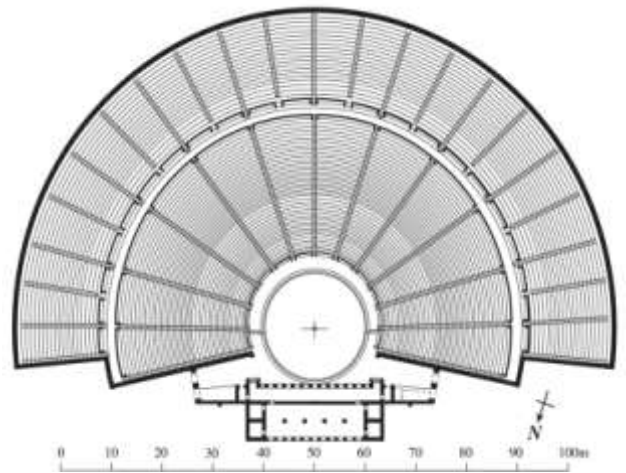
Прочеље Ерехтејона са каријатидама, Акропољ, 421-405 г.п.н.е

Крајем V века пронађен је коринтски капител који је испрва коришћен само за унутрашњу декорацију грађевине. Тек крајем IV века он се појављује на спољашњости зграде - пример је Лисикратов споменик у Атини изграђен око 334 г.п.н.е (минијатурна грађевина кружне основе тзв. ТОЛОС која је представљала постоље за треножац који је Лисикрат добио на утакмици). Убрзо потом почиње употреба коринтског капитета и на већим објектима а у римско доба он је типичан капител употребљаван за све намене.



Лисикратов споменик, Атина, око 334 г.п.н.е. →

Током хеленистичке епохе грчка архитектура се слабо развијала односно у употреби су углавном форме и елементи класичне или касно-класичне епохе. Међутим, један тип грађевина је значајно напредовао – то је позориште које добија правилан облик под ведрим небом, заменивши природне падине брега опремљене каменим клупама. Пројектују се концентрични редови седишта са ступенастим пролазима на правилним одстојањима, док је у средишту оркестар невероватно добре акустике (ту се одиграва највећи део сценске радње) а иза је грађевина налик на предворје која је затварала сцену и подупирала декор.



Позориште, Епидаур, око 350 г.п.н.е

УМЕТНОСТ МЕСОПОТАМИЈЕ

У долини река Тигра и Еуфрата, које су често плавиле околно земљиште, врло се рано јавља земљорадња па су се већ у V миленијуму п. н. е. појавиле и неолитске културе. Постепено напуштајући неолитско друштво овде се развила једна од две најраније историјске цивилизације – Месопотамија. Настала је у периоду 3500-3000 г.п.н.е, истовремено кад и Египат, зауевши територију међуречја Тигра и Еуфрата односно подручје данашњег Ирака, источне Сирије и Ирана.

На тој територији живела су племена која се никада нису ујединила па је тако историја Месопотамије обележена сталним сукобима. Оснивачи месопотамске цивилизације били су Сумери, народ азијског порекла који је прешавши из Персије населио области на југу (око ушћа Тигра и Еуфрата), док су Акади, који су били семитског порекла, живели на северу. Сумери су почели да се насељавају око 4000 г.п.н.е. организујући читав низ градова-држава. Месопотамска култура је била самоникла јер ови народи нису имали контакта са другим културама а континует није тако јак као у Египту. Након Сумерске културе, примат је преузела Акадска, а затим су уследиле Вавилонска и Асирска. У религији је веома значајну улогу имала легенда о потопу, који је имао историјску подлогу.

Хронологија Месопотамске уметности:

1. Сумерско-акадска култура

- **Сумери** (3500–2340. године п. н. е.): седиште град Урук
- **Акади** (2340–2180. године п. н. е.): стапање Семита са Сумерима, владар Саргон и његови наследници, седиште град Акад
- 2180–2125. године п. н. е: владају племена са североистока која су покорила акадске краљеве (нема очуваних трагова њихове културе).
- **Новосумерско раздобље** (око 2150 г.п.н.е): независност Акада очувала се само у граду Лагашу где је владао Гудеа
- 2000–1000. године п. н. е.: Хикси из Египта и други народи у Месопотамији се боре за превласт – доба непрекидних немира
- **Вавилонска култура** (1760–1600. године п. н. е): град Вавилон постаје културно средиште Сумера под владарском династијом коју оснива Хамураби

2. Асирска култура

- **Асирија** (1000–612 . године п. н. е.): Асирско царство се простирало од Синајског полуострва до Јерменије, назив је добило по граду Асуру у северној Месопотамији
- **Нови Вавилон** (612–539. године п. н. е.): Асирско царство је покорено када су племена са истока (Међани и Скити) освојили престоницу Ниниву. Међутим, јужне области су остале слободне па је град Вавилон поново доживео успон под тзв. *новоавилонском* династијом (најпознатији владар је Навукодоносор).

3. Персијска култура

- *Династија Ахеменида* (550-330 г.п.н.е): Персијанци су народ који је 539. г.п. н.е. освојио Вавилон, предвођени од стране краља Кира Великог (оснивач династије Ахеменида)
- *Династија Сасанида* (226-651 г.п.н.е)

Опште одлике уметности Месопотамије:

За разлику од уметности Египта која је имала загробни карактер, месопотамска уметност је била намењена живима и имала је изразито официјални карактер, тј. била је везана за виши слој друштва и владајућу класу. Најзаступљенији видови уметности су рељеф и слободна скулптура. У скулптури која је обично мањих димензија, од глине или ређе од камена, доминира представа људског тела, наглашене физичке снаге, углавном лоших пропорција са преувеличаним појединим деловима, најчешће главом. Фигуре се обично приказују фронтално да би се избегла скраћења (нису познавали перспективу и користили су принцип суперпонирања - ниже је ближе). Предност су имале мушке фигуре које нису имале одлике индивидуалности већ је требало да искажу општа етничка својства.

Од материјала је највише коришћена глина услед недостатка камена или дрвета, па се тако развио систем серијске производње глеђосаних опека помоћу калупа. Опеке су биле рељефно обрађене и од одређеног броја образовала би се фигура, која се више пута понавља, варирајући у појединостима (боја, ритам, орнаменти, одећа, положај главе итд.). Употреба калупа доводи до серијске производње рељефа (тзв. рељеф оријенталног типа) где се обично приказују сцене из рата или лов.

Сликарство се јавља ретко.

Градило се од опеке и ћерпича (глина сушена на сунцу) па су услед тога усавршили конструктивни систем са луком и сводом. У погледу архитектуре, карактеристични објекти су палате и пирамиде степенастог облике тзв. *зигурати*.

СУМЕРСКА УМЕТНОСТ

Сумерско-акадска култура (3500-1600. г. п. н. е.) везана је за различите градове-државе (Ур, Урук, Акад, Лагаш и Вавилон) односно различите владарске династије. Само порекло Сумераца и данас је загонетно а њихов језик не личи ни на један познати.

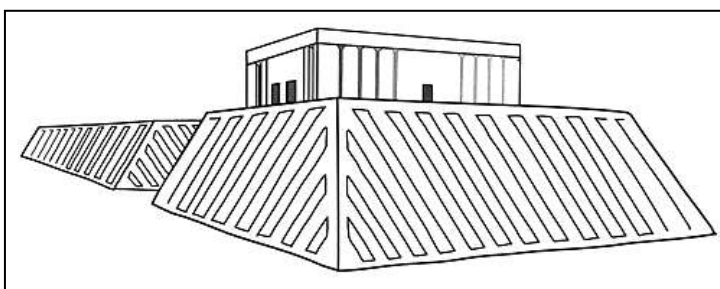
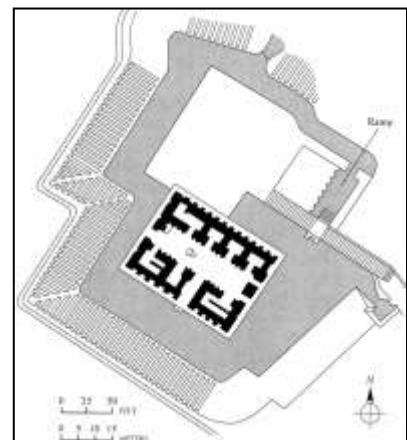
У погледу материјалних остатака ове културе, неупредиво их је мање у односу на египатску цивилизацију пошто је њихов грађевински материјал био трошан (черпић и дрво). Неоптерећени животом после смрти за разлику од Египћана, стварали су уметност која је била утилитарна и прагматична.

Сумери су живели у градовима-државама, од којих је сваки имао свог месног бога, док је владар, уједно и врховни свештеник, био представник бога на земљи. Њихова уметност је углавном била намењена обожавању месног бога који је требало да обезбеди природне ресурсе и друге погодности за живот. Средиште сумерског друштва био је храм, који је контролисао сабирање радне снаге, организацију јавних радова (градња бране или канала за наводњавање), као и распоређивао највећи део жетве. Највише података о организацији живота у сумерским градовима пружају записи клинастим писмом на глиненим таблицама, које су углавном исписивали свештеници.

Архитекура

О доминантној улози храма у сумерској заједници сведоче и планови њихових градова. Храм је представљао средиште духовног и физичког живота па је читава архитектура градова била подређена његовој позицији. Око храма се налазио пространи комплекс са радионицама, складиштима и писарницама ка коме су гравитирале куће за становање. Храм је због своје улоге морао бити постављен на истакнутом месту – узвишеној платформи, коју су огромним напорима градили људи у форми ступенастих пирамида (*зигурати*). Најчувенији зигурат, познат по библијском предању, била је Вавилонска кула, од које нажалост ништа није очувано.

Зигурате познајемо на основу примера из Урука познатог као "Бели храм," изграђеног око 3000 г.п.н.е. Храм је био подигнут на брегу чије су укошене стране појачане оплатом од опеке, висине око 12 метара. Ступеницама се стизало до самог објекта – храма који се састојао од једне веће правоугаоне просторије (*цела*), где су приношене жртве пред статуом бога, као и низа мањих просторија са обе стране. Главни улаз је био на југо-западној страни, јер је планирано да верник који је кретао ступеницама на источној страни, обиђе до врха што већи број углова по принципу "кретања по ломљеној оси."



←↑ **Основа и изглед "Белог храма" са зигуратом у Уруку (3000 г.п.н.е)**

Оваква архитектура била је условљена веровањем да су врхови брега боравиште бога па су Сумери који су претежно живели у равници желели да градњом ових вештачких планина створе достојан дом за божанство. Стога је у наредном периоду зигурат постајао све виши и виши, налик кули са пуно спратова.



Зигурат у Дур-Унташу, Иран (око 1250 г.п.н.е.)

Скулптура

Сумерска скулптура је геометријска и експресивна а не реалистична. Сумерски вајар форму добија комбиновањем купе и ваљка, за разлику од Египћана, чије су скулптуре кубичне. Руке и ноге су округле као цеви а дуге сукње које носе су глатке као да су рађене на стругу. Ова карактеристика се задржала и у каснијој месопотамској скулптури, која је била знатно богатија облицима. Сумерске скулптуре су моделоване од разних врста материјала или ливене у бронзи. Фигуре су снажне и здепасте, замишљеног израза, лоших пропорција: кратак врат, широка рамена, велики нос, без истакнутог покрета. Очи су неприродно велике и најупадљивији су елемент скулптуре, која је махом упрошћена. Изведене су уметањем разнобојног материјала и драгоценог камења. Вероватно представљају духовност (божанства имају знатно веће очи од обичних људи). Што се тиче рељефа, нису познавали перспективу и скраћења, важи закон фронталитета (око и горњи делови тела фронтално, а лице и ноге у профилу). Дубина се приказује помоћу равни тј. суперпонирањем – оно што је ниже у рељефу то је ближе, а више је удаљеније.

Дела

- **Женска глава из Урука**, 3500–3000. године п. н. е, мермер, висина 20 цм →

Статуа у природној величини, са телом од дрвета које је временом пропало, тако да је сачувана само мермерна глава. Очи и обрве су изведене уметањем материјала а глава је била прекривена периком од злата или бакра. Меко заобљени образи, фини лукови усана, комбиновани са непомичним погледом огромних очију стварају равнотежу између чулности и



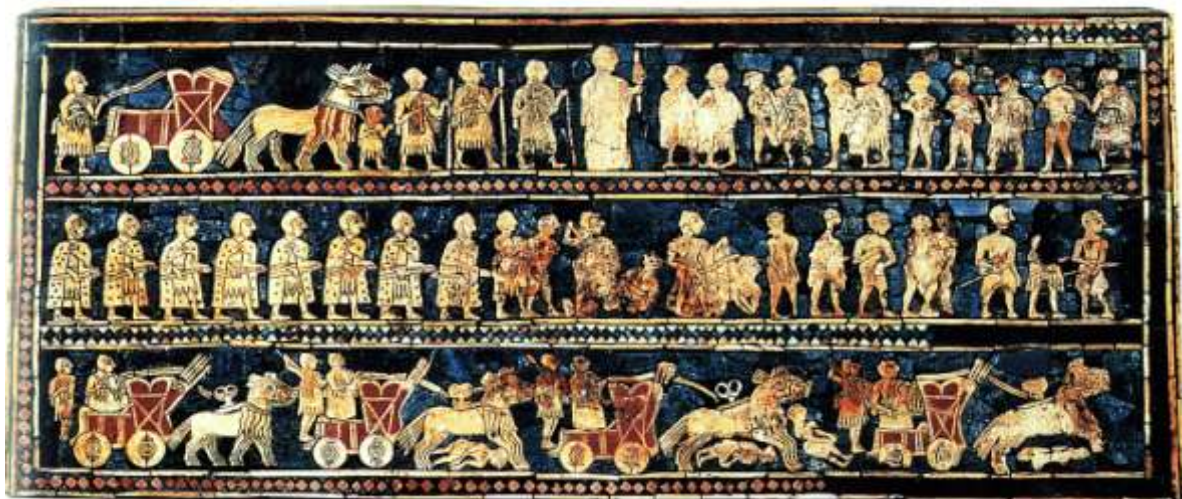
строгости, достојну сваке богиње па се највероватније радило о култној статуи.

- **Кипови из Абуовог храма, Тел Асмар, 2700–2500. године п. н. е, мермер**



Мермерна група скулптура која је највероватније стајала у цели Абуовог храма у Тел Асмару. Највиша фигура међу њима је Абу - бог вегетације, висока 76 цм, док је друга по величини Богиња мајка. Ове две фигуре поред висине истичу се и већим пречником зеница, премда су очи свих фигура огромне. Њихов укочен поглед наглашен је материјалом у другој боји и био је намењен комуникацији са посматрачем. Остале фигуре представљају свештенике и вернике. Веровало се да су богови присутни у својим ликовима а да статуе верника замењују портретисане особе и у њихово име читају молитве. Ипак, ликови нису реалистично моделовани односно не показују никакву тежњу да остваре праву сличност већ су упрошћени и схематски изведени да не би скретали пажњу са очију.

- **Застава из Ура, око 2500. године п. н. е.**



Нађена је у једном гробу на краљевском гробљу у Уру. Представља украсну плочу са двоструким прочељем, на једној страни је приказан рат док је на другој мир. Свака страна је подељена на три фриза у комбинацији злата и *lapis lazuli* (камен модар са искрицама злата). Истиче се сређеност постигнута увођењем линије тла док је хијерахија приказана изокефалијом (достојанственици који седе су исте висине као и они који стоје, док су робови мањи). Материјализација је примитивна - на исти начин се третирају људска кожа и хаљине од козије длаке.

- **Јарац и дрво**, жртвени сталак из Ура, око 2600. п. н. е, дрво, злато и лазулит, висина 51 цм (нађен у гробу на краљевском гробљу)

→

Није прављен клесањем из једног комада камена, већ додавањем различитих "меких" материјала - дрвета, златних листића и лазулита, што му знатно даје на реалистичности. Сталак приказује јарца који се пропиње уз расцветало дрво а животиња је чудесно жива и пуна снаге. Има скоро демонски поглед док нас посматра између грана симболичког дрвета посвећеног богу Тамузу. Представља отелотворење принципа мушкости у природи а овакво удруживање животиња са божанствима је наслеђено из праисторије. Оно по чему се Сумери разликују је што њихове свете животиње имају активну улогу.



- **Харфа из Ура**, око 2600. п. н. е. (нађена у гробу на краљевском гробљу заједно са претходним сталком)



Сачуван је уметак у корпусу резонатора харфе на коме су приказане разне животиње које обављају људске послове - вук и лав носе храну на неку гозбу, магарац, јелен и медвед свирају на истој харфи на којој се украс и налазио. На врху се налази омиљени сумерски мотив - јунак који држи два обгрљена бика са људским главама. Диспозиција ликова је на хоризонталним линијама тла - као у египатској

уметности, али је уметник очигледно био веома слободан у приказивању ликова. Преклапање ликова и скраћење рамена



није било карактеристично за строге египатске каноне. Иако ова представа данас изгледа комично, она вероватно није израђена у тој намери а право значење није сачувано. Ипак, ту видимо најстарије претке басни о животињама.

Уметност као средство глорификације владара

Пред крај ранодинастичког периода моћ градова-држава је почела да опада. У исто време су се Семити, настањени у северној Месопотамији, кретали на југ и на многим местима преплавили Сумерце. Они су прихватили сумерску цивилизацију али су били мање везани за традиције града-државе па је тако владар Саргон из Акада био први месопотамски владар који се називао краљем у тежњи да влада целом земљом. Уметност се нашла пред новим задатком – требало је да глорификује (слави) нове владаре. Долази до удаљавања од формалне апстракције у скулптури која тежи да буде што реалистичнија али са одређеном дозом стилизације, посебно у детаљима као што су коса и брада.

- **Глава акадског владара из Ниниве**, 2300–2200. г.п.н. е, бронза, висина 30 цм →

Без обзира што јој недостају очи (у њих је некад био уметнут неки драгоцен материјал), она је још увек реалистично убедљива изражавајући достојанство приказаног владара. Лице је уоквирено богато уокврцаном косом и брадом, која иако моделована са невероватном прецизношћу не губи органски карактер и не постаје пуки орнамент. Сложена техника ливења и уметања драгог камења говори о правом мајсторству уметника.



- **Победничка стела Нарам – Сина**, 2300–2200. г. п. н. е., камен, висина око 2 метра ←



Саргонов унук, Нарам-Син,овековечео је себе и своју победоносну војску у рељефу на великој стели која је служила као белег. Ова стела представља најстарији познати споменик који глорификује војни тријумф једног владара. Фигуре су приказане у рељефу веома живахно без стандардне укочености официјелне уметности: краљеви војници напредују између дрвећа на падини планине док изнад њих у тријумфу стоји Нарам-Син кога побеђени непријатељски војници моле за милост. Владар је приказан у покрету а величина и изоловани положај од других фигура наглашавају његову позицију божанства, што потврђује и круна са роговима коју носи. Лице му је приказано у профилу, док су очи и рамена фронтални. Простор је дочаран по принципу суперпонирања али не на

хоризонтали, већ на косој линији за разлику од досадашње хоризонталне.



- **Статуе Гудеа из Лагаша**, око 2150 г.п.н.е, диорит, природна величина →

Власт акадских краљева окончана је када су племена са североистока сишла у месопотамску равницу и завладала њом за више од пола века. За време туђинске владавине само је град Лагаш успео да задржи независност. Владар Гудеа је био довољно опрезан да краљевску титулу врати градском богу и обнови његов култ али је ипак наследио и осећај личне важности од акадских краљева. Његова портретна глава много је мање индивидуална од акадских владара али су облици далеко од чисте геометризаације раних сумерских скулптура. Његове статуе су израђене од диорита са наглашеном префињеношћу.



- **Хамурабијев законик**, Вавилон, око 1760 г.п.н.е., стела од диорита висина 71 цм →

Током другог миленијума централна власт била је у рукама домаћих владара само у периоду између 1760-1600. године п. н. е. када је Вавилон преузео улогу коју су некад имала Акад и Ур. Хамураби, оснивач вавилонске династије, најзначајнија је фигура тог раздобља. Гледао је на себе као на миљеника бога сунца - Шамаша, чија је мисија била увођење правде на земљи. Током његове владавине настао је Хамурабијев законик, најстарија збирка закона на свету, невероватно рационална и хумана по концепцији. Законик је исклесан на плочи од диорита, на чијем врху је представљен сам Хамураби очи у очи са богом Шамашем, што представља паралелу са статуама из Абуовог храма, односно чини се да фигуре комуницирају очима. Иако је исклесан 400 година после Гудеиних статуа, он је чврсто везан за њих, како стилем, тако и техником. Рељеф је веома висок, тако да фигуре делују издужено у односу на фигуре на Нарам-Синовој стели.



АСИРСКА УМЕТНОСТ

Асирска уметност је позната захваљујући ископавањима у граду Ниниви (данашњи Мосул) и другим локалитетима који су били део цивилизације асирског народа. Археолози који су радили у Месопотамији проучавали су археолошке остатке асирске цивилизације пре него вавилонске јер је било лакше доћи до њих — асирски археолошки остаци су темељи од камена, прилично добро очувани.

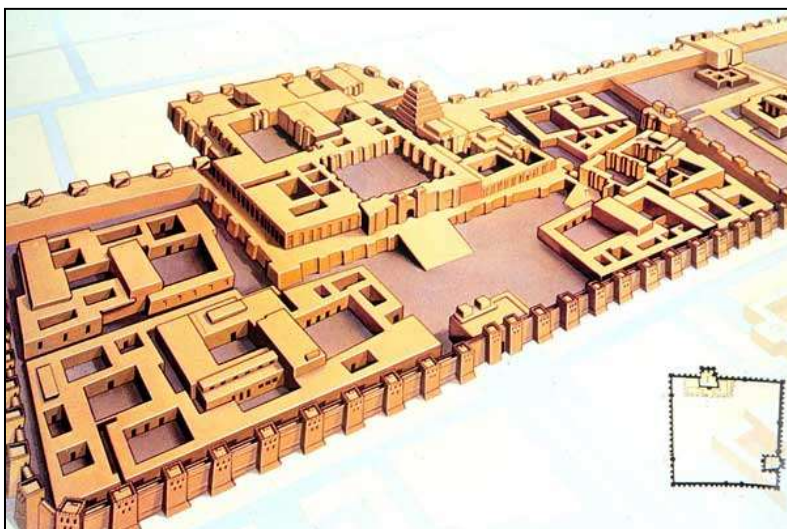
Асирска цивилизација је почивала на остварењима Сумера које су тумачили на свој начин. Тако су храмови и зигурати које су они градили према сумерским узорима достигли до тада непознат сјај и величину. Иако су Асирци, као и Сумерци, градили зграде од опеке, они су капије и ниже делове унутрашњих зидова важних просторија облагали великим каменим плочама, јер је на северу Месопотамије, где су Асирци живели, било више камена.

Те плоче су биле украшене ниским рељефима или комбинацијом рељефа и слободне пластике са задатком да на појединца оставе утисак моћи и величанства краља. Рељефи садрже мноштво података о биткама, догађајима и учесницима, са представама без драме и хероизма јер се исход није доводио у питање. Ови рељефи представљају најстарије познате *наративне* рељефе, односно рељефе који су кроз сликарско приповедање описивали

догађај у специфичном времену и простору. Рељеф је углавном био плитак али захваљујући утанчаној градацији површине, велике је масе и запремине. Због мноштва приказаних догађаја није остајало довољно места за глорификацију суверена па су томе служили посебни рељефи где је владар приказиван у лову на лавове. То је био више церемонијални лов у знак сећања на ранији период када су владари заиста морали да штите своје племе од лавова. Војници би штитовима образовали квадрат у који би била пуштана животиња коју је краљ убијао.

Архитектура

- **Тврђава Саргона у Дур Шарукину (742-706. г.п.н.е) са монументалном капијом** – очувани пример асирске палате која је бедемима са кулама била одвојена од града, а улаз су чувала фантастична бића (крилати бик са људском главом)





- **Иштарина капија у Вавилону, око 575 г.п.н.е.**

Асирско царство срушили су Међани и Скити који су освојили престоницу Ниниву. Међутим, заповедник асирске војске у јужној Месопотамији прогласио се за краља у Вавилону, који је у кратком периоду од 612. до 539. г.п.н.е. под нововавилонским краљевима доживео процват. Најславнији међу њима био је Навукодосор који је изградио монументални краљевски комплекс сличан оном у Дур Шарукину. Овде је због несташице камена опет више коришћена печена и глеђосана опека – за украшавање површина и рељефе.

Наративни рељеф

- **Асирски војници нападају утврђени непријатељски град, краљевска палата, Калу (Нимруд), 875-860 г.п.н.е, кречњак**



- **Асурбанипал у лову на лавове и рањена лавица (детал), палата у Ниниви, 645-640 г.п.н.е, кречњак**





ПЕРСИЈСКА УМЕТНОСТ

Персија, висораван окружена планинама источно од Месопотамије, добила је назив по народу који је 539 г.п.н.е. освојио Вавилон и постао наследник Асирског царства. Пошто је освојио Вавилон, Кир Велики (оснивач династије Ахеменида) узео је титулу вавилонског краља и основао царство које се под његовим наследницима проширило на Египат и Малу Азију. Ово царство је било на врхунцу током владавине два владара – Дарија и Ксеркса (523-465 г.п.н.е) када су настале многе знамените грађевине и монументална уметност. Царство је срушио Александар Велики 331 г.п.н.е освојивши престоницу Персеполис.

Пре освајања Вавилона Персијанци су били стални номади, па нису имали трајних споменика и писаних извештаја. Њихову уметност познајемо на основу предмета које су сахрањивали са мртвима. Такви предмети од кости, дрвета или метала, представљају врсту покретне уметности: оружје, коњска опрема, копче, фибуле, пехари, зделе и сл. За њих је карактеристичан заједнички репертоар облика познат као "животињски стил" (употреба животињских мотива у веома апстрактном маштовитом облику).

Персијска вера заснивала се на учењу пророка Заратустре, односно дуализаму Добра и Зла, отеловљеним у боговима Ахурамазди (светлост) и Ахриману (мрак). Пошто су се обреди посвећени Ахурамазди вршили под ведрим небом на олтарима са ватром, Персијанци нису неговали религиозну (сакралну) архитектуру.

Збот тога су њихове палате грађене импресивно са намером да славе и величају моћ владара.



Најрепрезентативнија је била палата у Персеполису, чија основа подсећа на асирске краљевске резиденције - са великим бројем просторија, дворана и дворишта на уздигнутој платформи. Иако је у основи асирске традиције, изграђена је у комбинацији са утицајима из свих делова царства. Тако се овде учестало јавља употреба стуба са капителом, што представља елемент из грчке архитектуре (јонски Грци из Мале Азије су долазили да раде на градњи палате). Међутим, потпуно су оригинални завршеци капитела (подупирачи таванице) у облику животиња који су били надахнути домаћим уметничким наслеђем. →

Палата је била украшена монументалним рељефима од којих се издваја онај на степеницама које су водила у дворану за аудијенције. Овде се такође уочава наставак традиције асирско-вавилонских рељефа али су детаљи обogaћени утицајима грчке скулптуре (набори хаљина, делови тела који се назиру кроз одећу, пластична обрада детаља и сл.).

Персијска уметност под Ахеменидима била је синтеза више елемената и утицаја, са наглашеном окупираношћу декоративним детаљима као заоставштином њихове номадске прошлости, па се стога ова уметност није значајније мењала почев од Дарија I све до краја царства.

- **Остаци палате у Персеполису, око 500 г.п.н.е.**



- **Дарије и Ксеркс приликом аудијенције**, рељеф из Персеполиса, око 490. г.п.н.е, кречњак, висина 2,5 метра



РИМСКА УМЕТНОСТ

Римска уметност свој визуелни израз дугује првенствено великом дивљењу које су Римљани гајили према грчкој уметности свих периода, што се манифестовало не само увозом оригиналних грчких дела старијег датума, већ и њиховим учесталим копирањем. Такође, римско се стваралаштво заснивало управо на грчким изворима (описи уметничких канона и техника), а често су њихова дела израђивали мајстори грчког порекла.

Иако се дуго веровало да римска уметност представља само последњу (декадентну или опадајућу) фазу грчке уметности која је егзистирала под влашћу Рима, она у целости оставља другачији утисак, не само визуелно већ и по томе каква је била њена намена и карактер.

Римско царство на врхунцу своје моћи (у доба цара Хадријана од 117-138 године), простирало се од северне Енглеске и Рајне до ивица Афричке пустиње, односно од западне обале Пиринејског полуострва до Црвеног мора и Месопотамије. То је било космополитско друштво шареноликог етничког састава, где су националне или регионалне црте биле апсорбоване заједничким опште-римским обрасцем који је диктирала престоница тј. град Рим. Тако је римска цивилизација са врло јаким државним и војним уређењем наметала поштовање својих закона, реда и симбола власти на једном огромном простору али је заузврат асимилувала културно наслеђе Грчке и других старијих цивилизација (Египта и Месопотамије) створивши особени ликовни израз. Ова држава је била пре свега обузета практичним потребама (политичке, војне, економске, административне) те и уметности даје практични печат. Тако ће једна од главних особина римске уметности бити тежња ка величању знамења моћи (глорификација власти), те стога градитељска и архитектонска дела својом оригиналношћу и монументалношћу увелико засењују скулптуру и сликарство.

Страст коју су Римљани гајили према грчкој култури огледа се и у легенди везаној за оснивање града Рима и римске цивилизације. Наиме, иако су грчки историчари обратили значајнију пажњу на њихову државу тек када се она сукобила са грчком колонијом Тарент у јужној Италији (период прве половине III века п.н.е. и време када Римљани довршавају освајање Италије), били су и много раније свесни римског постојања. Стога су они у складу са обичајем да порекло страних народа са којима су се сусретали објасне повезујући их са лутањима неког од својим омиљених митских јунака, спојили Римљане са тројанским јунаком – Енејом. Након победе Грка у тројанском рату, Енеј је побегао из Троје и после неког времена које је провео у лутању Медитераном, населио се у средњој Италији (на територији Лацијума) где су се његови наследници сродили са староседеоцима и постали Латини.

Потомци Енејеве лозе били су близанци Ромул и Рем (деца латинске краљице Рее Силве и бога Марса које је по предању одгајила вучица), који су основали град Рим 753 г.п.н.е. Међутим, они су се сукобили у борби за превласт те је тако Ромул убио Рема и назвао град по себи.

Иако је римска цивилизација потекла из Рима, града-државе на Апенинском полуострву у Италији, током своје дуге историје од готово 1000 година, доминирала је читавом западном Европом и областима Средоземља (Медитерански басен). Антички Рим је значајно допринео развоју права, ратне вештине, уметности (књижевност и архитектура посебно) и технологије, а његова историја је пресудно утицала на модерну западну цивилизацију.

ХРОНОЛОГИЈА РИМСКЕ УМЕТНОСТИ

- **РИМСКО КРАЉЕВСТВО** (XI век п.н.е - 509 г.п.н.е)
- **РИМСКА РЕПУБЛИКА** (509 г.п.н.е. – 27 г.п.н.е, почетак владавине првог цара Октавијана Августа)
- **РИМСКО ЦАРСТВО** (27 г.п.н.е - 476. године када је збачен последњи западно-римски цар)

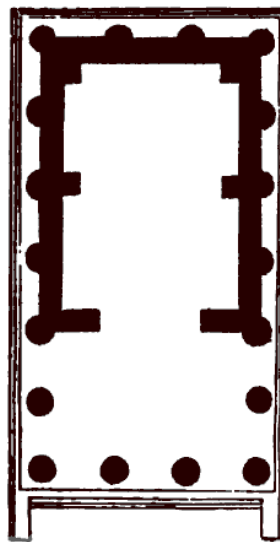
У римској уметности постоје две фазе:

- **класична римска уметност** (I век п.н.е - II век): заснива се на грчким канонима са оригиналним тумачењима прилагођеним специфичним римским потребама (утилитарна сврха грађевина, империјални и официјелни карактер уметности).
- **касно-античка уметност** (III - V век): у III веку након друштвене и привредне кризе Царства, која је уследила због тешко одрживог система централизоване власти на тако огромној територији, римска држава је подељена на више-мање самосталне провинције, које су у IV веку уједињене и заједничком религијом тј. хришћанством које је укинуло римски плурализам. Трагови тих превирања прате се кроз промене у уметничком изразу (**уметност раног хришћанства**).

РИМСКА АРХИТЕКТУРА

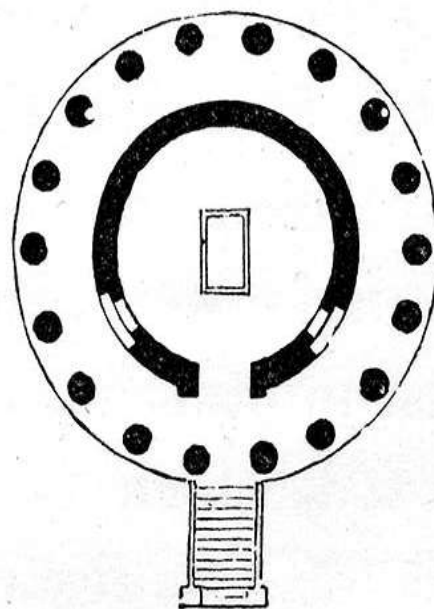
Развој римске архитектуре је отпочетка одражавао специфичности приватног и јавног живота Римљана, као и оригинални карактер јер су архитектонски елементи позајмљени из других култура (првенствено из грчке) попримили несумњиво обележје Римљана, представљајући њихов највећи уметнички домет. Од типова грађевина биле су заступљене разне форме (терме, позоришта, базилике, храмови, тријумфални лукови, аквадукти и виадукти, урбане градске структуре и куће, палате, утврђења, комплексна светилишта).

Током последње епохе републиканског раздобља (510-60 г.п.н.е), у **архитектури храмова** се огледа још увек снажна повезаност са грчком архитектуром, посебно у примени јонских стубова и елегантном главном венцу (пример је мали Фортунин храм из Рима →). Међутим, долази и до појаве нових елемената па је тако степенасто постоље храма више а трем (размак између стубова и целе) нешто дубљи. Цела (наос) постаје широка и неподељена просторија (нема пронаоса) јер у њој није стајао само кип божанства већ су ту Римљани обично излагали и своје војне трофеје које су доносили са успешних освајачких похода. Прилагођавајући се римским потребама, храм сада добија другачије одлике и намену, јер служи као нека врста излагачког простора отвореног за јавност. Такав облик грађевина, додуше већих димензија и уз учесталу примену коринтских стубова, доминираће широм римских територија све до краја II века п.н.е.



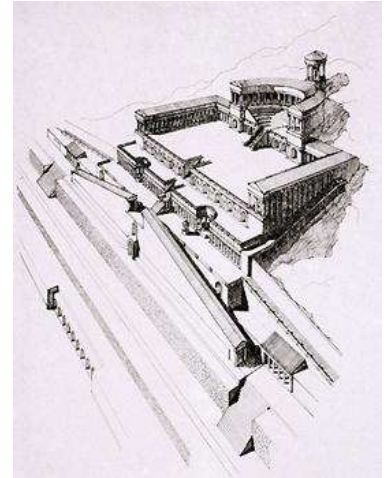
Храм Фортуне (главно pročелје и основа), Рим, крај II века п.н.е

Други тип карактеристичног римског храма настао је у комбинацији два елемента: традиционалне округле сељачке колибе из римских провинција и грчких храмова кружне основе тзв. толоса (пример је Сибилин храм из Тиволија →). Грађевина је постављена на високо постолје, са степеницама на супротној страни од улаза. Међутим, иако су оквири за врата и прозоре од тесаног камена као у Грчкој, зидови су грађени у до тада невиђеној техници – **ОД БЕТОНА** (мешавина малтера и шљунка са туцаником тј. ситним каменом), преко кога је ишла облога од камена. Иако је ова техника била позната још са Блиског истока где су на тај начин грађена утврђења, тек се у Риму откривају све њене могућности погодне за архитектуру великих размера (предност бетона је била и што се радило о јефтиној техници).



← Сибилин храм, Тиволи, почетак I века п.н.е.

То најбоље илуструје Фортунино светилиште у Палестрини (у подножју Апенина) недалеко од Рима, грађено у импозантним размерама од бетона, са врло вештом комбинацијом лукова и декоративних венаца, као и **полуобличастих сводова**, што је још једно карактеристично обележје римске архитектуре. Грађевина је прилагођена природном паду терена, одајући утисак да облици излазе из стене, што је подухват који се по сразмери може упоредити са Хатшепсутиним храмом у Египту.

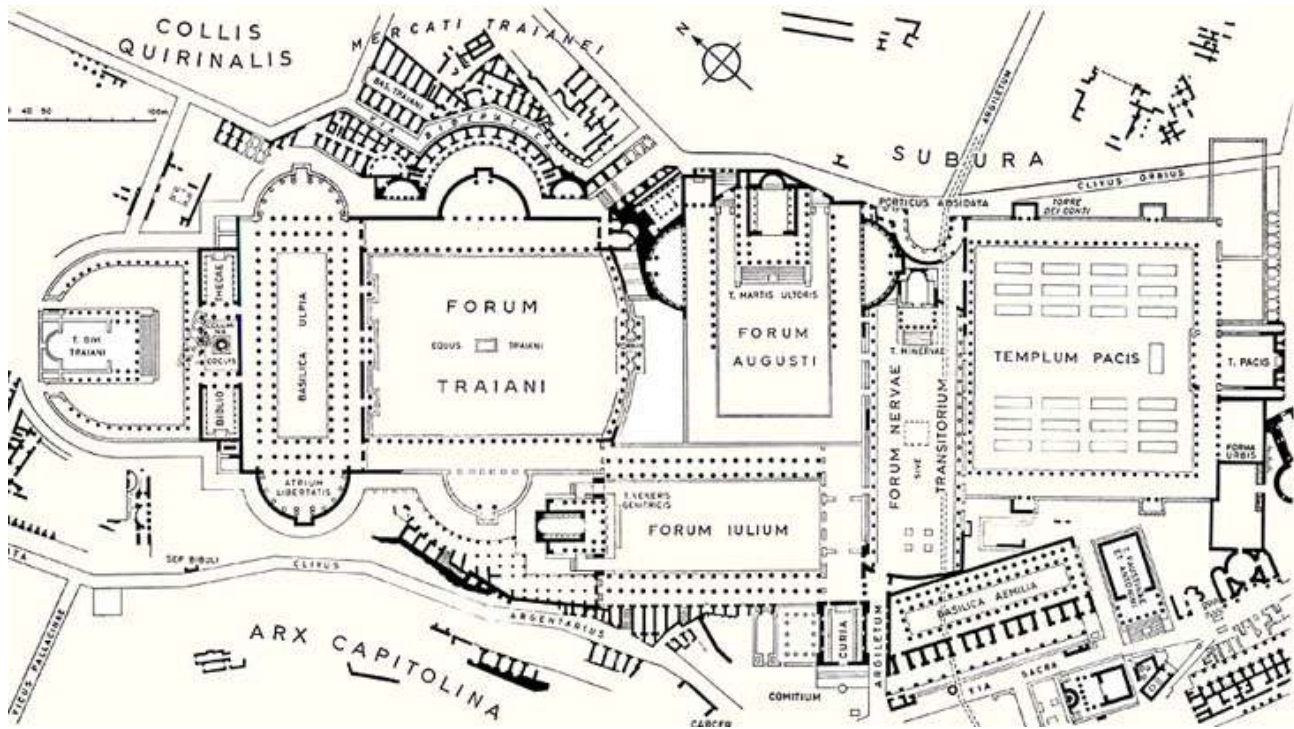


Светилиште Фортуне Примигеније, Палестрина, почетак I века п.н.е.

Употреба бетона у монументалним грађевинским подухватима на прави начин је илустрована у традицији коју је отпочео Јулије Цезар а везана је за империјалну архитектуру римског света. Наиме, пред крај живота он је наредио изградњу великог трга (**ФОРУМА**), који је био ограничен колонадом и припојен храму Венере Генетрикс (која се по предању везивала за Цезарову лозу). Иако од њега данас ништа није очувано, Цезаров форум је послужио као узор монументалним трговима каснијих царева који су потпуно обликовали римско градско језгро а настављали су се у централној оси један на други, спајајући верски култ и личну славу императора, тј. славећи цареve и њихове војне успехе (императори се у царском периоду идентификују са божанствима).



Римски форуми



План форума у Риму

ЛУК И СВОД представљају главно обележје римске архитектуре, почев од храмова до објеката са профаном наменом, што врло добро илуструје распрострањена употреба на изградњи аквадукта (водовода) чије остатке проналазимо широм територија некадашњег Римског царства.

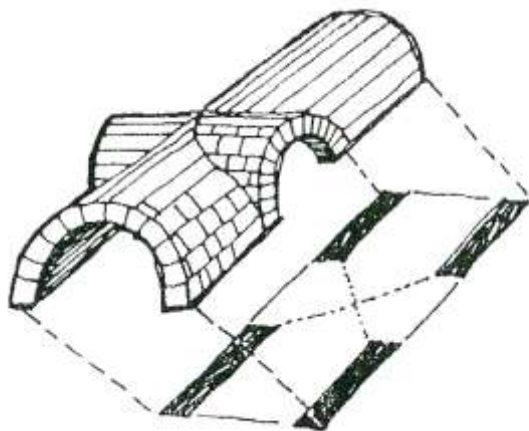


Водовод из Нимеса (јужна Француска), почетак I века

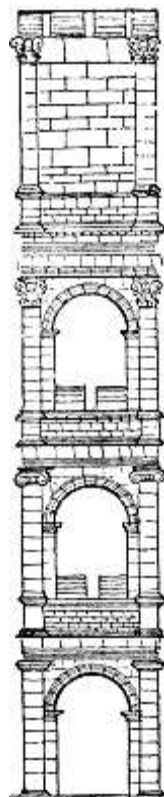
Примена поменутих елемената у синтези са грчким архитектонским редовима и градњом од бетона на најбољи начин је представљена кроз Колосеум, амфитеатар циновских размера намењен гладијаторским играма у Риму, који је могао да прими преко 50.000 гледалаца. Поред већ познатог полуобличастог свода, ту је примењен и крстасти свод добијен пресеком два полуобличаста под правим углом.



Колосеум, Рим, 72-80 године

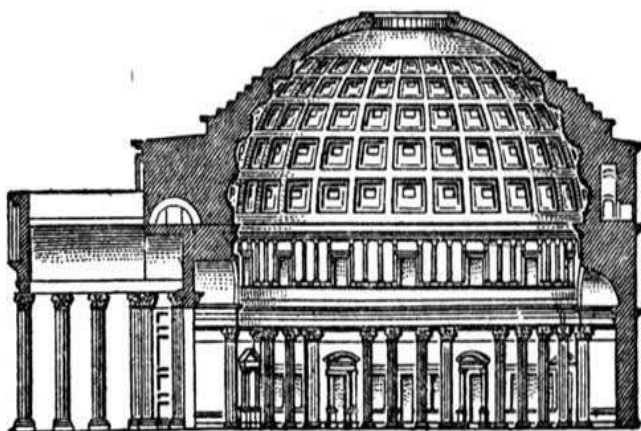


Крстасти свод Колосеума ↑



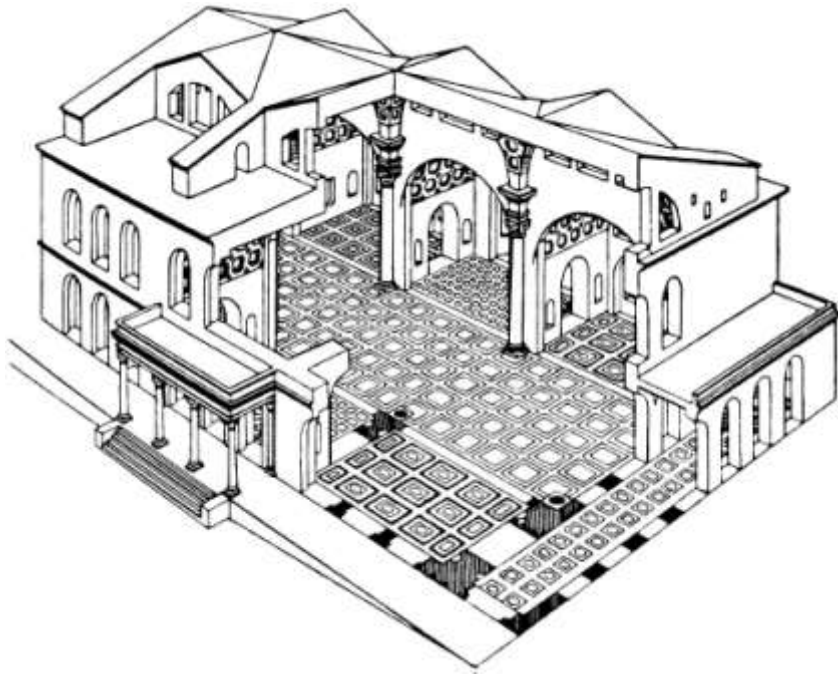
Архитектонски редови – спољашњи зид Колосеума →

Луци, сводови и употреба бетона омогућили су Римљанима да створе до тада невиђено велике унутрашње просторе, који су посебно значили за јавна купатила (терме) као средишта друштвеног живота у царском Риму. Један од најрепрезентативнијих унутрашњих простора монументалних размера управо је био инспирисан архитектуром терми, то је био Пантеон – храм посвећен свим боговима, покривен златном куполом са отвором на врху кроз који је пролазила светлост. Ради се заправо о класичном римском храму кружне основе са улазом у облику дубоког наглашеног трема, који је некада био саставни део дворишне колонаде око храма. Пречник основе износи 33,5 метара а на истој висини је средишњи отвор куполе, па се тако ширина и висина грађевине налазе у савршеној равнотежи. Куполу носи **тамбур** (округло постоље) преносећи на доле притисак преко седам ниша.



Пантеон, Рим, 118-125 године

Унутрашњи простори огромних димензија биле су и **БАЗИЛИКЕ** - дуге, правоугаоне дворане које су се током хеленистичке епохе развиле као облик погодан за потребе грађанског живота. Током римског периода оне су постале одлика сваког већег града а њихова главна намена је била да служе као репрезентативне суднице. Обично су биле уздужно подељене на три дела (тзв. три брода) који су били разграничени колонадама стубова што је обезбедило лак пролаз из средњег у бочне бродове. Средњи брод је завршавао полукружном нишом (**АПСИДА**) на оба краја. Бочни бродови су били нижи од средњег, како би омогућили отварање прозора у горњем делу зида средњег брода тј. бољу осветљеност простора. Базилике су углавном имале равне дрвене таванице а ретко се јављају засведени простори као што је случај у Константиновој базилици у Риму, који ће доминирати тек од X века у западној Европи.



← Константинова базилика, Рим, 310-320 године



← Остаци велике базилике у Лептис Магни, Либија, почетак III века

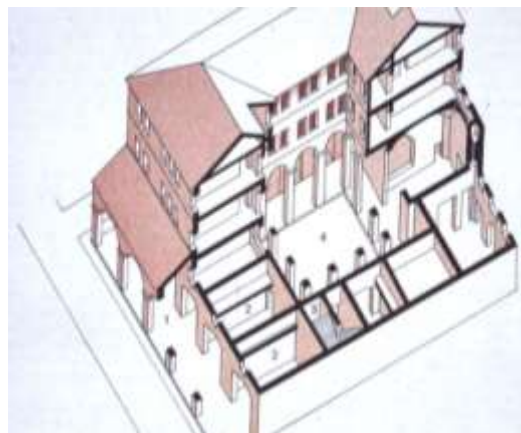
Поред великих грађевина јавних намена, доста сазнања имамо и у погледу римске архитектуре за становање, као и урбанизма градова. Они су према старим (етрурским) традицијама били уређени као мрежа улица које су све водиле ка пресеку две главне саобраћајнице **CARDO** (смер југ-север) и **DECUMANUS** (смер исток-запад). Тако добијене четири целине су се даље делиле или проширивале према потребама становништва.

Основна римска стамбена јединица био је **DOMUS** или градска кућа за једну породицу. Око средишњег отвореног простора правоугаоне основе (**АТРИЈУМ**), распоређене су остале просторије. Отвор атријума обично носе коринтски стубови дајући му особину унутрашњег дворишта где се понекад налазио плитак базен за скупљање кишнице. На крају атријума је било посебно место (*tablinum*) где су излагани портрети истакнутих породичних предака а иза њега врт окружен колонадом стубова (**перистил**).



← Реконструкција римског домуса

Међутим, *domus* је била кућа намењена богатијим грађанима док су сиромашнији живели у кућама које су се звале инсуле (**INSULAE**). То су биле веће грађевине од опеке и бетона груписане око мањег средишњег дворишта, у којима су се на страни према улици налазиле крчме и радње у приземљу а стамбени простори иза њих, док су неке *insule* биле и вишеспратнице.



Инсула из Остије, око 150 године

Иако су се Римљани с почетка држали доследности у примени грчких архитектонских редова, временом се јављају све већа одступања и експериментисања, попут прекидања равних и строгих дорских линија сменом различитих испуста или применом закривљених облика, док се мењају чак и најтрадиционалнији елементи као што је архитрав (прекида се луком који носе стубови).



**Капија тржнице из Милета, око 160 године,
реконструкција у Државном музеју у Берлину**



**Диоклецијанова палата у Сплиту,
око 300. године**



**Венерин храм, Балбек, Либан,
II-III век**

РИМСКА СКУЛПТУРА

Поред великог броја копија чувених грчких статуа, римска скулптура се одликовала и оригиналним стваралаштвом које се пре свега огледа у **портретима и наративним рељефима**.

На основу писаних извора је познато да су још од републиканских времена угледни грађани, политичке и војне вође, слављени тако што су њихове статуе постављане на јавним местима, што је представљало обичај који ће се задржати до краја Царства. Ради се о пракси која је највероватније потекла из грчког обичаја да вотивне статуе победника на атлетским такмичењима постављају у посвећени простор који је обично окруживао неко светилиште (као што су били Делфи и Олимпија).

Већ на најранијим портретима које познајемо из I века п.н.е, увиђају се препознатљива обележја несвојствена грчкој скулптури тј. оригинално римског карактера: портретисање стварних угледних особа (по моделу) што знамо и према именовању статуа, римска одећа – стари тип тоге и карактеристичан гест фигуре са једном подигнутом руком који означава обраћање или поздрав. У прецизној обради лица које је до детаља моделовано, наслућује се одјек старе традиције прављења воштаног отиска главе преминулог члана породице односно посмртне маске, која се чувала на истакнутом месту у кући, а при погребу је ношена у поворци. Временом се јавила потреба да трају дуги низ година (односно више генерација једне породице) па се раде у трајном материјалу тј. камену, представљајући зачетак римског индивидуалног портрета.



↑ Римски патриције са попрсјима предака, око 30 г.п.н.е, Рим, мермер

Аулус Метелус, почетак I века п.н.е, бронза →



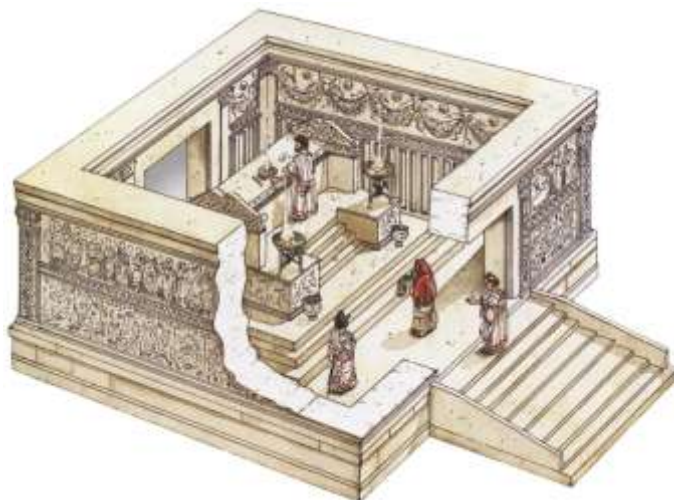
Римска склоност ка реалном представљању физиономије, како би се препознала одређена личност, дошла је до највећег изражаја у царским статуама што можемо пратити већ од времена првог императора Октавијана Августа (27-14 г.п.н.е). Међутим, овде су оригинално римске карактеристике (портрет, одећа са римским инсигнијама и препознатљив став фигуре) спојене са старом традицијом идеализације приказиваног јер се радило о схватању владара као божанства, посебно популарном од епохе Александра Македонског (корен оваквих веровања потиче из Месопотамије и Египта где су фараони сматрани божанским синовима).



Август, портрет цара из Примапорте, око 20. г.п.н.е, мермер, Рим →

Царска уметност није била ограничена само на портрете већ се у значајном обиму развија и кроз наративне рељефе почев од последњих година републиканске епохе. Међутим, за разлику од грчке културе где су значајни догађаји и историјске победе слављени кроз митолошке представе (Амазономахија, Кентауромахија и сл.) у римској уметности се приказују конкретни догађаји са свим препознатљивим детаљима, уз нагласак на глорификацији царске владавине.

Управо се поменуте особине препознају на једном споменику Августовог доба, који обликом подсећа на Зевсов олтар из Пергамона само много мањих димензија. Реч је о **Олтару Мира (Ara pacis →)** чија је изградња изгласана у римском Сенату 13 г.п.н.е. а завршен је неколико година касније. Ту се Август представља као владар мира у свечаној поворци коју сам предводи, на фризу који поред тога садржи и алегоричке сцене. Поворка слави један одређени догађај и то највероватније сам почетак изградње



олтара 13 г.п.н.е, те је стога пуна стварних појединости, посебно видљивих у портретним вредностима приказаних чланова царске породице (како би их народ конкретно препознао) уз изванредно савладавање дубине простора. Нешто очигледнији утицаји грчке (хеленистичке) уметности увиђају се на алегоријској плочи са Олтара Мира, где је приказана алегорија Мајке Земље као отеловљење људске, животињске и биљне плодности, са фигурама које представљају персонификацију ветрова.



Алегоријски приказ Мајке Земље са персонификацијама ветрова, рељефи фриза на Олтару Мира, Рим

Просторни квалитети рељефа са Олтара Мира достигли су свој врхунац на рељефима славолука подигнутог у част императора Тита који је освојио Јерусалим.



**Титов тријумф и пљачкање Јерусалима, рељефи Титовог славолука,
81. година, мермер, висина 2,4 метра, Рим**

Врхунац наративног рељефа везује се за украс Трајановог стуба, подигнутог на његовом форуму у Риму између 106-113. године у част императорових победа над Дачанима. Овакви усамљени стубови огромних димензија почев од хеленизма служе као комеморативни споменици а њихов удаљени предак можда је био египатски обелиск. Трајанов стуб одликује се не само изузетном висином (38 метара), већ и непрекинутом спиралном траком рељефа која га у потпуности обмотава причајући историју дачких ратова (у дужини од 190 метара). Стуб је постављен на високој бази где је био похрањен пепео императора Трајана док се на његовом врху налазила царска статуа. Међутим, због сложености извођења наративног рељефа на тако специфичном простору, у потпуности је напуштено илузионистичко моделовање дубине простора, па су плитке фигуре на равnoj површини једноставних облика, како би призори били што јаснији.



Трајанов стуб (лево) и детаљ доњег дела рељефа који приказује почетак похода на Дачане (десно), висина траке 1,27 метара, мермер, Рим, 106-113. г.

Такође, за овог владара везујемо и ремек-дело портретне уметности које представља његова глава из 100. године, илуструјући римску особеност грчког патоса – израз лица који показује римску племенитост карактера.

Трајан, око 100 г, мермер, природна величина →



Након владавине Трајана, у II веку је уследила нова класицистичка струја у скулптури, коју су неговали посебно цареви Хадријан и Марко Аурелије, обојица велики љубитељи грчке уметности и филозофије. Те склоности лепо илуструје коњаничка статуа Марка



Аурелија, која императора, за разлику од његових претходника, приказује са брадом, што је детаљ преузет из грчке моде. Ова статуа је једина скулптура коњаничког типа (иначе веома популарног међу римским владарима) која је сачувана до данас и то на оригиналном месту. Цар на коњу је увек био победоносна империјална представа а некад је испод копита десне ноге била приказана згрчена фигура варварина над којим је цар тријумфовао. Док је коњ чудесно снажан и жив, као оличење ратничког духа, император се приказује миран, без оружја и оклопа, као доносилац мира а не ратник и херој.

↑ Коњаничка статуа Марка Аурелија, 161-180 г, бронза, стајала на тргу Кампидољо у Риму

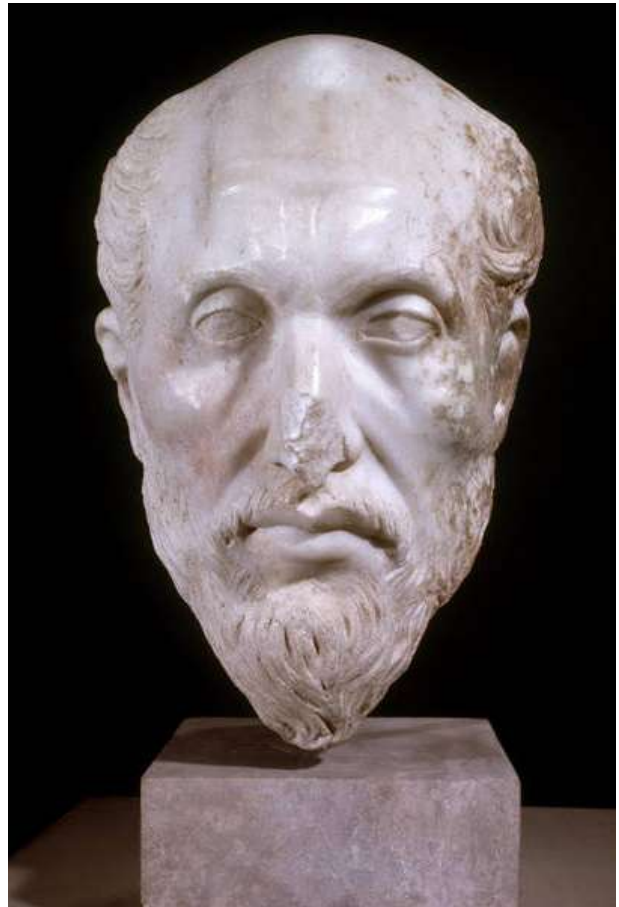


У III веку наступила је војна али и духовна криза Царства, када су варвари угрожавали његове границе а унутрашњи сукоби додатно слабили државу. То је било доба војничких царева јер је уобичајен начин да се дође на престо постало убиство претходног цара, као и уздизање војсковођа из забачених провинција Царства, од којих је Филип Арабљанин, забележен на једном од најснажнијих и најреалистичнијих портрета у римској уметности.

← **Портретна биста Филипа Арабљанина, 244-249 г, мермер, природна величина**

Са друге стране, духовну кризу осликава портрет позно-грчког филозофа Плотина, који је пропагирао мистичну филозофију и мисао удаљену од овоземаљских брига, презирући телесно као незграпну слику праве духовне личности. Стога се сматра да његов портрет не показује реалну физичку сличност већ духовне особине исказане кроз аскетски израз лица, продорне очи и високо чело, означавајући крај реалистичне портретне уметности Римљана.

Мушки портрет (вероватно филозоф Плотин), крај III века, мермер, природна величина →



У оквирима схватања да портрет има значење само као видљиви симбол духовне личности изведена је и гигантска статуа императора Константина која је стајала у његовој базилици. Овај цар био је први император хришћанин и реорганизатор римске државе, односно оличење новог духа, који се огледа у огромним продорним очима и непокретном лицу.



Глава и остаци колосалне статуе Константина Великог, почетак IV века, мермер (Капитолски музеј, Рим)

Дух новог времена Константинове епохе илуструје скулптура славолука подигнутог у част десетогодишњице његове владавине. Део рељефа преузет је са споменика из епохе Трајана, Хадријана и Марка Аурелија, чије владавине означавају златно доба римске империје, са намером да нагласи сопствено време као обнову снаге Царства и повратак златним временима. Међутим, на плитком рељефу изнад кружних медаљона са Хадријановог ловачког споменика, који приказује низ



догађаја почев од победе на Милвијевом мосту до императоровог тријумфалног уласка у Рим и обраћања народу на форуму, увиђају се значајне промене у односу на ранију уметност тј. повратак на примитивне начине представљања простора и хијерархије фигура (суперпонирање и изокефалија). Ова средства су заправо употребљена да би се остварио један нови циљ – нагласак важности приказаног са јасном поруком ко доминира сценом, обраћајући се на лак и једноставан начин близак неуком посматрачу тј. преносећи јасну и

разумљиву империјалну поруку, што је било само претеча новог начина посматрања као основе хришћанске уметности.



**Кружни медаљони Хадријановог ловачког споменика и рељефни фриз
Константинове епохе, Константинов славолук, 312-315 г, Рим**

РИМСКО СЛИКАРСТВО

Римско сликарство је било под снажним утицајем грчког, а посебно је била развијена уметност осликавања унутрашњих зидова профаних објеката, првенствено приватних вила. У сликарству је изражена тежња ка натурализму, детаљима и илузионистички манир (интерес за перспективу), док у погледу технике извођења доминирају фреске. Такође, мозаик је у римској уметности имао велики значај али је током царског периода углавном коришћен за декорацију подова, док касније, током византијске епохе, постаје главни украс монументалних сакралних здања. Мотиви који преовлађују у римском сликарству су лов и жанр сцене, затим пејзажи, ведуте, прикази вртова, митолошке сцене, као и еротске сцене које су красиле зидове јавних кућа.

Римско сликарство сачувано је у мањој мери у Риму, док га највише познајемо путем фресака имућних кућа Помпеја и Херкуланума, градова страдалих у природној катастрофи вулкана Везува, потпуно "конзервираних" у пепелу. Ово сликарство је вероватно имало хеленистичке узоре, на шта указује мозаик – "Битка код Иса" где Александар Велики покорава персијског цара Дарија. То је величанствени приказ потенциран снажним покретима људског мноштва, облици су моделовани сенкама а просторна решења познају смела скраћења.

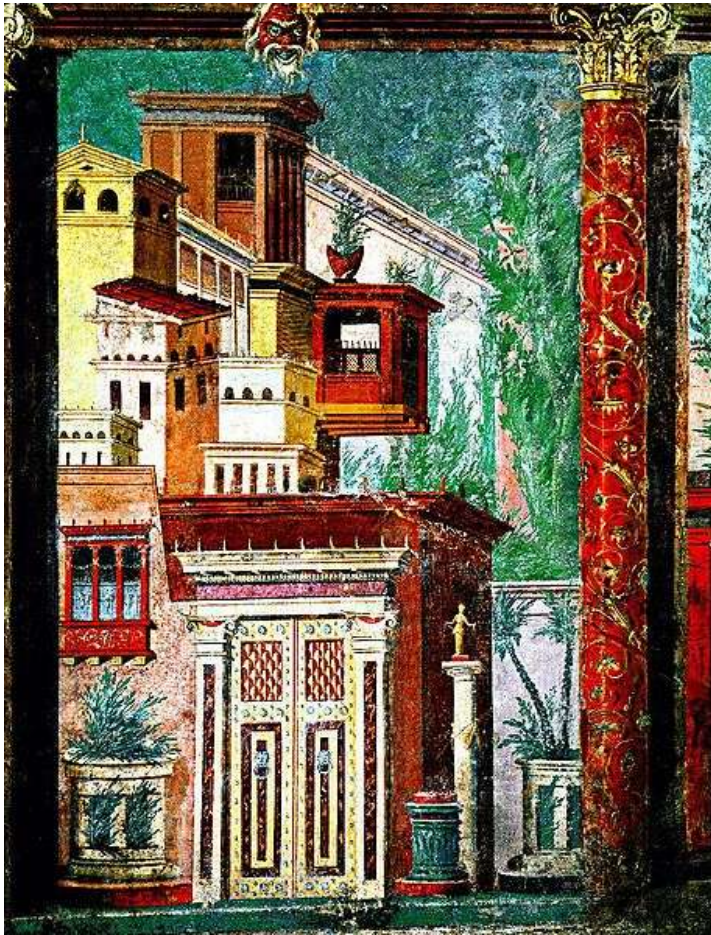


Битка код Иса, копија у мозаику хеленистичке слике, Помпеји

СТИЛОВИ ПОМПЕЈАНСКОГ СЛИКАРСТВА:

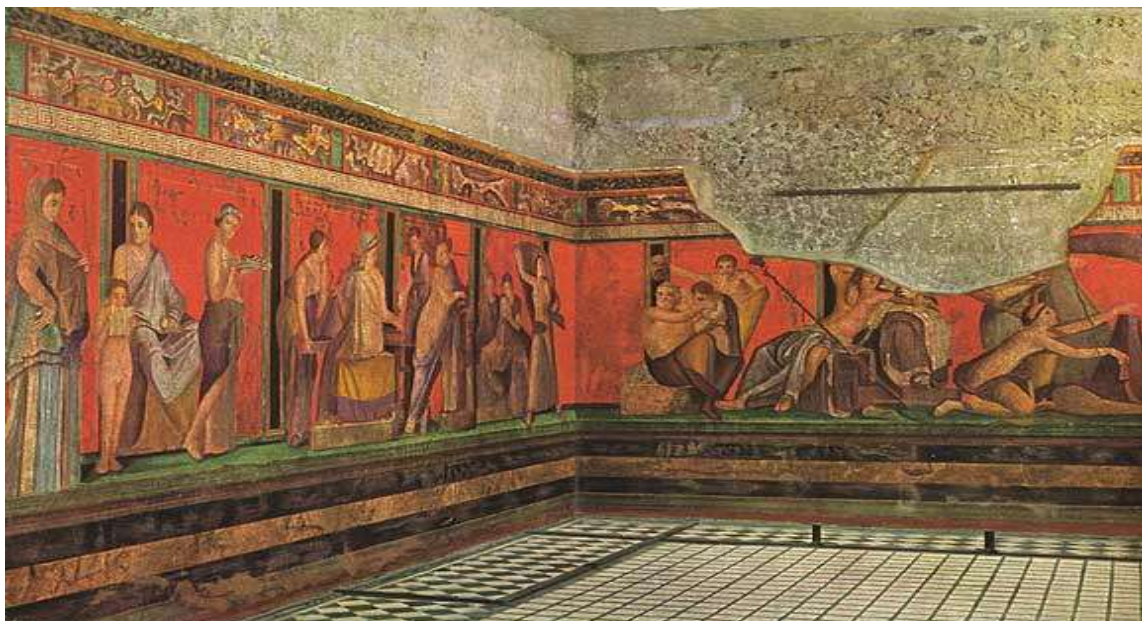
1. Први стил који познајемо преко малог броја примера из II века п.н.е. Врло једноставни прикази који се састоје искључиво од имитације мермерне оплате зидова стварајући утисак да је зид пресвучен разнобојним каменом (први или архитектонски стил).

- Око 100 г.п.н.е. једноставни архитектонски стил се претвара у много амбициознији и сложенији који уз помоћ илузионистичког коришћења архитектонске перспективе и тзв. прозорског ефекта продубљује (пробија) дубину зида. Имитацијом мермерних плоча и декоративних стубова који уоквирују необичне погледе на површинске или пејзаже у скраћењу ствара се утисак слободног отвореног простора унутар грађевине. Овом стилу припадају тзв. други, трећи и четврти помпејански стил - међу њима нема јасно повучене границе.



← Архитектонска панорама, фреска у Боскоралеу (близу Помпеја), I век п.н.е

Из друге половине I века п.н.е. је и велики фриз у Вили мистерија у Помпејима (припада најкомплекснијем четвртном стилу који је био заступљен уочи ерупције Везува 79. године). На уској површини зеленог пода испред црвене позадине, која је вертикалним црним линијама подељена на мања поља, налази се низ призора обреда посвећених мистеријама у част бога Диониса. Тела елегантних поза и раскошне драперије моделована су изузетно реалистично, формирајући сопственим волуменом утисак дубине простора, што је ефекат који ће касније бити поново откривен и коришћен тек у ренесанси.

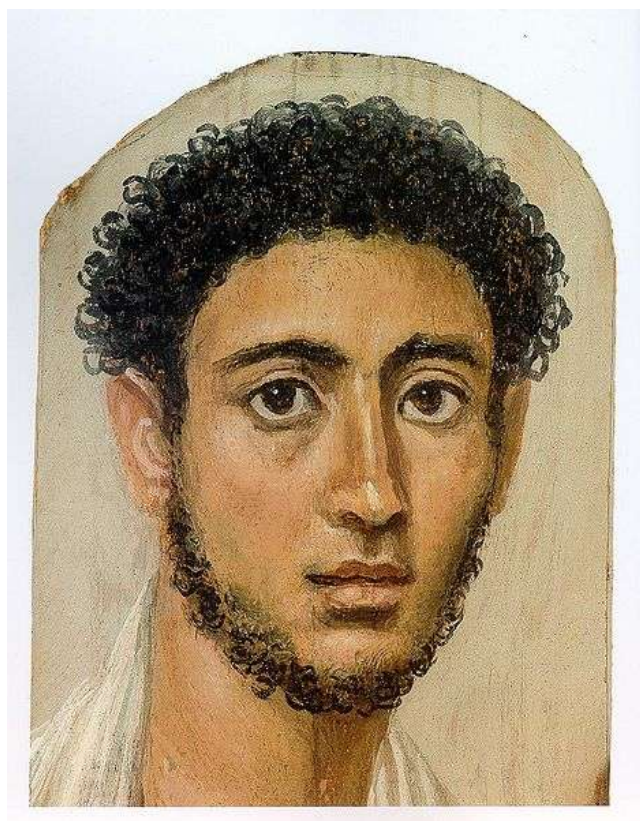


↑→ Вила Мистерија, Помпеји, око 50. године
(четврти стил)



← Мртва природа, фреска Херкуланума,
I век

Портрети су у римском сликарству били веома ретки (за разлику од скулптуре), док најлепши очувани примери потичу из Фајума у доњем Египту. Урађени су енкаустиком (техником сликања бојом растопљеном у топлом воску) на дрвеним плочама, која је захтевала велику брзину извођења, стварајући утисак свежине и посебно интензивног колорита. Ови портрети су имали улогу грбног прилога па су савршено успевали да прикажу реалистичност портретисаног. Они су управо и очувани захваљујући старом египатском обичају да се портрет преминулог причврсти за његово мумифицирано тело.



Фајумски портрети, Доњи Египат, II век

РИМСКА УМЕТНОСТ У СРБИЈИ

На територији Србије је најбогатије античко културно наслеђе које је за собом оставило велико Римско царство, док је са овог подручја пореклом било чак 17 римских императора, што чини петину њиховог укупног броја. Међу њима је и цар Константин – једна од најзначајних личности за стварање хришћанске цивилизације, рођен у античком Наису (Ниш). Археолошки материјал из периода римске доминације на територији Србије је хронолошки и типолошки хетероген: оруђа, оружја, метално посуђе, новац, делови керамичких посуда, скулптура и архитектонски комплекси (палате, виле, утврђења, храмови, градови). Једно од првих војних утврђења на Дунаву био је Виминацијум код Пожаревца, док је у Ђердапској клисури саграђен и највећи римски мост на Дунаву дуг скоро 1500 метара. Сирмијум (Сремска Митровица) је најстарији римски град на територији Србије, а поред њега су и Медијана код Ниша, Гамзиград код Зајечара, Царичин Град код Лесковца и Сингидунум (данашњи Београд), места богате римске заоставштине.

Територију данашње Србије у највећој мери је обухватала Горња Мезија, настала у доба цара Домицијана (85. или 86. године), поделом раније успостављене провинције Мезије. Горња Мезија је увек била војна, гранична провинција Римског царства а највећи војни логори су били Сингидунум (Београд) и Виминацијум (код Пожаревца) где су биле стационарне две легије кључне за одбрану дунавског лимеса. У време цара Хадријана сви већи градови у Горњој Мезији су добили статус муниципијума (града са високим степеном аутономије), а то је време када се латински језик и римска култура шире на ову провинцију.

ВИМИНАЦИЈУМ: *Viminacium*, данашњи Костолац близу Пожаревца, на ушћу Млаве у Дунав, један је од најзначајнијих римских војних логора од I до VI века. Цивилно насеље уз логор у време Хадријанове владавине (117–138) стиче статус муниципијума. У време владавине Гордијана III (239. г.) град добија статус колоније римских грађана, као и право ковања локалног новца. Статус колоније је највиши статус који је један град могао стећи у оквирима римске империје. Виминацијум је више пута биран за место концентрације војске и полазну тачку у многобројним ратовима. Локација на Дунаву је Виминацијуму омогућила брз економски развитак. Изузетни налази откривени на некрополама око града (до сада је пронађено преко 14.000 гробова) потврђују претпоставке о великом богатству његових становника, а фреске у гробницама представљају врхунац касноантичке уметности (→). Унутар и око града откривени су амфитеатар, монументалне зграде, раскошне терме и трагови развијене инфраструктуре, пре свега улица, аквадукта и канализације. Досадашња открића свакако су потврдила посебан значај Виминацијума као водеће римске метрополе на овом делу дунавског лимеса.





Реконструкција римске виле (визиторски центар) у Виминацијуму

РОМУЛИЈАНА (ГАМЗИГРАД): *Felix Romuliana* је царска палата подигнута по замисли императора Галерија Максимилијана, на пространом платоу Гамзиграда, у близини Зајечара. Галерије, рођен у овој области, палату је подигао почетком IV века посветивши је својој мајци Ромули (по њој носи назив). Палату окружују снажни бедеми који су штитили сам град од упада варвара. Комуникацијом која је спајала источну и западну капију простор унутар бедема је подељен на два дела различите намене. Северну половину обухвата комплекс царске палате са малим храмом и монументалним жртвеником, док се на јужној половини налазе објекти за јавну употребу (велики храм и терме), као и објекти за опслуживање палате (хореум и једнобродна грађевина са портиком). Објекти су богато украшени фрескама, штукатуром и подним мозаицима са фигуралним и геометријским мотивима.



Бахус, подни мозаик палате у Ромулијани →

Већ у другој половини IV века Ромулијана је запуштена палата а после провале Гота и Хуна постаје мало византијско насеље које се под називом Ромулијана помиње у списку места обновљених у време Јустинијанове владавине (VI век). Гамзиградски дворац је

последњи пут оживео као утврђено словенско насеље XI века. Локација Гамзиград - Ромулијана је 2007. године уврштена у Листу светске културне баштине UNESCO-а.



Остаци царске палате, Ромулијана

СИРМИЈУМ: *Sirmium*, један од најважнијих градова касног Римског царства, налазио се поред реке Саве, на подручју данашње Сремске Митровице. Основан у I веку, Сирмијум је свој врхунац доживео 294. када је био проглашен за једну од четири престонице Римског царства (доба тетрархије). Систем путева, аквадукта и војних утврђења, остаци царске палате, терми, позоришта и хиподрома, показују да је овај град био центар (легијски логор, царски град и епископски центар) читаве области – тадашње римске провинције Паноније. У граду и његовој околини рођено је шест римских императора (најпознатији је Трајан).

Константин Велики је провео дуже време са својом породицом у Сирмијуму. У њему је прославио петнаестогодишњицу своје владавине. У пурпуру царске палате рођен је његов син Констанције II а најстарији син Крисип је ту прославио своје венчање. Константин Велики је једно време планирао да Сирмијум постане ново седиште Римског царства, пре него што је почео да гради Цариград (Константинопољ). Касније, Сирмијум постаје једно од средишта раног хришћанства, али и место страдања хришћанских мученика.



← Остаци царске палате у Сирмијуму

Глава божанства из Сирмијума, царски период →



МЕДИЈАНА: Недалеко од Ниша налази се *Mediana*, најпознатије и најотменије предграђе античког града *Naissusa*. Простирала се у близини реке и термалних извора, на површини од преко 40 хектара. Главни комплекс на Медијани изграђен је почетком IV века, за време Константина Великог, као резиденција у којој су боравили римски цареви приликом посете Наисусу. Централни простор заузимала је вила са перистилом на површини од 6000 м,² украшена подним мозаицима. Уз овај објекат констатоване су терме и житница, читав водоводни систем са аквадуктом и водоторњем, као и осликане гробнице.

До данас је откривено око 80 грађевина античке Медијане украшених добро очуваним подним мозаицима, што потврђује богатство грађана Наисуса. Крајем IV века Медијана је

тешко страдала у пожару а потпуно је уништена у време Хунске најезде 441. године. Насеље је убрзо обновљено али без некадашњег сјаја, док је током друге половине V века и у VI веку подигнут већи број зграда скромних димензија и од лошег материјала. Почетком VIII века током продора Авара и Словена, Медијана је коначно опустела. Данас су видљиви остаци темеља, мозаика и мермерних фигура. Археолошки налази чувају се у Народном музеју у Нишу и Музеју Медијане у Брзом Броду, селу удаљеном 6 км југоисточно од Ниша.



Мозаици на локалитету Медијана – остаци царске виле са перистилом

ЦАРИЧИН ГРАД: *Iustiniana Prima*, односно Царичин Град, један је од најзначајнијих византијских градова у унутрашњости Балканског полуострва. Налази се 29 км западно од Лесковца а 7 км од Лебана, у близини села Прекопчелица, на ушћу реке Царичине у Свињарицу. Цар Јустинијан I, који је потекао из јужне Србије, одлучио је да у родном крају подигне град 535. године, као нову престоницу тадашње провинције Илирика.

Град Јустинијана Прима лежи на благим падинама које се спуштају од планине Радан ка Лесковачкој котлини, на месту ван главних путних токова. Изграђен је на платоу који се на ушћу двеју речица завршава стенастом терасом.

Град је опасан зидинама а језгро је сачињено од три целине: Акропоља, Горњег и Доњег града. На Акропољу, који је први саграђен, подигнути су базилика и епископска палата. Иза цркве је велики базен уклесан у камену, до кога је водио аквадукт са Петрове горе дугачак 16 км. Испод овог



комплекса је кружни форум на коме је био постављен позлаћени кип цара Јустинијана. Откопани су остаци цркве са мозаиком у девет нијанси боја а ван бедема откривене су терме. Царичин Град представља ванредан споменик античког урбанизма и архитектуре са већим бројем профаних објеката и десет познатих базилика.

После честих упада Авара и Словена, око 615. године град већином напушта домаће становништво а живот у њему се лагано гаси, вероватно због пожара или пресецања водовода у време последњих опсада.

ТРАЈАНОВА ТАБЛА: *Tabula Traiana* је натпис уклесан у стени поред Дунава, у Ђердапској клисури, на 2,5 km узводно од Текије. На основу овог натписа претпоставља се да је део ђердапског пута у Доњој клисури изградио Трајан, односно да је 100. године завршена његова последња и најтежа деоница. Изградња римског пута и великог броја утврђења показује значај Ђердапа за Римску империју, све до коначног освајања Дакије почетком II века. Изградња пута, који се простирао уз сам Дунав, била је условљена потребама брже и безбедније пловидбе.

Натпис на табли је уклесан у шест редова, од којих се данас јасно читавају само три. Од њене богате рељефне декорације очуван је само фриз са представом орла, као и фигуре крилатих генија. Испод натписа је фигура која клечи, вероватно Данубиус (персонификација Дунава), док је изнад надстрешница са касетираном таваницом. Касете су украшене розетама и представама орла са раширеним крилима а са стране је дат рељефни приказ два делфина.

У преводу са латинског на Трајановој табли пише: “Император цезар, син божанског Нерве, Нерва Трајан Август, победник над Германима, велики понтиф, четврти пут постављен за трибуна, отац домовине, конзул по трећи пут, планине је исклесао и поставио греде од којих је направљен овај пут.”



Трајанова табла, Бердапска клисура

ЕГИПАТСКА УМЕТНОСТ

Појам египатска уметност односи се на архитектуру, скулптуру, сликарство и дела примењених уметности Старог Египта, почев од праисторије па све до римског освајања 30. г. п. н. е. По неким научницима Египат је најдужа људска цивилизација, имајући у виду њена достигнућа и трајање од 3.000 година. Према друштвеном уређењу то је била робовласничка држава са фараоном на челу која је у време највећег простирања обухватала простор од Нубије до јужне Сирије али је њено средиште увек било у долини Нила. Ова река је била од кључног значаја за развој Египта, јер је земљорадња, од које је живело становништво, примарно зависила од годишњих поплава Нила. Оне су давале потребну количину влаге за узгајање биљних култура омогућавајући стварање великих вишкова у производњи. Значаја реке су били свесни и сами Египћани, па је тако она честа тема у уметности, док је старогрчки историчар Херодот који је у свом делу *Историја* дао детаљан приказ Египта, ову државу назвао "даром Нила."

Међу најзначајнијим цивилизацијским достигнућима која се први пут срећу у Египту налазе се проналазак стакла, хартије, лана, мастила, календара, часовника и геометрије, затим попис становништва, пошта, основно и средње образовање, монотеизам, широко распрострањена моногамија и етичка филозофија.

Такође, Египћани су дали велики допринос у унапређењу државне управе, писма, књижевности, науке, медицине, архитектуре, вајарства и других уметности.

Културу Египта познајемо захваљујући очуваним писаним изворима и материјалним остацима. Писани извори су првенствено натписи на гробницама које су пронађене широм Египта, као и папируси са разним текстовима. Док натписи на гробницама дају слику о догађајима од државног значаја и живота владара, папируси често откривају прилике из свакодневног живота, као и привредне односе у старом Египту. Од материјалних историјских извора, најважнији и најбројнији су гробнице фараона, свештеника и чиновника различитог ранга, а затим храмови и палате. Ово је последица великог значаја који је у старом Египту имала религија а посебно култ мртвих.

Египатски језик био је близак берберским и семитским језицима и поред сумерског језика има најдужу историју јер је записиван од 3200 г.п.н.е до средњег века. Званично писмо у Старом Египту су били хијероглифи – сликовно писмо, чији знаци представљају целе речи повезане посебним симболима тј. ради се о комбинацији логограмских и алфаветских елемената. Њима су приписиване магичне моћи и најчешће су зато коришћени у гробницама, храмовима и религијским списима.
(Хијероглифи →)



ХРОНОЛОГИЈА ЕГИПАТСКЕ УМЕТНОСТИ

Хронологија старог Египта дуго је била предмет спорења међу научницима, највише зато што су Египћани рачунали године у односу на ступање владара на престо. Развојне фазе у уметности се углавном подударају са развојем политичке историје Египћана која се дели на династије владара. Под фараоном Нармером (Менес), који је био владар Горњег Египта, уједињује се Горњи и Доњи Египат и настаје Старо Царство.

ПРЕДИНАСТИЧКИ ИЛИ АРХАЈСКИ ПЕРИОД: представља прелаз из праисторије у династички период, око 4000 – 3100 г.п.н.е.

РАНОДИНАСТИЧКИ ПЕРИОД: период уједињења Египта под Нармером, владавина I и II династије, око 3100-2755 г.п.н.е

СТАРО ЦАРСТВО: доминација III и IV династије, око 2755-2185 г.п.н.е

СРЕДЊЕ ЦАРСТВО: доминација XI – XIV династије, око 2133-1786 г.п.н.е

НОВО ЦАРСТВО: доминација XVIII-XX династије, око 1580-1085 г.п.н.е

ОПШТЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ УМЕТНОСТИ

Све уметничке манифестације старог Египта биле су подређене држави, религији и фараону који је сматран богом на Земљи односно сином врховног бога Ра. Египатска уметност је била култног карактера и везана је за храмове и гробнице чија унутрашњост није намењена просторима човековог обитавања пре смрти, тј. пре загробног живота. Веровање у култ мртвих је повезивало Египћане са неолитском прошлошћу али мрачни страх од духова мртвих није постојао и избрисана је граница између живота и смрти тј. сваки Египћанин је сматрао да се мора побринути за свој срећан живот након смрти. Стога је опремао своју гробницу као неку врсту реплике свакодневне околине, да би његов дух (*Ka*) могао да живи што боље у њој, а такође за свој *Ka* је гледао да обезбеди сопствено мумифицирано тело (**мумију** →) у којем ће боравити или ако је оно уништено статуу. Високи друштвени слојеви, свештенство и фараони, градили су за себе монументалне гробнице од камена (пирамиде) намењене за њихов вечни живот. Пирамиде су сачувале најлепше и најлуксузније примере уметности Старог Египта, а њихова



градња је понекад изискивала ангажман више генерација и целокупног друштва. Уметност је стварана са идејом да буде корисна и није се говорило о лепоти уметничких дела него о њиховој функционалности. Египатско друштво је било конзервативно и одано традиционализму без склоности ка променама, тако да је стилски конвенционализам представа успостављен у периоду Старог царства, практично без промена трајао скоро 3000 година.

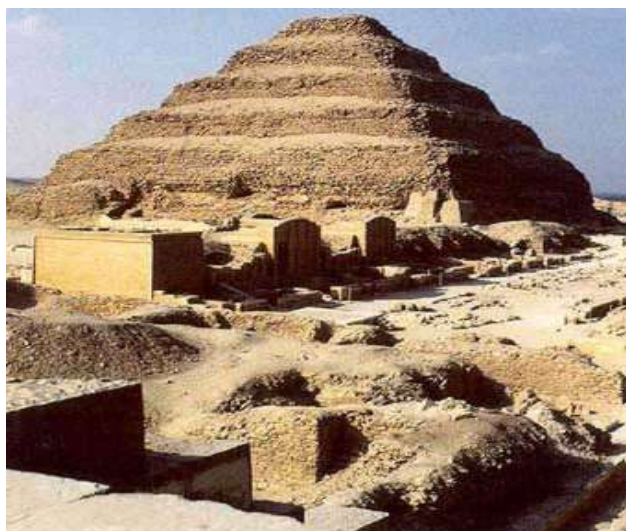
АРХИТЕКТУРА

Архитектура представља један од најважнијих видова египатске уметности и веома је тесно повезана са религиозним веровањима старих Египћана.

Материјали који су испрва кориштени били су трска, дрво и нилско блато. Оно се мешало са водом, песком, сламом и другим биљним отпадима, па се од тога правио ћерпич велике тврдоће, који је сушен у калупима. Да би се зидови додатно ојачали на њих су додаване нише и пиластри.

Камен је у употреби од I династије и то најпре кречњак, а касније у периоду Новог царства користе се пешчар и тврди камен (гранит, кварцит, диорит), посебно за прагове и надвратнике, затим оплату зидова и блокирање пролаза у пирамидама, као и израду саркофага.

Прва грађевина која је изграђена од камена била је Зосерова пирамида, где су од ћерпича и других трошних материјала изведене нише и пиластри. Употреба великих камених блокова усталила се почев од IV династије.



Гробница (пирамида) краља Џозера или Зосера, око 2650 г.п.н.е. ↑

Карактеристични елементи у египатској архитектури су:

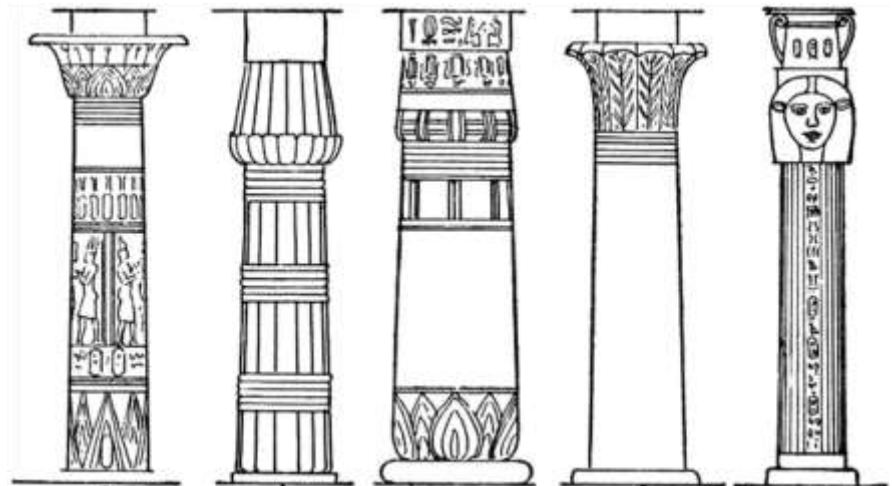
- **ПИЛОН** - монументална кула пред улазом у египатски храм, у облику високе зарубљене пирамиде. Оваква два пилона по боковима капије стварају главно прочеље грађевине. Његова појава се везује за Средње царство али је постао типична форма тек у Новом царству. Пилони су често декорисани рељефима који исказују тријумф и славу фараона.



- **ОБЕЛИСК** - монолит с четири стране који се сужава према врху на којем се налази пирамидион прекривен плочицом електрума (смеса злата и сребра). Обелиски су се постављали у пару испред пилона храмова или пирамиде, као симболи Сунца и историјског култа усправљеног камена на којем се "одмарало" Сунце након заласка. Као и пирамида представљао је окамењене зраке Сунца, односно везу овога и онога света, бога Ра и фараона. Тежина једног великог обелиска је износила између 200 и 500 тона. Римски цареви су пренели у Рим 13 обелиска као трофеје победе Рима над Египтом.



- **СТУБ** – дрвени, камени или зидани вертикални подупирач најчешће ваљкастог облика који преноси терет надграђен на чврсту подлогу



- **БОЈА** – једна од основних одлика египатске архитектуре је полихромија

Монументална египатска архитектура била је подређена религији и слављењу фараона – бога на Земљи, па су тако њена најзначајнија остварења храмови, комплекси палата и гробнице.

Храмови и палате

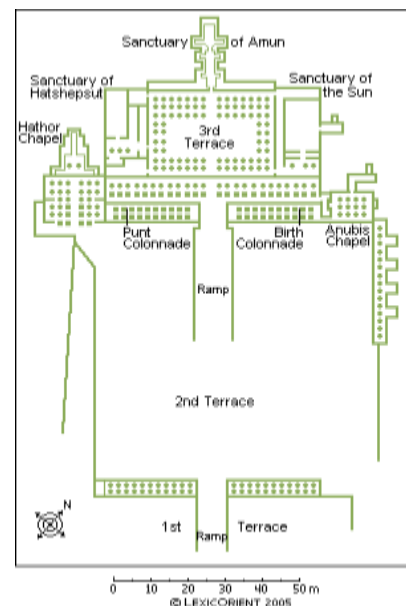
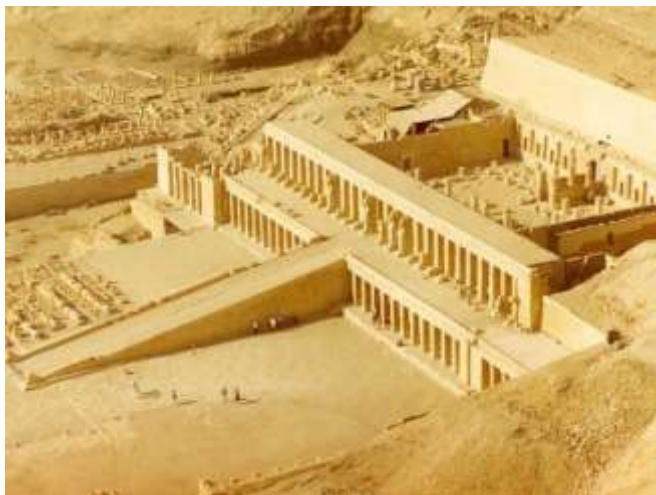
Палата и храм су имали ритуални значај и може се повући паралела између њихове архитектуре - као израз дневног политичког и религијског живота елите.

Из једноставних прединастичких светилишта у династичком периоду су се развила два основна типа храма: храмови за култ богова и посмртни храмови.

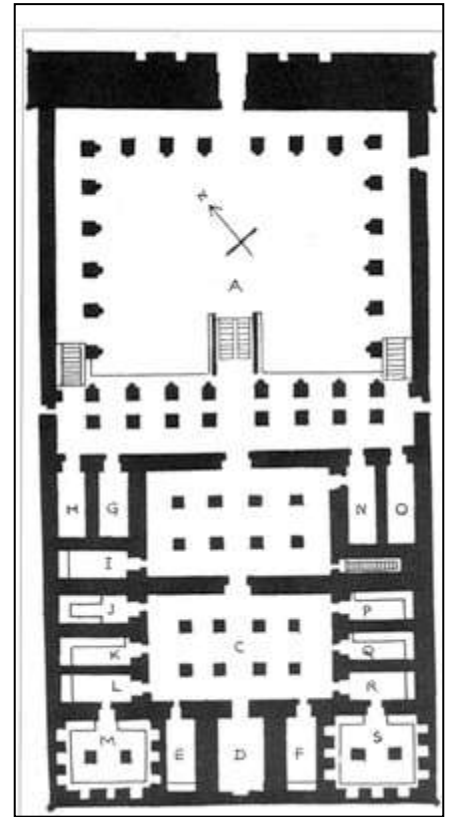
У ранодинастичком периоду храмови богова су мањих димензија, махом грађени од ћерпића па су зато ретко очувани. Почев од Новог царства, краљевски посмртни храмови су по облику и функцији слични храмовима богова. Храмови су често били међусобно повезани а у Новом царству су се надовезивали на палату, окружени бредима од черпића и камена са неколико капија. Овакви раскошни комплекси укључивали су још и пристаниште, алеју сфинги и свето језеро.

Храмови су били оријентисани управно на Нил а оса кретања у храму је од улаза до светилишта. На том правцу се разликује неколико основних делова храма:

- улаз (капија и пилон)
- двориште (обично са тремом)
- једна или две хипостилне дворане
- предворје
- светилиште

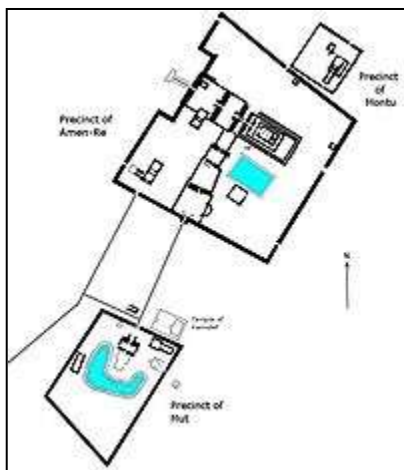


Погребни храм краљице Хатшепсут у Деир-ел-Бахриу, око 1485 г.п.н.е ↑ саграђен је уз камену литицу са три дворишта са колонадама повезаним рампама, која су водила до мале култне просторије укопане у стени.



Улаз и основа храма Рамзеса II у Луксору, око 1260 г.п.н.е

(посвећен Амону, његовој жени Мут и сину Кхонсуу. Храм је зидан више од једног века, а почео је да га гради Аменхотеп III. Кроз масивну капију улази се у прво двориште, затим кроз дворану са стубовима (хипостил) у друго двориште, па у још једну хипостилну дворану након које је храм. Читав комплекс је заштићен од спољашњег света дебелим зидом и оставља утисак мистичног и застрашујућег).



Улазни пилон и авенија сфинги, храмови у Карнаку

Гробнице

Представљале су место посмртног култа њихових власника, односно пребивалиште покојника које садржи све што обезбеђује задовољење потреба на другом свету. У култу мртвих који је био веома снажан код Египћана, основне потребе покојника се задовољавају дневним обредима, као и трајним прилозима који представљају инвентар гробнице. Потребе покојника су се могле задовољити на више начина и по правилу истовремено: конкретним прилозима, представама покојника за жртвеним столом, именовањем прилога у жртвеним листама или приказом прилога у оквиру сцена у декорацији гробница.

Гроб и гробница обезбеђивали су заштиту мумифицираног тела или статуе у коме током загробног живота обитава *Ka* (по веровању старих Египћана *Ka* је била основна животна енергија и бесмртна снага човека).

У монументалној архитектури египатских гробница разликујемо два основна типа: мастабу и пирамиду.

Мастабе постају форма гробнице која се користи за приватна лица почетком Старог царства. Имају три битна елемента:

- Надземну структуру која подсећа на купу, по чему су добиле назив
- Подземну структуру састављену из више просторија за смештај покојника и прилога.
- Култно место које се може налазити у надземном делу или испред мастабе.

Мастабе су биле гробнице укопане у земљу са карактеристичном трапезастом хумком на површини. Подземни део се састојао из мање или више компликованог лавиринта и бар две гробне просторије (једна је била права а друга лажна у покушаји заштите од пљачкаша гробова). Често је скулптура преминулог била узидана у нишу на зиду са прорезом за очи да би могла да посматра евентуалне уљезе.

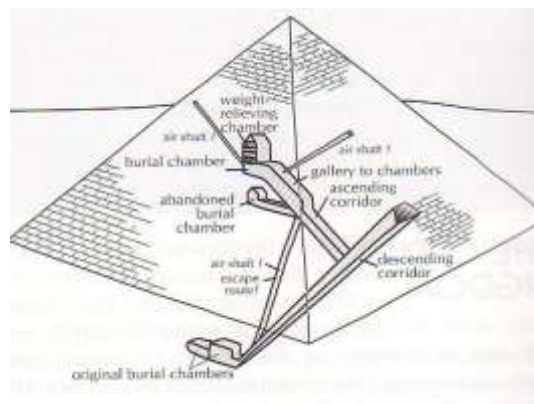
У комбинацији архитектуре неколико мастаба постављених једна на другу настала је прва степенаста **пирамида** - гробница краља Зосера или Цозера, изграђена око 2650. п. н. е. коју је градио први познати градитељ у историји, односно уметник чије је име забележено - Имхотеп. Ова пирамида налазила се усред простране гробљанске четврти, са храмовима и другим зградама које су биле позорница за верске свечаности у славу фараона, током његовог живота и након смрти (**прелаз од мастабе ка пирамиди** ↓)



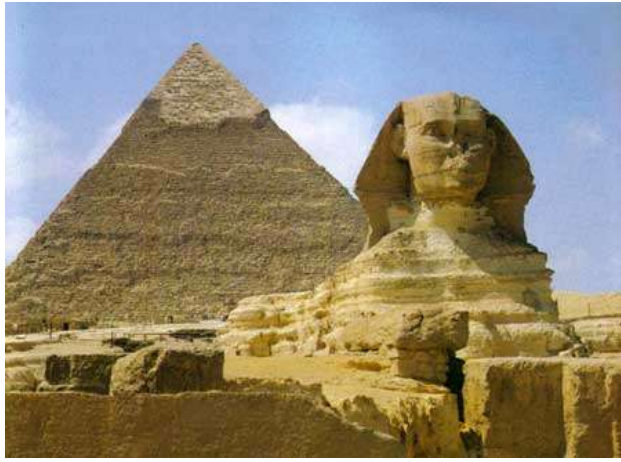
Мање од једног века касније почело је **златно доба пирамида**. У комплексу у Гизи код Каира између 2570. и 1500. су изграђене најмонументалније пирамиде у историји – Кеопсова, Кефренова и Микеринова пирамида. Највећа и најстарија је Кеопсова пирамида која је још у Старом веку проглашена једним од седам светских чуда, код које је, за разлику од Зосерове пирамиде, гробна комора била изнад а не испод земље. Све



три су биле обложене углачаним каменом са позлаћеним врховима. Та облога се сачувала још само на Кефреновој пирамиди. Уз сваку пирамиду на истоку се налази погребни храм, од којег један уздигнут пут намењен процесијама води ка другом храму на nižем нивоу у долини Нила, на раздаљини око 500 метара. Поред храма у долини Кефренове пирамиде стоји сфинга исклесана у стени – монументална фигура лавице са људском главом која је највероватније имала црте фараона Кефрена. Она је била чувар фараонове гробнице.



План пирамида у Гизи ↑ (Кеопсова – око 2570 г.п.н.е, Кефренова – око 2530 г.п.н.е, Микеринова – око 1500 г.п.н.е). **Десно** – пресек пирамиде са унутрашњом гробном комором.



← Велика сфинга у Гизи, висине 19,80 м, око 2530 г.п.н.е.

Подухвати овако циновских размера представљали су уједно и врхунац моћи фараона па након IV династије није било сличних градњи. Током Средњег царства, услед опште декадентије, гробнице се више не праве у тако монументалним димензијама а током Новог царства су укопане у стену и комбиноване са храмовима. Последњи владар који гради пирамиду је Иби из VIII династије, после кога настаје прекид до XII династије када се градња наставља.



Тутанкамонова гробница у Долини краљева, у Луксору, око 1360. године п. н. е. (пронађена је 1922. године и једина је фараонска гробница нађена у првобитном стању) ↑→



СКУЛПТУРА

Египатска скулптура спада у највећа остварења ове цивилизације. Почетак историјског доба и уједињења Горњег и Доњег Египта забележен је на плочици украшеној рељефима - тзв. Нармеровој палети. Овде је приказан фараон Нармер као симбол јединства земље, отеловљење бога и владалац над силама хаоса. Композициона решења која се јављају остаће карактеристика и у каснијим египатским приказима: површина је подељена на хоризонталне траке а свака фигура стоји на линији која означава тло, владарев лик је већи од осталих, јавља се пиктографска вредност ликова и представа (нпр. соко као персонификација власти стоји изнад папируса са људском главом који симболише делту Нила), фигуре су приказане или строго фронтално или у пуном профилу док је за владара резервисана комбинација (око и рамена фронтално, глава и ноге у профилу). Те правилности чине египатски канон који ће се врло строго и конзервативно примењивати у египатској уметности готово 2500 наредних година.



Палета краља Нармера, Хиераконполис, око 3100 г.п.н.е

Египатским уметницима није био циљ да створе илузију стварности, већ да што јасније пренесу поруку. Не постоји јединство простора и времена, тако да се исти лик може појавити на више места. У египатској уметности важи закон фронталитета и ортогонално представљање, односно углови се мењају за 90 или 180 степени па се облици виде под правим углом и не познају перспективу. Посредним путем су дочаравали дубину простора користећи принцип суперпонирања и изокефалије (хијерархија путем величине). Такав аксијални метод, који омогућава најшири поглед на тело, тежи да пружи што јаснији и

једноставнији утисак. То је израз одређеног односа према посматрачу - обраћа му се директно и захтева поштовање.

Почев од првих фигура у глини, кости и слоновачи из прединастичког периода, египатска скулптура се развила великом брзином. У епохи Зосера (2737-2717 п. н. е.) радиле су се велике статуе фараона које је требало да овековече сећање на покојне владаре. За време обреда свештеник би употребљавао магијске формуле и тада би по правилу ове скулптуре оживеле и могле да приме понуде.

Египћани су највише радили у камену иако је експлоатација диорита, гранита и других врста квалитетног камена била отежана и удаљена од обала Нила. Хијератичност, кругост и кубне форме су суштинске карактеристике ове скулптуре. Прво би се клесао један камени блок правоугаоног облика, након чега би се правио цртеж на фронталној и бочним странама камена. Као последица оваквог приступа коначна статуа је била предвиђена да буде посматрана са фронталне стране (закон фронталности).

Египатски уметник није тежио представљању покрета. Од првих времена династичког периода постојало је одлично знање људске анатомије али јој се давала идеализована форма. Према канону су биле предвиђене различите позе за одговарајући друштвени положај портретисане особе. Богови и владари су приказивани само у два положаја: усправној пози са једном ногом избаченом напред или седећи са рукама на бутинама или грудима. Њихове фигуре су увек биле фронталне, већих димензија од природне са инкрустрираним очима (убачен неки други материјал).

Седећа статуа фараона Кефрена садржи у себи све карактеристике монументалне египатске скулптуре. Фараон седи на трону који је декорисан грбом уједињених земаља, са рукама на коленима, усправне и укочене главе, погледа загладаног у бесконачност. Соко који представља бога Хоруса налази се иза Кефренове главе, симболишући да је он, фараон, живи Хорус. Ова статуа, исклесана у диориту, у целини осликава јединство и равнотежу композиције дочаравајући снагу божанског величанства.

Кефрен из Гизе, око 2350 г.п.н.е, диорит, висина 1,68 м →





↑ **Микерин и његова жена из Гизе**, око 2500 г.п.н.е, гранит, висина 1,42 м



↑ **Принц Рахотеп и његова жена Нофрет**, око 2610 г.п.н.е, обојени кречњак, вис. 1,2 м



← **Писар из Сахаре**, око 2400 г.п.н.е, кречњак, висина 53 см (Током владавине IV династије настало је више статуа приватних особа од којих су најпознатије статуе два писара о чему говори њихова специфична поза – у друштвеној хијерархији они су имали повлашћен положај)

У доба XVIII династије дошло је до повећане тежње ка реализму који је требало да изрази ново схватање фараона ближег људима, па су лица наглашавала индивидуалне карактеристике. То је највише дошло до изражаја у време фараона Екнатона (Аменофиса IV) када је египатска религија реформисана у монотеизам – религију са једним богом Атоном. Он је у својој престоници подстицао уметнике да напусте строге каноне зарад слободнијег и реалистичнијег стварања, што се најбоље може уочити на владарској статуи његове жене Нефертити која има портретне одлике.



Краљица Нефертити, око 1365 г.п.н.е, бојени кречњак, висина 51 см.

Доласком на власт Рамзеса из XIX династије, уметност се враћа канону у најстрожијој форми – раде се огромне и круте скулптуре без индивидуалних одлика (пример су скулптуре на улазу у Рамзесов храм у Абу Симбелу).

Рељеф је имао иста значења као и пуна пластика, предствљајући мотиве везане за живот фараона или култ мртвих.

Рељеф је најчешће плитак и близак гравури, нема светлости и сенке, бојен истим бојама као у сликарству, континуирано и униформно, без нијанси. Мушка тела су тамнија од женских.



СЛИКАРСТВО

Сликарство је налик скулптури било више концептуалне него реалистичне природе, пратећи општи канон египатске уметности са тежњом ка јасноћи приказа а не илузији: људска фигура се представља путем комбинације анфаса и профила – лице је у профилу са фронталним оком које гледа посматрача а тело је фронтално са ногама у профилу, позадина је светла док је инкарнат мушкараца тамнији од женског, користи се изокефалија и суперпонирање.

Најчешћи мотиви у египатском сликарству су митолошке сцене, затим сцене из живота фараона, ратне сцене и тријумфи, обављање култних обреда, као и жанр сцене (радови у пољу, лов, риболов и сл.).

Сликарство је било тесно повезано са архитектуром и готово је обавезно украшавало зидове гробница. Цртежи у гробницама су били урађени у плитком рељефу након чега се наносила боја која је имала симболична значења.

Најлепши примери сликарства у гробницама очувани су у Долини краљева (на обали Нила преко пута престонице Тебе) где су сахрањивани владари Новог царства. Овде су живим бојама осликани призори из живота фараона, њихова апотеоза (преображење у Сунце након смрти), пренос фараонске моћи на наследника, као и мотиви Књиге мртвих.



Осликана гробница (Тутанкамонов гроб), Долина краљева



Нефертарин гроб, Долина краљева

РАНОХРИШЋАНСКА УМЕТНОСТ

Хришћанство је настало као верски покрет, односно секта унутар јудеизма јер је од већине народа у римској империји, Јевреје издвајао монотеизам тј. вера у једног Бога. Првобитну хришћанску цркву (лат. *Ecclesia* = заједница) формирали су након Исусове смрти и васкрсења, његови ученици (апостоли) у Јерусалиму. Заједницу су у самом почетку чинили искључиво Јевреји, који су веровали да је Исус био Месија чији долазак прориче јеврејска света књига Танах (Стари завет). Многе јудејске (фарисејске) старешине су ову тврдњу сматрале богохулном и проглашавали су Христове следбенике за јеретике, искључујући их из јеврејских заједница а неретко и пријављујући римским властима.

Већ у другој половини I века, захваљујући делатности апостола Павла, хришћански покрет постаје универзалан. Хришћани су наставили да поштују јеврејску Библију, којој додају нове верске текстове (Нови завет). Хришћанске заједнице настају широм источног Средоземља (Израел и Палестина, Мала Азија, Сирија, Египат, Африка и Грчка) а језик комуникације међу хришћанима у то доба био је грчки.

Хришћанство је проповедало једнакост свих људи и зато су га у почетку углавном прихватили нижи а одбацивали виши слојеви друштва. Такође, хришћани нису признавали култ цара, због чега су били подвргнути окрутним прогонима од стране Римског царства. Стога су се рани хришћани тајно окупљали у подземљу, по катакомбама, где су одржавали проповеди и молили се. Међу светковинама које су тамо упражњавали биле су и гозбе љубави (*agape*), обичај заједничког дељења хране и пића, што је касније замењено причешћем (евхаристија). Мушкарци и жене су боравили заједно а исповест се вршила јавно, пред целом заједницом. Ранохришћанске свете тајне су укључивале:

- КРШТЕЊЕ (гр. *баптизеин* „βαπτίζω“ - уронити, загњурити), ритуално очишћење тела водом;
- ПОМАЗАЊЕ (гр. *хризма* „χρῆμα“ - уље, маст), мазање светим уљем које се вршило одмах након крштења;
- ПРИЧЕШЋЕ (гр. *евхаристиа* „εὐχαριστία“ - благодат; лат. *communio* – учешће, дељење), обредно дељење хлеба и вина;

Крштење се вршило над зрелим верницима, који су претходно морали да прођу период припреме упражњавајући пост и молитву. Ако би се показали достојни крштења, односно примања у хришћанску заједницу, уследио би обред током кога иницијант силази у воду, спирајући грехе. Верски симбол раних хришћана је била риба (грч: *Ιχθύς* - ихтис), која је коришћена као акроним за речи "Исус Христос, Божји Син, Спаситељ" а мале рибе су носили око врата као што се данас носи крст.



Римљани су ране хришћане називали атеистима (безбожницима), због њиховог одбијања да поштују римске богове и да се клањају идолима. Први велики прогон хришћана је започео цар Нерон када је 64. године избио велики пожар у Риму, за чије подметање су

окривљени хришћани. За време овог гоњења, Христови следбеници су разапињани на крст, бацани у Тибар и предавани дивљим зверима у амфитеатру, ради увесељавања римских грађана. Хришћани који су били римски држављани кажњавани су одсецањем главе, док су они без грађанског статуса углавном спаљивани.

Након Нерона готово су сви римски цареви у већој или мањој мери прогнали хришћане а један од најсуровијих периода хришћанство је доживело за време Диоклецијана (284-311 г.) и његових савладара, нарочито Галерија (305-311 г.) и Максимијана (286-305 г.). По свом обиму и суровости ово је било најжешће гоњење које је римска држава покренула против хришћана са циљем да искорени и потпуно уништи ову веру. Ипак, увидевши узалудност прогона хришћана, цар Галерије је са самртне постеље издао едикт о прекиду гоњења, под условом да хришћани буду лојални држави и да се моле свом Богу за цара.

Коначно, цар Константин Велики (306–337 г.) је услед потенцијалне користи нове религије по државу због хришћанског учења да је свака власт од Бога, легализовао хришћанство законским актом познатим као **Милански едикт**, донетим у Медиолану (данашњи Милано) 30. априла 313. године. Њиме је проглашена верска равноправност и престанак гоњења хришћана, којима је дозвољено да јавно исповедају своју веру а да за то не сносе никакве последице. Закон није само забранио прогоне хришћана, већ наређује да се врати имовина свима онима којима је по том основу била одузета, што укључује и имовину која је припадала Цркви. Интересантна је чињеница да, иако је био први хришћански владар, Константин није био крштен, већ се покрстио тек на самрти.

Константин је убрзо по признавању хришћанства сазвао Први васељенски (свеопшти) сабор, који је требало да реши сукобе између разних струја у оквиру цркве. Цар је позвао свих 1.800 епископа хришћанске цркве (око 1.000 на истоку и 800 на западу), али само се њих 318 одазвало. Сабор је одржан у Никеји у Малој Азији 325. године у царским дворима, а цар је лично њиме председавао. Доскора прогоњени епископи путовали су царском поштом и дочекани су са великом предусретљивошћу. Била је то прва победничка демонстрација цркве, када је склопљен обострано користан савез између ње и државе.

Током IV века почињу да ничу црквене грађевине по Риму, Цариграду, Јерусалиму, које подиже римска (византијска) држава. Хришћанство 387. године постаје и званична државна религија Римског царства а све остале вере и култови бивају забрањени. Такође, долази и до прогона свих "не-правоверних" струја у оквиру самог хришћанства. Цар Теодосије I 391. године наређује уништавање свих паганских храмова и тада хришћани, на челу са александријским патријархом Теофилом, спаљују чувену Александријску библиотеку.

СЛИКАРСТВО КАТАКОМБИ

Ранохришћанска уметност отпочела је у катакомбама као гробна (фунерарна) уметност једне прогоњене религиозне заједнице. Хришћани, којима је вера била забрањена, сакривали су се у подземљу катакомби, где су спојили своје потребе проповедања нове вере и сахрањивања мртвих у гробнице. Катакомбе су се састојале од тесних ходника у чије су зидове усецане нише где су смештани остаци тела, затварани каменим плочама. Испрва су катакомбе имале и надземни део у виду дворишта са тремом и собе за заједничку исхрану али са појачаним прогоном хришћана у III веку повлаче се потпуно под земљу. Најбоље су очуване катакомбе у самом Риму иако је познато да их је било и у другим деловима Царства (посебно у источним провинцијама). Сликарење катакомби из Напуља и са Сицилије указује на повезаност ове уметности са римским помпејанским сликарством.

Још у најстаријим примерима сликарства катакомби појављује се низ тема Старог и Новог завета (Ноје у ковчегу, Добри пастир, Данило у јами са лавовима, Рођење и Крштење Христово), јер је ова уметност пре свега учила вери. Такође, веровало се да такве представе у непосредној близини покојника указују на његово учешће у животу и обредима цркве који ће му омогућити коначно спасење. У ликовном погледу, рана хришћанска уметност се испрва користила облицима грчко-римске уметности које допуњује сопственим садржајима. Четвороугаоне просторије катакомби су често биле украшене античким орнаментима и геометријским оквирима који су наглашавали важност одређених сцена, преузимајући традицију римског илузионистичког сликарства.



← Осликани свод Луцијине катакомбе, Рим, III век (у средишту је старозаветна представа Данило међу лавовима)

Због тајног карактера своје вере хришћани су користили симболе, који је требало да једноставним сликама прикажу учења која нису смели директно да представе (смисао симбола се постепено откривао како је особа бивала спремнија за крштење – примање у хришћанску заједницу).

Најчешћи **Христови симболи** су биле представе рибе, јагњета и Доброг пастира:

- **РИБА:** Ихтис (грч. ιχθύς - риба) је ранохришћански симбол који је већ у првобитној Цркви коришћен као акроним за израз: »Исус Христос, Божји Син, Спаситељ.« Мотив рибе појављује се већ у II веку у катакомбама светог Калиста у Риму, а касније и на мозаицима хришћанских цркава. Око 200. године хришћански писац Тертулијан у својој хришћанској поуци о крштењу (*De Baptismo*) спомиње да су хришћани "рибице, по примеру [ΙΧΘΥΣ] Исуса Христа, рођене у води." То се Тертулијаново поређење темељи на јеванђељима у којима Исус храни 5.000 људи хлебом и рибама или на Исусовом позиву апостола Петру и његовом брату Андрији, кад им каже да ће их учинити "рибарима људи." Представе риболова су обично указивале на крштење а комбинација рибе и хлебова у сликарству катакомби на обред евхаристије (причешћа).



**Риба са хлебовима, фреска
Евхаристије, Калистова катакомба,
Рим, III век**

- **ЈАГЊЕ:** старозаветни симбол Христоса, појављује се у најранијој уметности хришћана од I века, заснива се на Јеванђељу по Јовану које спомиње речи Јована Крститеља: "Гле, Јагње Божије, које узима на себе грехе света." Његова симболика је везана за старе традиције жртвовања где је често жртвена животиња било невино јагње. Јагањци су у каснијој уметности хришћана некада представљали и апостоле.
- **ДОБРИ ПАСТИР:** повезан је са симболом јагњета и библијским текстовима Старог завета где се Израел представља као стадо оваца, које предводи БОГ – врховни пастир. Такође, у Новом завету сам Христос себе тако описује - "ја сам пастир добри" или "ја сам послан само изгубљеним овцама Израиља," у значењу да Добри пастир (Оваплоћени Бог) узима на себе заблуделу овчицу, тј. палу и грешну човекову природу,



сједињујући је са својом Божанском славом. Представља се као голобради младић који носи овцу на раменима.

Богородица је приказивана у катакомбама готово једнако често као и Христос, али за разлику од њега, није представљана путем симбола већ непосредно. Често се приказује у старом античком ставу **оранте** – стојеће фигуре са подигнутим рукама у молитви, што је положај који наглашава њену улогу заступнице пред Богом за цркву и људски род.



Добри пастир (средиште) и Оранта (доле), фреске катакомбе Св. Петра и Марчелина, почетак IV века, Рим

Поред поменутих симбола коришћени су и други прикази који су били инспирисани текстовима Библије (псалмима) као што су **јелен** – симбол чежње човекове душе за Богом, **маслинова гранчица** – симбол мира, **палмина гранчица** – симбол хришћанске победе, **винова лоза** – симбол јединства верних са Христом (Христове речи верницима: "ја сам чокот а ви лоза"), **кипарисово дрво** – вечни живот. Неки симболи су преузети из античке митологије, па је тако **птица феникс** која се рађа из сопственог пепела постала симбол

бесмртности и васкрсења. Митолошки певач **Орфеј** који је снагом своје музике покорио дивље животиње и птице, симболисао је Христоса који је својим учењем укротио незнабожачки свет.



Орфеј, фреска у катакомби Св. Петра и Марчелина, почетак IV века, Рим

САРКОФАЗИ

Око 200. године у Царству је дошло до опадања империјалне уметности услед велике кризе која га је обухватила, па тако саркофази постају носиоци историјског рељефа и тријумфалне уметности, проузрокујући промену стила, композиције и тематике.

На почетку III века јављају се саркофази великих размера који приказују теме победе Римљана над варварима и цара који тријумфује, мењајући империјалне споменике као што су тријумфални лукови и стубови. У периоду од 220-250. године на саркофазима као империјалне теме доминирају прикази митолошког лова (Хиполит, Адонис, Мелеагр) или лова на лавове, симболишући царску моћ. Коначно, као одраз духовне кризе и потребе за успостављањем реда и сталожности, јављају се мирне композиције са представама античких филозофа у размишљању (који понекад симболишу и самог покојника).

Крајем III и почетком IV века, на саркофазима се појављује тзв. народна уметност, када нижи слојеви друштва постају њени носиоци са нагласком на приповедачки (наративни) карактер представа пореклом из свакодневног живота. Теме које су заступљене преузете су из пасторалне (буколичке) античке уметности, попут лова на јелене и зечеве, рибара на обали реке, пастира са стадима, занатлија, затим сељака и животиња у природи.

Након Миланског едикта на саркофазима долази до појаве хришћанских тема (Прича о Јони, Мојсијево чудо са извором, Васкрсење Лазара, Три младића у пећи огњеној итд.) инспирисаних мотивима сликарства катакомби. Такође, средишње представе филозофа сада се односе на Христоса (млад брадати мушкарац као апостол сиромашних и проповедник Беседе на гори) а некада је централна фигура Добри пастир који се комбинује са старозаветним сценама. Спаситељ се уобичајено појављује и са Св. Петром поред Богородице у ставу Оранте, док су са стране сцене са чудима (Чудо са извором и Васкрсење Лазарево).



Мермерни саркофаг са представом Доброг пастира, Рим, касни IV век

Временом се развијају хришћански саркофази као носиоци официјелне уметности (раде их царске радионице), са једним или два рељефна фриза, који могу бити рашчлањени стубовима или дрвећем на нише као оквире библијских представа (може их бити пет или седам).



← **Догматски саркофаг, мермер, 320-350 године, Ватикан**



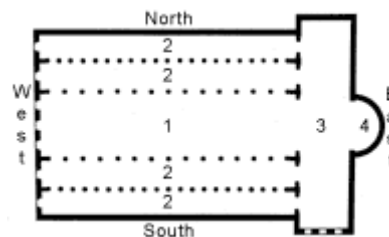
Саркофаг Јунија Баса из 359. године, мермер, Рим

РАНОХРИШЋАНСКА АРХИТЕКТУРА

Након Миланског едикта хришћани заувек напуштају катакомбе и почињу да граде сакралне објекте, којих је у периоду пре цара Константина било само у мањим димензијама (појединачне одаје у кућама богатијих хришћана или мале дворане у катакомбама).

Као одговарајући простор преузете су римске базилике које су погодиле новој намени – могле су да на једном месту окупе велики број људи који би се усмерено кретао ка најсветијем делу тј. олтару, смештеном у полукружној апсиди на истоку грађевине. Хришћанска базилика је била нешто више од дворане за скупове и представљала је свети дом Бога, настављајући се на некадашње храмове Римског царства, као објекат нове званичне државне вере. Основни узор за њен развој је прва царска базилика (*Mater ecclesiarum*) коју је градио Константин одмах након победе на Милвијевом мосту (312. године) у Латерану, по коме је добила назив **Латеранска базилика** (реч је о простору царске палате именованом према старој породици Латерани, који је император поклатио римском епископу).

Градњом Латеранске базилике, цар који се сматрао намесником Христоса на земљи (*vicarius Christi*), објављује своју вољу и ауторитет заснован на Христосу. Базилика је имала пет бродова, тј. пет паралелних просторних трака међусобно одељених са четири реда (колонаде) стубова. Главни брод је био најшири а бочни упола ужи. Новитет који се овде јавља јесте **ТРАНСЕПТ** или попречни брод,



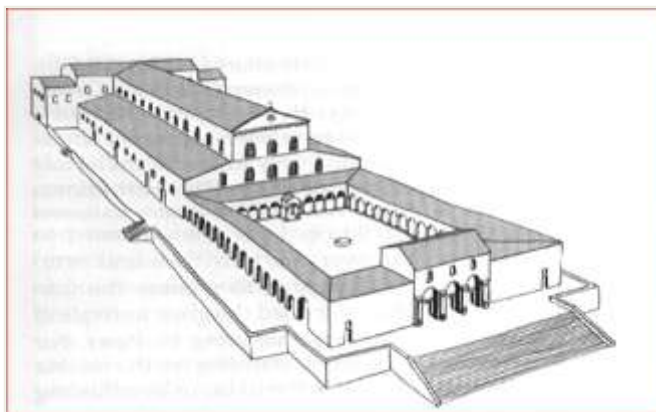
који под правим углом сече уздужне бродове, образујући монументални прелаз из наоса у олтарски простор означен са пет тријумфалних лукова. Колонаде стубова су углавном изведене у јонском и коринтском стилу (њихова комбинација је тзв. композитни капител), док су зидови били од опеке или комбинације камена и опеке. Таваница је у духу старих римских базилика била равна и дрвена, виша у главном броду и трансепту који су покривени двосливним кровом, док су бочни бродови имали једносливни. На граници трансепта и апсиде био је постављен жртвеник у облику стола где је одржавана евхаристија (причешће). У осовини апсиде је био епископски престо око кога је постављена кружна клупа за црквене великодостојнике. Трансепт је симболички имао

положај између земаљског простора наоса (намењеног верницима) и небеског простора апсиде (само за свештенике), као поприште обреда гозбе љубави (*agape* тј. причешћа). Улаз у базилику је био на западу а главни правац кретања оса запад – исток тј. пролазећи кроз западне портале верници се крећу кроз одаје пет бродова до тријумфалног лука да би се тамо поклонили Христосу и своме епископу, односно причестили.

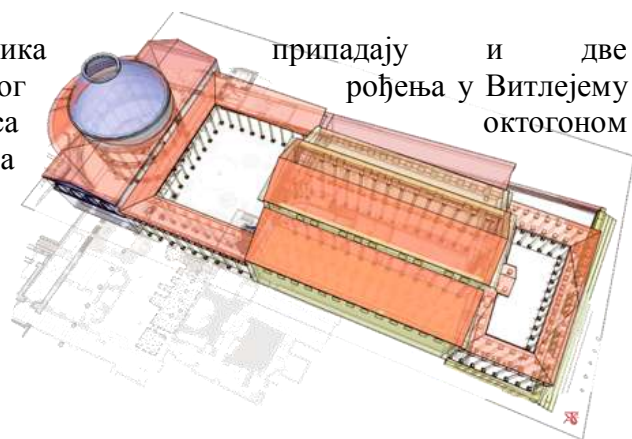


Новој архитектури Константинове епохе, поред делатности цара, допринела је и организација епископског уређења цркве, које је захтевало постојање сакралне грађевине у сваком већем граду.

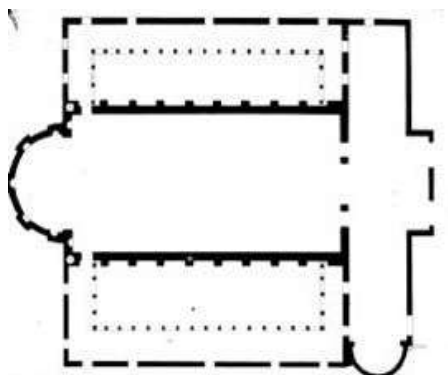
Тако се у самом Риму већ 324. године, по узору на Латеранску базилику граде још две монументалне цркве – Св. Петра (на месту налаза његових моштију) и Св. Павла (на месту његове смрти). Све три најраније петобродне базилике иако уништене у пожарима, према литерарним списима делимично су реконструисане, па је познато да су највероватније имале правоугаони издужени атријум са фонтаном у средини и биле су без нартекса (заменио пронаос античког храма, представља предворје где су касније обитавали верници који још нису крштени).



Типу монументалних петобродних базилика грађевине у Светој земљи – црква Христовог и Св. Гроба у Јерусалиму (комбинује се са кружне основе), подигнуте на светим местима хришћанског ходочашћа.

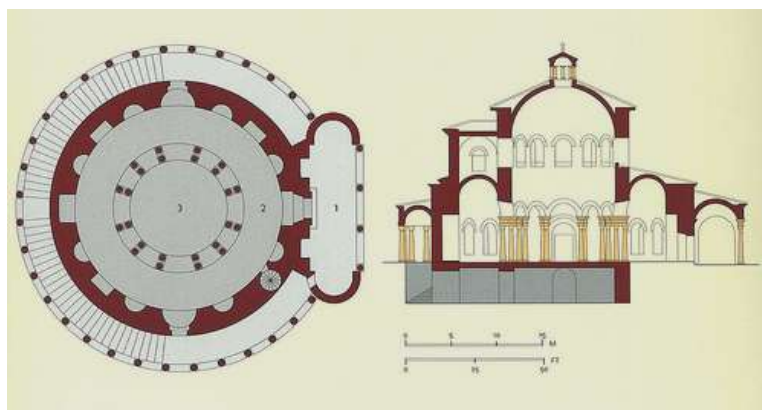


припадају и две рођења у Витлејему октогоном



У архитектури базилика постојале су и другачије варијанте са три брода попут тзв. двојне базилике у Тријери, коју чине две грађевине једна поред друге, спојене попречном осовином без апсиде.

Традицију античких толоса (кружних храмова) углавном настављају мањи објекти другачије намене од базилика – маузолеји и крстионице.



Међу њима се издваја Маузолеј Свете Констанце (Константинове кћери) у Риму, који је имао кружну основу са предворјем од две бочне нише, споља окружену колонадом. Крстионица је засведена полуобличастим сводом, са централном осом кретања од улаза на западу ка затвореној источној ниши где је био Констанцин саркофаг. Овај маузолеј је између осталих познат по изванредно урађеним мозаицима изведеним у духу синтезе ранохришћанске симболике и античких мотива.

МОЗАИЦИ

Брз развој хришћанске архитектуре великих размера условио је постојање огромних површина зидова које је требало покрити сликама достојним њиховог монументалног оквира. Обимни циклуси су се од почетка простирали по зидовима главног брода, тријумфалном луку и апсиди, угледајући се највероватније на домете грчко-римског сликарства. Међутим, наслеђе прошлости није само апсорбовано, већ је прилагођено новим условима, физичким и духовним, па се створио и нов уметнички облик – ранохришћански зидни мозаик који је засенио јефтину технику сликарства. Ови мозаици су преваходно користили стаклене и златне коцкице (тесере), што је стварало посебно интензивне боје прожете дневном светлошћу која је продирала у грађевине. Те особине у комбинацији са библијском тематиком и античким наслеђем (илузионистичко сликарство и приповедачки приступ наративних рељефа) илуструју неки од најлепших мозаика IV и V века: из цркве Санта Марија Мађоре (Maria Maggiore) у Риму, Светог Ђорђа у Солуну, Сан Аполинаре ин Класе (San Apollinare in Classe) и Маузолеја Гале Плацидије (Gala Placidia) у Равени.



Тријумфални лук цркве Санта Марија Мађоре, V век, Рим



Мозаик куполе ротонде Светог Ђорђа, IV век, Солун



Мозаик маузолеја Гале Плацидие, V век, Равена



Мозаик у апсиди цркве Сан Аполинаре, VI век, Равена

ЕГЕЈСКА УМЕТНОСТ

Егејска уметност везана је за најстарију и најзначајнију културу Европе која је обухватала острва Егејског архипелага (Кикладе), Крит и источни копнени део Грчке тј. Пелопонез. На овим подручјима први трагови егејске културе забележени су око 3000 г.п.н.е. а њу је око 1100 г.п.н.е. заменила култура старе Грчке.

Живот на егејском тлу није био лагодан јер се одвијао на каменитом подручју неповољном за земљорадњу. Стога је овде цветала занатска производња и врло рано су почели да прерађују метал правећи квалитетно оруђе и накит, као и керамичке судове од глине танких зидова, глатке и лепо украшене. Ове производе размењивали су за другу робу и храну која им је недостајала, путујући по целом познатом свету као вешти трговци.

Друштвено уређење је било робовласничко али не тако строго као у Египту, поштовали су на неки начин слободу својих грађана и гајили однос пун радости према природи и животу. О томе нам сведоче архитектонски остаци јер градови нису опасани зидовима и подигнути на узвишењима како би се могли бранити од унутрашњих непријатеља, док су за спољне имали флоту ако би били нападнути са мора. У егејском друштву сматрало се да је жена доминантна (налик матријархату), што представља остатак поштовања Богиње Мајке (природе) из праисторијског периода.

У хронолошком смислу егејска култура се дели на три периода, када су њени центри били у различитим областима:

- **КИКЛАДСКА КУЛТУРА 3000–2000 г.п.н.е.**
- **КРИТСКО-МИНОЈСКА КУЛТУРА 2000–1500 г.п.н.е.**
- **МИКЕНСКА КУЛТУРА 1500–1100 г.п.н.е.**

До XIX века егејска цивилизација била је позната само по чувеном спису *Илијада* старогрчког књижевника Хомера и грчким предањима о Криту. Прва ископавања које је 1870. године у Малој Азији и Грчкој вршио Хајнрих Шлиман, односно сир Артур Еванс на Криту (нешто мало пре 1900 г.) донела су мноштво драгоценог археолошког материјала и остатака архитектуре потврдивши постојање ових култура.

Нажалост, поред материјалних остатака културе, за проучавање ових цивилизација није могуће користити њихова писана документа. На Криту се писмо развило врло рано – око 2000 г.п.н.е. али нам је данас познат само млађи облик тог писма тзв. **ЛИНЕАРНИ Б**. Језик који је користио *Линеарни Б* био је грчки и зна се да је он био у употреби око 1400 г.п.н.е. на Криту и грчком копну. Међутим, то није облик писма којим се користила критско-минојска култура у свом најразвијенијем периоду (2000–1500 г.п.н.е) па данашња наука

још увек није дешифровала масу старијих минојских натписа. Такође, оно што је дешифровано а тиче се Линерног Б, односи се на административне и инвентарне спискове палата, који дају мало података о историји, религији и култури овог народа.

Форме егејске уметности стилски се налазе под утицајима Египта и Блиског истока (Месопотамије) са једне стране и грчке уметности са друге стране, али поседују сопствену лепоту и оригиналност те се тако не могу поистоветити са до тада виђеним делима. Егејска уметност је била слободна, ведра, импресивног колорита и најчешће везана за архитектуру коју украшава сликарство или рељеф. Уметност је била саставни део и пратећа форма живота па нема строге репрезентативности и монументалности, као ни религијске туробности. Егејско поимање религије је радосно и наивно јер није било изражене хијерархије у друштву тј. стриктне поделе на вернике и свештенство, а религиозни обреди су практиковани на култним местима у природи.

КИКЛАДСКА УМЕТНОСТ

Људи који су насељавали Кикладска острва у периоду 2600–2100 г.п.н.е. нису оставили за собом скоро никакве трагове, осим својих скромних камених гробова и предмета које су сахрањивали са мртвима. То су углавном били мермерни идоли који представљају нагу женску фигуру руку скрштених на грудима, за коју се претпоставља да је била богиња (Мајка) плодности. Положај ових фигура у гробу указује да су оне највероватније биле осмишљене као да леже, док су у оригиналу најважнији делови скулптура били бојени (лице и коса), а имале су и орнаменте у црвеној, црној и плавој боји. Материјал израде, мермер, био је карактеристичан камен на кикладским острвима Накосу и Паросу, који су и касније били значајна изворишта камена за грчку скулптуру.

Ове фигуре су имале пљоснат, клинаст облик и стубаст врат, а осим носа готово да немају лица, док су им наглашене груди, колена и стомак, подсећајући на апстрактне форме модерне уметности. Димензије ових идола варирале су од неколико сантиметара до природне величине. Иако доминирају женске представе понекад се јављују и мушки прикази. Фигуре су у извесном облику елегантне и префињене са нежним обрисима облина, а сматра се да су кикладски скулптори II миленијума п. н. е. створили прве женске актове у природној величини које познаје историја уметности.



Мушка фигура – Свирач на лири (?),
острво Керос (Киклади), 2700–2500. г.п.н.е, око
23 cm висока

Фигурина жене,
острво Сирос (Киклади), 2500–2300 г.п.н.е,
око 4,5 cm висока

Кикладске фигурине →



КРИТСКО-МИНОЈСКА УМЕТНОСТ

Минојска уметност почиње да се развија око 3000 г.п.н.е. а свој врхунац доживљава око 1500 г.п.н.е. на острву Криту. Минојска цивилизација је најбогатија али и најнеобичнија у егејском свету а оно што је издваја у односу на културе Блиског истока, Египта и класичну грчку цивилизацију је непостојање континуитета. Главна остварења минојске уметности се јављају изненада али се не развијају, већ подједнако брзо ишчезавају, што је вероватно било условљено неким спољашњим утицајима (нпр. снажним тектонским поремећајима који су погађали острво).

У периоду од 3000–2000 г.п.н.е. народ на Криту живео је животом тек нешто мало напреднијим од неолитског. Ипак познато је да су били морепловци с обзиром да су ступили у контакт са Египћанима под чијим су утицајем развили писмо и урбану културу. Око 2000 г.п.н.е дошло је до процвата када се ствара градска цивилизација усмерена на неколико већих палата – Кносос, Фестос и Малију, саграђених готово у исто време, али и заједно срушених око 1700 г.п.н.е. из непознатих разлога. Неких стотинак година касније на истим местима су подигнуте нове палате о којима данас нешто више знамо али су и оне разрушене око 1500 г.п.н.е. после чега се минојска цивилизација више није опоравила. Све што је данас сачувано потиче из овог последњег периода, када се развило изузетно натуралистичко сликарство. Минојска уметност је првенствено декоративна, са снажним осећањем за живот и љубав према природи и лепоти, који представљају супротност строгој озбиљности и постојаности египатске уметности.

За разлику од египатских палата, критске палате нису импоновале својом масом и монументалним архитектонским облицима. Ниско су грађене, са мноштвом мањих отворених јединица, међусобно повезаних степеништима и двориштима. Све ове просторије су биле покривене ниским равним таваницама, које су носили дрвени стубови глатког и навише суженог стабла са широким равним капителом у облику јастука. Највећа међу њима је била чувена Миносова палата у Кнососу. Она је вероватно због великог броја просторија у каснијој традицији повезана са легендарним лавиринтом у који је био затворен Минотаур (митолошко чудовиште, пола човек пола бик, коме су жртвовани млади из Атине док га није убио јунак Тезеј).





Кносос, комплекс палате, око 1600–1500 г.п.н.е (реконструкција, основа и остаци архитектуре на локалитету)

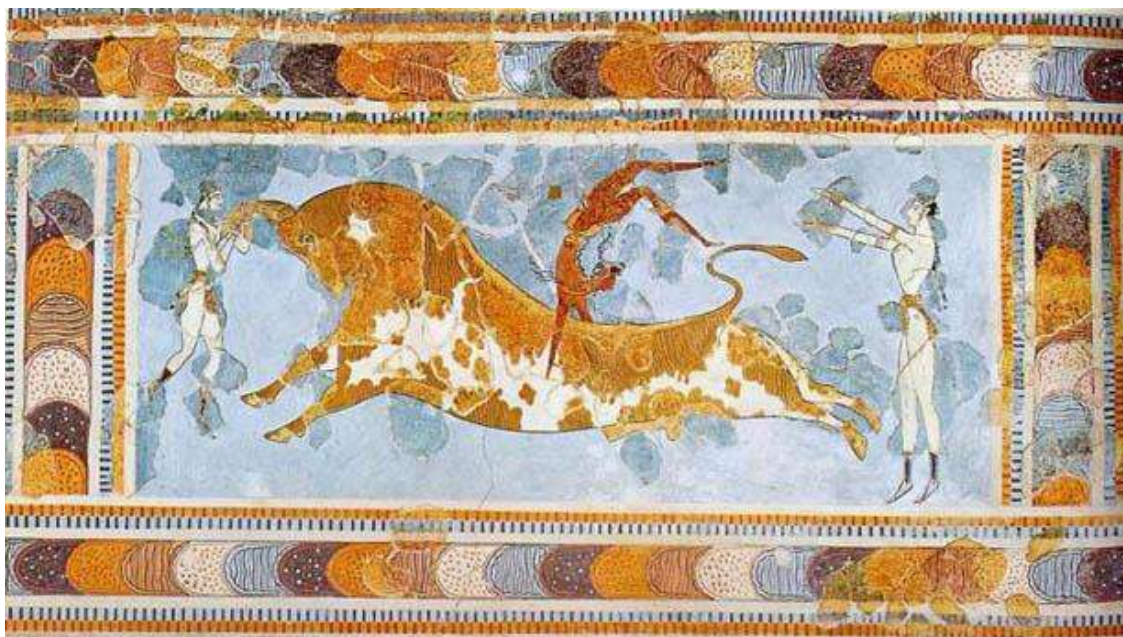
У погледу сазнања везаних за градитеље ових палата познат нам је само легендарни краљ Минос, по коме је критска култура и добила назив (минојска). Сигурно је да владари Крита нису били ратници јер палате нису биле ограђене одбрамбеним зидовима док нигде на Криту нема ни остатака војних утврђења. Такође, ни у сликарству нема војних тема, ратовања и освајачких похода. Са друге стране, остаци многих складишта, радионица и писарница у палати у Кнососу, указују да она није била само краљевска резиденција већ и средиште трговачко-административне делатности. Крићани су били првенствено трговци и морепловци, те њихови владари нису били неприкосновени представници богова, већ поглавари трговачке аристократије.

Религиозни живот минојског Крита је у највећој мери загонетан. Седишта религије су била света места, пећине и гајеви, а главно божанство било је женског рода налик богињи мајци или богињи плодности из неолитске културе. Пошто није било монументалних храмова, у минојској уметности нема великих кулних статуа, док су и дела мањих димензија ретка. Карактеристични примери минојске религиозне скулптуре су женске фигурине израђене у комбинацијама различитих материјала - мермер, печена земља, слоновача са златним апликацијама, бронза, злато, јеленски рогови. Ови ликови бујају од живота, фигуре су обојене, великих очију, а карактеристичне су наглашене груди и хаљина купасте сукње (минојска ношња). Оне су представљале тзв. *змијске богиње*, због тога што се приказују са змијама у рукама. Змије се повезују са плодношћу земље и мушкараца, затим водом и снагом обнављања (змија се регенерише јер мења своју кожу), док обнажене груди ових фигура асоцирају на женску плодност. Укочени фронтални став као и евентуална представа у ритуалној игри са змијама, указује на могућност да су то биле заветне статуе – свештенице или краљице, а не богиње. Зачуђујућа је чињеница да је Крит поднебље где иначе има мало змија, што указује да је овај култ био увезен са неког другог подручја, док са друге стране ове змијске богиње нису пронађене нигде изван Крита. Ипак, наглашена коничност, укоченост и посебно истакнуте очи указују на могуће порекло и утицаје месопотамске скулптуре.



Змијска богиња из палате у Кнососу ↑,
1600 г.п.н е., теракота, висина 34 cm

У погледу уметности на Криту је ипак било најразвијеније сликарство и то врло израженог натурализма, о чему нам сведоче остаци зидних слика у палатама. Ове слике приказују животиње и птице међу бујним растињем, као и морска створења. Равни облици на позадини јаким боја подсећају на египатско сликарство али за разлику од њега овде је присутан ритмичан таласаст покрет, облици су лишени тежине а тела су витка и чини се као да лебде (или пливају када се приказује морски свет) без гравитације.

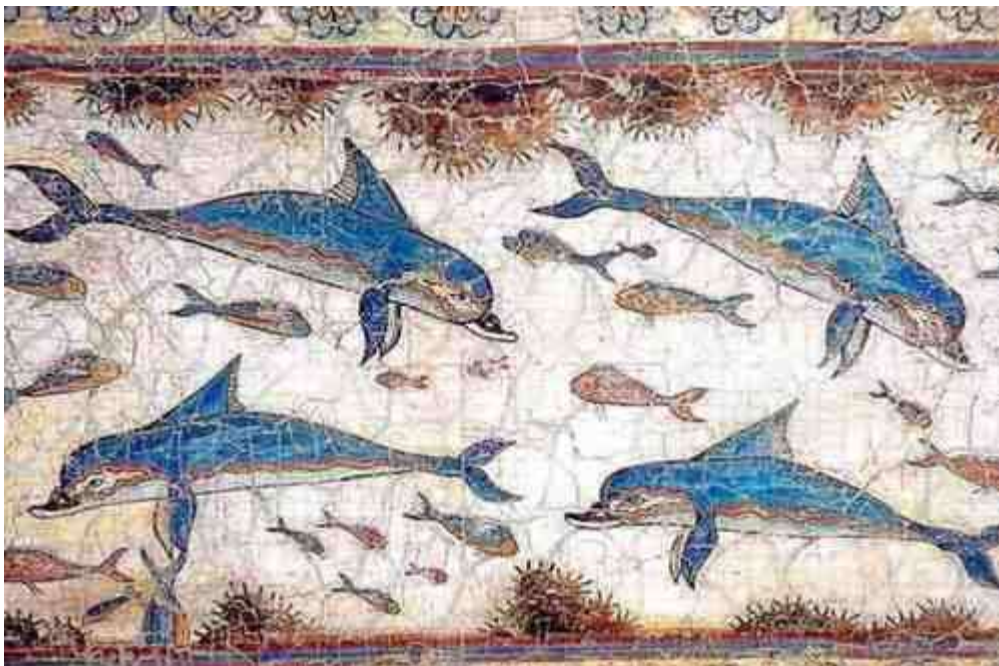


Фреска тореадора (акробата са биком), око 1500 г.п.н.е.

(Фреска палате у Кнососу представља обредну игру у којој акробата прескаче преко леђа бика. Бик је велики, импресионира снагом и силом, неусклађен је са витким телом акробате. Као и у египатском сликарству фигуре жена су светлије од мушкараца)



← **Фреска из палате у Кнососу (Парижанка), око 1500-1450 г.п.н.е**



Фреска са делфинима, краљичин мегарон у палати у Кнососу, око 1500-1450 г.п.н.е



Пролећна фреска, пејзаж палате у Акротири, острво Тера (Санторини), пре 1630 г.п.н.е

У периоду старијих палата (2000–1700. г.п.н.е.) на Криту је рађена грнчарија чувена по свом техничком савршенству и динамичном спиралном орнаменту са апстрактном шаром. Касније у периоду нових палата (1700-1500 г.п.н.е.) старе шаре су замењене новим репертоаром украса и мотива биљног и животињског света под утицајем тематике која се јавља у зидном сликарству.



Крчаг (камарес стил), Фаистос, Крит,
око 1800 г.п.н.е, висина 27 cm



Ваза са октоподом, Палаикастро, Крит,
око 1500 г.п.н.е, висина 28 cm

Минојски рељеф је плитак и близак фрески а често се јавља на посуђу и делима примењене уметности.

Ваза жетелаца из Хагија Тријаде, око 1550–1500 г.п.н.е, стеатит, ширина 11,50 cm →

Доњи део вазе је изгубљен. Рељеф приказује поворку витких мишићавих мушкараца, обнажених до појаса, који носе неко оруђе са дугом дршком (комбинација косе и грабуља). Живахни ритам композиције има превагу над јасноћом описа. Три певача предвођена „музичарем“ са чегртаљком (египатског порекла) певају из свег гласа. Нарочито „хоровођа“ чије се груди толико надимају, да се виде ребра испод коже. Наглашена је физичка напетост и радост у којој



се сједињује оштрина запажања и свесно хумористичка намера.



Минојска дела примењене уметности:



**Ритон (пехар) у облику главе бика, палата у Кнососу,
1550–1450 г.п.н.е, стеатит**



Златни пехар, нађен у близини Спарте
1650–1450 г.п.н.е



Златна минђуша у облику две пчеле,
1700–1500 г.п.н.е

Не зна се са сигурношћу шта је довело до наглог нестанка Минојске цивилизације. Верује се да је то била последица вулканске ерупције на оближњем острву Санторини (Тера) око 1500 г.п.н.е. Вулкански пепео је прекрио многа насеља а ерупција је изазвала серију земљотреса и огромне таласе. Ова катастрофа је вероватно потакла настајање мита о Атлантиди.

МИКЕНСКА УМЕТНОСТ

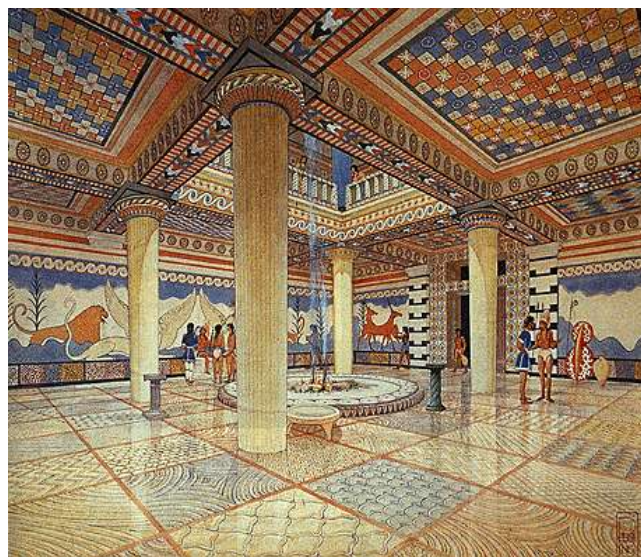
Микенска уметност се развијала на југоисточној обали Грчке, истовремено са минојском културом нових палата. Центар микенске цивилизације био је у граду Микени на северном Пелопонезу, одакле су Микенци почели колонизацију грчких острва и унутрашњости. После уништења Кнососа и минојске цивилизације, Микена је постала највећа трговачка и војна сила на Егејском мору. Због изузетне важности ове културе, период грчке историје између 1600–1100. г.п.н.е. назива се микенским.

Сходно томе да микенска уметност често има упадљиво минојски карактер, прво је сматрано да је овај народ дошао на копно са Крита али је данас генерално прихваћено да су они припадали најстаријим грчким племенима која су се населила на Пелопонезу нешто пре 2000 г.п.н.е. Уметност Микене се сматра декадентном фазом минојске уметности јер је врло сличних облика и колорита али грубље и тврђе форме.

Микенска култура се развила под снажним утицајима Египта и Крита, са којима су били у контакту као морепловци и трговци, односно ратници који су ратовали за Египат против Хикса. Око 1400 г.п.н.е када се појавило писмо *Линерани Б* они су највероватније владали Кригом као освајачи или захваљујући династичком браку.

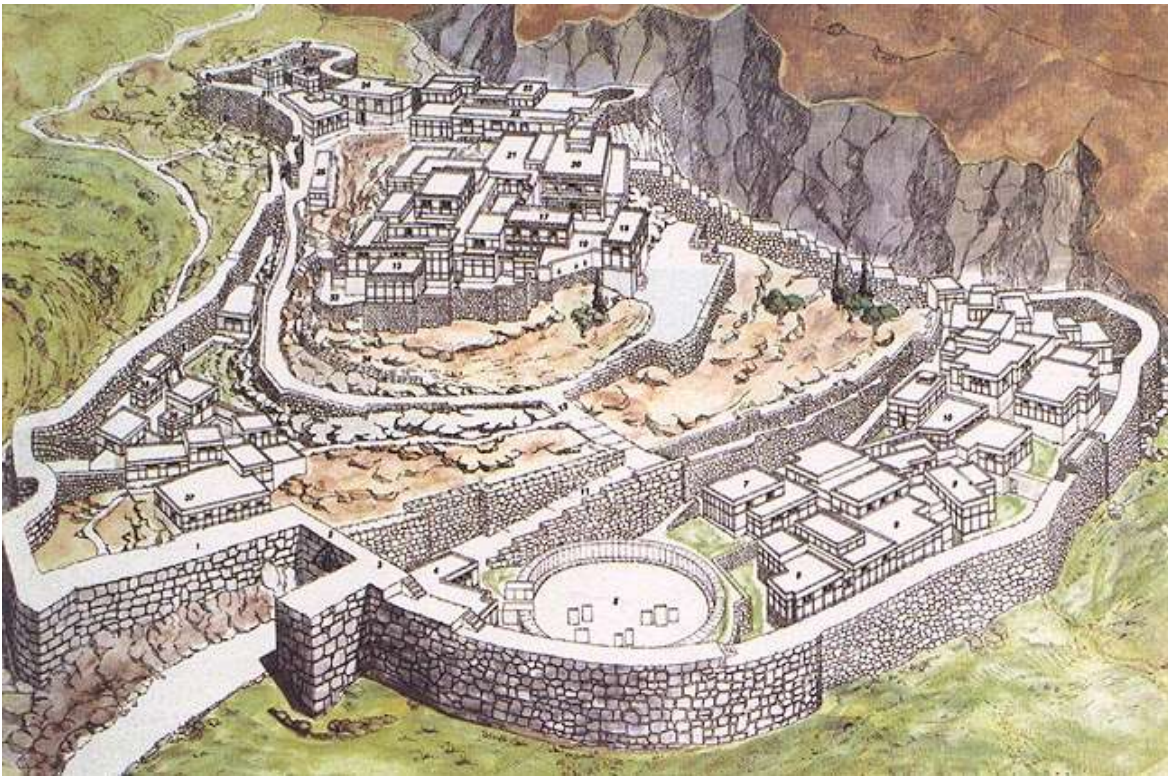
После 1300 г.п.н.е. настаје интензивна градитељска активност у Микени и њеним колонијама. Међутим, поред сличности у облику стубова и декоративних мотива, архитектура се потпуно разликује од минојске. Они су око својих градова и палата грађених на врховима брегова подизали снажне одбрамбене бедеме од великих, грубо тесаних камених блокова зиданих без малтера. Ови бедеми су својом импозантном дебљином (од 7 до невероватних 17 метара) до те мере импресионирали старе Грке да су их у каснијим временима назвали киклопским, верујући да су их подигли једнооки дивови - Киклопи.

Централни део микенских палата је била краљевска дворана за аудијенције (мегарон), правоугаона дворана са округлим огњиштем у средини и четири стуба који су носили греде крова. У њу се улазило кроз предворје са два стуба и једно предсобље. Иако нису очувани трагови зидних слика сигурно да је украс мегарона био богат, како би подвукао достојанство краљевског пребивалишта.



Реконструкција мегарона у Пилосу, Грчка, око 1400–1200 г.п.н.е ↑

← План палате и утврђења у Тиринсу, Грчка, око 1400–1200 г.п.н.е



Палата и утврђење у Микени, 1300-1250 г.п.н.е.

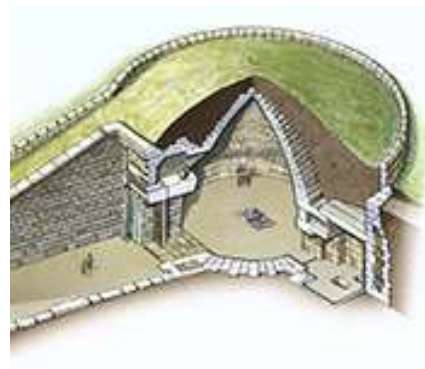
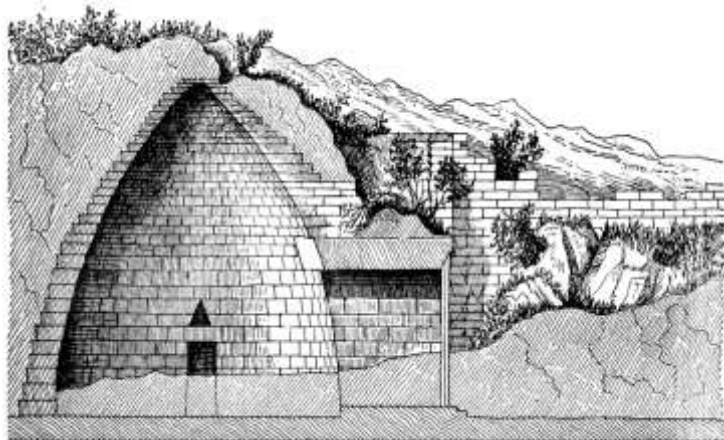


↑ **Лавља капија у Микени, око 1250 г.п.н.е.** (капија у сачуваном фрагменту киклопског бедема. Изнад масивног надвратника зид је изведен степенастим слагањем камених блокова који се спајају при врху у заједничком блоку, чиме се олакшава притисак изнад надвратника. То решење је заменило лук који Микенци нису познавали (сличан принцип су користили и стари Египћани).

Унутар те конструкције је смештен масивни камени рељеф са лавовима који су хералдички постављени око стуба као чувари капије, што подсећа на чуваре врата у асирској архитектури).

Иако су у периоду око 2000 г.п.н.е. микенске гробнице биле скромне и са мало прилога (комади једноставне грнчарије и понеки комад бронзаног оружја), око 1600 г.п.н.е. изненада се јављају дубоке гробнице у виду окна а нешто касније и коничне камене коморе тзв. кошнице. Ова гробна архитектура је достигла врхунац око 1300 г.п.н.е. када настају упечатљиве грађевине од концентричних слојева правилно тесаних камених блокова (Атрејева ризница).

Атрејева ризница је заправо погрешан назив за Атрејеву гробницу, која се налази изван палате у Микени, усечена у падину брега. Улаз (дромос) је био дугачак 35 метара, такође усечен у брег. Између ходника и гроба налазила су се врата са орнаментисаним стубовима, сличним онима у критским палатама, изнад којих се налазио архитрав и представе два лава. Простор је украшен розетама, спиралним орнаментом и црвеним порфиром. Унутрашњост ризнице је била подељена на две просторије од којих је већа служила култу а у мањој је смештен покојник. Грађевина је још током старог века била опљачкана.



←↑

Атрејева ризница,
1300–1250. г.п.н.е

Међутим, у другим сачуваним гробницама нађено је доста предмета за личну употребу углавном израђених од злата (посуде за пиће, накит, оружје и маске). Посмртне маске су полагане поред мртвих краљева и вероватно су имале сличну намену као у фараонским гробницама Средњег и Новог царства (сматра се да су Микенци били под утицајем египатских загробних веровања).



← Златна погребна маска, Микена, око 1600–1500. г.п.н.е



← Златни ритон у облику лавље главе, гроб у окну, Микена, око 1550. г.п.н.е.

Сличност између Микене и Крита огледа се у непостојању сакралних објеката. Изгледа да су и Микенци одржавали обреде на отвореном или на малим олтарима у склопу палата, па није било монументалне сакралне скулптуре. Микенски уметници нису обрађали велику пажњу на округлу пластику јер је целокупно схватање живота било више усмерено ка лепоти боје него структуре. Најближе религијској теми јесте мала групна фигура "Три божанства."



← **Три божанства**, 1500–1400. г.п.н.е, од слоноваче (приказ две женске фигуре и детета. Суптилност фигуре, неусиљеност покрета и израза доводи је у везу са минојским фрескама. Јавља се нежна игра покрета и присно људско осећање, који немају паралеле у ранијој уметности. Није јасно да ли се ради о култној групи која приказује митолошко дете које су одгајале нимфе или скулптури три генерације – баке, мајке и детета.

Микенско сликарство се развијало под утицајима минојског али уз одређене разлике. Овде се појављује геометризација која је била присутна у ранијим периодима критске уметности, цртеж је оштар а фигура спутанија и укочена. Ликови су приказани у профилу а око фронтално као у египатској уметности. Теме слика потичу из живота, приказане су забаве и игре младих, лов, вежбе акробата, игре са биковима али и војна (ратничка) тематика. Женски лик се представља слично као у критском сликарству, у дугачким звонастим и богато орнаментисаним сукњама, обнажених груди.

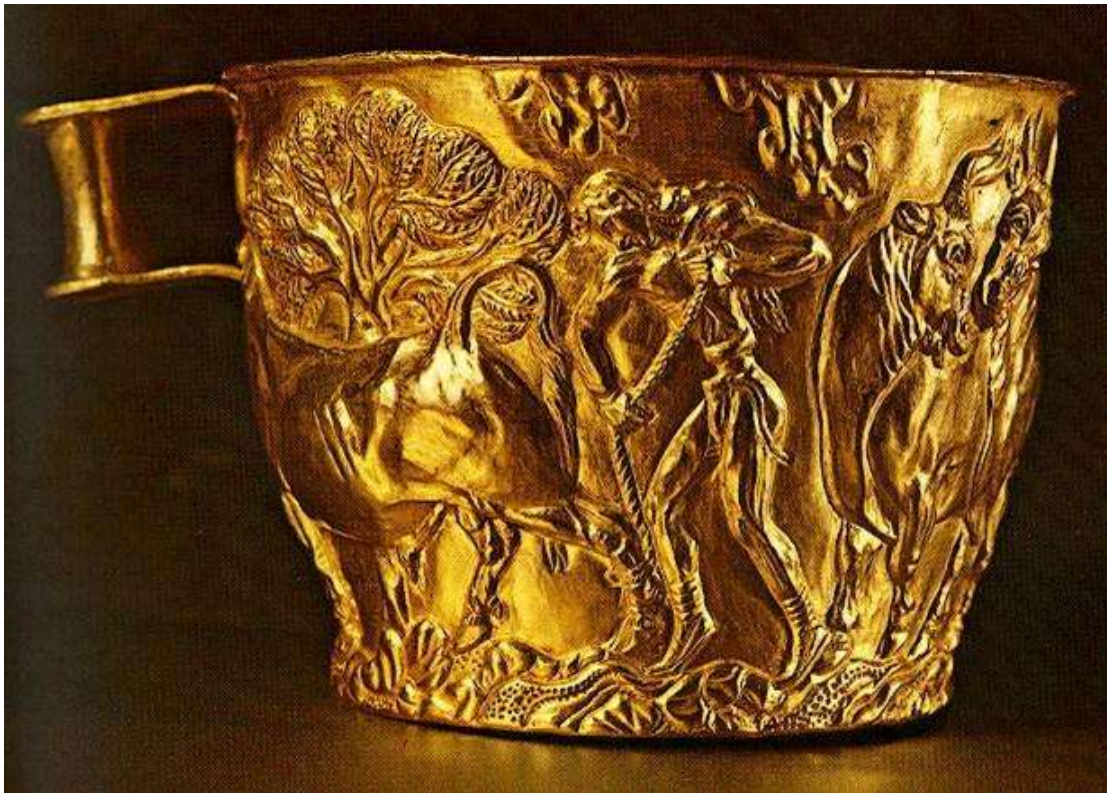


← Фреска са представом жене из Тиринса



← Ваза ратника (ратници у походу),
микенско сликарство, око 1200.
г.п.н.е

Рељеф се такође јако ослања на минојско наслеђе али су Микенци радили првенствено у камену (пример су прикази лавова на улазу у Микену). Вештина уметника ове епохе огледа се и на изузетним рељефима златних посуда које су радили у техници искуцавања, као што су познати пехари из Вафија. Један представља човека који покушава да ухвати бика мрежом и да га припитоми а други припитомљеног бика који ради у пољу. Фигуре веома наликују онима на минојској Вази жетелаца. Међутим, тема на пехарима из Вафија је оригинално микенска пошто Минојци нису приказивали толико свакодневне догађаје.



Припитомљени бик, златни пехар из Вафија, око 1500. г.п.н.е.

ВИЗАНТИЈСКА УМЕТНОСТ

Византијско царство

Византијско или Источно римско царство је историјски термин који се користи за хеленизовано Римско царство из доба касне антике и Средњег века. Престоница Византије била је у Константинопољу (Цариграду) а византијски цареви су владали Царством као директни наследници римских царева. Као најзначајнији датуми с почетка византијске историје се узимају 330. година када је Константинопољ инаугурисан, затим година 395. када је цар Теодосије I поделио царство на два дела (Западно и Источно) и 476. година када је Западно римско царство престало да постоји. Крај постојања Византије везан је за освајање престонице Цариграда од стране Турака Османлија 1453. године.

Византинци су сматрали себе Римљанима (грчки Ῥωμαῖοι) и говорили су грчки језик који је био доминантан у Источном Медитерану још током хеленизма, да би га у VII веку потиснуо латински. Термин „Византијско царство“ је модеран назив и био би стран његовим савременицима. Домаћи назив је био Βασιλεία Ῥωμαίων (Василиа Ромеон) што представља грчки превод латинског назива за Римско царство - Imperium Romanorum. Византијско царство засновано на наслеђу класичне антике, хришћанској религији и римском државном уређењу трајало је око 1000 година.

Назив Византија потиче од старе грчке колоније на Босфору, Византиона, на чијем је месту подигнута престоница Источног Царства, Константинопољ или Цариград. Године 324. Константин постаје једини владар Римског царства а у то време је Рим, стара престоница и „глава васељене,“ већ читав један век био напуштен као царска резиденција. Константин је резидирао прво у Тријери у данашњој западној Немачкој, па затим у Милану у северној Италији, али је увидео потребу постојања сталне престонице из које би било могуће лакше надгледати угрожене границе на Дунаву и Еуфрату. Због тога је његов избор пао на место старог Византиона, који је имао одличан стратешки положај (на граници два континента, само са једне стране приступачан с мора), као и близину богатих источних провинција које нису биле ослабљене кризом која је потресала запад.

Године 330. Византион је инаугурисан и назван Новим или Другим Римом, али је недуго затим преовладао назив Константинопољ (Константинов град). Осим овог назива, у Византији се често град ословљавао као "Краљица градова" (Βασιλίς τῶν πόλεων), а у источним и јужним словенским језицима, па тако и у српском, пре се користио назив Цариград - „град цара.“

По својој величини, грандиозности и богатству, Константинопољ је требало да представља ривала Вечном граду тј. Риму. Због важног стратешког положаја, Цариград је контролисао путеве између Азије и Европе, као и пролаз из Средоземног у Црно море. То је био

развијен и врло богат град, грандиозна престоница са хиљадугодишњом традицијом која је у сваком погледу (друштвеном, економском, образовном, научном, религиозном и уметничком) била модерни центар света, са посебно великим утицајем на балканске Словене (Србија и Бугарска) и Русију.

Византијско царство је било састављено од многих народа, па је самим тим Цариград био космополитска средина и прави напредни велеград, у коме су становали житељи многих нација али углавном заједничке православне вероисповести.

Књига “*Notitia urbis Constantinopolitanae*” из V века пописала је грађевине које су постојале један век после оснивања Цариграда. Престоница је имала 322 улице, 8 јавних и 153 приватна купатила, 5 житница, 8 водовода и цистерни, 14 цркава, 14 палата и 4,388 кућа величине вредне помена. Обично се процењује да је тада Цариград имао између 500 и 600 хиљада становника. Посебно је био грандиозан Хиподром у Цариграду као врло посећен центар друштвеног и спортског живота у престоници. Настао је крајем II века за владавине Септимија Севера (193-211) по узору на *Circus Maximus* у Риму, да би свој коначан облик добио под Константином Великим 330. године.

Посебан допринос византијске културе везан је за кодификацију римског права (*Corpus Iuris Civilis*) у доба владавине цара Јустинијана, што ће бити темељ правног система многим модерним западним земљама. Премда су везе између Цариграда и Запада током векова биле затегнуте, оне су ипак остале непрекинуте. Пре свега, многа дела на грчком језику су се преко арапских преписа појавила на Западу, након што су била изгубљена читав низ векова обележених продором варвара и губљењем тековина античке културе. Пад Цариграда под власт Турака 1453. године, приморао је многе грчке учењаке да емигрирају на Запад, углавном у Италију. Њихово присуство појачало је интересовање за класичне науке па су убрзо преузели катедре у многим школама водећих италијанских градова. Овај нови извор знања и учености раширио се брзо Западном Европом, тако да су у XVI веку грчке науке постале обавезан и саставни део свих хуманистичких и теолошких наука.

УМЕТНОСТ

Византијска уметност је настајала и развијала се на простору Источног римског царства (Византије) од V века до пада Цариграда под Османлије 1453. године и потпуног слома Царства. Њено деловање није било само ограничено на простор Византије, већ и на просторе држава које су биле под њеним директним политичким и културним утицајем (Србија, Бугарска, Русија, Млетачка република, Напуљска краљевина).

ХРОНОЛОГИЈА ВИЗАНТИЈСКЕ УМЕТНОСТИ

- **ЗЛАТНО ИЛИ КЛАСИЧНО ДОБА (527-726):** врхунац за време цара Јустинијана (527-565) када је Царство било највеће односно приближно територијама некадашњег Римског царства. Развија се монументална сакрална архитектура и сликарство (мозаик), империјална уметност је у комбинацији са хришћанским идејама и античким мотивима као израз јединства духовне и политичке власти
- **ИКОНОБОРСТВО (726-843):** период забране представљања људског лика на религиозним сликама (иконама) због веровања да је то у супротности са хришћанством као духовном вером јер је водило у паганско обожавање идола. Иконоборци су били генерално против верске уметности (у оквиру које су дозвољавали само апстрактне симболе, биљне и животињске облике) али су подржавали световну уметност која је требало да велича цара и његов двор.
- **ДИНАСТИЈА МАКЕДОНАЦА (867-1056):** након иконоборства наступа миран период када јака централна власт тежи да у уметности створи јединствен стил који је монополисан од стране државе. У основи хеленистичка уметност постаје један хладни неокласицизам који се развија у правцу доследне спиритуализације форми (фигуре губе тежину и волумен, лик постаје строг и наглашено апстрактан а линија је доминантно изражајно средство коме је боја подређена). Током епохе династије Македонаца формиран је карактеристичан изглед византијског сликарства које брише границу између форме и садржаја тј. покушава да пренесе духовност на слику. Тада се дефинише главни програм осликавања хришћанског храма са употребом мотива у складу са симболиком места где се изводе – сликарство постаје помоћно средство при богослужењу и представља идеју о Вечној цркви (као пребивалишту Бога на земљи). Такође, то је време када се развија препознатљива архитектонска форма хришћанске цркве тзв. уписани крст са куполом на пресеку крака.
- **ДИНАСТИЈА ДУКА, КОМНИНА и АНЂЕЛА (1059-1204):** наставља се развој почет током Македонске епохе и то без значајних осцилација, осим у правцу веће стилизације и нагласка на духовном. У сликарству доминира танка линија као и ванвременска тј. ванпросторна златна позадина, фигуре постају лагане и неприродно издужене а ликови изражавају најдубљу посвећеност и религиозност. Такође, преовладава укоченост покрета или статична фронталност, док пејзаж и архитектура као позадина сцена постају све више схематизовани и губе везу са реалним светом.
- **XIII ВЕК:** након пада Цариграда под Латине 1204. године, византијски уметници су емигрирали на разне стране Царства (у Србију, Бугарску, Грузију, Јерменију, Италију, Грчку). У уметности долази до јачања сликарских елемената, колорит постаје доминантан у односу на линију, док се у иконографски програм уводе новине које карактерише појава драматичних епизода и жанр сцена са експресивним детаљима.

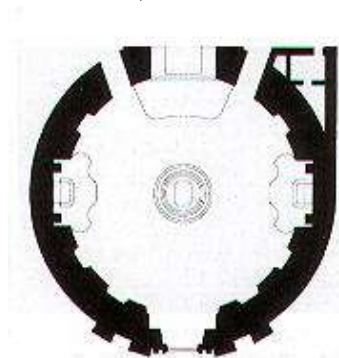
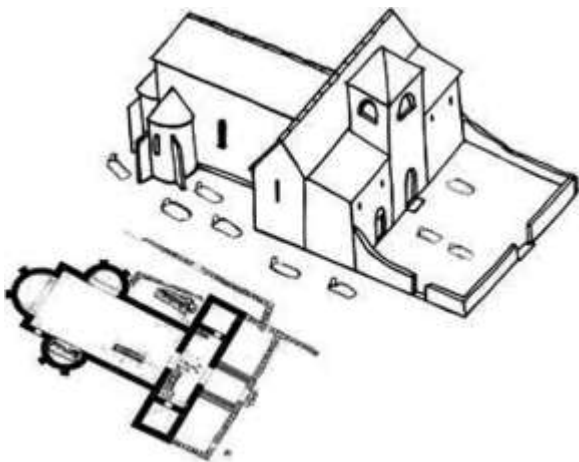
- **РЕНЕСАНСА ПАЛЕОЛОГА (1300-1453):** уобличи́ла се током владавине династије Палеолога у Цариграду са снажном експанзијом током XIV века у све крајеве источно-хришћанског света. Долази до искорењивања монументализма, форме постају ситније и лакше а фреске или мозаици сада покривају све унутрашње површине у храму, маскирајући конструктивну улогу елемената. Јављају се нове сцене и циклуси, главни акценат је на ликовном приказивању суштине богослужења што доводи до појаве бројних литургијских композиција. На иконама, фрескама и минијатурама је све прожето покретом, одећа лепрша, појачава се гестикулација ликова који више нису строги и укочени, смањују се димензије фигура а простор се продубљује скраћењем. Лица постају блажа и љупкија, изведена у нежној гами боја, односно успоставља се стил хуманистичких тенденција али и даље са главном идејом наглашене спиритуализације форми. Осећа се повратак на старе традиције хеленистичког сликарства, као и утицаји западне Ренесансе. Поред Цариграда, настају локалне школе тј. национални стилови на Атосу, у Солуну, Србији, Бугарској, Русији, Грузији и Јерменији.

ВИЗАНТИЈСКА АРХИТЕКТУРА

Византијска архитектура је пре свега карактеристична по развоју сакралне (хришћанске) архитектуре прилагођене све значајнијим захтевима државне вере која је била у најближој спрези са световном влашћу. Поред једноставних ПОДУЖНИХ грађевина ранохришћанске епохе (базилике и једнобродне цркве), развија се тзв. ЦЕНТРАЛНИ ТИП објеката.

Грађевине централног типа су:

РОТОНДА (округле основе, служиле као крстионице или мариријуми, обично мањих димензија) →

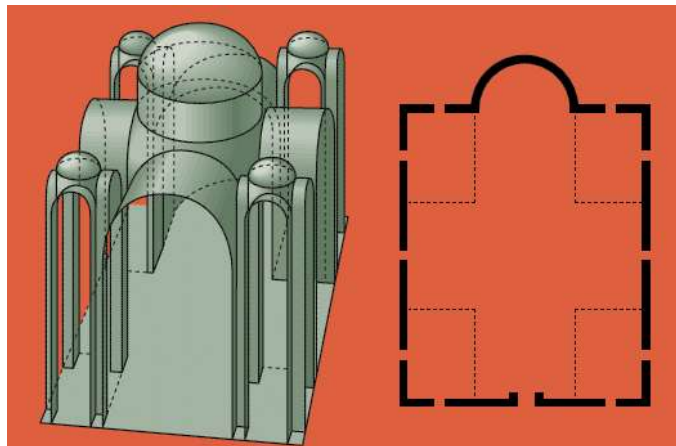


← **ТРИКОНХОС** (сажетог и развијеног типа, састоји се од подужне грађевине попут базилике са трансептом, где су поред главне источне апсиде на крајевима трансепта додате још две полукружне нише тзв. конхе)

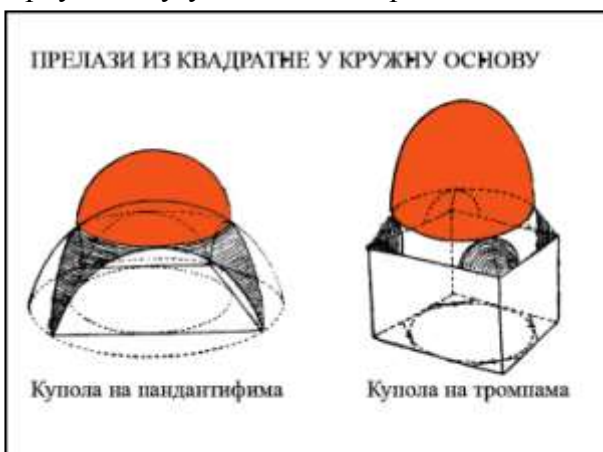
ЦРКВА У ОБЛИКУ УПИСАНОГ

КРСТА: Најзначајнији византијски облик храма представљала је грађевина уписаног крста (равнокраки крст уписан у квадратну основу) која се развија током владавине Македонске династије. Простор у средини крста, на укрштању два крака покривала је **КУПОЛА**, која се некад налази и изнад сва четири бочна простора. Применом **ПАНДАНТИФА** (сферних троуглова) остварено је

прелажење са квадратне основе у приземљу на кружну основу куполе (ређе се користи и систем **ТРОМПИ** – угаоних ниша). Са конструктивне тачке гледишта пандантифима је омогућено да се избегну масивни бочни зидови пошто се оптерећење од куполе преноси на троуглове у угловима квадратне основе. На тај начин квадратна основа се може са свих



страна отворити луковима чиме се редукују зидне површине и омогућава природно осветљење. Код грађења куполе византијски грађевинари су увек примењивали лаке материјале као што је шупља опека или ливени зидови, док је важан чинилац у архитектури било осветљење које се уводи кроз прозоре смештене испод куполе у виду великих лунета. Између куполе и пандантифа обично се уметао цилиндрични зид који се назив **ТАМБУР**.



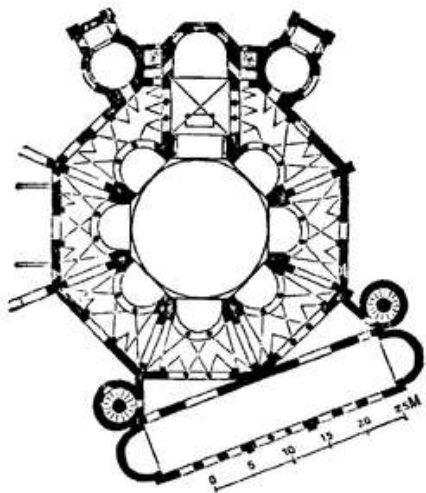
Сваки хришћански храм је подељен на три зоне у правцу запад-исток:

1. ПРИПРАТА: представља предворје налик античком пронаосу, некада се назива и женска црква јер су жене испрва могле да бораве само ту. У припрати се одвијају обреди крштења и опела.

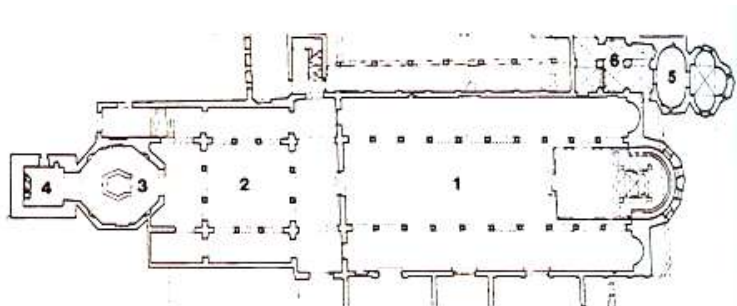
2. НАОС: главни део цркве и простор за вернике, симболише Нојеву лађу. У наосу се налази **СОЛЕА** или **ХОР**, постављен на истоку испред олтара, на коме стоји **АНАЛОГИЈ** или **НАЛОЊ** – пулт који служи за свете књиге, тј. са хора се држи проповед и читају јеванђеља.

3. ОЛТАР: најсветији део цркве, у њему се обавља евхаристија (причешће) и налази **ЧАСНА ТРПЕЗА** (обично зидани квадар или сто који носи симболику Христовог гроба и трпезе на којој се одвијала Тајна вечера).

Извесна униформност у примени архитектонских облика почиње од IX века, док пре тога, посебно у рановизантијском периоду, грађевине варирају у типовима. Најзначајнија градитељска активност ране епохе везана је за цара Јустинијана, не само у престоници већ и Равени, граду који је био центар византијске моћи у Италији. Равенска црква Сан Витале има основу осмоугаоника изнад чијег средишњег дела је купола. Средишњи брод је низом полукружних ниша повезан с бочним бродом. Црква овакве основе са куполом преовладава у архитектури источног православља од епохе цара Јустинијана, као што на западу преовладава базиликални тип цркве (пример је Еуфразијева базилика у Поречу).



Основа и изглед цркве Сан Витале у Равени, VI век

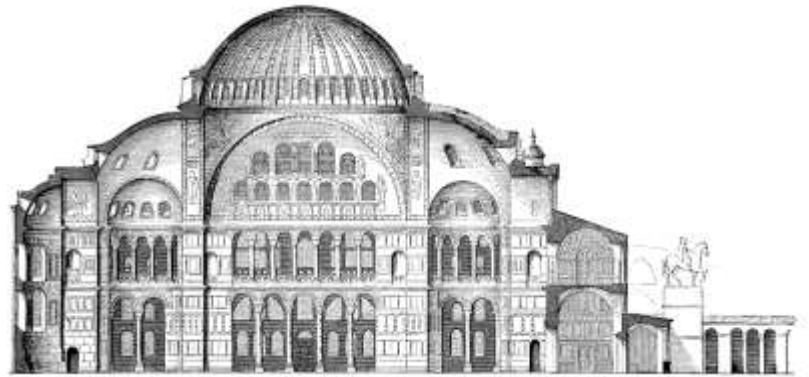
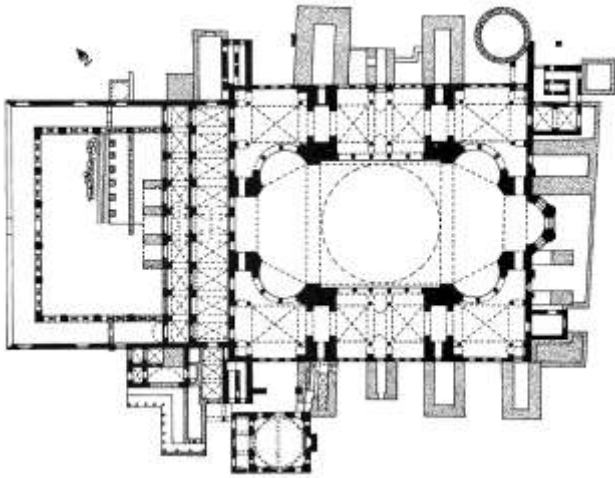


План и изглед Еуфразијеве базилике у Поречу, VI век

Најзначајније дело рановизантијске архитектуре јесте црква Св. Софије у Цариграду. Изграђена је у периоду 532-537. године, током велике Јустинијанове обнове града, а пројектовали су је Антемијус из Тралеса и Исидорус из Милета. Пре ње на том месту су биле две мање цркве из Константинове и Теодосијеве епохе, које су прогутали пожари. Основа је комбинација уздужне базилике и централног типа са куполом у средини коју подупиру две полу-куполе и пандантифи. Купола је прошарана прозорима и светлуцавим мозаицима па се чини као да је без тежине. Споља је волумен затворен равним геометријским површинама, док је изнутра зид потпуно дематеријализован мермерним оплатама и мозаицима дајући му сликарски карактер.

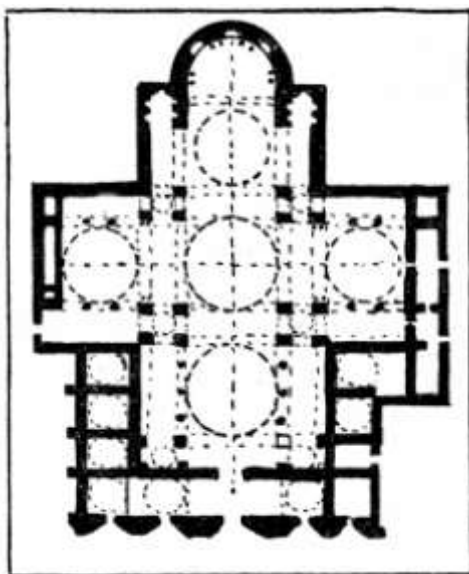
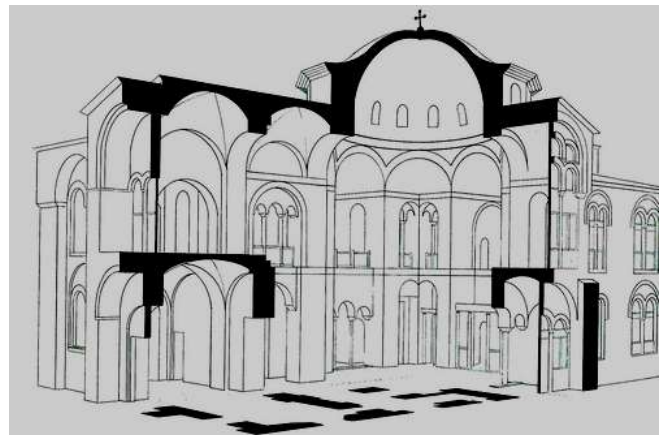


Света Софија у Цариграду, VI век



Основа и пресек Св. Софије у Цариграду

Почетком X века потпуно ће се оформити типична грађевина Византије, црква са основом једнокраког крста уписаног у основу квадрата. Куполе повећавају свој тамбур (прстенасто постолје) и на тако високом тамбуру отварају се многи прозори који осветљавају грађевину без отвора на зиду (→).



Такав тип грађевине била је и црква **Светог Марка у Венецији (1063)** ← која је, иако ова област није била под влашћу Византије, ипак грађена под њеним директним уметничким утицајем. Она има основу грчког уписаног крста у оквир квадрата и пет купола (једна изнад средишњег квадрата и по једна изнад сваког крака). Венецијанске куполе немају тамбур него су обложене дрвеним крововима. Унутрашњост је врло пространа и богато украшена мозаицима.



Црква Св. Марка у Венецији, XI век

У XIII веку Цариград пада у руке крсташа и формира се Латинско царство, што доводи до интензивнијег развоја уметничке делатности на периферији Византије (Бугарска, Србија и Русија).

ВИЗАНТИЈСКО СЛИКАРСТВО

Византијско сликарство је у свом монументалном изразу првенствено било религиозно односно красило је унутрашњост цркава и то у форми мозаика или фресака, док је прелаз из олтара у наос обично био разграничен иконостасом. Иконостас је олтарска преграда која дели наос од најсветијег дела цркве (апсида), израђена од дрвета или камена, понекад осликана или украшена уметнутим дрвеним иконама.

Иконе су биле преносиве слике на платну или чешће на дрвеној подлози. Реч икона је грчког порекла и значила је "слика," а у раној Византији се користила за разне видове црквеног изображавања (представљања) Христоса, Богородице и светитеља. Првобитно се односила на приказе у разним техникама и медијима (скулптура, фреска, слика на дрвету итд.) али се данас углавном тај назив односи на самосталну религиозну слику на дрвету.

Ликови на иконама су рађени по врло строгим правилима приказивања, тзв. иконографским канонима, који се вековима нису мењали.

Скулптура је у византијској уметности била у другом плану и углавном је била ограничена на предмете ситне пластике од слоноваче или метала (дела примењене уметности – накит, посуђе, диптиси, кутијице, ковчежићи и сл.) украшене рељефима.

Главне особине монументалног сликарства везане су за доминацију религиозног погледа на свет који је карактеристичан за цео Средњи век. Одликују га блиставе боје и наглашена линија, без индивидуалности и перспективе, са дводимензионалном формом. Композиција је централна и статична, контуре изведене црном или мрком бојом а фигуре одмерених и достојанствених гестова.

Византијски уметнички канон: у центру композиције и сликарства је људска фигура као носилац основних уметничких тежњи, па је стога доминантна и неприродно увећана. Византијски уметник тежи да композиционе елементе подреди не природним законима већ законима саме слике, те стога користи инверзну (обрнуту) перспективу. Ту су закони перспективе примењени на један другачији начин да би се искористили за указивање на идејни центар догађаја и композиције. Тако се и светлост тј. сенка не расипају на начин који одговара стварности већ имају иреална својства. Ова се уметност не занима за стварно тело испод богатих набора тканине, већ га неприродна драперија скрива наглашавајући више бестелесност и аскетизам, са тежњом да се фигура што више схематизује. Нарочита пажња се поклања глави и очима (као огледалу душе тј. духовности), док сама уметност постаје средство помоћу кога се уводи мисао из реалног у спиритуални свет. Најзначајније фигуре које се сликају су Христос и Богородица, обично приказани у фронталном положају. Фигуре које их окружују дате су у слободнијем положају и покрету, чиме се наглашава хијерархија приказаних личности, која се понекад исказује и њиховом величином. У профилу су најчешће сликане негативне личности (Јуда, Сатана итд.) или другостепене личности и животиње, док су сви остали у полупрофилу.

Сликарски програм византијског храма: временом се развија препознатљив програм за осликавање византијске цркве тј. одређени ликови су представљани у одређеном делу храма који је имао своју симболику. С обзиром на то да се осликавањем зидова цркве, односно живописом представља Божји силазак ка човеку и уздизање човека ка Богу, сходно литургијској намени слика и канону као „језику црквене уметности,“ распоред сцена и тематски програм живописа храмова био је строго поштован. У темену куполе или центру свода (симболише небо и васељену), приказиван је Христос Пантократор, који као Владар свега постојећег гледа и брине се о вернима, представљен искључиво фронтално, у попрсју или као цела фигура, а може бити и на трону или окружен анђелима. У тамбуру, вратном делу куполе на коме су прозори, налазе се фигуре старозаветних пророка, који у рукама држе развијене ротулусе са исписаним пророштвима, а понекад су уместо њих приказани апостоли. На пандатифима се сликају Јеванђелисти док пишу Јеванђеља, изузев светог Луке који се понекад приказује како слика Пресвету Богородицу.

Поред Јеванђељиста могу бити приказани и њихови симболи, а то су орао – симбол светог Јована, анђео – симбол светог Матеја, крилати во – симбол светог Луке и крилати лав – симбол светог Марка.

Христос Пантократор (испод старозаветни пророци), купола цркве Христа Хоре, Цариград, XIV век →



У олтарском простору, живопис је, у складу са његовом наменом као местом на коме се приноси најсветија и савршена Жртва, симболисан причешћем. У врху олтарске апсиде представља се Пресвета Богородица, јер се њоме спајају небо и земља, она је Мајка оваплоћеног Логоса и заступница људског рода пред престолом Божјим. Мајка Божја се слика допојасно или у пуној фигури, у иконографским типовима Богородица Оранта или Богородица Знамења. Обично јој је Син у крилу или у медаљону испред ње, а може бити окружена анђелима.

← **Богородица са малих Христом, мозаик у апсиди Св. Софије у Цариграду**



← Испод Богородице представља се управо оно што се и догађа у евхаристији која се одиграва у олтару, *Причешће апостола* као слика свете евхаристије установљене на Тајној вечери. На овој композицији Христос је често приказан два пута, док му са обе стране прилазе апостоли (по шесторица).

У следећој зони живописа је *Служба архијереја* где су приказани најистакнутији архијереји Цркве (Црквени Оци) док служе Свету литургију. У мањим храмовима, због ограниченог простора приказују се само Свети Василије Велики и Јован Златоусти. Раније су архијереји сликани у виду портрета допојасно и у статичној пози, али се од XI века представљају како активно учествују у служби. Међу њима су често и истакнути поглавари аутокефалне Цркве на чијој територији је храм (у српским храмовима овде се сликају Свети Сава и пећки патријарси). На зидовима олтара понекад се налазе старозаветни догађаји, као праслике и најаве Новог завета, и у том случају најчешће су насликани Аврамова жртва, Гостољубље Аврамово, Мојсије и Арон у скинији, Руно Гедеоново, Премудрост сазида себи храм и др.

На сводовима и зидовима наоса слика се циклус од 12 Великих празника (Благовести, Рођење Христово, Сретење, Крштење, **Преображење Христово** →, Васкрсење Лазарево, Улазак у Јерусалим или Цвети, Распеће Христово, Силазак у Ад, Вазнесење, Духови или Педесетница, Успење Богородице), а ако има места у доњим зонама су даље приказани циклуси Христових чуда или мука, као и циклус из живота личности којој је посвећен храм (Богородица или светитељи). У најнижој зони наоса представљају се стојеће фигуре светих ратника, мученика или врача. Коначно, у припрати се сликају Васељенски сабори на сводовима, док се од Великих празника



представља Крштење (јер се ту одвијао обред крштења). Такође, ту се сликају и свети монаси и жене, као и ктиторска композиција (обично ктитор са моделом храма).

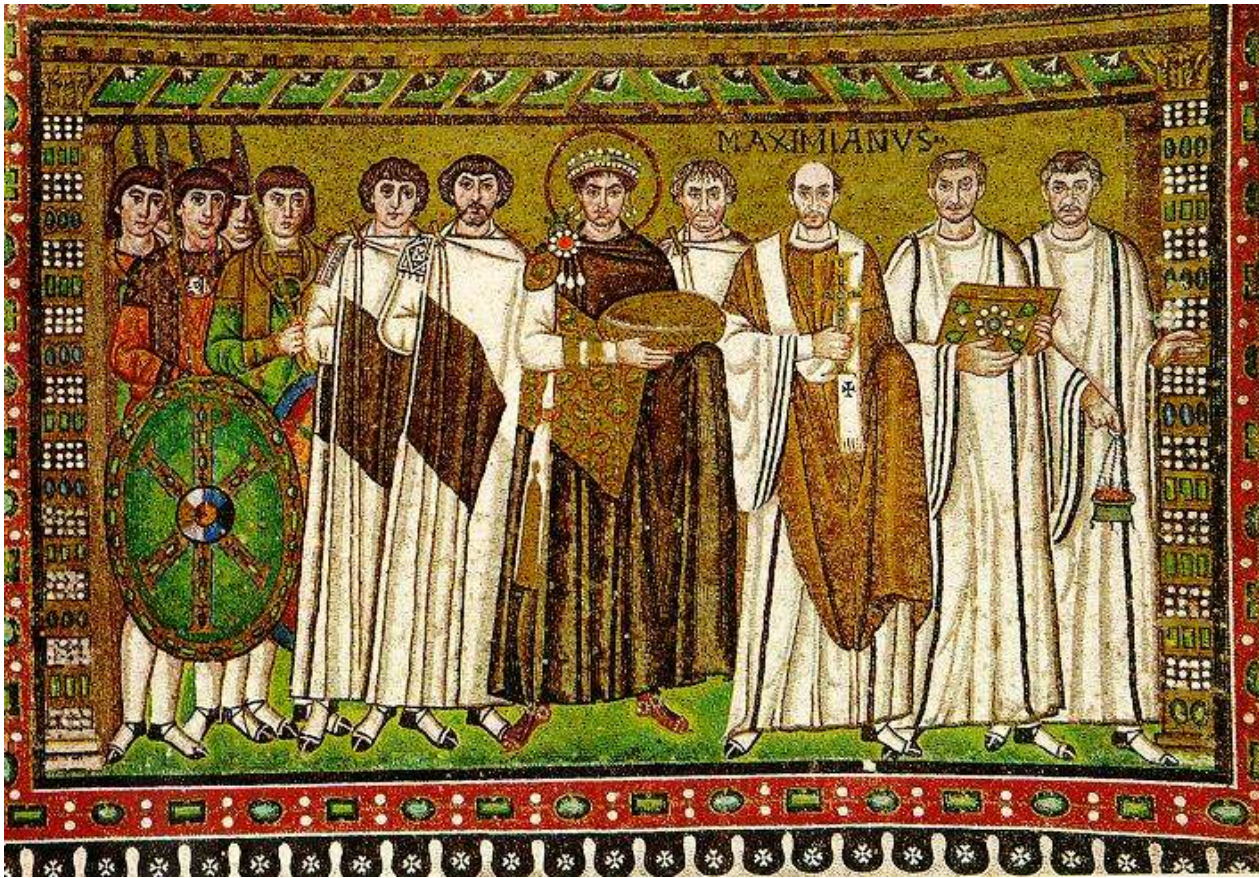


← Свети ратници,
манастир Манасија, XV
век

ИЛУСТРАЦИЈЕ

Мозаици цркве Сан Витале, Равена





Мозаици Св. Софије, Цариград



Вазнесење, црква Христа Хоре, Цариград



Византијске иконе на дрвету



Христос Пантократор



Богородица са малим Христом



Свети Ђорђе



Распеће

УМЕТНОСТ РАНОГ СРЕДЊЕГ ВЕКА

Уметност раног средњег века настала је као посебна синтеза античке културе и нових хришћанских схватања у периоду када различити варварски народи (Готи, Вандали, Франци) освајају и насељавају територије ослабљеног Римског царства односно Западне Европе. Поменута синтеза најраније се манифестовала у сликарству које се усредсређује на илуминирање рукописа с обзиром на то да увезана књига у пергаменту мења облик свитка а украс текста достиже врхунац у сликарски обрађеном иницијалу који се најпре исцртава пером. Књиге се раскошно осликавају у традицији римског илузионизма са позлатом и посебним акцентом на орнаментици и декоративности о чему нам сведочи најстарија илуминирана Библија – тзв. Бечка Генеза, богато илустрована у форми континуиране наративе. (слика прати приказ из текста).



Бечка генеза, рани VI век

Германска племена која су продрла у Западну Европу носила су са собом стару традицију украса номадске опреме (оруђе, оружје, накит, посуђе) у тзв. *животињском стилу*. Овај стил у комбинацији са апстрактним и органским облицима, понављајући архаичне мотиве уметности Блиског истока, постаће главна особеност келтско-германске уметности раног средњег века. Најпре се манифестовао у металу, кроз обраду ситних предмета као што су копче, окови, ременови и слично, да би се затим преселио на предмете од камена и дрвета, па чак и мотиве илуминираних рукописа.

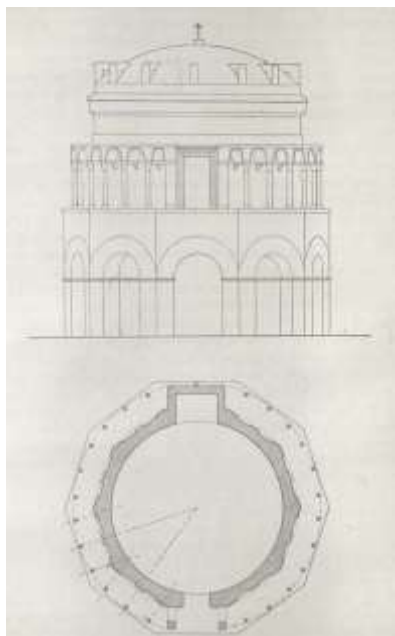


Окови од злата и емаља за кожну торбу из гроба у Сутон Хооу, Енглеска, пре 655. године

У периоду од 600. до 800. године, животињски орнаменти јављају се као украс у најстаријој хришћанској уметности северно од Алпа. Посебну улогу у томе имали су ирски монаси, који су веома допринели покрштавању европских народа на територији данашње Шкотске, северне Француске, Холандије и Немачке. Ирски Келти, за разлику од британских, никада нису били део Римског царства. Стога њихово потпуно варварско и неурбанизовано друштво према римским мерилима, које прима хришћанство преко Британије, веру прилагођава сопственом начину живота по селима, где су основали прве манастире чије је монаштво водило ирску цркву. За потребе покрштавања и ширења хришћанства у манастирима је било неопходно начинити велики број преписа Библије и других хришћанских књига. Њихове писарске радионице (тзв. скрипторије) су постале и уметнички центри јер је важност писане речи у светим књигама требало да буде праћена ликовном лепотом. Ови рукописи постали су познати пре свега по декоративним украсима у хиберно-саксонском стилу, где су се измешали келтски и германски елементи, неговани у манастирима које су основали Ирци у саксонској Енглеској. Од фигуралних приказа, заступљени су углавном симболи јеванђелиста који су лако могли да се претворе у декоративни орнамент, док је људска фигура била ретка представа, углавном нереално и примитивно изведена, не само у келтско-германској уметности раног средњег века, већ и у другим деловима Европе.



Линдисфарнско јеванђеље, око 700. године



У архитектури доминирају ранохришћанске и касноантичке форме, док су грађевине због номадског начина живота претежно дрвене и практичне намене. У погледу монументалних објеката развија се углавном централна грађевина која је настала еволуцијом хришћанске гробне цркве – мартријума, који је представљао мању капелу за погреб мученика који су бранили хришћанство. У најзначајније примере овакве архитектуре убраја се Теодорихов маузолеј у Равени, грађевина кружне основе са крстастим сводом и куполом исклесаном из једног блока камена. Споља има полиугаону основу, са сваке стране проширену једном правоугаоном нишом.

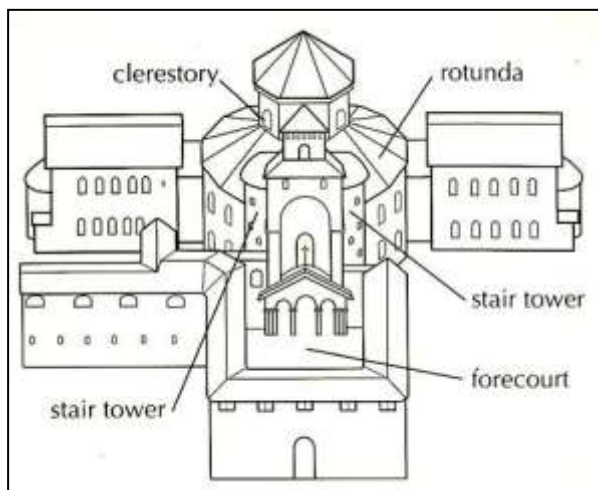
Теодорихов маузолеј, Равена, VI век

КАРОЛИНШКА РЕНЕСАНСА

Најзначајнију државу у средњовековној Европи основали су Франци, народ германског порекла, који је примио хришћанство из Рима. Њихова држава која је испрва заузимала област некадашње римске Галије, своју највећу моћ достиже за време Карла Великог (768-814) који је настојао да наметне власт свим германским племенима а врхунац достиже када 800. године када га је римски папа крунисао за цара, видевши у њему римског наследника. Након смрти Карловог сина Луја Побожног, франачка држава је 843. године подељена у Вердену на три дела - Француску, Италију и Немачку.

Уметност која је настајала у доба владавине Карла Великог обично се због својих високих домета назива **каролиншка ренесанса**. Захваљујући овом владару и његовој тежњи ка обнављању римске цивилизације, спроведене су културне реформе које су обухватале сакупљање и преписивање старих књига, сачувавши најстарије текстове латинских (римских) писаца. На тај начин Карло Велики је покушао да усади део славне европске прошлости у полуварварске душе свога народа, односно да сједини келтско-германски дух са духом античког Средоземља. Најкасније 777. године он окупља на свом двору учене људе из целе Европе, стварајући школу која је још десетинама година остала центар латинских наука (теологија, историја, књижевност). У напоре и достигнућа његовог двора за сакупљање, негу и ширење образовања убрајају се: оснивање дворске библиотеке која је чувала сва позната дела црквених отаца и античких аутора, развој новог облика писма за преписивање књига као облик свакодневног писања – тзв. **каролиншка минускула** (која се у изведеном облику користи и данас), краљевска упутства и наредбе којима се црквама и манастирима обезбеђује протекција и развој, као и подстицање грађевинарства по угледу на домете римске архитектуре.

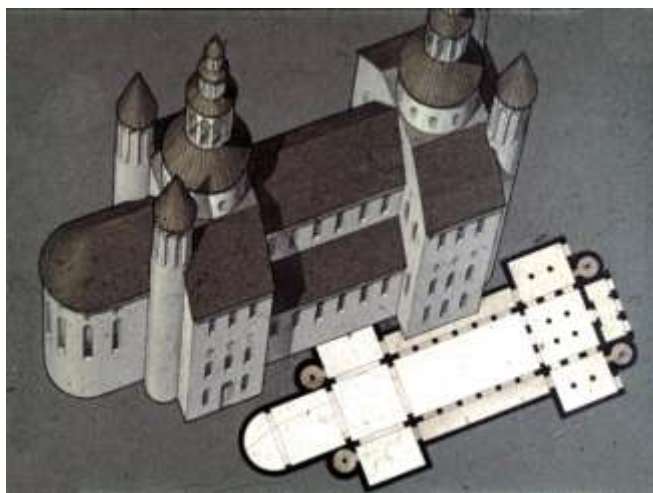
Ликовне уметности имале су од самог почетка значајну улогу у културном програму Карла Великог. Приликом посете Италији он се упознао са Константиновом архитектуром у Риму односно Јустинијановом у Равени, сматрајући да његова престоница мора бити украшена сличним импресивним грађевинама. Такво убеђење очигледно је кроз пример



Дворске капела у Ахену, архитекте Ода из Меца, која је највероватније надахнута равенском црквом Сан Витале, дајући јој једно ново тумачење. То је посебно видљиво у решењу улазног нартекса са две куле у истој линији према главној оси, монументалне конструкције познате из многих каснијих средњовековних цркава као **вестверк**.

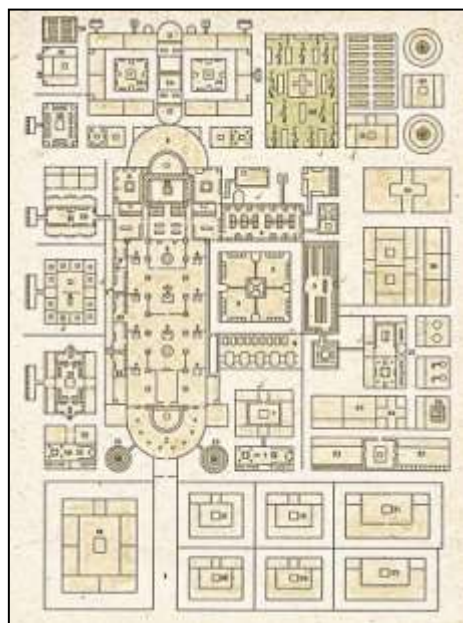
Дворска капела Карла Великог у Ахену, 792-805.

Још сложенији вестверк имала је највећа базиликална црква каролиншке епохе која се налазила у склопу манастира Сент Рикјера, близу Абевилаеа у североисточној Француској, данас позната само преко цртежа на коме се увиђају новине у црквеној архитектури: вестверк води у засвођени нартекс (који је уствари западни попречни брод – трансепт), на пресеку нартекса и главног брода је кула, која се јавља и на пресеку источног трансепта и главног брода. Такође, две мање куле се налазе уз источни трансепт, слично као и на западу тј. вестверку. Апсида је од источног трансепта одвојена једним квадратним простором који се назива хор.



Основа и изглед опатијске цркве Сент Рикјера (тзв. Центула), освећена 799. године

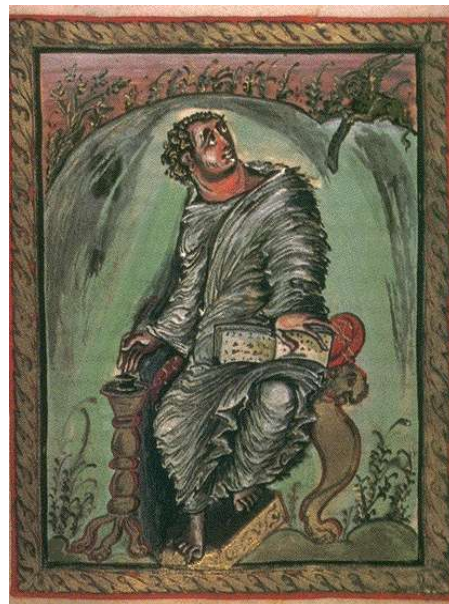
Важност манастира и његову блиску повезаност са царским двором сведочи и сачувани архитектонски за оградњу манастира чије су карактеристике одређене на заседању одржаном у близини престонице Ахена 816. или 817. године. Црква, средиште монашке заједнице, наглашена је као централна грађевина овог комплекса (базилика са трансептом и хором на истоку, као и апсидом на западу), док су око ње груписане зграде за становање калуђера, госте и опата, затим школа, болница, капела, четврт за искушенике, радионице, житнице и други услужни објекти.



План и реконструкција каролиншког манастира, око 820. године (данас у Каптолској библиотеци, Сент Гален)

Према писаним изворима је познато да су се у каролиншким црквама налазиле зидне слике, мозаици и рељефи, који данас нису очувани. Због тога ово сликарство познајемо само путем раскошно илуминираних рукописа, где су се старе традиције класичног римског (илузионистичког) сликарства спојиле са динамичним изразом средњовековне зависности од божије воље односно плаховитим покретом орнаменталних ирских рукописа. Путем њихових луксузних корица могуће је увидети како су се келтско-германске традиције обраде метала из доба непросвећености прилагодиле каролиншкој обнови.

Св. Марко, Јеванђеље ремског надбискупа Еба, око 816-835. године



Предње корице Четворојеванђеља из Линдауа, злато и драго камење, око 870. године

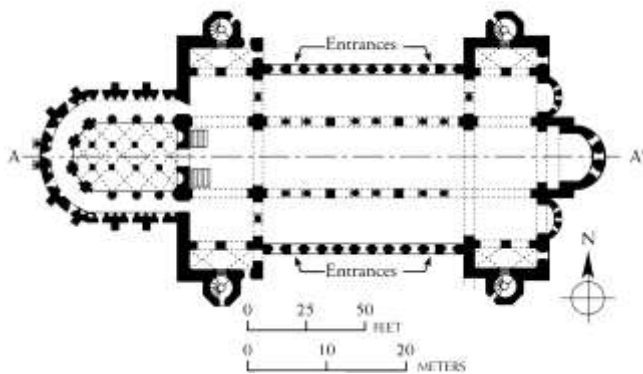
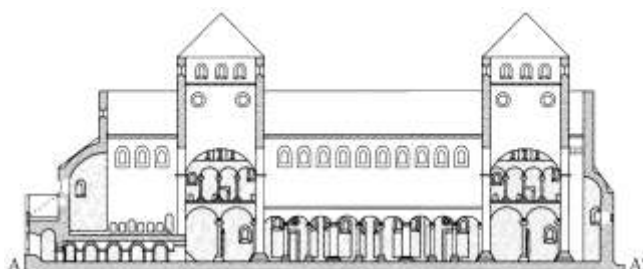
Након смрти Карла Великог владали су његови наследници који дуго времена нису успевали да успоставе снажну власт, па је континентална Европа често била варварским нападима и унутрашњим немирима. Временом се у Немачкој средиште политичке моћи помера на север, у Саксонску, где су локални владари успоставили делотворну централну власт. Најзначајнији од њих, Отон I који је ступио на власт 936. године, имао је царске амбиције Карла Великог.

За време отонске владавине, од средине X до почетка XI века, Немачка је била водећа нација, не само у политичком, већ и уметничком смислу, па се то доба назива **ОТОНСКА РЕНЕСАНСА**. Немачка уметничка остварења почела су као обнова каролиншких традиција али су убрзо показала сасвим оригиналне црте. У овом времену се развија дрворезбарство, као и посебно експресивни рељефи од слоноваче. Такође, долази до снажних утицаја византијског сликарства Комнина јер се Отон II оженио византијском принцезом Теофаном да би учврстио своје царство и створио непосредну везу између два царска двора. Отонски уметници су превели византијску слику на језик скулптуре монументалних димензија, заменивши њен племенити патос изражајним реализмом.



Герово распеће, око 975-1000, катедра у Келну

Отонска уметност је по угледу на Каролинге имала аристократско-дворски карактер односно сва продукција је углавном била везана за двор и манастире. Најамбициознији заштитник архитектуре и уметности био је Бернвард, најпре тотор и учитељ Отона III а касније бискуп у Хилдесхајму, где је изградио бенедиктинску опатију и монументалну цркву Светог Михаила. Њена основа подсећа на грађевину са каролиншког цртежа из Сент Галена представљајући тробродну базилику са два хора и два трансепта с кулама над укрсницама односно бочним кулицама са степеништем. Под западног хора је виши од остатка цркве да би се прилагодио подземној крипти где је највероватније смештен гроб Светог Михаила. Ова просторија била је засведена крстастим сводом и кроз отворе на зидовима путем лукова повезана са деамбулаторијумом (ходником у облику латинског U) (тзв. деамбулаторијум) који се видео споља на цркви јер су његови зидови имали прозоре.



Основа и пресек катедрале Светог Михаила у Хилдесхајму, 1001-1033. године

На улазима који су водили из трансепта у деамбулаторијум налазила су се бронзана врата украшена хоризонталним тракама са библијским приказима у високом рељефу. Сцене су највероватније израђене по угледу на неки илуминирани рукопис али са изузетном непосредношћу и изражајном снагом.



Детаљ бронзаних врата катедрале Светог Михаила у Хилдесхејму, око 1015. године



Слична изражајност и интетитет погледа тј. гестова фигура карактерише и отонско сликарство, првенствено познато по рукописима, где се каролиншка традиција спојила са актуелним византијским утицајима у једној изванредној синтези.

Свети Лука, детаљ Јеванђеља Отона III, око 1000. године (Баварска државна библиотека у Минхену)

РОМАНИКА

Романика се насупрот каролиншкој и отонској уметности које су првенствено биле везане за двор и снажну царску подршку, развила широм Европе у скоро исто време (у периоду 1050-1200. године). Делимично се заснива на каролиншко-отонској традицији али здруженој са другим утицајима попут касноантичких, ранохришћанских и византијских, уз исламске и келтско-германске елементе у мањој мери. Синтези ових разнородних стилова допринело је више фактора односно промена које су наступиле у Европи током друге половине XI века: хришћанство постаје доминантна религија и уједињујућа снага док се све снажније верско одушевљење огледа у популарности ходочашћа, које доживљава врхунац у крсташким ратовима са циљем да се Света земља ослободи од муслиманске власти. Градови, који се у немирна времена на почетку средњег века, напуштају и смањују (Рим који је око 300. године имао милион становника спао је на свега 50.000), сада поново јачају, док се грађанска класа (трговци и занатлије) учвршћује између племства и сељака, као важан чинилац средњовековног друштва. Такође, обнавља се међународна трговина, мануфактурна производња и војна снага налик оној из царских времена, док централизовану политичку власт римских императора сада у неку руку одмењује папа.

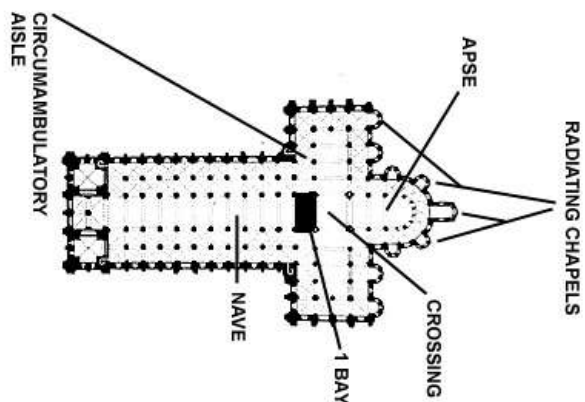
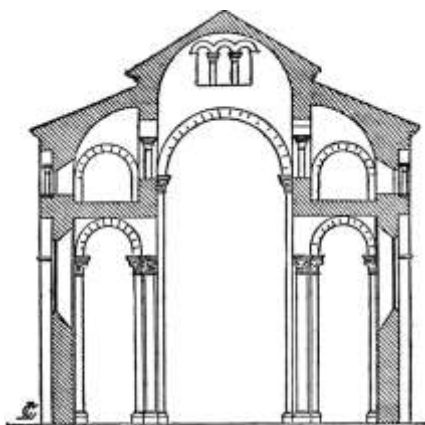
АРХИТЕКТУРА

Током периода романике долази до невероватног пораста градитељске делатности коју је један калуђер из XI века, Раул Глабер, описао као да се цео свет задева "*белим огртачем црква*." Иако се ове цркве раде по узору на ранохришћанске базилике, оне сада имају сводове уместо дрвеног крова, као и спољашњост украшену архитектонским орнаментима и скулптуром. Ове грађевине ничу широм Европе али се по богатству типова и идеја издвајају оне у Француској, као и цркве грађене дуж путева који су водили у средиште европског ходочашћа у северозападној Шпанији – цркву Сантјаго де Компостела.

Грађевински материјал који се првенствено користи у романици јесте камен (комбинује се са опеком) док се спољашњи зидови не малтеришу. Опште карактеристике романичке архитектуре чине тешки и масивни сводови, чврсти и широки зидови у малтеру, моћни пиластери и стубови, мали отвори за врата и прозоре док је кружни лук доминантна форма. У погледу основе грађевина заступљене су оне централног типа (ротонде) и вишебродне базилике, најчешће у облику латинског крста.

Једна од таквих грађевина у облику латинског крста јесте црква Сент Сернин у Тулузу, која припада тзв. ходочасничкој скупини. Она није била намењена манастирској заједници већ великом броју верника који живе у граду. Главни брод је овде окружен са два бочна, од којих се онај унутрашњи наставља дуж кракова трансепта и апсиде, стварајући

деамбулаторијум који завршава крај две куле западног pročеља. Источна страна трансепта је обогачена малим полукружним капелама, које заједно са главном апсидом и деамбулаторијумом чине тзв. ходочаснички хор. Такође, бочни бродови су засведени крстастим сводом а унутрашњост је уређена према врло јасној размери: бочни бродови су подељени на травеје - квадратне просторе између стубова, ширина главног брода и трансепта једнака је два травеја, укрсница и куле на pročељу у основи су квадрати од четири травеја. На спољашњости се може пратити ова унутрашња рашчлањеност простора док зидови имају потпорне ступце – контрафоре, који их ојачавају између прозора да би задржали бочни потисак сводова. Стара традиција ранохришћанских базилика са дрвеном таваницом овде је замењена сводом, због чије висине и стабилности је жртвована светлост, тј. зид главног брода нема прозоре. Уместо њих, овде су изграђене галерије изнад бочних бродова, како би прихватиле потисак свода и евентуално пропустиле нешто светла у главни брод.



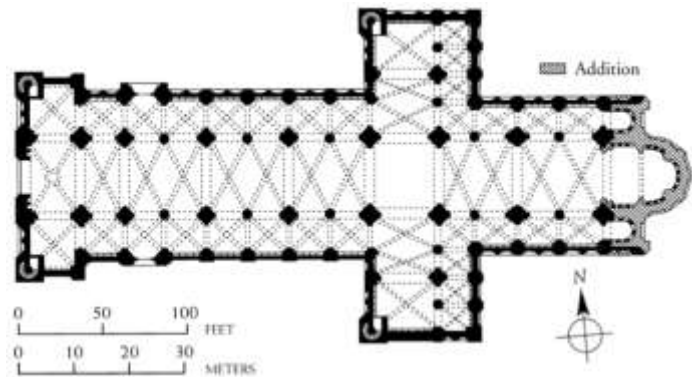
Пресек и основа цркве Сен Сернин у Тулузу

Нешто елегантније решење за проблем контрукције свода јавило се у **катедрали у Св. Лазара у Отену (→)**, где су галерије замењене слепом аркадом и прозорским зидом захваљујући примени преломљеног лука на своду главног брода који преноси притисак надоле уместо упоље.

У конструктивном смислу до значајнијег напретка у решењу сводова дошло је у северним областима, тј. у Британији, где је јужно од шкотске границе, 1093. године започета величанствена катедрала у Дараму. Главни брод је за трећину шири него у Сен Сернину а има и већу укупну дужину (122 метра), која је први пут прекривена системском применом крстастих сводова с ребрима. Овде су правоугаони травеји главног брода раздвојени моћним

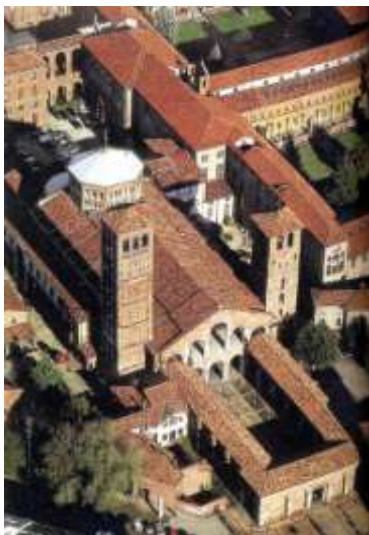


попречним луцима и засвођени крстастим сводом чија ребра стварају шару дуплог слова Х, делећи брод на седам уместо уобичајена четири поља. То је омогућило да се крајеви полуобличастих сводова претворе у прозорски зид јер су бочни притисак и тежина целог свода усресређени на шест сигурно утврђених тачака на висини трибина.



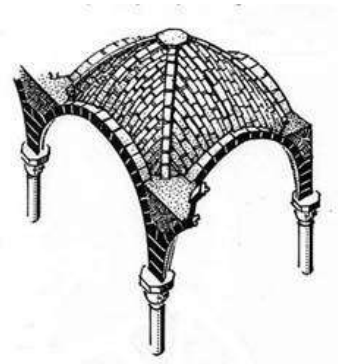
Главни брод (крстасти свод) и основа катедрале у Дараму, 1093-1130. година

У време када се у Француској и Британији граде главни бродови катедрала покривени крстастим сводовима, романичка архитектура у Италији увелико се држи ослонца у античком градитељству свог поднебља, како у погледу поимања простора тако и у погледу fine обраде камена условљене дугом клесарском традицијом. тај исти проблем се испитује и у Ломбардији. То илуструју сводови главног брода цркве Св. Амброзија у Милану, саграђени од опеке и ломљеног камена, техником која подсећа на сводове Константинове базилике у Риму, знатно масивнији од француских и британских савременика. Њихова дијагонална ребра образују правилне полукругове па се сводови дижу знатно изнад висине попречних лукова наликујући на појединачне куполе.



Црква Св. Амброзија у Милану, крај XI и XII век

Слично решење у извођењу масивног крстастог свода главног брода, примењено је на рајнској катедрали у Шпајеру, у области где је иначе негована прилично конзервативна архитектура као одраз трајања каролиншко-отонских традиција.



**Крстасти свод главног брода катедрале у Шпејеру,
1030-1061. године**

Посебна одлика романичке архитектуре огледа се у присуству великог броја кула обавезних у плановима цркава северно од Алпа још од епохе Карла Великог, иако нису увек доследно извођене. Поред практичне стране (куле са степеништем, звоници, куле са часовником), њихова популарност се заснивала на односу средњовековног човека према натприродном, налик односу месопотамског човека према зигурату (прича о Вавилонској кули је очаравала средњи век). Једна од најпознатијих романичких кула јесте чувени Криви торањ у Пизи, звоник пизанске катедрале, који је почео да се нагиње још пре него што је његово грађење било готово због лоше постављених темеља. Он припада склопу најзначајнијег романичког комплекса у Тоскани, заједно са катедралом и кружном крстионицом покривеном куполом, на простору северно од града-републике Пизе. Ова катедрала има основу ранохришћанске базилике, развијене у правцу латинског крста додавањем два крака трансепта који имају своје апсиде. На укрсници главног брода и трансепта је купола док су остали бродови покривени дрвеним кровом као у старим римским базиликама с тим што је унутрашњост нешто виша него код ранохришћанских грађевина, док су изнад бочних бродова галерије и прозорски зидови. Споља је обложена белим мермером са хоризонталним пругама и орнаментима од тамно-зеленог мермера, према обичају познатом још из времена царског Рима, који се очувао само у средњој Италији.



**Катедрала и криви торањ
у Пизи, 1053-1272. Године**

СКУЛПТУРА

Док је слободна скулптура из уметности раног средњег века готово у потпуности нестала, задржавајући непрекинуту вајарску традицију једино кроз мале рељефе и статуете од метала или слоноваче, романика доноси монументалну обнову пластике у камену. Као и код архитектуре, скулптура се брзо развила услед јачања верске ревности међу световним становништвом у деценијама пред први крсташки поход и везана је за ходочасничке путеве у југозападној Француској и северној Шпанији, с обзиром на то да је њена улога у склопу црквених грађевина била да привуче и подучава вернике. Посебно је било богато украшавано западно pročелје француских катедрала, попримајући одлике склупторално украшене преграде, са брижљиво обрађеним преградама и аркадама у које се смештају велике фигуре у седећем или стојећем положају.



Западно pročелје цркве Нотр-Дам-ла Гранд у Поатјеу, почетак XII века



У најранију романичку скулптуру спада неколико клесаних скулптура већих димензија од природне, које се око 1090. године, појављују на фасади цркве Сен Сернин у Тулузу. Реч је ликовима упечатљиве величине предвиђеним за гледање са веће удаљености, клесаним у камену, опипљивим и тродимензионалним, много више реалним него што су то били насликани ликови. Чврстина облика одише снагом класичног духа, па је уметник вероватно имао прилике да се угледа на касноримску скулптуру чији су остаци очувани у јужној Француској. Са друге стране, свечана фронталност лика и постављање у архитектонски оквир, указује на византијске узор, можда са неких рељефа у слоновачи.

Апостол, око 1090. године, црква Сент Сернин, Тулуз

Неколико деценија касније настала је црква опатије Сен Пјер код Моасака у Лангдоку, са посебно богато украшеним јужним порталом, где се издваја величанствени *trimo*, средњи стуб који носи надвратник и западни довратник. Људски и животињски облици овде су обрађени са невероватном савитљивошћу и готово су савршено прилагођени незгодној површини стуба. У наглашеном, усковитланом и драматичном покрету који као да органски прожима ову скулптуру, увиђа се утицај сликарства минијатура, док су орнаментални лавови у симетричном циклусу мотива на предњој страни тримоа одраз старих традиција које можемо пратити све до конфронтираних животиња из уметности Блиског истока. Ове животиње нису присутне само зарад снаге утиска који остављају као орнамент, већ припадају породици дивљих или чудовишних романичких створења која задржавају демонску виталност чак и када врше функцију подупирача, отеловљујући мрачне силе које су припитомљене и претворене у фигуре чувара.



Тримо, јужни портал, Сен Пјер код Моасака, почетак XII века



Тимпанон (полукружно поље изнад надвратника) главног портала романичких цркава, обично је испуњен представом Христоса на престолу, најчешће као визија из Апокалипсе или Страшног суда тј. као најстрашнији приказ хришћанске уметности. То је врло експлицитно и до детаља приказано на тимпанону катедрале у Отену (← Француска, око 1130-1135.)

где су скулпторално дате сцене Страшног суда: мерење душа, мртви се дижу из гробова у

страху, а њихова судбина виси о кантару коме ђаволи цимају једну страну, спасене душе држећи се за хаљине анђела траже заштиту а осуђенике ђаволи и демони бацају у пакао. Ова бића су представљена као комплексна, људска у општим цртама али са ногама паука или птица, са реповима и бедрима обраслим у крзно, застрашујућих израза лица и исказујући уживање у свом грозном послу са задатком да заплаше вернике.

Са друге стране, један од најлепших романичких тимпанона приказује Христоса у нешто другачијем окружењу сцене Одашиљање апостола, на цркви у Св. Магдалене у Везлеју. Ова тема имала је специјално значење у доба крсташких ратова јер објављује да је дужност сваког верника да шири јеванђеље до краја света. Христос се величанствено узноси док се зраци Светог Духа спуштају на апостоле, приказане са јеванђељем као симболом њихове мисије. У надвратнику и одељцима око централне представе дате су различите људске расе незнабожаца (које треба покрстити), док су на архиволти (лук који оквирује тимпанон), знаци зодијака и одговарајући радови за сваки месец у години, као указатељ да је проповедање неограничено у времену и простору.



Одашиљање апостола, тимпанон средњег портала нартекса, црква Св. Магдалене у Везлеју, 1120-1132. године

Утицај класичних споменика посебно је био јак у Прованси и Италији. Тако се на средњем порталу цркве Сент Жил у Гарду увиђа класичан карактер архитектонског оквира с његовим слободним стубовима, узорком меандра и меснатим акантусовим орнаментом, док се статуе на конзолама које подупиру згрчене звери одликују посебном римском

масивношћу. Сличне карактеристике кресе и фигуру краља Давида, која се налази у ниши на фасади катедрале у Фиденци (Ломбардија) а рад је чувеног Бенедета Антеламија, највећег вајара италијанске романике.



↑ Скулптура на доворотнику средњег портала, црква Сент Жил у Гарду, крај XII века

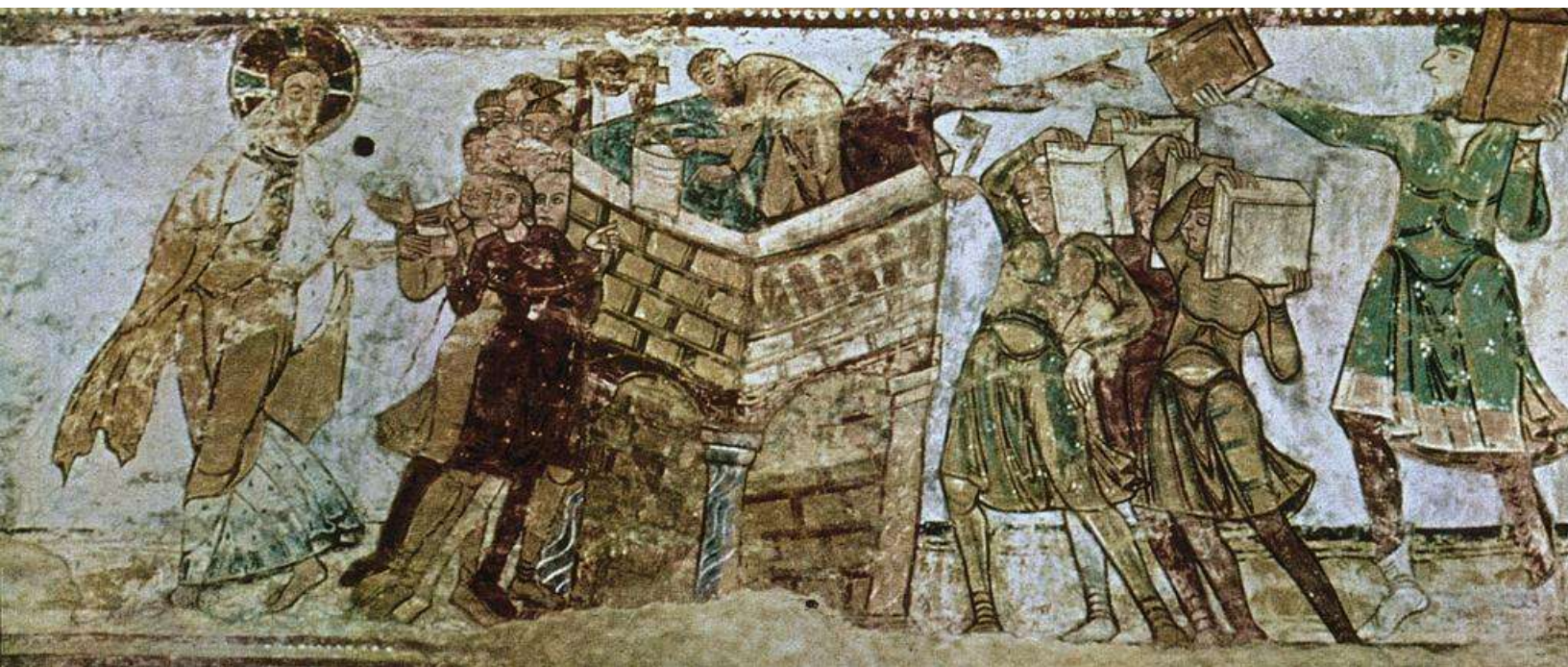
→ Бенедето Антелами, Краљ Давид, западно pročеље катедрале у Фиденци, око 1180-1190. године



СЛИКАРСТВО

Убрзо после 1000. године ствара се сликарски стил који одговара монументалним квалитетима романичке скулптуре, створен у преписивачким радионицама манастира Француске, Белгије и јужне Енглеске. На први поглед, ово се сликарство одликује извијеним и динамичним линијама налик на каролиншке минијатуре али је овде нестао и последњи траг класичног илузионизма. Сада су пластична моделација и наговештај светлости и простора замењени чврсто оцртаним контурама испуњеним веома светлим и јаким бојама, док је тродимензионалност слике сведена на налегање равних планова. На тај начин, жртвујући и последње остатке моделовања помоћу светлости и сенке, романички уметник је свом делу дао јасноћу и прецизност, спојивши фигуралне, симболичне и декоративне елементе у јединствен склоп.

Свети Марко, детаљ јеванђеља писаног у Корбијеу, око 1025-1150. године →



Зидање Вавилонске куле, детаљ зидног сликарства свода цркве Сент Савин, почетак XII века

Са друге стране долази и до утицаја византијског сликарства, када се у синтези са романичким особинама ствара специфични ликовни израз – апстрактни линерани цртеж је обогаћен динамично усковитланом драперијом не губећи свој ритам као на примеру јеванђеље опата Ведрикуса.



← Свети Јован, детаљ јеванђеља опата Ведрикуса, око 1147. године

У другој половини XII века долази до промене у сликарству манифестоване повратком на тродимензионалне облике. Набори драперије не живе више својим животом орнаментa, већ наговештавају облу масу тела (волумен) испод ње, а јавља се чак и озбиљно интересовање за скраћење као наговештај промена које ће наступити у уметности касног средњег века.

Портрет лекара из једне медицинске расправе, око 1160. године →



СРПСКА СРЕДЊОВЕКОВНА УМЕТНОСТ

Српска уметност Средњег века створена је у унутрашњим областима Балкана а њена историја започиње досељавањем Словена, односно Срба у VII веку. Подручје Балканског полуострва се тада налазило под политичким и културним утицајем Византије, што је пресудно утицало на карактер српске уметности. Међутим, њени се почетни облици развијају на етничкој периферији српског подручја, на источној обали Јадрана, између Сплита и Драча, под утицајем Западне Европе. Премештањем тежишта политичког живота Срба у брдовите пределе Рашке, око 1160, стварају се услови за формирање нове српске уметности која ће бити знатно самосталнија.

Први трагови средњовековне културе Срба су архитектонски споменици са почетка IX века, из периода покрштавања Словена. Најзначајнији споменик тог раног доба је **Петрова црква код Новог Пазара (IX-X век)** →, грађена у облику ротонде са уписаним четворолистом. У српским областима Дукљи и Зети, јавља се архитектонски



облик тробродне базилике, док се бележе и облици уписаног крста и то међу најстаријим решењима у IX веку. Касније цркве су једнобродне са куполом у средњем делу а као најрепрезентативнија се истиче црква светог Михајла у Стону (око 1080), коју је подигао краљ Зете Михајло (око 1050-1081). Од тог времена, то јест у каснијем Средњем веку, српска уметност се више оријентише ка истоку и Византији, попримајући оријенталне одлике.

ХРОНОЛОГИЈА СРПСКЕ СРЕДЊОВЕКОВНЕ УМЕТНОСТИ:

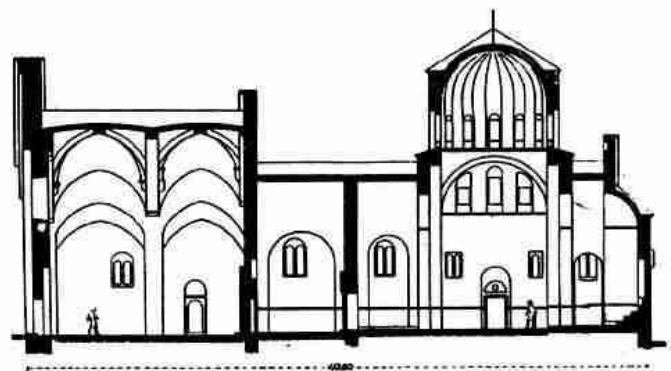
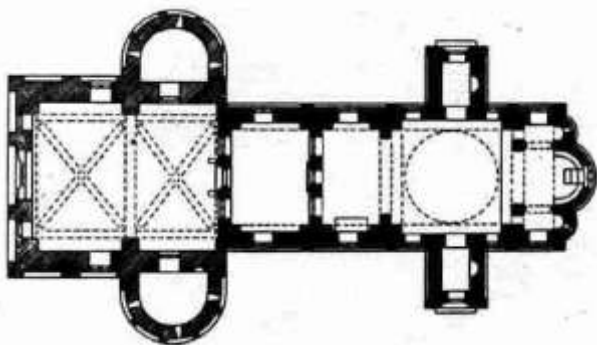
- 1. РАШКИ СТИЛ (око 1170-1296) – "златно доба српског сликарства" или "монументални стил XIII века"**
- 2. СРПСКО-ВИЗАНТИЈСКИ СТИЛ (крај XIII – последње деценије XIV века)**
- 3. МОРАВСКИ СТИЛ (1371-1459)**

1. РАШКИ СТИЛ

Архитектура: Рашки стил у српској архитектури обухвата временски период од седме деценије XII до краја XIII века, док се као гранични примери за почетак епохе узимају Ђурђеви Ступови (око 1170), задужбина Стефана Немање, односно Драгутинова црква светог Ахилија у Ариљу (око 1296), за крај епохе. Међутим, ова граница је само оквирна пошто има сакралних објеката који временски припадају неком другом стилу али су грађени у рашком, какве су на пример манастирске цркве у Дечанима и Бањској, подигнуте у првој половини XIV века односно у време када доминира Вардарски стил. Сам стил је добио назив по реци Рашки, око које је гравитирала тадашња држава а представља оригинални домет Срба у архитектури црквених објеката.

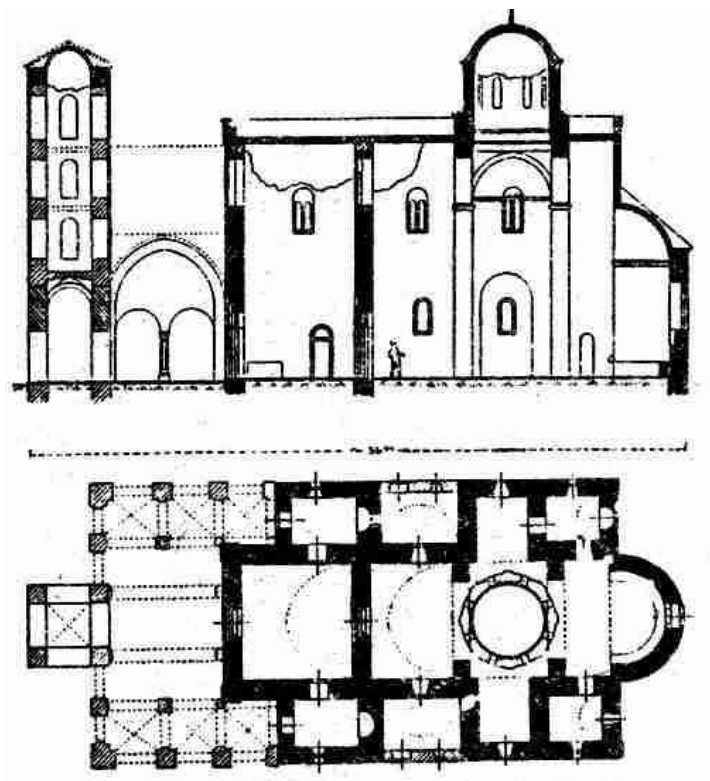
Основна карактеристика овог стила је једнобродна засведена грађевина са једним кубетом. Са западне стране се обично налази припрата, док се са јужне и северне налазе нижа одељења, певнички трансепти и параклиси. Иако Рашки стил не познаје тробродну базилику, споља његове грађевине изгледају тако тј. реч је о посебној појави познатој као "лажна тробродност." Спољашња обрада црквених грађевина је извршена у романичком стилу, што указује на директне везе са мајсторима из градова са источне обале Јадрана (Котор, Дубровник итд.) која се налазила под контролом Немањића.

У доба владавине Стефана Немање (1168—1196) 1171. године, саграђен је манастир Ђурђеви Ступови код Новог Пазара, као и **манастир Студеница (1183—1196)** →, који представљају почетак рашке школе у архитектури. Посебно је била значајна црква у Студеници јер је утицала на каснија решења српских црквених грађевина.



Основа и пресек Богородичине цркве у Студеници (1183-1196)

Подизање задужбина започето у доба Стефана Немање и његових наследника, трајаће све до краја српске средњовековне самосталности. Владари династије Немањић су се такмичили у томе ко ће подићи више храмова задужбина. Светом Сави се приписује велики број изграђених цркава, нарочито на Светој гори у склопу Хиландара и Ватопеда. Најзначајнија архитектонска остварења из овог периода су (поред Студенице): Хиландар, Жича, Милешева, Морача, Пећка Патријаршија (храм Светих Апостола), Сопоћани и манастир Градац.



Основа, пресек и изглед цркве Св. Тројице, манастир Сопоћани (задужбина краља Уроша I), 1258-1270. године, пример "лажне тробродности" у српској архитектури

Сликарство: Најраније фреске су слабије очуване и одликују се различитим утицајима, од византијских до романичких. Извесно је да су у та времена дубровачки сликари радили за српске великодостојнике али су касније у Србији поред домаћих, радили углавном грчки (византијски) мајстори, засигурно најбољи уметници православног света.

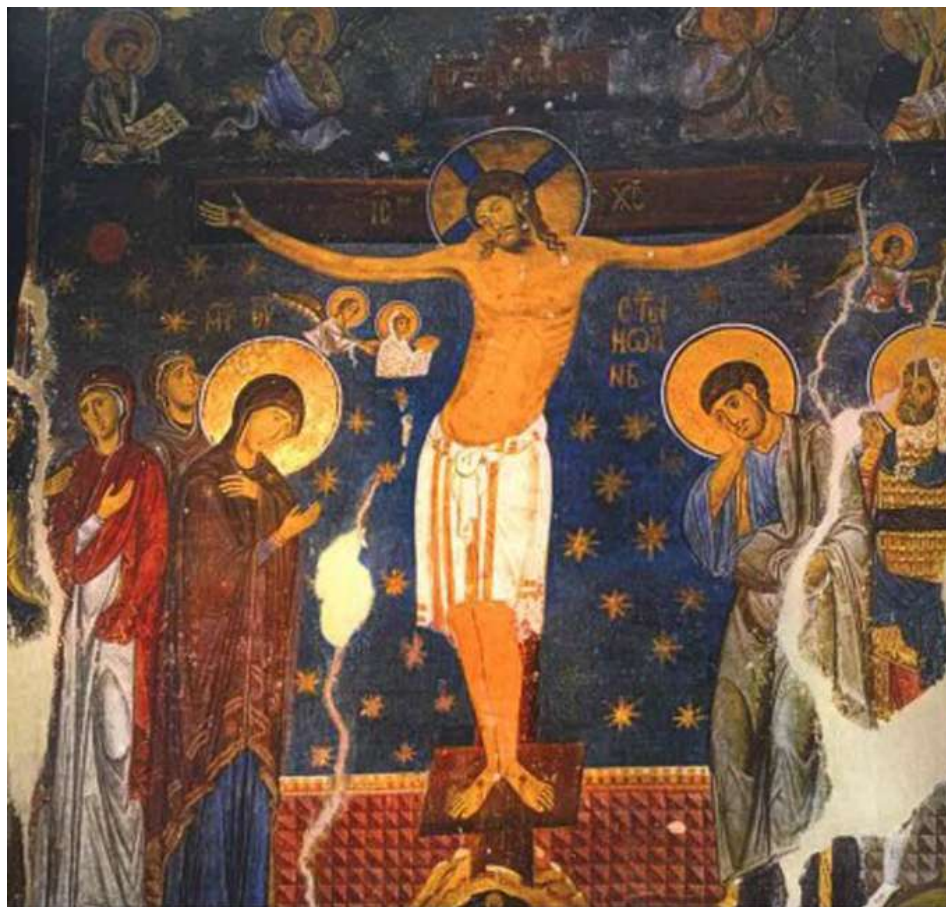
Срби су неговали три сликарска рода — зидно сликарство или фреске, сликање на дрвеној плочи или иконопис, као и илуминацију књига и рукописа (сликарство минијатура).

Епоха од доба Стефана Немање до краља Милутина назива се **Златно доба српског сликарства** и односи се на сликарство манастира грађених у Рашком стилу током XIII века. Као својеврстан почетак, узима се живопис манастира Студеница (1208-1209), док његов крај, а уједно и врхунац, представља сликарство Сопоћана (1263—1268). Основну одлику овог периода чине монументалност композиција и пластичност ликова, а ово

сликарство се највише од свог стваралаштва у тадашњој Европи, приближило традицији класичне уметности и хеленистичком идеалу лепоте. Композиције су великих размера али смирене, лица и фигуре су издужени, а очи су као прозори душе увећане, док су покрети уздржани и хармонични.

Поред већ поменутог сликарства Сопоћана, међу најлепшим представницима овог стила истичу се живописи Милешеве, Мораче и цркве светих Апостола у Пећкој Патријаршији. Најзначајније фреске "златног" доба, поређане хронолошки су:

- *Распеће Христово* (Студеница)
- *Мироносице на Христовом гробу – Бели анђео* (Милешева)
- *Скидање са крста* (Милешева)
- *Свети Илија у пустињи* (Морача)
- *Деизис* (црква светих Апостола)
- *Вазнесење* (црква светих Апостола)
- *Рођење Христово* (Сопоћани)
- *Успење Богородице* (Сопоћани)



***Распеће Христово*, Богородичина црква у Студеници, 1208-1209. година**



Бели анђео, део композиције Мироносице на Христовом гробу, црква Христовог Вознесења, манастир Милешева, XIII век



Успење Богородице, црква Свете Тројице, манастир Сопоћани, 1263-1268. година



Српско сликарство XIII века, такође попуњава и својеврсну празнину у византијској уметности, између стваралаштва Комнина (током XII века) и Ренесансе Палеолога (од краја XIII до средине XV века), коју су створили крсташи освајањем Цариграда 1204. године.

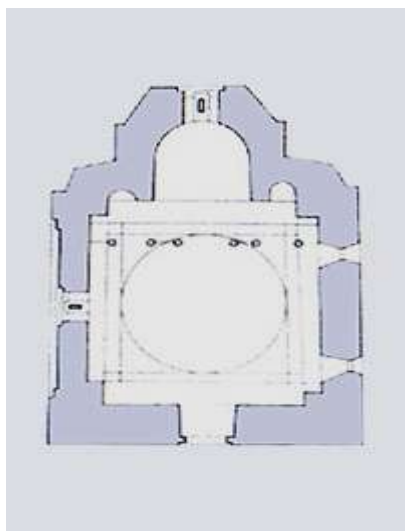
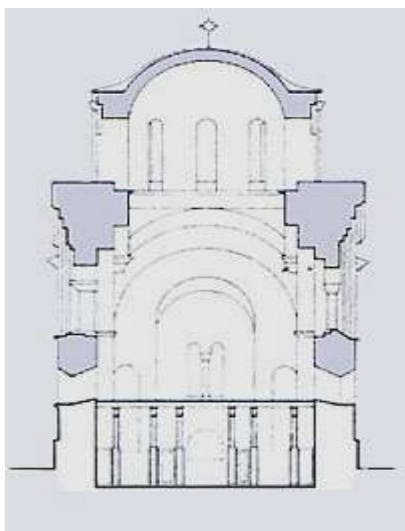
Крајем XII и почетком XIII века у изради српских рукописних књига појављују се илуминације. Значајне илуминиране књиге овога доба су Мирослављево јеванђеље и Вуканово јеванђеље, од којих прво показује одлике романичког сликарства а друго византијске утицаје.

↑ **Мирослављево јеванђеље, илуминирани рукопис израђен по наредби захумског кнеза Мирослава, око 1185. године**

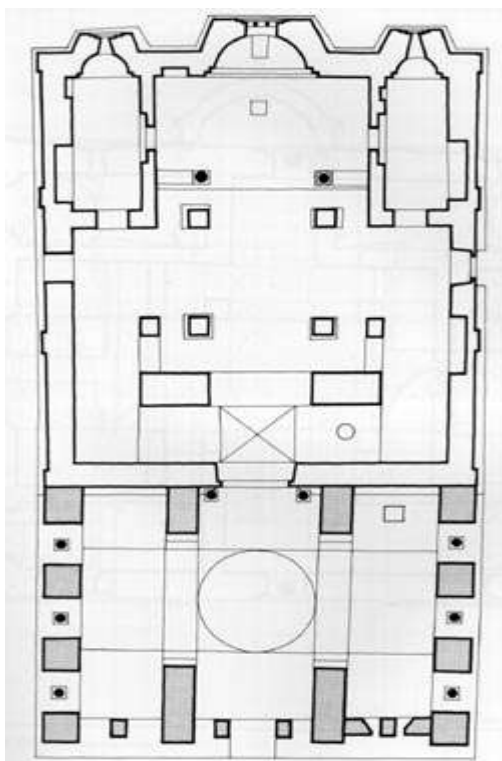
2. СРПСКО-ВИЗАНТИЈСКИ (ВАРДАРСКИ) СТИЛ

Архитектура: обухвата временски период од краја XIII до краја XIV века и географски простор Метохије, Косова и северне Македоније. Као оквиран почетак епохе се могу узети Милутинове цркве Светог Никите на Скопској Црној Гори (подигнута пре 1307) и Богородице Љевишке у Призрену (1307), док се као њен крај узимају цркве у Андрејашу (1389), Драгобриљи (1395) и Црколезу (1395). Сам стил се назива Вардарски по реци Вардару у чијем се сливу налази већина цркава, односно Византијски због чињенице да су за узор узимане византијске грађевине. Његову основну карактеристику представља црква уписаног крста са једним или пет кубета (купола), док се са западне стране обично налази припрата. Спољашња обрада грађевина је изведена у стилу типичних византијских фасада од сивог или жућкастог камена и црвене опеке, поређаних тако да стварају украсне шаре.

Најрепрезентативнији архитектонски споменици рађени у Вардарском стилу су: Богородица Љевишка, Краљева црква у Студеници, Пећка Патријаршија (цркве светог Димитрија, Николе и Богородице), Лесново и Грачаница.



Пресек, основа и изглед Краљеве цркве у манастиру Студеница, 1314. година



План и изглед цркве Успења Богородичиног, манастир Грачаница, 1321. година

Сликаство: За разлику од Рашког стила и оригиналног сликарства које га је пратило, грађевине Вардарског стила су украшене фрескама рађеним по узору на византијску уметност тог периода. Освајања краља Милутина и његов брак са византијском принцезом Симонидом, створили су услове да се око 1300. године пренесу нови утицаји Ренесансе Палеолога, посебно видљиви у појави сликарске наратије (сцене повезане као прича, прати се ток догађаја), као и опадању монументалности уз потенцирање драматичних и експресивних детаља. Током ове епохе стварали су најпознатији уметници Михајло и Евтихије (Милутинови дворски сликари), чија су дела успоставила равнотежу између тематског богатства и формалних решења, са уздржаним фигурама смиренних гестова. Такође, примењивана је и инверзна перспектива да би се нагласио главни догађај, као и архитектонска или пејзажна кулиса испред које се одвијала радња, тако да се овај период српског сликарства назива „класицистичким.“



Михајло и Евтихије, *Ваведење Богородице* (десно) и *Ктиторска композиција – краљ Милутин са моделом цркве* (лево), Краљева црква у Студеници, 1314. година

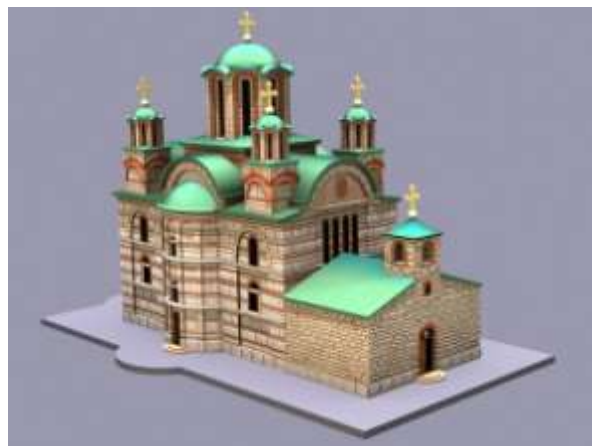
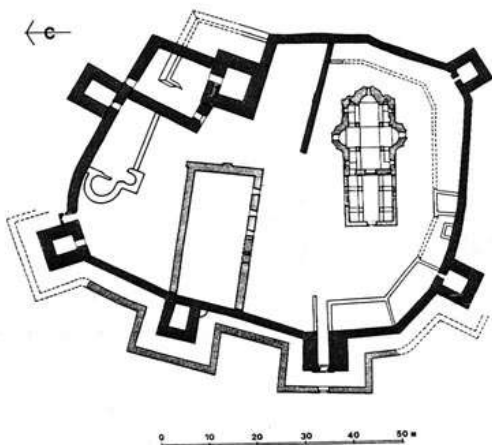
Сликаство из доба Српског царства (1345-1371) се од Милутинове епохе издваја по истицању осећајности, тј. појављује се наглашена експресивност и тежи се раскоши. Фигуре се представљају са личним обележјима и индивидуалним цртама. У доба Царства долази до процвата иконописа који не заостаје за живописом и то углавном захваљујући иконописачкој делатности која се одвијала у Хиландару.

Пред крај вардарске епохе, у северним деловима некадашњег Српског царства почео је да се развија тзв. Моравски стил који се преплитао са Вардарским у последњој четвртини XIV века.

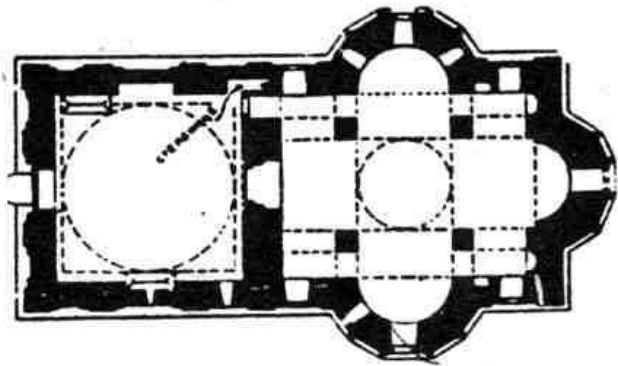
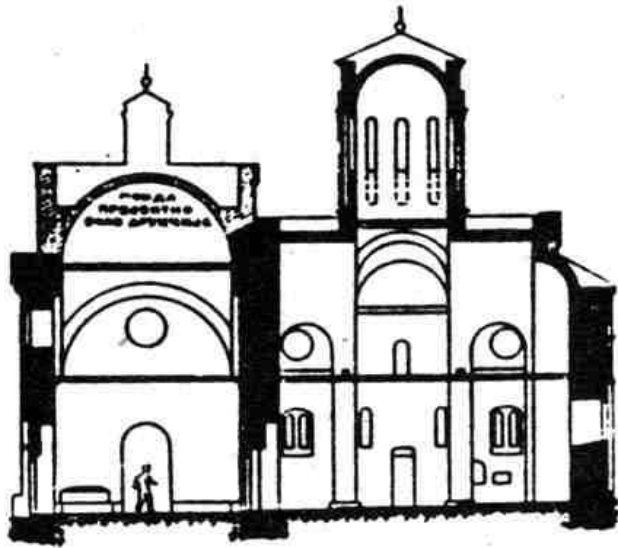
3. МОРАВСКИ СТИЛ

Архитектура: посебну групу представљају грађевине Моравског стила које су настајале за време кнеза Лазара (1371-1389), деспота Стефана (1389-1427) и деспота Ђурђа (1427-1456). Тачније, Моравски стил обухвата временски период од седме деценије XIV века (често се као преломни догађај узима Маричка битка 1371) до 1459. године односно до пада Србије под османлијску власт, док сам почетак епохе означава Лазарево подизање Раванице (1375-1377) и Лазарице (1377-1388). Стил је назив добио по реци Морави у чијем сливу су подизани ови сакрални објекти. Његову карактеристику представља основа цркве у облику тролиста односно триконхоса која је заправо црква са основом уписаног крста (нормалног и сажетог), којој су придодате две певничке апсиде са јужне и северне стране по узору на светогорске манастире. По својој спољашњој обради грађевине Моравског стила су веома сличне онима из Вардарског стила, јер користе сиви или жућкасти камен у комбинацији са црвеном опеком, мада има и оних са малтерисаним фасадама (Раваница). Међутим, за разлику од Вардарског стила где камен и опека нису увек слагани у форми украсне шаре, у моравској архитектури је то обавезно, поготово у највишем појасу грађевине. Поред тога, честа је употреба камених розета, као и рељефа који покривају све оквире портала, прозора и лукове.

Најзначајнији моравски споменици су: Раваница, Лазарица, Љубостиња, Каленић и Ресава (Манасија).



Основа и изглед цркве Христовог Вазнесења, манастир Раваница, 1377-1381. година



Основа, пресек, изглед и детаљ фасаде (розета) цркве Успења Богородичиног, манастир Љубостиња, 1388-1405. година

Током овог периода, развијала се и фортификациона архитектура у склопу које су настале две највеће тврђаве на тлу Србије. У првој четвртини XV века је деспот Стефан подигао Београдску тврђаву а током друге деспот Ђурађ подигао је Смедеревски град.

Сликарство: Моравско сликарство се стара о детаљу и допадљивом колориту слике. Међу овим споменицима изузетак чине фреске Манасије које теже једном ретком и потпуном колористичком сазвучју. Мајстори који су израђивали фреске већином су непознати и ретко се потписују јер сматрају да раде за славу на ономе свету (познат Макарије у Љубостињи и Јован у Раваници).



Свети ратници, црква Свете Тројице, манастир Ресава (Манасија), 1407-1418. године



Деспот Стефан Лазаревић, ктиторски портрет, црква Свете Тројице, манастир Ресава (Манасија), 1407-1418. године

После Битке на Марици 1371. године када долази до губитка српске самосталности, изгубило се ктиторство властеле која је подизала своје задужбине и украшавала их фрескама а манастирима поклањала вредне рукописе. Османско царство ограничило је подизање великих споменика, дозвољавајући само градњу у једном уском обиму са редом специјалних дозвола, те тако настају сакрални објекти мањих димензија, доста ниски и мрачни, без монументалног украса. Међутим, опстали су уметнички занати који су изнедрили значајна дела примењене уметности израђена у злату, интарзији или везу.

УМЕТНОСТ ГОТИКЕ

Готика представља уметнички правац који је наступио након романике у другој половини XII века у Француској, да би током XIII и XIV века обухватио средњу и северну Европу где преовладава до краја XV века. Назив „готика“ увели су италијански хуманисти који су је погрешно повезали са Готима, чија се уметност сматрала варварском па су ово доба означавали као „мрачно доба“ средњег века а саму готику су сматрали уметношћу „без имало доброг укуса.“ Готички стил се најпре односио на архитектуру француских катедрала где су његове одлике најочљивије, међутим до краја XIV века развија се много световнији правац познат као **међународни стил** или **интернационална готика**. Овај стил се развијао све до краја XV века када га је заменила ренесанса у Италији али је у неким земљама, попут Енглеске, готика потрајала чак до XVII века.

АРХИТЕКТУРА

Готичка архитектура је настала трансформацијом, монументализацијом и увођењем новина у познороманичку архитектуру у области *Ille de France* (средња Француска и Париз), комбинујући елементе романичке традиције Нормандије и Бургундије. Одатле се брзо проширила у Енглеску, Немачку и друге земље западне Европе. У Италији је готика створила посебну мешавину са романиком, античким и византијским стилем, јавивши се нешто касније у односу на остале европске земље али је убрзо замењује ренесанса.

Основне карактеристике готичке архитектуре су примена **преломљеног лука** и **ребрастог свода** (крстасти свод у комбинацији са ребрима) који лежи на **снопасти стубовима** (свежњеви витких камених стубаца), употреба **контрафора** (потпорни спољни лук), трансепт који је померен на средину грађевине и **розета** као главно спољно обележје. Такође, у визуелном смислу наглашена је скелетна конструкција грађевине која је омогућила доминантну виткост форми, масе су рашчлањене а потисак горњих конструкција лежи на ојачаним високим стубовима полигоналне основе, тако да практично нема носећих зидова као у романици. Наглашавање вертикала типично је за готичку архитектуру па је висина сводова у катедралама достигала и до 50 метара, али се тежило успостављању пропорционалног односа висине и ширине грађевине.

Поједини европски градови су се међусобно надметали у тежњи за што вишим и велелепнијим катедралама које су биле главно обележје урбане архитектуре. Грађење катедрале је изискивало понекад напор целокупне заједнице и сарадњу више мајстора који су добро познавали своје занате а само један криво исклесан камен могао је да угрози стабилност читаве конструкције. Зато су се мајстори удруживали у цехове у којима су чувана математичка, техничка и уметничка знања која су била врло цењена а међусобно су имали тајне знаке за препознавање. Будући да су били веома угледни и независни од богатих

феудалних наручилаца тј. слободно су путовали од града до града названи су "слободни зидари" (тзв. **масони**).

Готска катедрала представља врхунац развоја хришћанске базилике са полазном основом у форми латинског крста. Најкарактеристичнији елемент који се овде примењује је преломљени лук који био статички много боље решење од романичког због веће вертикале лука. Уместо полуобличастог свода који формира полукружни лук, почињу да се укрштају преломљени лукови који су имали заједнички завршетак у једној тачки (укрсноци) на темену свода. Тако се укупан потисак свода концентрише у тачки темена а преноси се на доле преко лукова и стубова, што омогућава да се изгуби носећи зид и да сва три брода у цркви буду једнако широки и високи, док унутрашњи простор наликује пространим дворанама (због тога се називају и **дворанске цркве**).

Насупрот романичком растављању и ограђивању појединачних простора, у готици је изражена тежња ка повезивању и стапању коју називамо **начелом јединства**, што се посебно огледа на пресеку грађевине: аркаде и сводови скоро без прекида иду од тла до врха сводова а спољне зидове чине низови повезаних стубова међу којима су отворени прозори. Да би се неутралисали притисци горњих конструкција користе се потпорни лукови – контрафори, који преносе потисак у земљу. Крстасти ребрасти сводови, скелетна конструкција и преломљени лук омогућили су у готичким грађевинама велике прозоре који су донели светлост и прозачност у унутрашњи простор. Као типичан детаљ јавља се розета која се поставља изнад портала на репрезентативној фасади објекта украшеној рељефом и витражом.



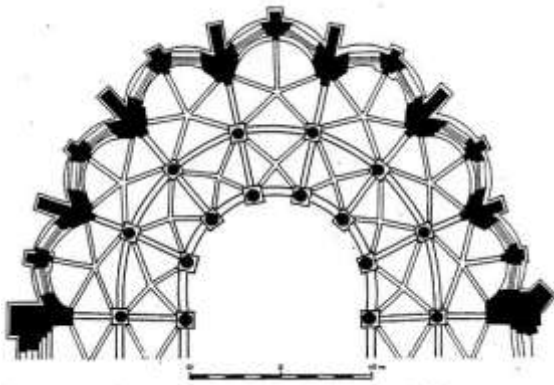
Пресек готичке катедрале

ХРОНОЛОГИЈА ГОТИЧКЕ АРХИТЕКТУРЕ		
1. РАНА ГОТИКА: друга половина XII и почетак XIII века (Сен Дени, Нотр Дам у Паризу и катедрала у Шартру)	2. ВИСОКА (КЛАСИЧНА) ГОТИКА: почетак XIII до првих деценија XIV века (катедрале у Ремсу и Амијену)	3. ПОЗНА ГОТИКА: XIV и прве деценије XV века (катедрале у Глочестеру и Милану, капела Хенрија VII у Вестминстеру)

1. РАНА ГОТИКА

Сматра се да је готичка архитектура створена између 1137. и 1144. године када је опат Сиже презиђивао опатијску цркву **Сен Дени** у непосредној близини Париза (данас у његовом јужном предграђу). Првобитна грађевина је подигнута на месту где је сахрањен Сен Дени, заштитник Француске и према легенди први бискуп Париза. Углед који је ова црква имала заснивао се на крунисању Карла Великог и његовог оца Пипина Малог а након распада Карловог царства усвојено да се ту сахрањују француски краљеви. Они су до почетка XII века непосредно владали једино у области *Ille de France* али је њихова власт тада ојачала на простору читаве Француске, чему је између осталог допринео и опат Сиже, главни саветник краља Луја VI. Он је исковао савез монархије и цркве тако што је бискупе и градове под њиховом влашћу превео на краљеву страну, док је краљ помагао папство у борби против немачких царева.

Опат Сиже је желео да од Сен Денија начини духовно средиште Француске тј. ходочасничку цркву која би била отеловљење верских и родољубивих осећања, па је у том духу покренуо и обнову старе опатије. На основи хора Сен Денија виде се значајне промене у односу на романичке цркве: елементи тзв. ходочасничког хора овде су другачије склопљени па тако мале зракасте капеле сада приљубљене једна уз другу формирају спољни деамбулаторијум, док је ребрасти крстасти свод примењен над целим простором хора (а не само над деамбулаторијумом као раније). Цео простор одише лакоћом и облицима готово без тежине, док су прозори до те мере увећани да више нису отвори у зиду, већ покривају њихову целу површину и сами постају прозирни зидови.



Основа хора и свод деамбулаторијума, опатијска црква Сен Дени, 1140-1144.

Опат Сиже је у теолошком смислу био инспирисан светим текстовима чију је духовну поруку уз помоћ архитекте норманског порекла успео да преточи у материјални облик нове готичке форме. У његовим записима о обнови опатије инсистира се на геометријском нацрту и тежњи за осветљењем као највећим вредностима нове грађевине. Симболично тумачење светлости и математичке хармоније која је примењена на нацртима цркве потиче из списка грчког теолога Дионисија Ареопажита, ученика светог Павла, који је касније у току средњег века

идентификован и са Светим Денисом (Сен Дени) и аутором тзв. псеудо-дионисијевских списа. Према њима је хармонија, као савршен однос између делова изражена путем математичке пропорције, била извор лепоте, илуструјући закон по коме је божански разум створио свет, док је светлост, која је кроз велике прозоре обасјавала најсветији део цркве (хор тј. олтар), представљала мистично открочење божанског духа.

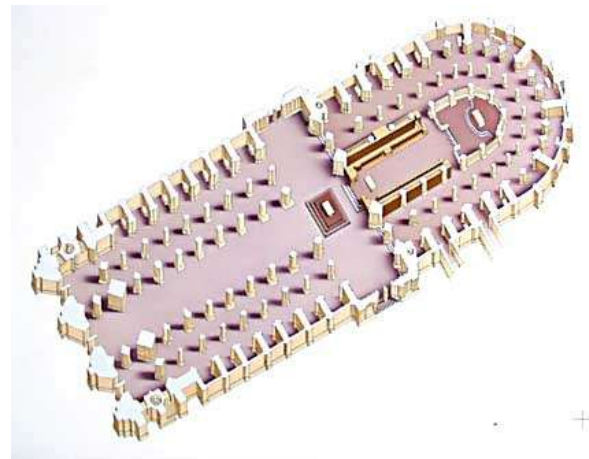
**Прозорски зид хора,
опатијска црква Сен Дени, 1140-1144.**



Иако је Сен Дени била опатија, будућност готичког стила је лежала у градовима а не у манастирским заједницама. Градови, почев од XI века, убрзано оживљавају а њихова се све већа важност огледа не само у економском и политичком развоју, већ и напредку архитектуре. Бискупи и градско свештенство су заменили манастирска средишта учења, док су уметничке тежње достигле врхунац у великим катедралама.

На катедрали **Нотр Дам у Паризу**, започетој 1163. године, непосредно се огледају истакнуте црте Сижеове цркве. Основа са нагласком на дужинској оси (130 метара) је невероватно збијена и целовитог унутрашњег простора за разлику од романичких цркава, двоструки деамбулаторијум се надовезује директно на бочне бродове а кратки трансепт једва прелази ширину фасаде. Наглашен је вертикализам с обзиром да висина свода досеже 35 метара, док велики отвори у прозорском зиду уз лакоћу и виткост облика стварају један очигледно готички утисак. На спољашњости катедрале Нотр Дам могу се лепо уочити и ступци који се изнад бочних бродова претварају у потпорне лукове (лучне мостове) који се дижу ка критичним тачкама између отвора у прозорском зиду где је усресређен бочни притисак свода у главном броду. Најмонументалнији вид спољашњости ове цркве је западно прочеље на коме се може уочити општа диспозиција фасаде установљена још у Сен Денију, као и богат скулпторални украс.

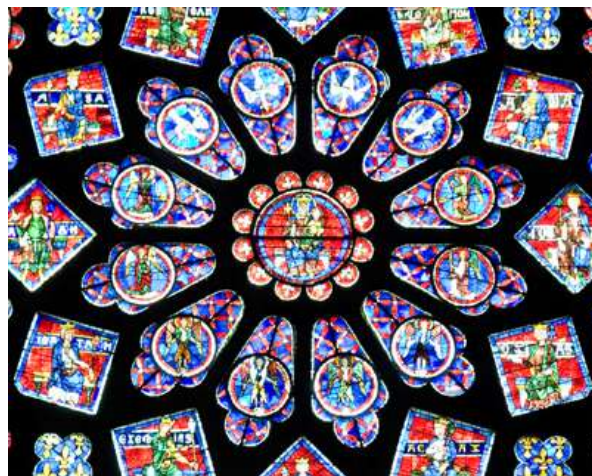
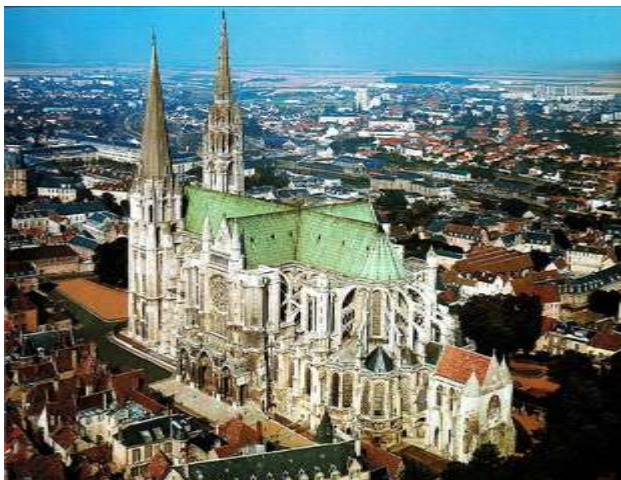
Основа цркве Нотр Дам у Паризу, 1163 - 1200.





Западно pročelje цркве Нотр Дам у Паризу, 1163 - 1200.

Око 1145. године бискуп града Шартра, који је био пријатељ са опатом Сижеом, отпочео је да преправља своју катедралу у новом стилу. Међутим, пола века касније све осим западног pročelја те цркве је уништио пожар, па се приступило новој обнови у периоду 1194-1220. године. Катедрала у Шартру је најпознатија Богородичина црква у Француској, а како је свака нова црква требала да буде монументалнија и лепша од претходне, она је виша од Нотр Дама у Паризу, представљајући право ремек-дело готичког стила. Једина од свих готичких катедрала она је очувала већину својих прозора од бојеног стакла тј. витража, који делују као огромни разнобојни филтери за расипање светлости, мењајући квалитет дневног осветљења и дајући поетско-симболичну вредност унутрашњем простору цркве коју је толико хвалио опат Сиже.

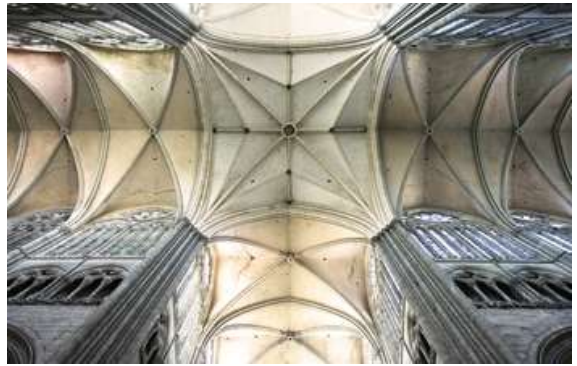


Катедрала Нотр Дам у Шартру (1194-1220) и детаљ розете од витража

2. ВИСОКА (КЛАСИЧНА) ГОТИКА

Зрели готички стил који је остварен у Шартру, достигао је врхунац генерацију касније у унутрашњости **катедрале у Амијену**. Невероватна висина овде је постала доминантан циљ, технички и естетски, док је костурски систем грађења доведен до максимума и граница сигурности. Овде се унутрашња логика система снажно истиче у

облику сводова затегнутих и танких попут опне, као и у проширеној прозорској површини јер је цео зид изнад главног брода у прозорима.



Свод на укрсници главног брода и трансепта, катедрала у Амијену, отпочета 1220. године



Са друге стране, исти нагласак вертикалности и великог броја прозора прати се и на развоју прочеља, што најбоље илуструје катедрала у Ремсу (где су крунисани француски краљеви), са избаченим порталима напоље и прозорима уместо тимпанона изнад портала.

Портал са розетом на западном прочељу катедрале у Ремсу, око 1225-1299.

Нови стил готичке архитектуре се брзо раширио по Европи, а посебно се Енглеска показала пријемчивом за њега јер су тамо од друге четвртине XIII века дограђиване бројне англо-норманске катедрале. Међу њима се издваја катедрала у Солсберију, која је од почетка пројектована у новом тзв. рано-енглеском стилу. Међутим, збијеност и вертикалност овде су уступили место дугој, ниској и истегнутој грађевини, са потпорним луцима који немају праву конструктивну улогу јер нема стремљења у висину. Основа која се одликује двоструким трансептом сачувала је романичку традицију поделе на травеје али се у унутрашњости ипак ствара утисак попут оног у раним француским катедралама, па тако свод главног брода делује као непрекидни низ лукова и носача.



Катедрала у Солсберију, 1220-1270.

Од приближно 1250. године висока готика *Ille de France*-а утиче на рајнску област, па тако катедрала у Келну представља покушај да се француски систем развије још више од степена достигнутог у Амијену, што се показало као превише амбициозно јер је ова грађевина довршена тек вековима касније.



Катедрала у Келну, отпочета 1248. године.

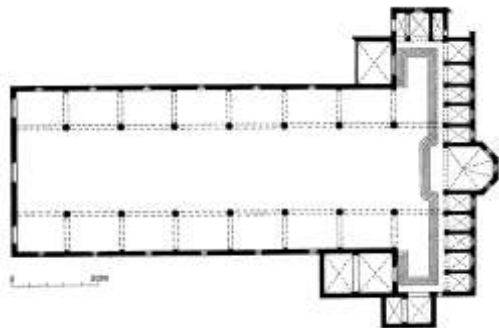
Италија се издваја у односу на остатак Европе јер комбинује романичку архитектуру са античким и византијским традицијама сходно богатству сопственог културног наслеђа. Такође, велики утицај је имала и архитектура моћног монашког реда цистерита, која је неговала строги стил без декорације и грађевине где је квадратни хор заменио комплексни



деамбулаторијум, апсиду и зракасте капеле. Те особине се увиђају на цистеритској опатији у Фосанови (око 90 км јужно од Рима), где су крстасти сводови иако засновани на преломљеном луку без дијагоналних ребара, прозори су мали а архитектонски детаљи имају доста од романичке масивности.

Главни брод и хор, опатијска црква Фосанова, освећена 1208. године.

Несумњиво да сличне особине у комбинацији са ранохришћанским карактеристикама (посебно видљивим у основи и примени дрвене таванице) поседује и црква Санта Кроче у Фиренци. Ипак, захваљујући својим прозирним зидовима ослобођеним тежине са нагласком на прозорима источног краја, као сведочанству доминантне улоге светлости попут оне у хору опата Сижеа, Санта Кроче се сматра ремек-делом италијанске готике у архитектури.



**Основа, главни брод и хор цркве
Санта Кроче у Фиренци,
отпочета 1295. године**



3. ПОЗНА ГОТИКА

Током позне готике долази до усавршавања примене готичких елемената у конструктивном али и естетском смислу, који у појединим случајевима долазе чак и до екстремних варијанти, док грађевине споља почињу да личе на здања готово налик чипки. У Енглеској се готика развија као *перпендикуларни стил* са нагласком на вертикали и скелетном конструктивном систему. То се посебно огледа у умноженим ребрима, која стварају орнаменталну мрежу заклањајући граничне линије између травеја па свод изгледа као јединствена површина што је очигледно када се погледа хор катедрале у Глочестеру. Ипак врхунац је достигнут у чудном viseћем своду капеле Хенрија VII у Вестминстерској опатији из касног периода тзв. пламене готике.

**Капела Хенрија VII,
Вестминстерска опатија у
Лондону, 1503-1519.**



За немачку готику је карактеристичан развој тзв. дворанске цркве – *hallenkirsche*, чији главни и бочни бродови имају исту висину. Велики хор дозидан у периоду 1361-1372. године цркви Св. Себалда у Нимбергу, поседује еластичност и лакоћу, стварајући утисак огромног балдахина са ритмичном непрекинутом линијом снопова стабала који се постепено разилазе при врху се претварајући у ребра.



Дозидани готички хор катедрале у Нимбергу, 1361-1373.



Катедрала у Милану, отпочета 1386.

Највећа готичка грађевина на италијанском тлу јесте катедрала у Милану (*Duomo*), започета 1386. године, настала у комбинацији рада локалних архитеката и стручних саветодаваца из Француске и Немачке. Импазантних је размера са невероватно богатом спољном декорацијом у којој доминирају витке и шиљасте форме издужених готичких торњева а довршена је тек негде почетком XIX века.

СКУЛПТУРА

Готичка скулптура је првенствено везана за архитектуру односно представља њену допуну и украс елемената као што су капители, стубови, пиластери и конзоле. Релјеф се извлачи из равни зида али задржава архитектонски оквир, док волумен скулптуре постаје све мање плошан (дводимензионалан) и развија се у простору а главну улогу добија људско тело које напушта првобитни схематизам развијајући се у правцу веће индивидуалности и реализма. Статуе се одвајају од зида па тако готово слободне скулптуре стоје на конзолама или међу ступцима стварајући утисак да су смештене у нише. Са порастом величине цркава, расте и број скулптура око портала, које понекад прекривају цело прочеље, портале и апсидијалне делове грађевине.

Бројне скулптуре ипак нису рађене због пуког украса већ су биле у служби хришћанске проповеди али се за разлику од романичке уметности сада велики део призора односи на

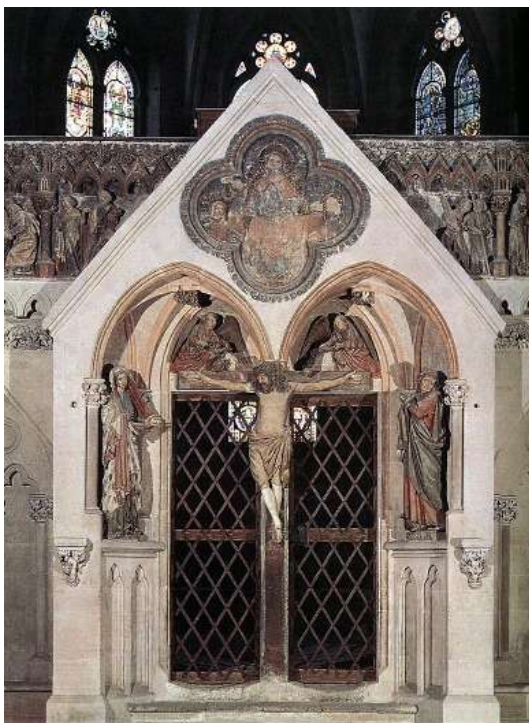
обичног човека а не само на божанске ликове и свеце. Разликују се три тематска круга таквих хуманих представа:

- Реални тј. свакодневни живот човека исказивао се кроз симболику временског циклуса у призорима четири годишња доба и 12 месеци
- Морални кодекс се исказивао сценама борбе врлина (симболично их приказују лепе младе девојке) са манама (ружне наказе)
- Духовност и мисаони живот кроз персонификацију тзв. седам слободних вештина (граматика, реторика, дијалектика, геометрија, аритметика, астрономија и музика).

Знаци зодијака и месечни радови, западно прочеље катедрале у Амијену, око 1220-1230.



Од религиозних мотива најчешћи су они који се односе на Христово мучеништво, тј. сцене које посебно експресивно дочаравају Христове муке са циљем да се пробуди саосећање верника, попут *Распећа* из катедрале у Наумбургу.



***Распеће* на хорској прегради катедрале у Наумбургу, око 1250-1260.**



***Pieta*, почетак XIV века, дрво, висина 87,5 cm.**

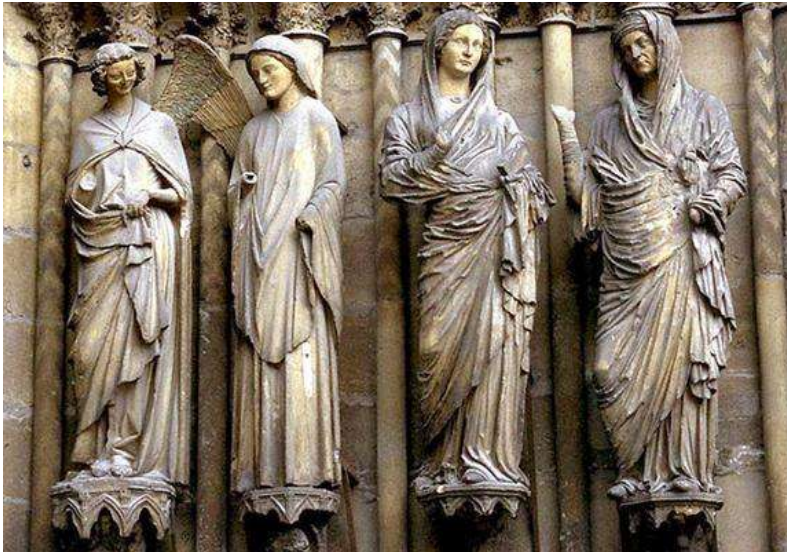
Пред крај XIII века у готичкој скулптури се јавља нова врста религиозних статуа намењених за приватне сврхе верника а најчешћа тема је *Pieta* (Оплакивање Христоса), која представља умрлог Христоса кога придржава и оплакује Богородица. Обично су ове представе биле од бојеног дрвета и скромних димензија, са нагласком на готово гротескним детаљима, као што су Христове ране покривене сасушеном крвљу.

Током периода ране готике ликови су веома витки и издужени али се још увек уклапају у ширину стубова на порталима. Временом ће ови укочени ликови који су имали строги фронтални став, бити замењени скулптурама чија су тела извијена на једну страну са главом на другој, налик криви слова S (тзв. готички контрапосто). То најбоље илуструју примери са катедрале у Шартру рађени пре и после пожара тј. у две фазе: раније скулптуре су статичне, укочене и фронталне, уклопљене у архитектуру, док су оне касније рађене одвојене од подлоге а глава им се не налази више у линији тела.



Статуе западног портала (1145-1170) и доворотника јужног портала (1215-1220), катедрала у Шартру

Врхунац готичке скулптуре представља портал катедрале у Ремсу, посебно кроз композиције *Благовести* и *Посете*, где су два женска лика окренута један према другом наглашеног волумена, драперије и тела у S линији, дочаравајући наративни приказ. Уместо са натуралистичком драматиком Распећа из Наумберга, овде се сусрећемо са лирском идеализацијом елегантне композиције која због наглашене светлости добија готово сликарске особине.



Благовести и Посета, скулптуре западног портала катедрале у Ремсу, око 1225-1245.

У Италији је скулптура очувала везу са својим античком наслеђем па нема монументалне пластике каква се јавља на француским порталима катедрала, већ се развија рељефни украс на проповедаоницама, надгробним споменицима и хорским преградама. Непосредну везу са антиком илуструје рад Николе Пизана, са перспективним решењима простора и наглашеним волуменом фигура мермерне проповедаонице крстионице у Пизи, док његов син Ђовани Пизано у истом стилу наставља рад на проповедаоници пизанске катедрале.



Никола Пизано, мермерна предикаоница (проповедаоница), Крстионица у Пизи, 1259-1260.

У најпознатија имена готичке скулптуре на северу убраја се Клаус Слутер (1340-1405) који је радио скулптуру за картузијански манастир у Шамполу близу Дижона. Ради се о реалистичним тродимензионалним статуама у пуном волумену које превазилазе архитектонски оквир, док поједине главе одају утисак правих индивидуалних портрета (првих после касне антике).



**Клаус Слутер, портал картузијанског манастира у Шамполу (Дижон),
1385-1393. године**

Обновљено интересовање за масу и запремину тела тј. већи реализам у скулптури на италијанском тлу у периоду тзв. интернационалне готике најбоље илуструје рад Лоренца Гибертија. Сусрећемо га први пут 1401-1402. године када се појављује као победник на конкурс за израду бронзаних врата крстионице у Фиренци, са пробним рељефом у готичком четворолисту на тему *Жртвовање Исаково*. Овде се у нагом Исаковом торзу јасно огледа дивљење ка класичној скулптури а први пут од антике сада се позадина плоче не доживљава као равна површина, већ као празан простор из кога израњају вајани облици. Та карактеристика доводи Гибертија у везу са сликарством међународног стила које одликује иста пажња ка просторној дубини и атмосфери, припремајући пут за велику револуцију коју је донела рана ренесанса.



**Лоренцо Гиберти, *Жртвовање Исака*, рељеф у
позлаћеној бронзи, 53 x 43 cm, 1401-1402.**

СЛИКАРСТВО

Током друге половине XII века када су готичке катедрале постале још више скелетне, а прозори достигли огромне размере, бојено стакло је заменило илуминиране рукописе који су били водећа грана у сликарству. Пошто је производња бојеног стакла била везана за радионице при катедралама, цртачи су били под снажним утицајем архитектонске скулптуре, што се посебно огледа у витражима почев од 1200. године. Тако су фигуре на витражним прозорима катедрале у Буржу, највероватније непосредно инспирисане статуама на доворотницима портала у Шартру и Ремсу.



Витраж катедрале у Буржу, око 1220.

Раздобље од 1200-1250. године било је златно доба витража, након чега услед опадања грађевинске делатности опада и потражња за бојеним стаклом, а поново јача минијатурно сликарство. Иако су некада центри илуминације рукописа били манастири, они се са јачањем градова све више премештају у градске радионице које организују световњаци, претходници данашњих издавача. Неки су нам илуминатори и познати по имену, попут Онора Париског, који је 1295. године насликао минијатуре у Молитвенику Филипа Лепог, на којима увиђамо почетак развоја просторног реда и наглашеног моделовања фигура одвојених од површинског орнамента.

Крајем XIII века у италијанском сликарству дошло је до експлозије стваралачке енергије, спектакуларне и далекосежне по дејству попут појаве готичке катедрале у Француској. Средњевековна Италија је остала у додиру са византијским сликарством, па су тако слике на дрвету, мозаик и зидно сликарство, технике које никад нису ухватиле чврстог корена северно од Алпа, стално биле актуелне на италијанском тлу. Византијски стил тзв. *грчки манир* је преовладавао и у комбинацији са готичком уметношћу синтетисан у један сасвим нови правац (**ПРОТОРЕНЕСАНСА**).

Међу сликарима грчког манира посебно је велики углед уживао сликар Чимабуе, који се сматра учитељем чувеног Ђота. Његова олтарска слика *Мадона на престолу* парира најлепшим византијским иконама и мозаицима, али се од њих разликује по изузетно строгом цртежу и огромним димензијама, као и по завршетку слике у облику забата, што имитира и архитектонска форма престола на коме седи Богородица. Сличне одлике поседује и тзв. *Маеста* сијенског сликара Дуча, изведена у складу са његовим лирским сензибилитетом уз таласасту мекоћу драперије, минимум златног сенчења и нежно заобљене фигуре.



**Чимабуе, *Мадона на престолу*, 1280-1290,
слика на дрвету, 3,85 x 2,24 m**



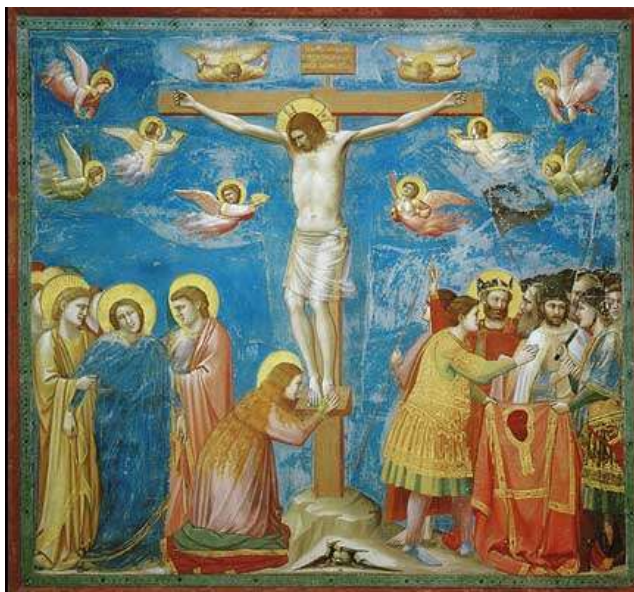
**Дучо, *Maestà – Мадона на престолу*,
1308-1311, катедрала у Сијени, вис. 2,10 m**

Најзначајнији сликар проторенесансе, потекао из традиције грчког манира, био је **Ђото ди Бондоне** (1266-1337). Сликашко образовање је стекао у атељеу Чимабуеа, који је у периоду 1288 — 1292. сликао фреске у цркви Светог Фрање у Асизију. На фрескама су радили и многи уметници из Рима и осталих градова, услед чега се Ђото упознао са актуелним сликарством тога доба. Године 1334. Ђото је именован на чело радионице при катедрали у Фиренци тј. управљао је изградњом звоника и другим радовима, што је био преседан јер је дотле таква част била указивана само архитектама и скулпторима.

**Ђото, *Мадона на престолу*, око 1310,
слика на дрвету 3,25 x 2m**



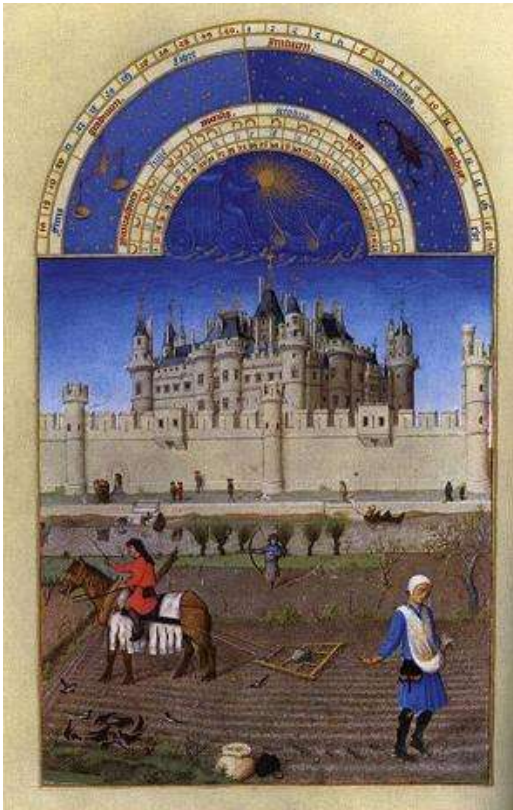
На својим зидним сликама Ђото је усавршио однос посматрача и слике, што одлично илуструју фреске капеле Арена у Падови. Радња тј. развој сцене се компонује у нивоу посматрачевог ока а дубина простора постиже се не архитектонским оквиром већ запремином тела фигура, због чега се Ђото сматра првим мајстором сликарске композиције и кључним претходником ренесансне епохе.



Ђото, *Распеће и Оплакивање Христа*, фреске капеле Арена у Падови, 1305-1306.

Нови елементи сликарског реализма око 1400. године долазе из Бургундије и фламанских области, па је тежиште развоја пренесено у француско-холандско подручје (Авињон, Бургундија и Холандија) одакле се тзв. **интернационална или касна готика** проширује у друге области Европе. Сликарство интернационалне готике карактерише се смислом за анегдоту и интересом за природу кроз студије животиња и биљака. Фигура се моделује у духу готичког контрапоста док религиозни прикази негују лирски израз лица са погледом ка посматрачу. Јављају се мекани прелази на одећи, прецизни и смирени покрети фигура, орнаменталност и фантастичност форме.

Од сликара који су били представници интернационалног стила у позној готици треба поменути истакнуте фландријске минијатуристе браћу Лимбург, затим мајсторе олтара из Олтенберга у Немачкој и Требоња у Чешкој, Ђентиле да Фабријана, као и сликаре са севера који су стварали у духу касне готике током XV века (Мајстор из Флемалеа, браћа Хуберт и Јан ван Ајк, Рожер ван дер Вајден и други).



Браћа из Лимбурга, *Илустрација месеца октобра*, молитвеник војводе од Берија, 1413-1416.



Јан Ван Ајк, *Портрет Арнолфинијевих*, 1434.

РЕНЕСАНСА

Ренесанса представља културно-историјски појам који означава доба од 1350. до XVI века као период у коме је дошло до процвата уметности услед поновног интересовања за антику. Она је сматрана за епоху врхунца човекових стваралачких снага, нагло прекинуту од стране варварских инвазија које су срушиле Римску империју. Током 1000 година мрака и непросвећености, сматрало се да је мало шта остварено али је сада то међудоба (Средњи век), смењено поновним оживљавањем уметности и науке, па се садашњост (Нови век) могла сасвим одговарајуће назвати препородом тј. ренесансом према италијанској речи *rinascita* или француској *renaissance*.

Вера у човекове интелектуалне и креативне способности, његов капацитет за разумевање других и контролу над природом, заједно са осећајем индивидуализма, обележили су ренесансу широм Европе. Оваква уверења била су плод **хуманизма**, филозофско-научног покрета насталог у XV веку, који је тежио образовању личности по античким узорима а у ширем смислу речи представљао је покушај обнове класичне културе. Име хуманизам је кованица немачких историчара XIX века, која је описивала ренесансно схватање важности класичних студија, заснивајући се на италијанском изразу *studia humanitatis*.¹

У хуманистичкој мисли, човек је центар универзума, обдарен личном слободом и интелигенцијом која му омогућава да разуме свет у коме живи и постигне шта год је себи поставио као циљ. Оваква веровања дала су повода идеји о **универзалном човеку** (итал. *uomo universale*), као неке ко је врстан у свим областима знања по ренесансним схватањима, мајстор у уметности и слављен у друштву. Њен зачетник био је Леон Батиста Алберти, чији су списи доста допринели уобличавању ренесансне уметности, као и промени статуса уметника од обичног занатлије до цењеног интелектуалца. Сам Алберти је био првокласни пример универзалног човека пошто не само да је био цењени теоретичар, већ и остварени архитекта, сликар, песник, научник и математичар.

Типичне одлике уметности коју је стварао ренесансни човек су индивидуализам (човек постаје свестрана и развијена личност, уметничка дела се потписују), хуманизам, класични узор, научна основа уметности (многи уметници су се бавили проучавањем анатомије, оптике, развојем технологије), реализам (враћање природи), националне одлике уметности, појава колекционара и мецена (богатих патрона и наручилаца уметничких дела).

¹ Ове студије су се односиле на класичне науке: латински и грчки језик, граматику, поезију, реторику, историју и филозофију.

1. РАНА РЕНЕСАНСА У ИТАЛИЈИ

Рана ренесанса (итал. *Quattrocento* или XV век) је прво раздобље ренесансе и у суштини представља италијански покрет који доноси низ нових уметничких елемената, одвајајући ову епоху од готике. Долази до оживљавања античких традиција али кроз један нов приступ – човек и свет око њега посматрају се кроз призму науке. То је омогућило ренесансним уметницима да путем детаљног проучавања људске анатомије и перспективе (вештина приказивања простора) савладају реалну тродимензионалну предству спољног света.

Током кватрочента уметници први пут постају цењени и признати као ствараоци тј. мења се њихов друштвени положај. У средњем веку они су сматрани за занатлије и углавном их не познајемо као индивидуе јер не потписују своја дела. У ренесанси они више нису анонимни а некад достижу и врло висок друштвени статус, па тако нпр. сликар Ђентиле Белини добија кнежевску титулу од Фридриха III а Тицијан од Карла V титулу витеза. Уметник постаје признат као мислилац а не само као обрађивач материјала, док се на уметничко дело све више гледало као на видљиво сведочанство његовог стваралачког потенцијала. Он је сада често био у друштву песника и научника тј. интелектуалне елите, па постаје и сам врло образован, почиње да пише теоријске расправе, поезију или аутобиографије.

Важну улогу у развоју и подстреку уметности имали су владари (тирани) који су преузели власт у појединим италијанским градовима (Медичи у Фиренци, Сфорце у Милану, Д'Есте у Ферари и Модени, Гонзаге у Мантови). Они су на својим дворovima окупљали научнике, књижевнике и уметнике, чији је задатак био да величају њихове заслуге тј. њих саме. Ипак, рана ренесанса је настала у Фиренци, као најразвијенијем италијанском граду XV века, који је од стране савременика назван *Нова Атина* јер се сматрало да је преузела улогу политичког и културног вођства у Италији, какву је имала Атина у Грчкој за време епохе персијских ратова. Овде је неколико векова владала веома моћна банкарска породица Медичијевих, одредивши главне културне токове града. Њен оснивач био је Ђовани де Медичи (1360-1429), који је успео да из Фиренце отера све своје политичке непријатеље, обезбедивши да његов наследник, Козимо де Медичи (1434-1469), постане незванични господар комплетног друштвеног и политичког живота фирентинске републике. Козимо је био познат као велики уметнички мецена, страствени колекционар класичних дела и списа, а њега су наследили синови Лоренцо и Ђулијано, чији је двор такође био центар окупљања различитих уметника.

У погледу мотива, ренесанса поред религиозне тематике карактеристичне за средњовековну уметност, поново ставља акценат на митологију, посебно приказујући нагу људску фигуру у пуној радости живљења кроз различите митолошке сцене. Поред тога, јавља се и профана тематика која се првенствено односи на савремени живот моћника, владара-тирана и папе, који често међусобно ратују.

СКУЛПТУРА РАНЕ РЕНЕСАНСЕ

У културном процвату Фиренце пре него архитекте и сликари, одлучујућу улогу су одиграли скулптори (вајари). Раноренесансна скулптура је испуњена трагањем за веродостојношћу облика и човековог тела уз стално усавршавање знања. Тако се добија најприближнији облик природи а употребљава се математичка перспектива за пропорције, посебно када композиције имају више фигура. Тежи се ка самосталности скулптуре која престаје да буде везана за архитектуру или је смештена у одређени архитектонски простор пројектован наменски за њу.

Почетак развоја италијанске ренесансне скулптуре представља конкурс за израду бронзаних врата крстионице у Фиренци, на коме је 1402. победио златар **Лоренцо Гиберти** (1378/81-1455), чији се рад сматра првим великим делом кватрочента. Он је најпре израдио рељефе за северна врата крстионице, у форми 28 композиција уклопљених у готичке четворолисте, са темама из Христовог живота и фигурама јеванђелиста и црвених отаца. Иако се на њима још увек осећа наглашена готичка орнаменталност и скученост у третману простора, реализам у приказивању људске фигуре, указује на ренесансно схватање природности покрета и лепоте облика. По завршетку северних, Гиберти је приступио изради рељефа за источна врата која је украсио са 10 великих сцена из Старог завета. Овде је дошла до изражаја његова мека моделација фигура, као и смело решење просторне дубине коју градира у неколико планова, смештајући у њих хармонично распоређене фигуре. Овако украшена врата су толико задивила савремене Фирентинце, а међу њима и чувеног Микеланђела, који је сматрао да су толико величанствена да могу да стоје на улазу у сам рај, те су стога остала позната као *"Рајска врата."*

Лоренцо Гиберти, Прича о Јакову и Исаку, детаљ Рајских врата, око 1435.



На истом конкурс за украс врата фирентинске крстионице учествовао је и млади Гибертијев ученик, Донатело (1386-1466), који, иако није однео победу, касније постаје највећи вајар ране ренесансе. Као син фирентинског прерађивача вуне, према неким изворима он је најпре самостално учио технике од мајстора који су радили на катедрали у Фиренци, да би између 1404. и 1407. године постао члан радионице Лоренца Гибертија. Био је одличан познавалац класичне уметности коју је заједно с архитектом Филипом Брунелескијем проучавао у Риму, а на основу тих студија настала су његова дела инспирисана антиком са тежњом реалног приказа људског лика и карактера.



У најраније Донателове радове спадају порудбине за катедралу Ор Сан Микеле у Фиренци, статуе Св. Марка и Св. Ђорђа. Новине Донателовог стила у односу на вајаре који су радили у духу интернационалне готике увиђају се у савршеној равнотежи и самосталности фигуре Св. Марка, која иако смештена у нишу, ништа не би изгубила ни ако би била лишена архитектонског оквира. То је прва статуа после антике способна да стоји сама за себе, са применом класичног контрапоста у пуном значењу те речи. Донатело третира људско тело као артикулисан склоп способан за кретање, а драперију као одвојен елемент одређен обликом испод ње.

Донатело, *Св. Марко*, мермер, 2,63 м, црква Ор Сан Микеле, Фиренца, 1411-1413.

Све поменуте особине уочавају се и на нешто каснијој скулптури Св. Ђорђа, која је у још плићој ниши, готово потпуно самостална у односу на архитектуру. Испод нише са Св. Ђорђем налази се рељеф који приказује најпознатији подвиг Св. Ђорђа, убијање аждаје, где су фигуре у високом рељефу смештене у први план. Иза њих је пејзаж врло финих модулација површине, који омогућава да мермер хвата светлост из различитих углова а сам рељеф поседује сликарски карактер.



Донатело, *Св. Ђорђе и аждаја*, црква Ор Сан Микеле, Фиренца, 1415-1417.

У периоду 1416-1435. Донатело је радио на пет статуа намењених за ред ниша испод врхова крова фирентинске катедрале, а најснажнији утисак од њих оставља фигура пророка познатог као *Цуконе (Zuccone)*, прва статуа коју је уметник потписао. Она се сматра упадљивим примером његовог реализма, који је засновао на римским скулптурама, што је очигледно у римској тоги коју фигура носи, као и ружној али племенитој глави сличној римским портретима из III века.

Донатело, *Пророк (Zuccone)*, катедра­ла у Фи­рен­ци, мер­мер, 1,96 м, 1423-1425.

Иако је свој нови стил развио у камену, Донатело га је најбоље испољио у бронзи. Тако се на рељефу *Иродова гозба* који је израдио око 1425. године за врата крстионице Св. Јована при сијенској катедрали, огледа Гибертијев утицај у дотераности површине, али и снага својствена мајстору који је створио *Цуконеа*. Овде се уочава утицај новог архитектонског стила Филипа Брунелески, представљајући вероватно најранији сачувани пример конструисања ликовног простора по принципу **линеарне перспективе**. Она је представљала геометријски систем којим се простор пројектује на раван, са главним обележјем у једној тачки пресека где се сливају све мреже паралелних линија (ако су те линије управне на раван слике, њихова тачка пресека биће на хоризонту који тачно одговара посматрачевом оку). Ова математичка перспектива је омогућила да се тродимензионални простор представи на рав­ној површини тако да све раздаљине остану мерљиве.



Донатело, *Иродова гозба*, позлаћена бронза, црква Св. Јована, Сијена, око 1425.

← Донатело, *Давид*, бронза, висина 158 см, 1430-1432.

Донателово ремек-дело јесте и Давид, прва нага статуа природне величине од антике која је потпуно слободна, израђена у свему према класичним узорима, посебно видљивим на лицу лишеном индивидуалности.

Уметничково највеће дело у бронзи које стоји слободно у простору, јесте уједно и прва коњаничка статуа након антике, споменик Гатамелати, заповеднику млетачке војске, постављена на високом постољу у близини цркве Св. Антонија у Падови. Ово дело објединило је модерне елементе конструкције и класичне појединости, настало у новој моди указивања части изузетној и оданој служби једног војника Млетачкој републици. Вероватно је инспирисано коњаничком статуом Марка Аурелија из Рима, што се посебно огледа у портретним цртама обогаћеним изразом римске племенитости, замишљеним над смислом ратовања и изгубљеним животима у ратном сукобу.



Донатело, *Гатамелата*, Падова, 1445-1450.

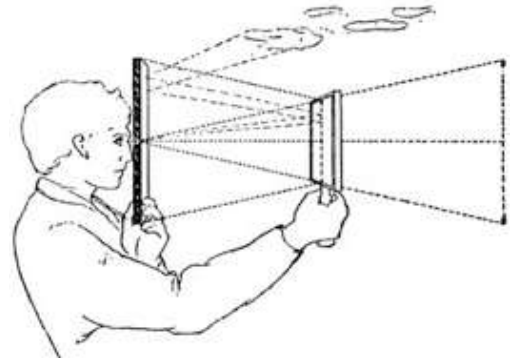


Највећи вајар на измаку ране ренесансе и једини који је после Донатела имао нешто од његовог домаћаја и амбиције, био је **Андреа дел Верокио** (1435-1488). Његово највеће дело од бронзе је била коњаничка статуа коју је тестаментом наручио венецијански војни командант Бартоломео Колеони. За разлику од Донателовог Гатамелате, овде је коњ грациозан и живахан а не миран и снажан, тј. мањи је у односу на Донателовог коња па јахач делује моћније, зрачећи застрашујућом снагом идеализоване личности војсковође. Због веома наглашено обрађене фигуре коња, Млечани су овај споменик назвали "Одраним коњем."

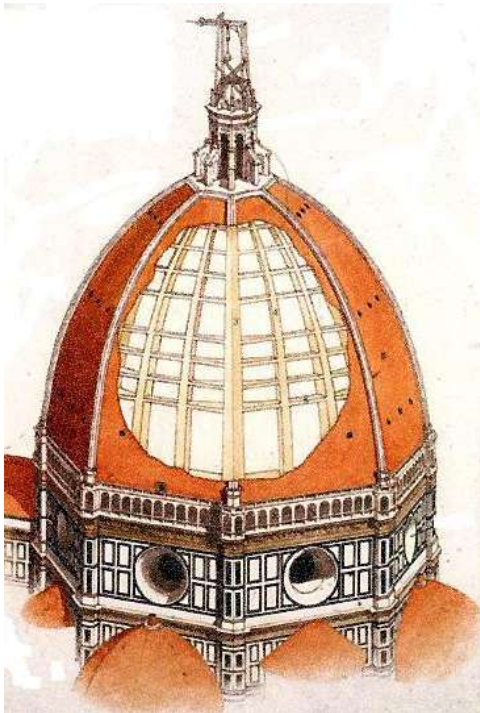
Андреа дел Верокио, *Коњанички споменик Колеонија*, бронза, висина 3,96 м, Венеција, 1483-1488.

АРХИТЕКТУРА РАНЕ РЕНЕСАНСЕ

Нова ренесансна архитектура своје постојање дугује једном човеку, **Филипу Брунелескију** (1377-1446), савременику Донатела који је такође почео као вајар. Након неуспеха на конкурс за врата крстионице у Фиренци, он је заједно са Донателом отпутовао за Рим где је у периоду 1403-1405. проучавао класична здања и изгледа први извршио њихова тачна премеравања. На основу тих студија дошао је до открића **линеарне перспективе** која је доста утицала на развој сликарства у ренесанси иако се он сам потпуно окренуо архитектури, без обзира што у том погледу није имао никакво образовање. У својим најважнијим радовима применио је класичне елементе (полукружни лук и полуобличасти свод, аркаде, куполу, нартекс, централну основу грађевина, касетирање свода, грчке стубове и правило златног пресека), али је истовремено инспирацију проналазио у наслеђу своје средине (у романичкој, готичкој и тосканској архитектури). Сматрао је да се ренесансна грађевина мора лако конструисати, па су његове геометријске и математичке вредности врло једноставне, док цело решење основе увек подлеже закону симетрије која му је служила као главни принцип.



У годинама 1417-1419. заједно је са Лоренцом Гибертијем конкурисао за изградњу куполе катедрале у Фиренци али је као коначан пројекат усвојен само његов, док он касније руководи и њеном изградњом. Задатак да засводи огроман простор између стубова он је савладао тако што је саградио два одвојена али вешто спојена костура, па је његово решење сматрано за чудо грађевинске технике. Купола је покрила простор пречника 42 m, много већи



од римског Пантеона (пречника 33,5 m), који је служио за највећу познату куполу на свету. Ова огромна конструкција тешка 37.000 тона изграђена је од 4.000.000 опека а уместо да грађевински материјал подиже на тражену висину дрвеним скелама и рампама, он је врло смело пројектовао дизалицу у виду великог крана. Ту је употребио ојачања камена у виду затега од гвоздених ланаца положивши камен темељац за употребу челичних конструкција (типа армираног бетона) у каснијим столећима.

Филипо Брунелески, Купола катедрале у Фиренци, 1420-1434.

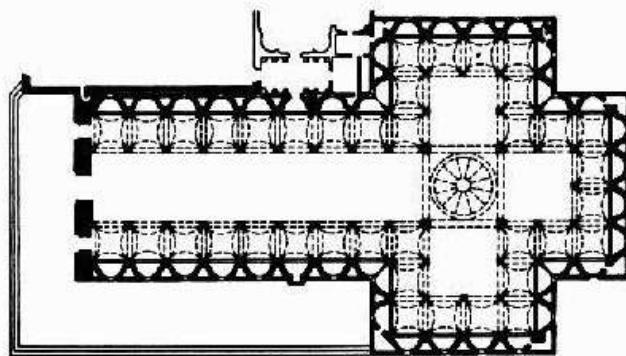
Ђовани Медичи је 1421. поверио Брунелескију градњу породичне капеле за сахрањивање у цркви Сан Лоренцо, која се сматра једним од његових мајсторских дела. Овде је стара троделна романичка базилика преправљена у новом духу симетрије па се читава основа састоји од квадратних јединица, створивши правилан ентеријер просторних блокова уз доследну примену једноставних класичних елемената (полукружни лук, аркаде, грчки стубови). Брунелески је веровао да је *тајна добре архитектуре била у давању тачних пропорција тј. пропорционалних односа изражених простим целим бројевима, свим значајним мерама једне зграде*. Такође, он напушта



крстасти и ребрасти свод, стварајући једноделни полуобличасти у бочним бродовима, док је у главном класична дрвена касетирана таваница.

Филипо Брунелески, Сан Лоренцо, Фиренца, 1421-1469.

Пандан цркве Сан Лоренцо био је Сан Спирито на супротној обали реке Арно. Брунелески је овај пројекат израдио 1428. године а градња је започета 1434. године и трајала је након његове смрти. План Сан Спирита је усавршена верзија Сан Лоренца у виду једнокраког крста, са дужим главним бродом и непрекидним низом бочних бродова и капела око грађевине. Иако је до тада Брунелески избегавао апсидијални (полукружни) облик сада га је применио да би изразио однос између унутрашњег простора и његових граница (зидови као да се надимају под притиском простора).



Филипо Брунелески, основа цркве Сан Спирито, Фиренца, започета 1434.



Овакво решење доживљава врхунац у цркви Санта Марија дељи Анђели, коју је Брунелески започео готово у исто време кад и Сан Спирито. Централна основа овде је покривена куполом, као прво решење у ренесанси инспирисано кружним и полигоналним грађевинама римске тј. ранохришћанске епохе.

Филипо Брунелески, Ста Марија дељи Анђели (Sta Maria degli Angeli), Фиренца, 1434-1437.

Последње дело Брунелескија је капела Паци у цркви Санта Кроче у Фиренци, започета 1430. године. Ради се о правоугаоној основи са шест стубова на улази и портиком изнад кога се диже сферична купола. Централни лук који спаја два дела класичне колонаде је новина, са функцијом да уоквирује портал иза њега и скреће пажњу на куполу. Примењена античка једноставност, хармонични односи и префињене пропорције, постаће обележја целокупне ренесансне архитектуре.

Филипо Брунелески, *Капела Паци*, црква Санта Кроче, Фиренца, започета 1430-1433.



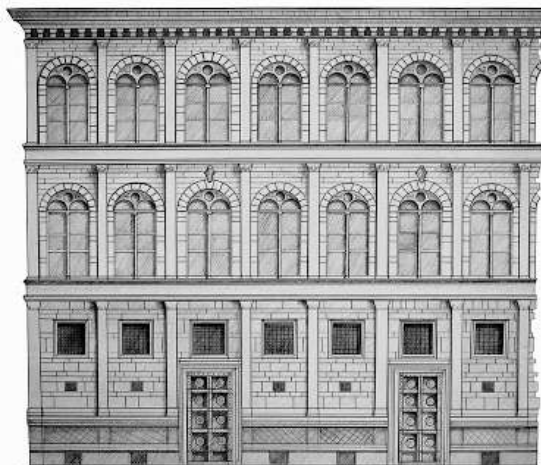
Слободни и развијени градови у привредном и цивилизацијском смислу били су важни за појаву ренесансе у Европи, обележене напретком световног духа богатог племства које даје предност профаној архитектури над сакралном. Ово је време изградње првих великих палата, вила и објеката друштвеног карактера при чему се преузима конструкција римског домуса (инсула) и хоризонтална подела на пар спратова, са једноставним улазом у средини и прозорима скоро без украса, који се нижу један изнад другог. Те карактеристике уочљиве су у раду Микелоца ди Бартоломеа (1396-1472), Гибертијевог ученика, који је познат по палати Медичи-Рикарди у Фиренци, али и Кнежевом двору у Дубровнику.

Микелоцо, *Палата Медичи-Рикарди*, Фиренца, започета 1444.

Смрт Брунелескија у први план је истакла **Леона Батисту Албертија** (1404-1472), који представља прави пример универзалног човека. Он се испрва интересовао за уметност само као колекционар и теоретичар, проучавајући старине Рима и пишући најраније ренесансне расправе о сликарству и вајарству, док у касним годинама постаје изузетно цењен архитекта и аутор чувеног трактата о архитектури. Алберти је сматрао да *аритметичке размере које одређују музичку хармонију морају владати и у архитектури, јер се оне понављају у читавом свемиру и божанског су порекла*. Такође, према њему су три основна закона архитектуре били чврстоћа, функционалност и лепота, које заснива на делима римског архитекта Витрувија. Алберти је уједно први приметио важност околине за грађевину односно да се објекат мора уклопити у средину у којој се налази.

Његова чувена палата Ручелај у Фиренци је симетрична троспратница која има упечатљиво рустичну фасаду, са рашчлањеним класичним прочељем. Оно се састоји од три реда пиластера који су постављени једни изнад других, раздвојени широким архитравима тако да подржавају архитектуру римског Колосеума. Међутим, Албертијеви пиластри су тако плитки да остају део зида коме он даје примат, док се класични систем своди на мрежу урезаних линија.

**Леон Батиста Алберти, *Палата Ручелај*,
Фиренци, 1446-1450.**



Године 1450. Алберти је по налогу Малатесте, кренуо да преправља готичку цркву Светог Фрање за гробницу поменутог господара Риминија и његове супруге, као и хуманисте са његовог двора. Стару цркву он је обукао у ренесансни омотач чије су се стране састојале од дубоко увучених ниша са луковима и саркофазима у њима, што се понавља и на прочељу цркве где су три сличне нише дате по



схеми изведеној из римских славолука. За разлику од пиластера палате Ручелај, овде стубови нису део зида иако су делимично уклопљени у њега.

**Леон Батиста Алберти, *Сан Франческо*,
Римини, 1450.**

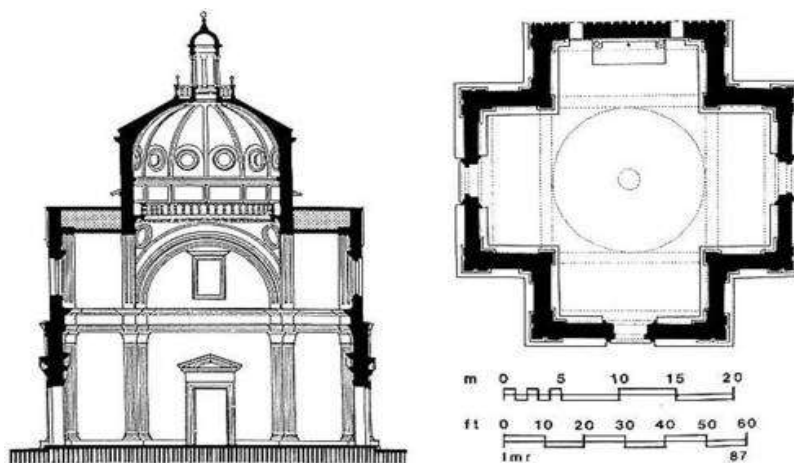
Коначно, слично решење тријумфалног лука Алберти је применио и на цркви Сан Андреа у Мантови, сада са огромном нишом у центру, коју је поставио на прочеље класичног храма. Овде поново даје примат зиду и употребљава плитке пиластре али су они јасно издвојени од своје околине. Прочеље пружа тачну слику унутрашњости јер се исти ред и мотив тријумфалног лука понавља на зидовима главног брода. Такође, овде се послужио сећањем на масивне дворане римских терми и базилика, па се у капелама које се смењују у бочним бродовима јављају сводови великог распона.

Леон Батиста Алберти, *Сан Андреа*, Мантова, 1470.



Ипак, Алберти ни у једном делу није спровео доследно идеални облик сакралне зграде који је дефинисао у свом трактату. Он ту објашњава да црква треба да буде округла или основе изведене из круга (четвороугаона, шестоугаона, осмоугаона итд.) јер је круг савршени и најприроднији облик тј. непосредна слика божанског разума. Оваква хармонична основа требало је да побуди побожно размишљање верника, да стоји усамљена и издигнута од свакодневног живота, док светлост пролази кроз високо постављене отворе кроз које се види само небо. Када је Алберти формулисао те идеје око 1450. године, као модеран пример такве архитектуре могао је да наведе само Брунелескијеву цркву Санта Марија дељи Анђели, која је имала централну (кружну) основу. Међутим, пошто је његова расправа постала надалеко позната, црква централне основе је опште прихваћена као мода високе ренесансе у периоду 1500-1525. Једна од раних грађевина изведених у складу са Албертијевим идеалом била је Санта Марије дела Карчери у Прату, архитекте Ђулијана де Сангала.

Ђулијано де Сангало, *Санта Марија у Прату, 1485.*



СЛИКАРСТВО РАНЕ РЕНЕСАНСЕ

Сликари ренесансе почињу да се систематски баве проблемом дубине простора тј. решењем које води ка представљању треће димензије у простору. С почетка је то сликарство још увек религиозне садржине у техници темпере на дасци све до треће деценије XV века када се из Холандије преноси у Италију техника сликања уљаним бојама. У првом периоду тежи се ка волумену путем моделовања и сенчења да би се добио утисак простора а касније се прелази на пиктурално решавање волумена. Личности и сцене хришћанске тематике се смештају у савремене просторе, фигуре губе ореол и стиче се утисак да су то живи људи. Сликају се и неке познате личности а неретко се јављају и портрети самих сликара (аутопортрети), као показатељи уметничке интроспекције и свести о сопственој вредности. Човек се ставља у један рационални простор који је хуманизован, док идеал ренесансе лежи у складном односу делова композиције, која представља тродимензионални простор, где за разлику од магијског и чудима испуњеног света Средњег века, постоје само реалне ствари и односи.

Сликарство ране ренесансе почиње са појавом једног младог генија, уметника познатог по надимку **Мазачо (1401-1428)**, који је у време када је увео новине у сликарство имао само 21 годину а умро је са свега 27. Око 1417. он је дошао у Фиренцу да учи код мајстора Мазолина док 1422. постаје члан сликарског цеха. Математичке принципе перспективе преузима од Брунелескија, а од Донатела реалистично представљање људских фигура у простору. Такође, ова двојица уметничких великана га и наговарају да током 1423. борави и студира античка дела у Риму. Мазачо је у својим фрескама употребом перспективе, боје, светлости и реалистичним приказом постигао до тада невиђене ефекте и створио нови сликарски језик па је упркос раној смрти, оставио трајан печат на уметност ренесансе. Удаљио је италијанско сликарство од идеализма и декоративности готике, приближивши га природи и идејама хуманизма. Као велики узор му је послужио Ђото али је за разлику од његове уметности где тело и драперија чине целину, код Мазача реч о обученим актovima чија драперија пада као права тканина. Његови ликови су учвршћени контурном линијом и поседују индивидуалност и карактер.

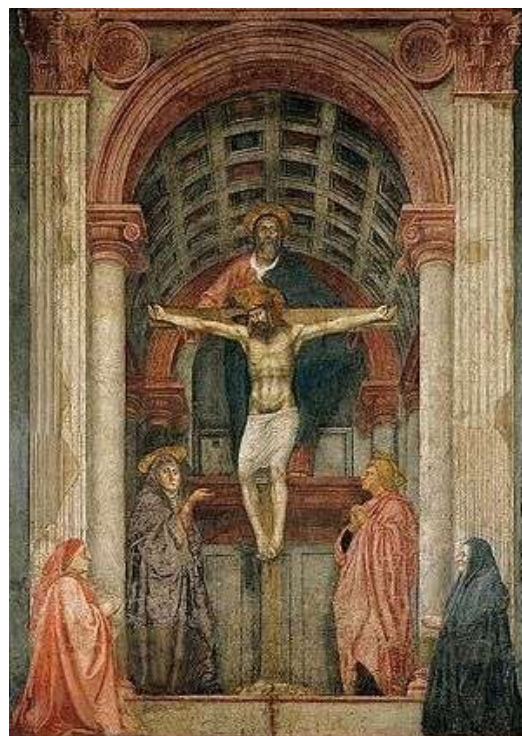


Мазачо, *Порески новчић*, фреска, висина 6,55 м, капела Бранкачи, црква Санта Марија дел Кармине, Фиренца, око 1427.

Мазачо и Мазолино су 1425-1428. осликали капелу Бранкачи у фирентинској цркви Санта Марија дел Кармине. Ту су представили живот апостола Петра кроз сцене где светитељ исцељује болесне, држи проповеди и васкрсава мртве, а једна од најпознатијих фресака је *Порески новчић* која се служи наративном методом. Ово колосално дело је упечатљиво по својој експресивности и употреби перспективе тј. боје, тако да је служило као инспирација за генерације каснијих уметника, попут Микеланђела.

1425. године Мазачо је насликао своју знамениту фреску *Свето тројство* у цркви Санта Марија Новела у Фиренци. То је први пример употребе линеарне перспективе у сликарству и анатомски прецизног приказа људског тела. Све три свете фигуре су смештене у архитектонски оквир олтара ренесансне катедрале са специфичном карактеризацијом и богатством полу-сенки на ликовима.

Мазачо, *Света Тројица с Богородицом и Св. Јованом*, црква Санта Марија Новела, Фиренца, 1425.



Пјеро дела Франческа (1420-1492), припадник тзв. умбријске школе, био је први уметник који је научно доказао перспективу сматрајући је за врхунац којем треба тежити у уметности. Веома рано, као помоћник Доменика Венецијана, дошао је у Фиренцу где се упознао са традицијом перспективе коју је неговао Паоло Учело, као и са славним фрескама Мазача из капеле Бранкачи. На његовој слици *Бичевање Христа*, рађеном за урбинску катедралу, истиче се линеарна перспектива која је наглашена смештањем у кубични простор са математички прорачунатим скраћењима. То је најочигледније у величини ликова првог плана, као и перспективи плочица пода и свода. Оно што је посебно ново је то што је уметник храбро преместио главни догађај у други план, док су у првом плану три фигуре као сведоци бичевања. Сликаом влада одређена статичност и готово да нема покрета, као да се све одвија на сцени. Равнотежу уметник постиже кроз нијансирање боја и примену златног пресека.



Пјеро дела Франческа, *Бичевање Христа*, Урбино, 1455-1460.

Такође, Пјеро дела Франческа је поново оживео уметност портрета, као важан вид уметничке форме мимо сакралних садржаја, која ће убрзо освојити грађанске куће.

Пјеро дела Франческа, *Портрети Батисте Сфорца и Федерика да Монтефелтра*, темпера на дасци, 47x33 cm, Галерија Уфици, Фиренца, 1475.



Проучавање перспективе до врхунца је довео **Андреа Мантења** (1431-1506), сликар образован у школи Франческа Скварчона у Падови, где је имао прилику да се упозна са Донателовим скулптурама. У Падови се прославио фрескама у цркви Еремитани које су уништене у Другом светском рату а његова уметност се посебно развила када је 1460. године ступио у службу војводе од Мантове – Гонзаге, поставши његов дворски сликар. Мантењино умеће примене перспективе је најизразитије у делу *Мртви Христ*, где је фигура прекривена мртвачким покровом приказана у сјајном скраћењу с ногама у првом плану, реалне мртвачке



боје са светим ранама, док је цела композиција центрирана према телу у перспективи.

Андреа Мантења, *Мртви Христ*, темпера на платну, 67,9x81 cm, Милано, око 1500.

Мантењин утицај био је изразито јак у северној Италији, где је читав низ мајстора следио његов начин сликања.

Сандро Ботичели (1455-1510), испрва ученик фра Филипа Липија а затим славног Андреа Верокиа, још у својим раним религиозним делима ствара особени тип женске лепоте оличен у крхкој и грациозној фигури, нежних девојачких црта. Његова Муза, са телом жене и главом детета, благо меланхоличног лица и крупних замишљених очија, постаће стално присутна на његовим сликама, од приказа Мадоне и светитељки до митолошких фигура. За њен идеални лик највероватније му је послужила прерано преминула Симонета Катанео, љубавница Ђулијана Медичија, која је својом лепотом очаравала савременике.

Свој прави уметнички узлет Ботичели доживљава кроз напуштање традиционалног представљања светих тема, окрећући се сликарству под утицајем неоплатонизма, покрета који је величао идеализам антике. Тада настају његове чувене алегоријске композиције, митолошке основе са скривеном хришћанском симбликом, *Пролеће* и *Рођење Венере*. На њима влада идеализовано приказивање ликова занемарене анатомије у нестварном пејзажу, потпуно осветљеном без реалног извора светла јер је он више усмерен на њихова унутрашња стања и поруку коју преносе међусобни односи приказаних фигура, као и симболи који их окружују.

Сандро Ботичели, *Алегорија пролећа*, темпера на платну, 205x315 cm, Галерија Уфици, Фиренца, 1477-1478.



Сандро Ботичели, *Рођење Венере*, темпера на платну, 173x277 cm, Галерија Уфици, Фиренца, 1482.

Смрћу Лоренца Медичија 1492. завршило се златно доба фирентинског сликарства а почели су друштвени и религијски нереди. То је било време када је Фиренцом завладао противник Медичија и ренесансних идеја, свештеник и проповедник Ђироламо Саванарола. Под његовим утицајем Ботичели почиње да слика само религијске теме, као повратак на експресивне религијске мотиве касне готике, где се на бројним приказима Мадона он удаљава од линеарног решења слике успешно истражујући боје.

2. УМЕТНОСТ ВИСОКЕ РЕНЕСАНСЕ

Висока или развијена ренесанса (итал. *Cinquecento*) је касна фаза ренесансе која се одвија у првој половини XVI века. У току овог периода јачају монарси који постају врло моћни и способни да бране територијални интегритет целе државе. Граде се културне и научне институције које прате уметнички и научни процват. Рим поново постаје важан италијански центар где амбициозне папе Јулије II и Лав X обнављају славу града глорификујући своју власт, као и Венеција која је захваљујући ратовима, демократским изборима међу племством и трговачкој превласти на Средоземљу, постала најјача сила у Европи.

Током чинквечента се изразито поштовао индивидуализам свакога уметника а уметници су желели да се изражавају посебно и да при томе остављају непоновљиви дојам на посматраче дела. Такође, доминирала је идеја о генијалном уметнику, појединцу надахнутом од Бога, који је био успешан у различитим врстама уметности (ренесансни човек). Високу ренесансу представљају по многима три највећа уметника свих времена: Леонардо, Микеланђело и Рафаел.

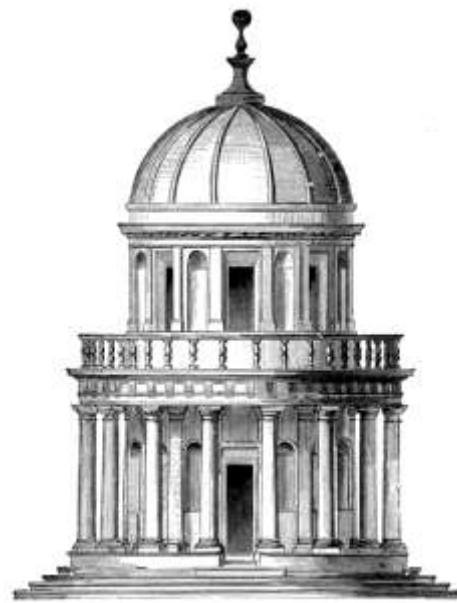
АРХИТЕКТУРА

Поред универзалних стваралаца какви су били Леонардо и Микеланђело, архитектуру високе ренесансе обележио је и архитекта **Донато Браманте** (1444-1514). Врло мало се зна о Брамантеовом животу и делу пре 1477. године а верује се да је био ученик Пјера дела Франческе у Урбину, који је под племићем Федериком де Монтефелтром постао значајан центар хуманизма. Учио је првенствено из дела уметника са којима се сусретао на својим путовањима, попут Леона Батисте Албертија (у Риминију и Мантови), Андреа Мантење (у Мантови и Падови) и Филипа Брунелескија (у Фиренци).

Рана Брамантеова дела нису стигла до нас, иако му неки историчари архитектуре приписују више сачуваних цртежа. До 1477. године Браманте се углавном бавио израдом планова перспективе који су другим уметницима служили као позадине сликарских композиција, а тада се из непознатих разлога преселио у Ломбардију, италијанску северну провинцију. У Бергаму је радио на фрескама фасаде катедрале Палацо дел Подеста, представљајући

класичне фигуре филозофа у сложеном архитектонском окружењу, док Вазари наводи да је после рада у више градова „на стварима од мале важности и вредности,“ отишао у Милано „како би видео катедралу.“ Катедрала у Милану, на чијој изградњи су учествовале угледне архитекте, уметници и занатлије из Италије, Немачке и Француске, била је у то време важан центар за размену знања, методологија планирања и других грађевинских техника.

Браманте је вероватно био у Милану све док није био приморан да се повуче из града због најезде Француза, који су га окупирали у септембру 1499. године, након чега одлази у Рим. У Риму је био активан од самог почетка на више пројеката а претпоставља се да је као помоћник главног архитекте папе Александра VI, урадио пројекат и надгледао радове извођења фонтана на тргу Св. Марије у Трастеверу и кварту Св. Петра. У то време смањује своју активност као цртач и дизајнер, посветивши се студирању споменика старог Рима. Тада ступа у контакт са богатим и утицајним напуљским кардиналом, Оливијером Карафом, љубитељем античке књижевности и уметности, који му је наручио пројекат за клаустир манастира Св. Марије дела Паце, завршен 1504. године. Око 1502. Браманте је био закупљен пројектом за изградњу цркве Св. Петра у Монторију, подигнуте на месту где се сматра да је Св. Петар разапет на крст. Ради се о сасвим малом храму висине 9 m (због чега је прозвана *Tempietto* – мали храм), кружне основе са шеснаест стубова, два спрата са куполом и лантерном, изведеног у апсолутној симетрији, због чега је назван Пантеоном Новог века.



Донато Браманте, *Tempietto*,
Св. Петар у Монторију, Рим, 1502.

Као главни пројектант папе Јулија II, Браманте је учествовао у пројекту реконструкције града а највећи подухват је била базилика Светог Петра, започета 1506. године, за коју је израдио првобитни нацрт у облику правилног једнакокраког крста уписаног у квадрат.

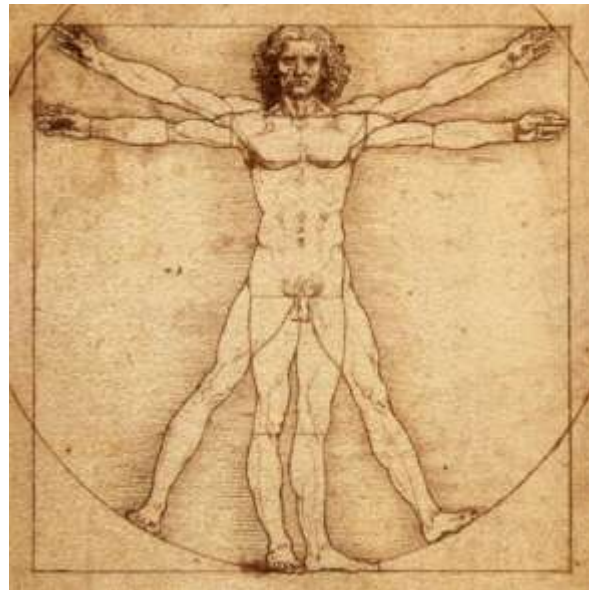
ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Леонардо да Винчи (1452-1519) је био архитекта, проналазач, инжењер, вајар и сликар, још за живота слављен као идеал ренесансног човека и универзални геније захваљујући мноштву интересовања (почев од војне архитектуре, преко анатомије, геометрије, астрономије, грађевинарства, хидраулике, физике до опште технике). Родио се у тосканском градићу Винчи, одакле се са 14 година преселио у Фиренцу, где је радио као шегрт сликара Андреа Верокиа. Он га је одушевљен његовим цртежима примио у своју радионицу, где млади Леонардо почиње да ради са многим познатим уметницима, да би у јуну 1472. постао члан

сликарског еснафа, чиме је завршио шегртовање. Током живота мењао је пребивалиште више пута, живећи у великим уметничким центрима (Милану, Фиренци, Риму, на краљевском двору у Француској) и радећи за најмоћније људе епохе, владаре и папе.

Леонардо је целог живота цртао правећи скице и нацрте, мастилом или оловком, па је тако данас сачувано око 4000 његових цртежа, често мањих димензија. Писао је у збијеним линијама здесна на лево као одраз у огледалу, док би текст често илустровао својим цртежима биљака, оружја, скицама за прављење утврђења и артиљеријског оружја, летећих машина, тенкова, опреме за рођење и других фантастичних ствари, вековима пре него што су направљене.

Чест мотив његових цртежа биле су различите животиње, док се за потребе студирања људске анатомије, бавио и сецирањем тела. 1490. године је створио „Канон пропорција“ по идеалним пропорцијама мушког тела који је описао у свом раду римски архитекта Витрувије. Ова студија названа *Homo Vitruvius* је један од његових најпознатијих радова.



Леонардо, *Homo Vitruvius*, 1490.



Иако је Леонардо створио релативно мали број слика (од којих је велики број недовршен), сматра се једним од најиновативнијих сликара ренесансе. У раном периоду није се много разликовао од стила његових учитеља, да би сазревајући вешто одбацио ригидан начин третирања фигура и објеката, односно практично их оживео користећи сфумато (*sfumato*),² своју чувену технику коју је првобитно применио на слици *Богородица у пећини*.

Леонардо, *Богородица у пећини*, слика на дрвету, Лувр, Париз, око 1485.

² Сфумато представља начин сликања који је добио назив по италијанској речи *fumo* (дим). Као што и сам назив указује, вештим избегавањем оштрих обриса и граничних линија, постиже се ефекат прозирног вела који прекрива тј. замагљује целу композицију.

Међутим, тек се Леонардова *Тајна вечера*, насликана неких 15-ак година након *Богородице у пећини*, сматра првим класичним изразом идеала сликарства високе ренесансе. Вероватно 1494. године Леонардо добија задатак да направи ову фреску на северном зиду доминиканске цркве Санта Марија дела Грација, коју је Лудовико Сфорца изабрао за породичну капелу и мазулеј, након што ју је 1492. године Браманте делимично реновирао. Слика монументалних димензија (8,8x4,6 m), насликана је снажним слојем јајчане темпере, која се није добро везала за подлогу, па су влажни зидови проузроковали убрзо након њеног завршетка рапидно пропадање које је коначно зауставио комплексни и радикални поступак рестаурације довршен у другој половини 90-их година XX века. Испод главног слоја боје лежи груба композициона структура направљена црвеном бојом на начин уобичајен за ренесансне картонске скице и помоћне нацрте.

Композиција *Тајне вечере* сведочи о великој духовној снази слике, наликујући на отвор у зиду кроз који видимо одају где се одиграва јединствени драмски догађај, даље продубљен пејзажима које уочавамо у прозорима иза фигура. Централна тачка пресека која управља наш поглед у просторију, постављена је изнад Христове главе тачно на средини слике, тако добивши симболично значење.



Леонардо, *Тајна вечера*, Санта Марија дела Грација, Милано, око 1495-1498.

Фреска највероватније приказује драматични моменат из јеванђеља, када Исус говори „*Један од вас ће ме издати,*“ изазивајући различите реакције код присутних које уметник вешто представља, готово фотографски замрзавајући тренутак. Сваки од апостола је дат у пози која илуструје његов карактер и психолошки профил сходно улози у наведеном догађају тј. сваки лик открива своју личност и однос према Спаситељу. Нека тумачења овог ремек-дела сматрају да се овде ради о иконографској интерпретацији евхаристије (причешћа), док по

другима слика представља само објављивање издаје. Приликом њеног извођења Леонардо је посебно истицао значај верности природи кроз тзв. анатомско-физиономски приступ, студирајући позе и изразе лица односно физиономију многих савременика. О томе сведочи и његов запис да је највиши и најтежи циљ сликарства да гестовима и покретима представи "намеру човечије душе," што се сматра да је управо врхунско мајсторство које је достигла *Тајна вечера*.

Пошто је 1499. године Миланско војводство припало Французима, након кратког боравка у Мантови и Венецији, Леонардо се вратио у Фиренцу, где је 1503. добио наруџбину за велику слику једног чувеног догађаја из фирентинске историје намењену градској већници (*Palazzo Vecchio*). Изабрао је битку код Ангијарија али је успео да заврши само картон-скицу за слику када је 1506. по позиву Француза поново отпутовао у Милано. Ипак ова скица је постала чувена захваљујући невероватној снази, чинећи да Леонардово интересовање за "намеру човечије душе," у овом случају дивљи бес који је обузео људе и животиње, буде још очигледније него на претходним делима.



Леонардо, картон за слику *Битка код Ангијарија*, (Рубенс према Леонардовој скици, око 1605).

У време када је почео скице за *Битку код Ангијарија*, Леонардо је насликао свој најчувенији портрет – *Мона Лизу* (позната и као *Ћоконда*). Израђена је уљаном техником на дрвеној плочи од тополе а представља портрет фирентинске даме, Лизе дел Ћокондо, треће супруге трговца свилом Франческа дел Ћоконда. Вазари у својој књизи о уметницима ренесансе тврди да Леонардо овај портрет није завршио ни после 4 године рада односно да га није дао наручиоцу већ је слику задржао, помињући и чувено име слике Мона Лиза (Мона – скраћено од Мадона, у значењу жена). Временом су се појавиле нове теорије које су тврдиле да је у лику Мона Лизе представљена нека друга жена тог доба (Изабела од Арагона и Напуља или Ћећилија Галерани), затим безимена идеализована жена, Леонардова мајка или можда сам лик уметника. Дилеме о идентитету Мона Лизе су окончане 2008. када је тим истраживача са Универзитета у Хајделбергу објавио откриће датованих Леонардових белешки на маргинама књиге из октобра 1503, које потврђују да је Лиза дел Ћокондо била његов модел.

Леонардо, *Мона Лиза*, слика на дрвету, 77x53 cm, Лувр, Париз, око 1503–1505.

Леонардо је овде употребио пирамидални распоред елемената који слици даје осећај спокојства. Груди, врат, лице и руке су обасјани светлошћу истог интензитета док Мона Лиза седи усправљена са положеним рукама и отуда резервисана према посматрачу, мистериозног погледа који оставља илузију неме комуникације. Насликана је из две различите перспективе, једне за позадину а друге за фигуру, што не постаје одмах очигледно и представља ефекат изненађења за посматрача. Овај портрет је један од првих који лик приказује у имагинарном пејзажу, модел се вероватно налази на тераси а маглom обавијена позадина открива кривудасти пут, мост и планине. Уметников сфумато овде је достигао врхунац јер су облици грађени од слојева тако паучинасто танке глазури да слика изгледа озарена неком благом унутрашњом светлошћу. Своју огромну славу, поред невероватне техничке вештине, дугује и ванвременском изразу лица Мона Лизе, њеном осмеху као сведочанству тренутног расположења и унутрашњег стања тј. некој врсти ренесансног тумачења "архајског осмеха."



Леонардова заоставштина богата скицама указује на то да је он био цењен и као архитекта, првенствено заинтересован за основне проблеме пројектовања. Његове студије су почињале испитивањем разних грађевинских алата и помоћних средстава за градњу, носивости стубова, сводова и лукова, док су планови остајали на нивоу теорије и нису извођени. Један од таквих радова био је модел „идеалног града“ за Лудовика Сфорцу који је захтевао потпуно неизводљиво преуређење целог града Милана. Вероватно је сарађивао и са другим архитектама, док је посебно био близак са Брамантеом са којим је 1492. године радио на преградњи трга Вићевано и неким профаним објектима, а познато је и да је предложио пројекат централне куле Миланске катедрале.

Леонардо да Винчи је извршио огроман утицај на скоро све касније уметнике високе ренесансе. Такође, у потпуности је изменио миланску школу, утичући и на уметничке школе у Парми, Фиренци и другим ренесансним центрима.

МИКЕЛАНЂЕЛО

Појам генија као божанског надахнућа и натчовечанске моћи којом су обдарени само малобројни појединци, нигде није потпуније потврђен него у животу Микеланђела Буонаротија (1475-1564). Нису га само његови обожаваоци видели у том светлу, већ и он сам

под утицајем традиције неоплатонизма прихвата идеју о свом генију као живу стварност, иако је то за њега понекад било више проклетство него благослов.

Велики број његових дела сликарства, вајарства и архитектуре су међу најпознатијим у историји уметности, иако је за разлику од Леонарда који је сликарство сматрао најплеменитијом уметношћу, Микеланађело био вајар или тачније клесар мермерних статуа, до сржи свога бића. Уметност за њега није била наука, већ прављење човека налик божанском стварању, а једино је ослобађање стварних тродимензионалних облика из непокорне материје камена могло задовољити његов стваралачки нагон. Сматрао је да стога сликарство треба да подржава вајане облике, као и да се архитектура служи органским склопом људске фигуре. Вера у лик човека као врхунског носиоца израза створила му је осећање да је ближи класичним вајарима него иједном савременом уметнику. О њему и његовој слави белешку је оставио и Вазари: *"Ниједан уметник, ма како био изузетан, неће никада превазићи то дело, цртежом или љупкошћу... Микеланђела може победити само он сам."*

Микеланђело је рођен 1475. године у малом тосканском месту Капрезе, где је његов отац Лодовико Буонароти добио посао привременог градоначелника. Микеланђелова мајка Франческа умрла је када је он имао само шест година а у то време он је био у добу када су синови добростојећих тосканских породица започињали своје школовање. Ипак, он ће први пут угледати учионицу тек четири године касније. Уместо учења грчког и латинског, време је проводио у друштву једне породице каменорезаца чији су чланови више генерација резали и допремали мермерне блокове за грађевине и палате у Фиренци. Са десет година примљен је у Урбинову школу граматике у Фиренци, где је провео наредне три године. Будући да је основно образовање почео врло касно и да је претходне четире године провео упијајући за њега много интересантније ствари, у тој школи се није истакао и чак није научио да чита латински или грчки.

Уметничку обуку Микеланђело је такође почео релативно касно, негде са 13 година, вероватно после превазилажења примедби које је имао његов отац, јер ипак на очеву интервенцију бива примљен на обуку у радионици познатог фирентинског сликара, Доменика Гирландаја. Међутим, напушта је после само годину дана и више сукоба са својим учитељем, тврдећи да „нема шта да научи.“ Упркос овој тврдњи младог и поносног Микеланђела, сматра се да је у радионици Гирландаја савладао вештину технике фреско сликарства. Из те прве епохе сачувано је више цртежа, углавном копија фигура из Гирландајових дела, као и мањи број копија старијих фирентинских мајстора, Ђота и Мазача.

Таленат Микеланђела је врло брзо запазио тадашњи владар Фиренце, Лоренцо Медичи, звани Лоренцо Величанствени, који га је примио под своју заштиту. Од тог момента млади уметник је имао приступ колекцији Медичија, којом су доминирале римске скулптуре, а био је и окружен великим познаваоцима античке уметности, књижевности, митологије и филозофије. Вајар у бронзи и пријатељ Медичијевих, Ђовани ди Бертолодо, један од многобројних ученика Донатела, био је задужен за чување и одржавање колекције, као и да подучава Микеланђела. Ипак, Микеланђело није следио његов начин рада, нити га је привлачило вајарство у бронзи.

То показује рано дело *Битка Кентаура* из 1492. године, рађено у мермеру, где покрет и снага фигура указују на уметникова интересовања доминантна у његовим каснијим радовима.

Микеланђело је тежио да разоткрије тајне античке скулптуре, чији су мајстори знали да представе лепоту људског тела у покрету, са свим мишићима и тетивама. Као и Леонардо, није се задовољавао тиме да научи законе анатомије из треће руке, односно преко античке скулптуре. Сам је сецирао мртва тела и цртао живе моделе, све док сваки део људске фигуре није престао да буде непознаница за њега односно док у потпуности није савладао проблем њиховог представљања.

Када је моћ Медичијевих ослабила у Фиренци 1494. године, Микеланђело је отишао пре политичког метежа у Болоњу, где је унајмљен као замена преминулог вајара да би исклесаво последње три фигуре на гробници Св. Доминика (1494-1495). Ове мермерне фигуре карактерише посебна експресивност и оригиналност јер је одступајући од маштовите агилности фигура свог претходника, Микеланђело наметнуо озбиљност поједностављујући масу форме, што је била последица студирања античких вајара и наслеђа фирентинске уметничке традиције.

То је случај и са Бахусом који је настао у Риму, првом Микеланђеловом скулптуром великих димензија која је сачувана до данас. Инспирација за Бахуса долази из античке скулптуре али је далеко сложенија у изради. Дочарана нестабилност сугерише карактер бога вина, који је исклесан у мермеру са вансеријском виртуозношћу. Предвиђен да буде изложен у врту, Бахус је једина уметникова скулптура која позива на посматрање са свих страна а не само са фронталне.

Микеланђело, *Бахус*, мермер, Музеј Барђело у Фиренци, 1496-1498.



Једно од најзначајнијих Микеланђелових раних дела је *Pieta* из 1498. године, која се данас налази у базилици светог Петра у Ватикану. Овај мотив био је много присутнији у иконографији Француске и севера Европе него у Италији, извучен из контекста наративних сцена циклуса Христових мука, кроз приказ Богородице која оплакује Христоса са идејом да у посматрачу пробуди саосећање. Дело је наручио француски кардинал Жан Билере де Лаграула као део његовог споменика у капели Св. Петрониле у претходном здању базилике Св. Петра. Иконографска иновација у Микеланђеловом приступу теми налази се у чињеници да он не приказује трагове мучења на Христовом телу, као и у избегавању драматизма лица и покрета Богородице.

Са техничке стране, проблем за Микеланђела се састојао у изналажењу начина „ослобађања“ две фигуре из једног мермерног блока. Третирао је групу као чврсту и компактну масу као у ранијим делима, што чини да оставља веома снажан и упечатљив утисак. Такође је обратио пажњу на неизбежне контрасте који дефинишу иконографску структуру: мушко и женско, вертикално и хоризонтално, нага и одевена фигура, живот и смрт.

Микеланђело, *Pieta*, мермер, црква Св. Петра, 1498.



Микеланђелова слава после *Piete* још једном је потврђена израдом *Давида* (1501-1504). Тема је легендарна прича из Старог завета по којој се млади Давид, будући краљ Израела, супротставља Голијату и победивши га спасава своју нацију. Представљен је моменат када се Давид припрема да баци камен којим је успео да убије Голијата погодивши га у чело. Моделовање је овде веома блиско античким скулптурама, поједностављене геометријеали без запостављања органске форме и асиметрије људског тела. Микеланђелово стручно познавање људске анатомије је очигледно у статуи Давида, мада је пропорционално гледано глава већа а руке дуже у односу на тело. Објашњење за то лежи у чињеници да је Давид био предвиђен за кров фирентинске катедрале, тако да би увеличана глава и руке омогућили лакше препознавање и посматрање из даљине тј. са висинске дистанце. Међутим, када је Давид завршен, савременици су били толико импресионирани његовом величанственошћу да су одлучили да га поставе на истакнутије место - испред улаза у палату Приори (данас *Palazzo Vecchio*), као симбол фирентинске Републике и ренесансног схватања хуманистичког идеала.

Микеланђело, *Давид*, мермер, 1501-1504.

Колосална статуа Давида је прва монументална скулптура високе ренесансе, настала у синтези Микеланђеловог дивљења ка Донателу и хеленистичком Аполону Белведерском. Међутим, док се код античких скулптура уочава како се тело акцијом ослобађа душевних патњи, Давидова фигура је смирена и напрегнута истовремено, приказујући радњу и мировање одједном, што је препознатљива одлика Микеланђелових дела. Његов укочени поглед рефлектује страшну грозоту (*terribilita*), која даје психолошку димензију савршенству скулпторалних облика, па тако Давид победник постаје симбол који је ујединио снагу (*fortezza*) и бес (*ira*), поседујући два квалитета која су сматрана грађанским врлинама у Фирентинској републици.

После славе коју је широм Италије стекао са Давидом, Микеланђело је радио само на великим пројектима али како је одбијао помоћнике, многи од њих су остали незавршени. 1504. године је почео рад на фресци *Кашинска битка* за салу Великог концила Фиренце. Ова фреска је требало да илуструје тему Пизанског рата, где су у једној његовој епизоди фирентинске војнике на купању у Арну изненадили пизански. У истој сали Леонардо је радио скицу за његову *Битку код Ангијарија*, тако да се развила нека врста сликарског ривалитета међу уметницима, поделивши Фиренцу на два табора њихових присталица који су са нестрпљењем ишчекивали завршетак ових дела. Међутим, њихов стварни доживљај данас је могуће наслутити само преко сачуваних припремних скица јер Леонардо свој рад никада није извео а Микеланђелова фреска је изгорела у фирентинским немирима неколико година касније.

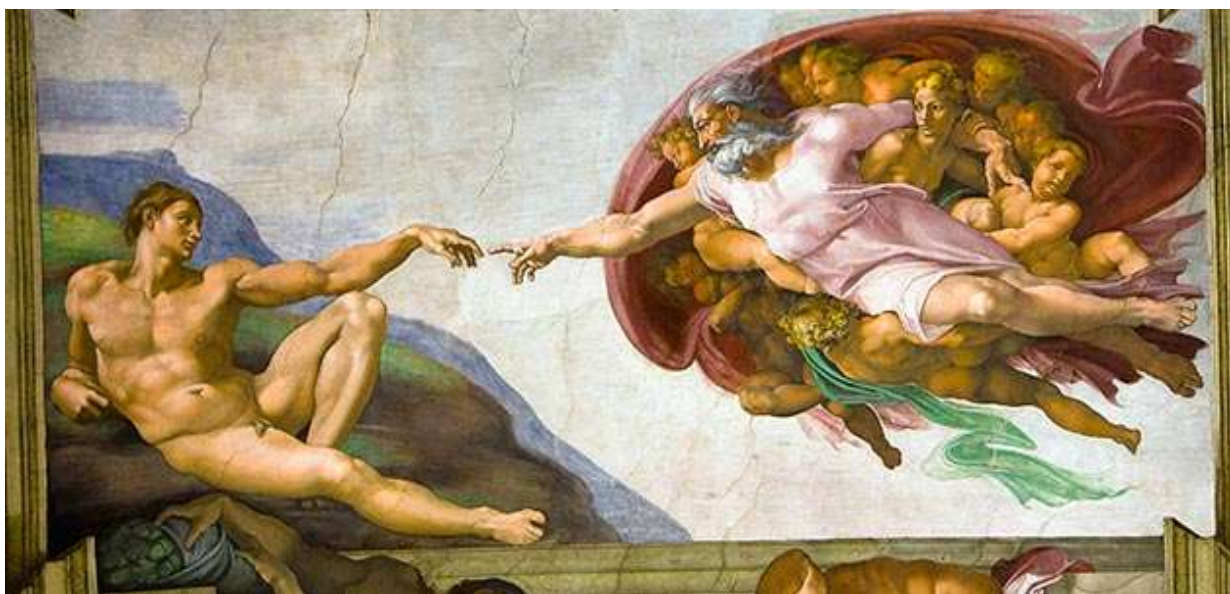
Почетком 1505. године, папа Јулије II је позвао Микеланђела да уради нацрт његове гробнице која је требало да се налази у базилици Св. Петра. Са дозволом папе уметник одлази у Карару, познати италијански каменолом квалитетног мермера, како би одабрао блокове за израду статуа овог амбициозног споменика. У каменолому је провео више од шест месеци, бирајући и одбацујући мермерне блокове и успут радећи прве припремне цртеже. Те ране Микеланђелове скице за овај подухват, показују структуру у три нивоа. У доњем нивоу је требало да се налазе фигуре које би представљале папске победе кроз доминацију над фигурама робова.³ Средњи ниво је био предвиђен за четири монументалне скулптуре у седећем положају, од којих су две Мојсије и Св. Павле. На трећем највишем нивоу би се налазили анђели који носе фигуру Јулија II. Међутим, војни поход на Болоњу и трошак око градње базилике св. Петра спутали су папу у овој амбицији, па тако гробницу никада није довршио. Ипак, иза овог пројекта остало је неколико појединачних фигура које представљају права ремек-дела: *Мојсије*, *Побуњени роб*, *Роб на умори* и *Аталанти*.



Микеланђело, *Мојсије*, мермер, вис. око 2,5 м, Сан Пјетро ин Винколи, Рим, 1513-1515.

³ Према другим тумачењима ове фигуре представљају персонификацију лепих уметности која умире са смрћу главног мецене, папе Јулија II или изражавају бол због исте.

Микеланђело је одустајање од овог пројекта тешко примио, мислећи да постоји завера против њега па се због тога вратио у Фиренцу без знања папе. Чим је то сазнао, Јулије II је извршио јак притисак на фирентинске власти, тражећи да га пошаљу назад у Рим. По уметниковом повратку, он одмах добија задатак да ослика свод Сикстинске капеле у Ватикану, чувене дворане коришћене за најзначајније црквене церемоније, као што су избор и проглашење новог папе. У почетку Микеланђело није био нимало одушевљен пројектом и сматрао је да му је пао на леђа као последица завере његових противника. Чинио је све да га избегне, говорећи папи да он није сликар већ вајар, као и да ће му ако прихвати пројекат бити потребан велики број помоћника из Фиренце. Пошто је Јулије II инсистирао, уметник је почео да ради скицу по којој је свод требало да буде осликан фигурама дванаест апостола али је одједном променио мишљење и затворивши се у капелу, није дозвољавао приступ никоме сем папе. Кренуо је да ради грозничавим жаром, стварајући у периоду од четири године једно од најспектакуларнијих дела ренесансе и историје уметности. Коначна композиција представља старозаветно Постање, које почиње сценом где Бог раздваја светлост од таме, настављајући са причом о Адаму и Еви све до Нојевог потопа. Сцене библијских прича из Старог завета, међу којима су оне о јеврејском краљу Давиду и Мојсију, представљене су у ћошковима а слике пророка и сибиле (древних пророчица), као и Христових предака, смештене су у оквирима изнад прозора.



Микеланђело, *Стварање Адама*, детаљ фреске на своду Сикстине, Рим, 1508-1512.

Године 1534, Микеланђело се после скоро пола века вратио фреско сликарству. Тема његове последње фреске био је *Страшни суд* који је за Сикстинску капелу наручио тадашњи Павле III. Реч је о омиљеној теми средњовековних италијанских цркава која је крајем XV века изашла из моде. По неким интерпретацијама, ново интересовање за Страшни суд долази од импулса контрареформације која се одвијала уз подршку Павла III, а овде се човечанство, како благословено тако и проклето збило да моли за милост разгневног Бога. Сликарски стил овог Микеланђеловог дела је видно другачији од оног којим се служио пре четврт века.

Схема колорита је једноставнија и чине је смеђи тонови наспрот јасној плавој боји позадине, са намером да се истакне лепота људског тела, која је до краја остала Микеланђелов најважнији мотив. Фигуре су мекше моделације а њихове форме су мање артикулисане и снажне. Сматра се да је на одраној кожи Св. Бартоломеја, насликаног испод ногу Христа, Микеланђело приказао свој лик, као одраз унутрашње агоније и самокритике према сопственом делу.



Микеланђело, Христос (десно), централна фигура фреске *Страшни суд*, Сикстина, Рим, 1534.

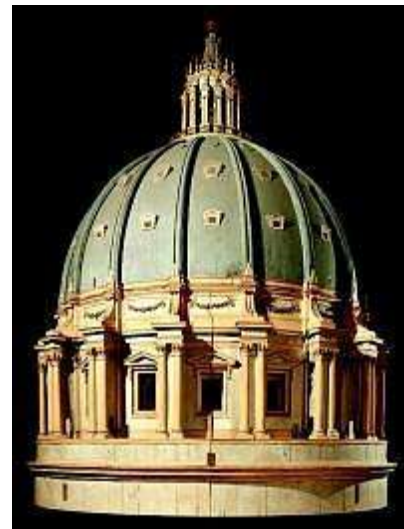
Временско раздобље између осликавања свода Сикстине и Страшног суда поклапа се са папством Лава X (1513-1521) и Клемента VII (1523-1534). Обојица су потицали из породице Медичи и више су волели да Микеланђела запосле у Фиренци, где је он отпочео нови пројекат везан за цркву Сан Лоренцо. Папа Лав је одлучио да подигне нову сакристију где ће бити смештени гробови Лоренца Величанственог и његовог брата Ђулијана, као и два млађа члана породице истих имена. Микеланђело је на овом пројекту радио 14 година, завршивши грађевину и две гробнице за млађе чланове. То је једино његово дело у коме су статуе остале у првобитном оквиру који је за њих осмишљен.

Микеланђело, Гробница *Ђулијана Медичија*, мермер, висина фигура 1,8 м, црква Сан Лоренцо, 1524-1534.



Током последњих 30 година живота, Микеланђелово првенствено занимање постаће архитектура. У годинама 1537-1539. добио је највећи посао у својој каријери: да преуреди врх Капитолског брега у монументални трг достојан некадашњег центра античког Рима (тзв. Кампидољо). Иако пројекат није завршен дуго после његове смрти у суштини је изведен онако како га је он замислио, као најимпозантнији градски центар икада сазидан.

Микеланђело је постао главни архитекта базилике св. Петра 1546. године у својој 72 години живота после смрти претходника Антонија Сангала Млађег. Нова базилика се градила над старом (ранохришћанском) а радове је започео папа Јулије II са Брамантеом. После Брамантеове смрти његово место је заузео Рафаел, који је модификовао изворни пројекат, преобративши основу из грчког у латински крст. Када је Микеланђело преузео посао, вратио је основу цркве на идеју Брамантеа са малим корекцијама. Најзаслужнији је за пројекат монументалне куполе која подсећа на куполу фирентинске катедрале од које је позајмио двоструки костур и готички профил, уз одређене конструктивне новине које су оставиле потпуно другачији утисак.



**Микеланђело, купола цркве
Св. Петра у Риму, 1546-1564
(довршена 1590).**

РАФАЕЛ

Рафаел Санти (1483-1520) је био најславнији сликар високе ренесансе, упркос томе што је живео кратко и стварао непуне две деценије. Основно образовање стекао је од оца Ђованија који је био сликар на двору Монтефелтро у Урбину. Ту је млади уметник упознао и друге познате сликаре који су радили на двору а нарочити утисак на њега су оставиле геометријски обликоване слике Пјера дела Франческе. Рафаел се касније школује у радионици Пјетра Ванучија (Перуђина) а од јесени 1504. ради у Фиренци на својим првим сликама углавном религиозне садржине, најчешће приказујући Мадону. Ту се упознаје са делима Мазача, Ботичелија и Леонарда. Иако његов допринос сликарству није био нарочито новаторски, његов геније се састојао од ненадмашне моћи синтезе која му је омогућила да споји квалитете својих узора, првенствено Леонарда и Микеланђела, створивши уметност која је истовремено била лирска и драмска, сликарски богата а вајарски солидна.

Најзрелији период Рафаеловог стваралаштва се везује за Рим, где га крајем 1508. по препоруци Брамантеа, позива папа Јулије II дајући му налог да фрескама улепша три ватиканске сале које је осликавао девет година (1509-1517). Прва сала, *Станца дела Сењатура*, где се налазила папска библиотека служећи и за потписивање важних аката, била је предвиђена за сликарски циклус посвећен областима знања: теологији, праву, науци и уметности па тако настају фреске *Диспут о причешћу*, *Атинска школа филозофије* и *Парнас*, док су на таваници насликане алегорије Теологије, Науке, Правде, Поезије, Сна, Мудрости и

Уметности, уз неке историјске личности. 1511. Рафаел упознаје Микеланђела који је радио таваницу Сикстинске капеле а његово сликарство оставља дубок утисак на младог уметника. Једно од Рафаелових ремек-дела које се још у његово доба сматрало савршеним оличењем класичног духа високе ренесансе – *Атинска школа*, доста дугује управо Микеланђелу. Овде је приказана група атинских филозофа окупљених у живом разговору око Аристотела и Платона, сваки у карактеристичном положају и гесту. Утицај Микеланђела је очигледан у изражајности, физичкој снази и драматичном груписању ликова, али заогрнут у један оригинални стил где су тело и дух, акција и емоција, хармонично уравнотежени. Са друге стране, дух Леонардове *Тајне вечере*, огледа се у начину на који Рафаел омогућава свакој фигури да открије намеру своје душе кроз однос појединца и група, као и централизовану симетричну композицију тј. међусобну зависност ликова и њиховог архитектонског оквира, који је овде величанствено насликан доприносећи свечаности и снази ликова односно простора.



Рафаел, *Атинска школа*, фреска (*Stanza della Segnatura*), Ватиканска палата, Рим, 1510-1511.

Другу салу тзв. *Станцу Елиодоро*, названу по фресци *Истеривање Хелиодора из храма*, Рафаел је успео да доврши, док је у трећој осликао само једну фреску - *Пожар у ватиканском предграђу Борго*, док су је довршили његови ученици.



Такође, још на почетку своје каријере Рафаел је показао изузетан дар за портретисање. Захваљујући свом генију за синтезу он је комбиновао реализам портрета XV века са људским идеалом високе ренесансе, дубоко продирући у психологију и оплемењујући личност модела.

Рафаел, *Папа Лав X и његови нећаци кардинали*, слика на дрвету, 154x119 cm, око 1518.

Целог живота Рафаел је усавршавао и женски лик, особене лирске нежности. Управо је један од таквих ликова изузетне племенитости оставио у свом ремек-делу *Сикстинска Мадона*. Овде је Богородица дата између Св. Варваре, која читавим телом упућује пажњу на централни лик и Св. Сикста, патрона града Пјачента (где се слика првобитно налазила). Богородица је представљена са пуно топлине, као веома млада мајка која држи у рукама сина, смиреног али и тужног израза жене која зна будућност свог детета, чији лик такође није уобичајен већ је дат као изражено сензуална мешавина туге и истовремене блакости.

Рафаел, *Сикстинска мадона*, око 1505. (Дрезденска галерија)



ТИЦИЈАН

Тицијан Вечели (1490-1576) се сматра највећим и најплоднијим сликарем Венеције током периода високе ренесансе. Био је ученик Ђованија Белинија и радио је заједно са чувеним Ђорђонеом од 1507. године, чији је стил готово потпуно усвојио уз постепено увођење нових

елемената – раскошнијих форми и богатијег колорита. Свој први велики успех ostvariо је делом *Успеће Богородице* осликаним у цркви Фрари у Венецији од 1516. до 1518. године. Овај изузетни сликар је имао велики број патрона током свог живота, од цркве и владе Венеције до Мантуа Гонзаге, војводе од Фераре, за кога је сликао своје ране радове са митолошком тематиком. Такође је сликао и за моћне владаре Урбина, затим породицу папе Павла III, док је у својим позним годинама радио поетичне митолошке prizоре за француског краља Филипа II.



Тицијан, *Мадона са члановима породице Песаро*, црква Фрари, Венеција, 1526.

Тицијаново интерпретирање антике је било доста другачије од Рафаеловог, он приказује класичне мотиве као део природног света, који није настањен оживљеним статуама већ људима од крви и меса. Такође, био је мајстор боја и осветљења које даје драмски тон његовим композицијама. Облици који се појављују из полумрака састоје се у потпуности од светлости и боје, површине делују нематеријално и прозачно, осветљене неким невидљивим извором изнутра.



Након Рафаелове смрти, Тицијан је постао најтраженији портретиста свога доба. Његове портрете одликује изузетно владање техником уљаних боја, са видљивим и слободним потезима кичице, али и невероватна моћ опажања људског карактера. Сликао је неке од најмоћнијих људи своје епохе, попут шпанског краља Карла V и папе Павла III, док је право мајсторство ostvariо на бројним портретима племића (*Портрет витеза са малтешким крстом*, *Портрет Риминалдија*, *Човек са рукавицама*, *Лудовико Бекадели* и др).

Тицијан, *Човек са рукавицама*, око 1520.

3. РЕНЕСАНСА У ЕВРОПИ

Пре 1450. италијанска ренесанса и хуманизам нису имали утицаја у Европи али се од краја XVI века шире првенствено из Рима нарочито на Холандију, северну Француску, Немачку и Пољску. Такође, универзитети и штампане књиге су помогли популаризацији ренесанских идеја и мисли чувених интелектуалаца попут Еразма Ротердамског и Франсоа Раблеа.

За разлику од Италије, ренесанса у северним земљама је била под јаким утицајем протестантске реформације. Друштвено-социјална децентрализација власти започиње реформом римокатоличке цркве познатом под именом протестантизам (Мартин Лутер, 1517), који немачка аристократија увелико прихвата и ствара аутономне, апсолутистичке кнежевине и војводства. Свештеници мењају начин живота, имају своје жупе, не граде се скупочене цркве, укидају се церемоније и престаје се са расипањем новца на скупочена уметничка дела. Библија се преводи на немачки језик и постаје прва књига немачке књижевности.

У Француској су највиши домети ренесансе били краљевски дворци дуж реке Лоаре. Први дворец био је Амбоаз у коме је своје последње године провео Леонардо да Винчи. Дворец Шамбор Доменика да Кортоне једна је од најлепших грађевина француске ренесансе и сматра се да га је пројектовао сам Леонардо (са сигурношћу му се приписује дизајн двоструког спиралног степеништа). Четири повезана старо-француска донжона чине правоугаоно двориште унутар кога је средишњи дворец правоугаоног облика са угаоним кулама и четири унутрашња дворишта. Фасада је слична италијанским палатама, док готички кров с димњацима и торњевима као да најављује маниризам.

Друго ренесансно архитектонско ремек-дело је дворец краља Луја XIV, Лувр у Паризу, јединствен због својих прецизних пропорција и изразите симетрије, двојних стубаца и одмерене пластичности фасаде.

*Палата Лувр,
Парис, 1546-1878
(архитекта Пјер
Леско)*



У Енглеској најважнији ренесансни архитекта је Ајниго Џонс (1573-1652) који након студијског путовања у Италију ради пројекат палате Вајтхол (Whitehall) у Лондону за краља Џејмса I.

Сликарство ране ренесансе на северу обележили су фламански сликари који су у готички натурализам унели крајњи реализам појединости, тако да су ликови на њиховим портретима сликани са карактерним особинама. Њихово сликарство је било веома цењено у Италији, док се утицај ренесансе на северу осетио тек крајем XV века. Најзначајнији уметници овога доба су били браћа Хуберт и Јан ван Ајк, који су допринели сликарској револуцији изазваној употребом иновативне технике уљаних боја, коју ће Леонардо раширити на југу. Сматра се да северна ренесанса почиње њиховим делом *Гански олтар* рађеним за цркву Св. Бава у Генту. Композиција се састоји од 12 слика у два реда, од којих је осам осликано и на полеђини.

У горњем реду представљен је Христос краљ, окружен Богородицом и Јованом Крститељем. На крилима су дати анђели који певају а на крајевима су прикази Адама и Еве. На доњем делу спреда, приказано је поклоњење верника јагњету које је симбол Христоса, док их надгледа голуб, симбол Светог Духа.

На полеђини су приказане Благовести и портрети Јоса Вијта и његове жене Лизбете Борлут (наручилаца дела).



Хуберт и Јан ван Ајк, *Гански олтар*, 1420-1425.

У Холандији је сликарство током прве половине XVI века било прожето социјалним немирима и политичким приликама, где уметници све више налазе мотиве пре него у делима италијанских сликара. У таквој атмосфери формирао се Јеронимус Бош, сликар религиозних композиција у које је уносио елементе маште, мешајући реално са измишљеним и фантастичним. Његово дело обухвата велики број религиозно-алегоријских приказа и морализирајућих жанр-слика (*Врт уживања*), које су изведене у фантастично визионарском стилу, са новом интерпретацијом хришћанске иконографије.



Јеронимус Бош, *Врт уживања*, триптих (Прадо, Мадрид), око 1510.

Бош је доста утицао на ране радове Питера Бројгела Старијег, сликара који је стварао окренут непосредној околини и свакодневном животу, на свој начин верно тумачећи природу, људе и епоху. Временом се потпуно посвећује природи, толико да је и ликове (обично фламанске сељаке) на својим сликама прилагођавао птичијој перспективи да би пејзаж дошао до потпуног изражаја. Он је први показао карактеристике пејзажа у различитим облицима, тако што је „портретисао“ годишња доба.



Питер Бројгел старији, *Слепац води слепог*, 86x168 cm (Музеј у Напуљу), 1586.

У Немачкој се ренесанса осећа већ у религиозним делима Матијаса Гринвалда (*Изенхајмски олтар*, 1510-1515), док је Ханс Холбеин Млађи био најбољи и најславнији портретиста класичне ренесансе у северној Европи, радећи у Немачкој и Енглеској на двору Хенрија VIII. У његовим портретима јавља се савршена равнотежа физиономије лица и израза нарави.



Ханс Холбеин млађи, *Еразмо Ротердамски*, слика на дрвету, 42x32 cm, око 1523.

Један од најсвестранијих немачких уметника, чији се гениј и мајсторство може мерити са Леонардом и Микеланђелом, био је сликар, графичар и теоретичар уметности **Албрехт Дирер** (1471-1528). Када је имао 15 година Дирер је почео да се школује у радионици великог нирнбершког уметника Михаела Волгемута, научивши сликарски и граверски занат. Школовање се по традицији завршило путовањем 1490, када је млади Дирер посетио низ градова у Немачкој, Швајцарској и Холандији, усавршавајући своју технику. Године 1494. путовао је у Италију, где се упознао са сликарством Андреје Мантење и других мајстора. Наредне године се вратио у родни град Нирнберг и тамо у наредних десет година створио своја најзначајнија графичка дела којима је одлучујуће утицао на популаризовање реформатора и хуманиста. Његов рад у овом добу карактерише јак утицај позно готичког сликарства.

Дирер је поново посетио Италију 1505. када је отишао у Венецију где је постао пријатељ многих утицајних уметника. Сматран је за једног од најзначајнијих сликара свога времена и размењивао је цртеже и писма са великим ствараоцима попут Рафаела. Такође, написао је врло значајна дела о геометрији, перспективи, пропорцијама и пројектовању утврђења. Дирер је први у Европи саставио Магични квадрат приказан на његовој гравури **Меланхолија I** из 1514.

→



Сматра се и зачетником технике акварела у сликарству, коју је посебно усавршио и популарисао. Употребљавао је белину папира да нагласи светло и ваздушасто извођење



представе. Дирерови акварели нису били припремне студије за друга остварења, већ дела за себе која је радио са великом посвећеношћу и северњачком прецизношћу. Сликањем акварела он је развио лакоћу покрета руке за рад на великим олтарским сликама а нико се пре њега није акварелом изражавао тако слободно и прецизно. Лично је веровао у концепт да су права уметност и сва правила о пропорцији и геометрији чврсто дефинисани у природи а да њима овладава онај ко може да их наслика, што је изузетно савладао као мајстор цртачког „микроскопског“ детаља. Пред свој други пут у Италију радио је студије природних мотива у које спада **акварел зеца из 1502**. ← верно насликане длаке, са очима које одражавају страх.



Дирерови аутопортрети комбинованом техником потврђују његову властиту слику о мушкарцу и уметнику пуном самопоуздања. На првом, који је насликан вероватно у Стразбуру 1493. године, Дирер као двадесетогодишњак држи у руци бодљикави цвет који је симболично представљао његову скорашњу свадбу. Био је направљен на пергаменту да би га послао у Нирнберг на поклон будућој супрузи Агнес и њеној породици. Међу Дирерова врхунска дела спада *Аутопортрет у кожуху из 1500. године* ← на којем ауторово лице израња из нестварне позадине са загонетношћу која наликује Леонардовој Мона Лизи.

Такође, Дирер је био познат и као портретиста, што потврђује низ наруџбина за најугледније владаре Европе, Карла Великог, цара Жигмунда и Максимилијана I.

У периоду од 1512. до 1526. радио је углавном на олтарима тј. делима са религиозном тематиком, међу које спада као један од најпознатијих радова и слика *Четири апостола*.



Дирер, *Четири апостола*, уље на дасци, 216x76 cm, 1526.

БАРОКНА УМЕТНОСТ У СРБИЈИ

Велика сеоба Срба 1690. године под патријархом Арсенијем III Чарнојевићем из српских предела ондашње Турске на аустријску територију у Подунављу представља значајну, судбоносну прекретницу у духовном и политичком животу српског народа. Од тих времена почиње укључивање Срба у западноевропску културу, а многобројни и сложени друштвени процеси измениће коренито целокупан склоп друштва у чијем крилу јача грађанска класа. Убрзо после Велике сеобе, уметничко стварање код Срба биће обележено постепеним гашењем традиционалних облика заснованих на дуготрајном византијском ликовном искуству, упркос деловању бројних зографа, који све до средине XVIII века одолевају новинама.

Главни токови српске уметности у XVIII веку надмоћно су усмерени на подручје Подунавља, где се у Сремским Карловцима усталио српски духовни и политички центар, чији се утицај раширио на читавом подручју Карловачке митрополије. Управо у Сремским Карловцима, тачније у дворском кругу патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте, преокренуће се укус носилаца највише црквене власти у корист барокизиране украјинске уметности, чији заступници постају дворски сликари карловачког патријаршијског двора. Па ипак, све до средине XVIII века поражено зографско стварање представља управо ону копчу која српску уметност повезује с претходним вековима, тачније са старом ликовном традицијом Балкана. Поред иконописа, зографски стил је присутан и у монументалном сликарству у крајевима јужно од Дунава. Тако, на пример, 1736. године настаје изванредна зографска целина у манастиру Драча код Крагујевца, док 1737. зографска дружина Андре Андрејевића из Вршца, која је радила у цркви манастира Месића, живопише стару цркву манастира Враћевшнице.

Када се у тридесетим годинама XVIII века појављује у српској средини **Христофор Жефаровић (1710-1753)**, процес раскидања с традиционалним уметничким наслеђем још није попримио замах и ону снагу коју ће му он дати, забележивши у живопису манастира Бођана у Бачкој 1737. рођење једне нове сликарске епохе. Жефаровић је био први који се у српском сликарству јасно определио за ново, слободније схватање форме и боје. Реч је о мајстору који се смело упуштао у напоре да целокупну организацију слика подреди



колористичким слободама непознатим у српској уметности, обогатеним једним личним и врло експресивним приступом схватању волумена и формирању планова слике.

Христифор Жефаровић, Лестве Јаковљеве, уље на зиду, манастир Бођани, 1737.

Међутим, у периоду када Жефаровић ради у Бођанима, смањује се потреба за зидним сликарством а расте потражња за графиком. Управо стога, уз жељу патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте да поред себе има бакоресца илирске крви, он одлази у Беч код Томе Месмера, да учи тај занат. Тако је већ 1741. издао превод *Стематологије* – грбовника илирских земаља са фигурама јужнословенских владара и светитеља према књизи Павла Ритера Витезовића, док 1748. издаје своју књигу *Описаније Јерусалима* са богатим илустрацијама.

Другу половину XVIII века, обележио је као бакорезац Захарије Орфелин (1726-1785). Он је био први српски уметник који је добио дворску награду царице Марије Терезије за своја дела *Славеносербска* и *Валахијска калиграфија*, док је његово дело и први српски часопис - *Славеносербски магазин*, штампан у Венецији 1768.

Као што је живопис у манастиру Бођани представљао прекретницу у српској уметности, тако и сликарство Крушедола заступа нове уметничке тежње чије исходиште треба тражити у уметности Украјине, која се формирала под значајним утицајем западњачког барока. Реч је о живопису насталом у раздобљу 1750/51-1756. године, чији садржај и стилске одлике јасно откривају брзину којом се наставља даља европеизација српске уметности. Мајстор заслужан за стил крушедолског сликарства био је **Јов Василијевич** (крај века XVII–1754), дворски сликар патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте, чије приближавање западноевропском бароку поспешују илустроване библије штампане у Немачкој и Холандији, које користи као предлошке. Он је највероватније радио у припрати и олтару, док је фреске у наосу 1756. године извео сликар Стефан Тенецки.



Свети ратници, уље на зиду, Манастир Крушедол, 1750-1756.

Под утицајем украјинског барока раде и сликари Никола Нешковић, Димитрије Бачевић, Димитрије Поповић, Јован Поповић, Васа Остојић, Амбросије Јанковић и Јанко Халкозовић, чија је уметничка превласт снажно обележила средишње деценије XVIII века, када настају значајни иконостаси на подручју Карловачке митрополије. Међу њима се посебно издваја Димитрије Бачевић који је аутор чувеног иконостаса цркве Св. Николе у Земуну.

У Подунавља је захваљујући утицајима из Украјине створена једна посебна варијанта српске уметности, којом преовлађују тежње да се православна икона коначно претвори у барокну слику. Овај процес дао је напокон и великог мајстора као што је био **Теодор Крачун** (20-е године XX века – 1781), уметник у чијем делу барокне тежње достижу врхунац, истовремено се окрећући новим рококо схватањима. На тај начин Крачун, чије датоване радове можемо пратити од 1772, када заједно са сликарима Јованом Исаиловићем и Лазаром Сердановићем ради за цркву Св. Георгија у Сомбору, па све до 1780, када довршава своје иконе за карловачку Саборну цркву, одражава и све оне битне уметничке процесе код Срба. Више од пола века пре његове појаве почео је процес уметничке барокизације, а стара византијска естетика, окренута од проблема форме ка свету идеја и осећања, узалудно је сада бранила своја главна изражајна средства: линију и ритам. Када је у Сремским Карловцима овладао тајнама барокне уметности, Крачун се у истом храму неочекивано окренуо и рококоу. Стиче се утисак да је, сигуран у себе, одједном одлучио да у измењеним сликарском рукопису окуша своје моћи. И тако, баш у Карловцима, Крачун је остварио најлепша дела српског рококоа поразивши коначно на својим иконостасима Византију. Био је то сликар који је у својим врхунским делима успео да више од самога догађаја представи његову духовну позадину, што је посведочено бројним иконостасима које је осликао (у манастиру Беочин, Хопово, Лаћарку и Нештину, Сремској Митровици и Сусеку). Управо на тој Крачуновој синтетичкој врлини почива симбиоза старе византијске спиритуалности и уметничких облика једне нове епохе, с којом су неумољиво суочени сви духовни и политички токови српског друштва у XVIII веку.



Теодор Крачун, Улазак у Јерусалим, 30x89 cm, уље на дасци, око 1780, иконостас митрополијско-патријаршијске капеле Саборне цркве у Сремским Карловцима

Стилске карактеристике барокног класицизма и рококоа присутне су и код **Теодора Илића Чешљара (1746-1793)**, сликара школованог у Бечу. Његова делатност обележава време од 1782. до 1793. када ради иконостасе у Мокрину, Старој Кањижи, Кикинди и Бачком Петровом селу. Формиран на тековинама западњачке каснобарокне уметности, он се врло брзо опредељује за рококо палету и облике који су свакако највише одговарали његовом мирном и лирски осећајном сликарском темпераменту. Класицизам, који му је био близак због својих строгих цртачких захтева, суштински му није одговарао као ни сложена драматика и патетика барока. На боји је управо и заснован његов разлаз с класицизмом иако он, упоређен с Крачуном, не представља сликара великог колористичког распона и снаге.



Теодор Илић Чешљар,
Визија Св. Јована јеванђелисте,
45x35 cm, уље на платну, 1790.

За прихватање нове барокне уметности код Срба важна сведочанства пружа и развој архитектуре током XVIII века. Већ 1726. зидају се уз старе манастире (Крушедол, Велика Ремету, Хопово) високи барокни звоници, понекад и са малим капелицама на спратовима, или се пак те грађевине преграђују у стилу нове архитектуре. Дух новог времена као да је присутан у препоруци самог митрополита Мојсија Петровића из 1724, у којој он говорећи о зидању нових цркава и њиховом изгледу, саветује да не буду тесне и ниске као за турског владања *"но што дългајше и ширше можно."* Па ипак, напоредо с новим стилем живи и градитељство ослоњено на традиционалне облике тзв. Моравске школе (манастир Грабовац, Ковиљ, Јазак, Бечин, црква Св. Петра и Павла у Сремским Карловцима, црква у Сремској Каменици и манастир Бођани). Међутим, победу барокне архитектуре код Срба представља грађење катедралне цркве Св. Николе у Сремским Карловцима, средишту митрополије. Овај велики подухват предузео је митрополит Павле Ненадовић у периоду 1758-1762. године, по плановима израђеним у Бечу, док су торањ и купола рађени по пројекту Захарија Орфелина.



Саборна црква у Сремским Карловцима, 1758-1762.

Крајем XVIII века црква је тешко страдала у пожару, а обнављана је у два наврата, с почетка XIX и XX века. Ипак, данас је као видљиво барокно обележје оригиналног изгледа очувала монументално западно pročелје са два масивна торања.

Током XVIII века зидао се читав низ барокних цркава чије основне стилске карактеристике показују велику сродност. Појављује се скромно рашчлањена западна фасада а од декоративних елемената редовно су примењени једноставни пиластри и лизене, профилисане нише и венци, док су стубови знатно ређи. На сличан начин пиластри и лизене постају главни декоративни елементи на витким, често веома смело грађеним торњевима. Под утицајем средњоевропског барока зидају се манастирски конаци у Крушедолу, Шишатовцу, као и две епископске резиденције, у Арад-Гају и Вршцу. У том духу изведена је и прва урбанизација наших насеља у Подунављу, од којих ће нека израсти у важна духовна и економска средишта (Сремски Карловци, Земун, Сремска Митровица, Нови Сад, Вршац, Сентандреја, Будим).

Такође, сасвим су особени токови уметничког развоја у Боки которској, нарочито од краја XVII века, када је цело ово подручје доспело под власт Млетачке републике. Одувек биконфесионално, подручје Боке которске било је предодређено да пружи упечатљиву слику напоредног толерантног живљења православног и католичког света. За то је најбољи пример нова црква манастира Савине код Херцег-Новог, чија је градња отпочела 1777. а довршена 1799. године. За подизање овог православног храма монаси су позвали корчуланског градитеља Николу Форетића, који је са својом дружином дао цркви еклектички печат. Однегован у традицији далматинске романике и готике, али и уз ренесансне и барокне утицаје, Форетић је овде применио извесне елементе прошлих епоха, довршивши једнобродну грађевину масивним, осмостраним кубетом опасаним венцем слободних стубића, чиме је црква је добила коначни изглед православног храма.



Манастир Савина, Херцег Нови, 1777-1799.

Барокнизација српског друштва у XVIII веку, чији су главни носиоци били српско грађанство и црква, упркос заобилазним путевима којима је овај стил продирао, представља период западњачке оријентације наше културе. У том процесу српска је уметност створила дела која се могу окарактерисати као национална варијанта барокних стремљења, умногоме издвојена из сличних појава на пространим теренима православне уметности.

БАРОК

Барок или бароко (према португалском изразу *pérola barroca* – перла, камен неправилног облика) је уметнички правац који је доминирао у Европи у периоду 1600-1750. године. Сходно пореклу свог назива, испрва се односио на уметност која је сматрана неправилном и гротескном, што је у данашњој науци потпуно одбачено. У историју уметности овај назив уводи Јакоб Буркхарт са делом *Цивилизација ренесансе у Италији* из 1860, као ознаку за декаденцију високе ренесансе у развијеној архитектури противреформације Италије, Немачке и Шпаније. У наредним деценијама слично се употребљава у Шпанији, затим користи га и Ниче који пише да се „барокни стил појављује увек када велика уметност почиње да опада.“ Суштински прелом у коришћењу овог термина представља појава књиге Хајнриха Велфлина *Ренесанса и барок* 1888. године. У њој је он не само аналитички и позитивно приказао развој овог стила у Риму, већ је размотрио и могућности примене тог термина у историји књижевности и музике, након чега су уследиле бројне студије барокне уметности, нарочито у Немачкој.

Барок је настао у Италији а затим се проширио по целој Европи, где се од почетка XVII века афирмишу велике националне монархије односно апсолутистичке државе, које су поред поново учвршћене католичке вере и нове улоге науке, биле предуслов за формирање и процват барокне уметности. У XVIII веку барок се проширио преко Алпа где досеже врхунац у виду **рококо стила**, створеног у оквиру грађанске уметности, више окренуте реалности свакодневног живота, која је у Венецији и Фландрији добила прве центре свог развоја. Барок представља последњи универзални стил Европе са тенденцијом да се избрише јасна граница између појединачних уметности у циљу стварања јединственог утиска.

Бежећи од затворених облика и класицизма претходне епохе, архитекте и вајари су тражили нове димензије израза стварајући раскошна дела, препуна сценских иновација и покрета. У потрагама за новим ефектима у третману боје и простора, сликари су и даље интерпретирали религиозне садржаје али новине су уносили у пејзаж, портрет, као и у представе природе. Основне карактеристике барока се већ налазе у ренесансној уметности Европе јер он представља у неку руку надоградњу али и завршетак овог уметничког покрета. У одређеном смислу он је негација ренесансе јер у себи садржи компоненту која произлази из средњовековног хришћанства која је посебно дошла до изражаја након **Тридентског концила** када се решавао проблем реформације.

Тридентски концил и барокна уметност:

Тридентски сабор представља XIX екуменски сабор Католичке цркве, одржан у периоду 1545-1563. у Триденту (данашњи Тренто у Италији), као одговор на теолошке и црквене изазове које је поставила Реформација.¹ На овом сабору је потврђен наук Католичке цркве о

¹Реформација представља религиозно-друштвени покрет у Европи током XVI века, који је покушао да унесе духовне али и структуралне промене у Католичку цркву, односно успостави доминацију Реформисаног хришћанства.

спасењу, библијским канонима, поштовању реликвија тј. светим сакраментима, уједначен је начин слављења мисе и решена друга бројна теолошка и практична питања. Такође, на сабору је расправљано и о уметности, те су тако дефинисана нека важна правила попут тога да **уметничко дело неопходно мора да изазива емоције код посматрача** тј. да су емоције средство којим се изазива религиозно осећање и одређени тип побожности.

Том приликом, отворен је пут за повезивање суштинског односа барока и реторике, јер је исказана потреба да се комуницира са широким слојем посматрача а емоције су истакнуте као начин остварења те комуникације, која је заправо спровођење утицаја на посматрача са циљем прихватања одређених порука. Тако ће принципи које је истакао још антички теоретичар Хорације у свом делу *Ars Poetica*, да је крајњи циљ уметности (тачније поезије о којој је он расправљао) *utile dolci* ("слатка корист") односно *prodesse et delectare* ("да поучи и забави"), наћи више него игде своју примену током барока. Специфичност овог раздобља управо је и произашла из тежње да сликарство истовремено треба да забави и поучи, тачније да васпитава кроз забаву. Она није и не треба да буде нешто што замара, али опет ни разонода није себи сама циљ, већ се кроз њу остварује и образовање. У бароку се кроз наглашену емоционалност и театарске ефекте долази до религиозне истине а уметност заправо добија кључну улогу у образовању и васпитању.

Опште одлике барокне уметности:

Архитектура је монументална и тежи да оствари импресиван утисак на посматрача, па је стога крајње динамична што показују узнемирене, нишама рашчлањене фасаде, украшене раскошним стубовима и волутама. У профаној архитектури најзаступљенији су пројекти дворова и краљевских резиденција, док су тргови главни елемент барокног урбанизма, углавном затворени и елиптичних облика, организовани помоћу вертикалних елемената (стубови, обелиски, фонтане). У сакралној архитектури се остварују нова просторна решења од којих углавном преовладава централни тип основе наглашен куполом. Често су се готичке и ренесансне цркве "барокизерале" преградњама сводова, прочеља и додавањем лучних капа на торњевима. Раскошни барокни дух се огледа и у богато опремљеној унутрашњости грађевине са зидним сликама, рељефним штучо украсима, пуном пластиком, скупоценим намештајем и украшеним литургијским предметима.

Сликарство карактеришу јаке боје и илузија дубоког простора која се добија применом радикалних перспективних решења у сложеним и често дијагонално компонованим сликама. Развија се однос светлости и сенке тежећи да нагласи драматику потенцирану снажном гестикулацијом и динамиком покрета за разлику од статичне и смирене ренесансе (акцент је на осећањима, унутрашњој борби и патосу). Тематски преовлађују сакралне и митолошке композиције у којима се преплићу религиозно патетични занос и сензуалност актова моделованих у меким обрисима. Тежња ка дубини простора је била основни идеал за сликаре илузионистичких композиција на сводовима и куполама, које сугеришу да се унутрашњи простор цркве или двора стапа са спољашњим просторима, стварајући код посматрача оптичку варку којом се меша реалност и оно што је насликано.

Бројни сликарски мотиви као што су портрет, акт, пејзаж или мртва природа, постају популарне самосталне теме у барокној уметности. Чак се неки сликари опредељују само за један од њих или још уже специјализују за извођење њихових појединих сегмената. Тако се Француз Жорж де ла Тур усавршио за сликање контраста светлости и сенке у ноћној расвети, Холанђанин Франс Халс је бележио људске емоције на лепршавим портретима, а Јан Вермер ван Делфт је осликавао лепоту интимности људског дома.

Скулптура барока се одликује бујном волуминозношћу тела и узнемираним драперијама, покретом и снагом израженим у композицији, као и дубоком моделацијом због чега се појављују оштри контрасти светлости и сенке. Таква скулпторска дела заузимају готово сва могућа места у човековом окружењу тј. јављају се у унутрашњости грађевина, по степеништима и дворанама палата, уз портале или као конструктивни елементи на фасадама, налазе се на крововима, саставни су део фонтана и уређених вртова, као и јавних споменика на трговима. Скулптура углавном обрађује хришћанске теме, затим митолошке ликове и групе, док су чести и портрети односно надгробне фигуре.

БАРОК У ИТАЛИЈИ

Око 1600. године Рим је постао извориште барока, као што је то био и један век раније за ренесансу. Папство је постало покровитељ уметности у широким размерама, како би Рим учинило најлепшим градом хришћанског света зарад веће славе Бога и цркве. Међу уметницима који су наметнули нови стил истиче се први барокни сликар – **Каравађо**.

КАРАВАЂО

Микеланђело Каравађо (1571-1610), добио је име по месту Каравађо крај Милана, где је провео детињство а прво уметничко образовање стекао је у Милану код Симонеа Петерцана, ученика чувеног Тицијана. Након инцидента рањавања једног полицијског службеника у кафанској тучи, морао је да се повуче из Милана, упутивши се за Рим без ствари и новца. Тамо је убрзо почео да ради за омиљеног сликара папе Клемента VIII, Ђузепеа Чезарија, који је имао радионицу за израду лепих декоративних слика мртве природе (цвећа и воћа). Две године касније Каравађо напушта ову радионицу у жељи да самостално успе радећи композиције са људским фигурама и религиозном тематиком.

Каравађова биографија је испреплетана бурним догађајима као што су тучњавае и кавге, падање у тамнице и бежања из истих, као и причама које га показују као бруталног и необузданог човека спремног да потегне нож на сваког ко не дели његово мишљење. Живот је проводио по крчмама у друштву скитница и коцкара, често се скривајући од полиције. Након некакве свађе у којој је мачем смртно ранио једног свог друга побегао је 1606. године из Рима, започевши луталачки живот по Напуљу, Малти и Сицилији, пун нових бурних згода и незгода а такође и нових сликарских успеха.



**Караважо, *Корна са воћем*, уље на платну, 31x47 cm, 1595-1596.
(Пинакотека Амбросијана у Милану)**

Новине и својеврсна револуционарна компонента Караважове стваралачке личности, огледају се у храбрости која је пратила његову изјаву: *"Потребна је иста вештина да би се насликала једна добра мртва природа, као и да би се насликала историјска композиција."* Имајући у виду да је у његово доба

историјско сликарство цењено као најузвишенија уметност (изједначена са тзв. високим стилем трагедије и епа у реторици), а да су пејзаж и мртва природа припадали ниском стилу тј. трећеразредном стваралаштву према хијерархији жанрова хуманистичке теорије уметности, његова изјава је оспорила и готово наопачке изврнула општеприхваћене уметничке каноне.

Већ у Караважовим раним сликама увиђа се невероватно реалистична обрада људске фигуре, физички али и емотивно, са драматичном употребом осветљења. То су биле карактеристике које ће имати пресудан утицај на барокно сликарство, иако Караважо испрва није био добро прихваћен у римским уметничким круговима. Он је заправо унео крајњи и тако бескомпромисан реализам у сликарство, који се пре може назвати натурализмом, сликајући по живим моделима обичних људи са улице. На тај начин је стварао ликове светаца, као и самог Христоса, што је посебно изазвало згражавање римских грађана, већ при сусрету са његовим раним религиозним радовима као што је *Позивање Св. Матеје*. Ова слика је настала између 1597-1598. када је урадио неколико монументалних дела у капели Контарели цркве Сан Луиђи деи Франчези у Риму. Никада пре тога се једна света тема није јавила описана тако савршено изразима савременог живота простих људи, док су ликови порезника Св. Матеје и његових службеника чак приказани у савременој одећи у одаји која наликује најобичнијој крчми. Матеја упитно указује прстом на себе док два лика у простој одећи и босоноги, прилазе са стране. Христос који је у полумраку, истиче се иконографски једино по готово неприметној златној траци која представља ореол, али га много више открива заповеднички гест позајмљен са Микеланђелове сцене *Стварање Адама* (Сикстинска капела) који повезује две групе фигура. Међутим, најпресуднији елемент је зрак сунчеве светлости који осветљава Спаситељево лице и руку у мрачном ентеријеру, на тај начин преносећи његов позив до Матеје. Светлост овде има симболичну улогу непосредно изражавајући основну идеју барокне уметности – *да се велике тајне не откривају интелектуалним размисљањима, већ спонтано унутрашњим доживљајем приступачним свим људима*. Тако су Караважове слике постале "световно хришћанске" тј. нетакнуте теолошким догмама и обраћале су се подједнако католицима и протестантима.



Каравачо, *Позивање Св. Матеје*, уље на платну, 338x348 cm, капела Контарели, Сан Луиџи деи Франчези, Рим, 1599-1600.

Иако је техника *chiaroscuro* (кјаро-скурро) као наглашен однос светлости и таме коришћена много пре појаве Каравача, сматра се да је тек овај уметник дефинисао њено коришћење у правцу пуне примене, тако што је додатно потамњивао сенке и преместио главни субјекат слике у готово заслепљујући млаз светлости. За разлику од неких других славних уметника пре њега, Каравачо је радио брзо и преносио је основне црте модела кога је уживо студирао директно на платно, што сведочи врло мали број његових очуваних припремних скица. Такав приступ раду су анатемисали савременици коју су осуђивали његово одбијање да слика према пажљиво осмишљеним студијама и да идеализује своје фигуре. За његов рад су били кључни модели, обично пријатељи или љубавнице, затим просјаци и сиромаси, као и познате проститутке, које су скандалозно на Каравачовим композицијама представљале Богородицу и друге светитељке. Неретко је убацивао и сопствени лик на композиције, па се сматра да је тако један од његових последњих аутопортрета просторно најудаљенија фигура сведока са десна на слици *Мучеништво Св. Урсуле*.



Каравачо, *Мучеништво Св. Урсуле*, уље на платну, 154x178 cm, 1610. (Галерија Палате Стиљано, Напуљ)

Такође, Каравађо је имао невероватну способност да потпуно оживи тренутак, као и да наметне сазнање о његовом кључном значају, попут момента када се Христос открива својим ученицима на слици *Пут у Емаус* или пак свечаности *Христовог полагања у гроб*, које у себи носи наговештај дијагоналног компоновања, често коришћеног касније у барокном сликарству.

Каравађо, *Пут у Емаус*, уље на платну, 139x195 cm, 1606. (Национална галерија, Лондон)



Каравађо, *Полагање у гроб*, уље на платну, 300x203 cm, 1602-1603. (Ватикан, Рим)

Када је слика *Позивање Св. Матеје* била постављена у Контарели капели у Риму, имала је невероватан утицај на рад читаве генерације младих уметника који су почели да стварају у Каравађовом маниру (међу њима се истиче једна од ретко познатих жена сликара **Артемизија Ђентилески**, ћерка једног од Каравађових највернијих следбеника, **Орација Ђентилеског**, касније дворског сликара Чарлса I у Енглеској). Уметници који су радили под утицајем Каравађовог сликарства називани су "**каравађисти**" или "**тенебристи**" због наглашене употребе сенчења. Иако није имао своју формалну школу и ученике, Каравађо је утицао посредно или непосредно на многе великне барокне уметности попут Бернинија, Рубенса и Рембранта.

Међутим, Каравађо је имао доста противника, посебно у широј публици која је сматрала да његовој уметности недостаје пристојност и уваженост, док су прости људи замерали што на његовим сликама виде себи сличне, јер су више волели идеализованија и речитија побожна дела. По укусу Рима тада је био још један дошљак, **Анибале Карачи** (1500-1609) из Болоње,



који је на таваници Галерије палате Фарнезе насликао своју најславнију фреску, тако популарну да су је стављали одмах иза радова Микеланђела и Рафаела. Ту богату и врло комплексну композицију чине наративни призори окружени сликаном архитектуром и скулптуром тј. нагим младићима који носе венце, слично као на Микеланђеловом своду Сикстине. Они су дати у скраћењу, обрађени са савшеном вештином, док су наспрам те позадине митолошки призори представљени као слике у рамовима. Карачи је, као и Каравађо, осећао да уметност мора да се врати природи, мада је тај приступ у његовом случају одржавао равнотежу између студија из живота и оживљавања класике.

Анибале Карачи, Свод галерије Фарнезе, фреска, 1597-1601.

Карачијеви ученици следили су његов чулни илузионизам, који су постизали комбиновањем архитектонске перспективе и сликарског илузионизма јаким боја пореклом из венецијанске школе (Коређо, Тицијан), претварајући читаву површину у један безгранични простор као на Гверчинијевој слици *Аурора*. Овим делом он је покренуо праву бујицу сличних композиција на таваницама цркава и палата, међу којима се као врхунац издваја фреска Пјетра да Кортоне у великој дворани палате Барберини, која глорификује папу Урбана VIII.

Гверчино, *Аурора*, фреска на таваници, вила Лудовизи, Рим, 1621-1623.





Пјетро да Кортона, *Глорификација владе Урбана VIII*, фреска на таваници, палата Барберини, Рим, 1638-1639.

У архитектури барока, није могуће тако лако одредити почетак као у сликарству. Свакако да су промене настале током обимног програма црквене изградње у Риму, започетог још крајем XVI века, где су истакнуто место имали радови на цркви Св. Петра, којом се готово током читаве каријере бавио највећи вајар и архитекта тог доба – **Ђанлоренцо Бернини**.

БЕРНИНИ

Ђовани Лоренцо Бернини (1598-1680) је рођен у Напуљу као син сликара и скулптора Пјетра Бернинија, пореклом Фирентинца, код кога је изучио скулпторски занат и већ у раној младости постао његов сарадник. Претпоставља се да је 1605. године са оцем прешао у Рим где се за даровитог дечака нарочито заинтересовао Мафео Барберини, будући папа Урбан VIII, који га је одмах по ступању на папски престо узео у службу. Бернини је већ са непуних 25 година због заслуга на папском двору био награђен Христовим орденом и титулом витеза. Прва звања су му била директор ливнице Сант Анђела и инспектор фонтана на тргу Навона, затим постаје главни архитекта цркве св. Петра а убрзо и најчувенији уметник у целој Европи. Највећи моћници, попут Ришељеа и енглеског краља Чарлса I, обраћали су му се са ласкањем и скоро понизно када су тражили да им он изради портрет. Такође, писмо које му је Луј XIV послао по специјалном изасланику позивајући га у Француску да пројектује Лувр било је пуно страхопоштовања *"као да се нека велика сила обраћа другој великој сили,"* а иако



до остварења пројекта није дошло Бернини је примљен у Француској са изразитим почастима.

Радове на Св. Петру, Бернини је почео пројектовањем огромног бронзаног циборијума за главни олтар испод куполе, као сјајан спој архитектуре и скулптуре. Четири украшена тордирана стуба подупиру једну платформу, на чијим се леђима налазе кипови анђела и снажно извијене спирале које носе симбол победе хришћанства над паганским светом, крст изнад златне земљине кугле. Читава композиција је оживљена таквом изражајном снагом да оставља утисак најчистијег барокног стила.

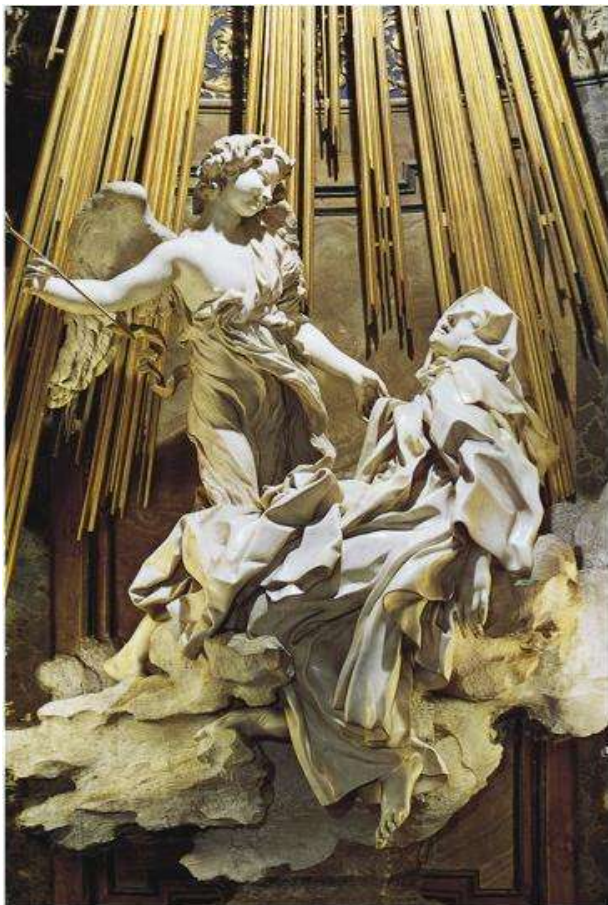
Бернини, Цибориј у цркви Св. Петра у Риму, 1624-1633.

Међутим, барокне карактеристике истакла је још више Бернинијева скулптура *Давида*, чији склад духа и тела тј. покрета и емоције, подсећа на дела хеленистичке скулптуре. Међутим, за разлику од ранијих ренесансних статуа ова фигура није замишљена као самостална, већ као половина једног пара а читава њена акција је усмерена на невидљивог противника. Сходно томе простор око Давида припада статуи јер нам његов израз лица јасно говори да он види непријатеља. Управо та одлика барокну скулптуру одваја од скулптуре претходна два века – она поседује нову, активну повезаност са простором у коме се налази тј. избегава самодовољност због илузије о присутним личностима или снагама које наговештавају понашање стауе као "невидљива допуна."

Бернини, Давид, мермер, 1623. (Галерија Боргезе, Рим)



Уметност барока није јасном границом одвајала сликарство и скулптуру, које удружује са



архитектуром како би се створила сложена илузија попут оне коју је пружала позорница. Бернини је посебно волео позориште, те је стога дао своје најбоље радове управо у таквој симбиози, коју најбоље илуструје његово ремек-дело *Занос Св. Терезе* у капели Корнаро. Призор представља моменат религиозног заноса који је велика светица Тереза од Авиле описала као да јој је анђео пробо срце пламеном златном стрелом тј. "душевени бол који је обузео и тело као најслађе миловање од стране Бога." Бернини је дао два лика на лебдећем облаку усталасаних драперија, готово дематеријализованих у светлости која продире кроз латерну капеле, са фреском на своду где се небеска слава открива као блештави продор светлости из које се стрмоглављују ројеви кличућих анђела уз додаток скулпторално обликованих златних зрака. Ефекат позоришта Бернини је даље остварио уградњом балкона на странама капеле где су дате скулптуре чланова породице Корнаро, који посматрају призор.

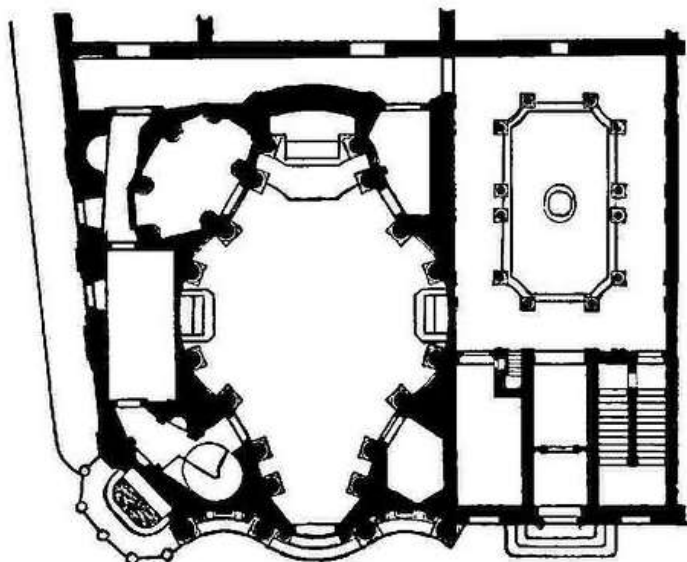
Бернини, *Занос Св. Терезе*, мермер, капела КорнароСанта Марија дела Виториа, Рим, 1645-1652.

Сличним театарским ефектима и илузионизмом кроз фузију свих ликовних уметности Бернини се користио и приликом извођења бронзаног *Престола Св. Петра*, који без тежине лебди на рукама четворице црквених отаца у холу цркве Св. Петра, окупан продором небеске светлости који покреће облаке и анђеле према посматрачу. Док је радио на овој композицији, уметник је правио и нацрт за овални трг испред цркве Св. Петра, као његову спољну декорацију у виду колонијада које симболишу материнске руке Цркве које све грле.



Бернини, *Трг Св. Петра*, Рим, 1657.

Бернинијев највећи супарник у архитектури био је **Франческо Боромини** (1599-1667), који је пројектовао сложена дела понекад се удаљавајући од постулата ренесансних закона да архитектура мора одражавати сразмере и симетрију људског тела. Његов први већи пројекат, црква Сан Карло на Тргу четири фонтане у Риму, која му је донела славу у целом свету, одаје утисак непрестане игре конвексних и конкавних површина тако да читава зграда делује еластично, са основом овала тј. елипсе која подсећа на развучени полу-лоптасти грчки крст.



Боромини, *Сан Карло у Риму*, свод куполе и основа, 1665-1667.

Његов следећи пројекат за цркву Сан Иво био је исто тако смео и нов, понављајући конвексно-конкавни ритам, са основом централног типа у облику шестокраке звезде, који наставља у форми велике куполе завршене округлом латерном. Сличне форме применио је и на фасади цркве Ста Агнезе на тргу Навона, где спаја готичка и ренесансна обележја у прочељу са две куле и куполом.



Боромини, *Купола цркве Сан Иво у Риму*, 1642.



**Боромини, *Прочеље цркве Санта Агнеза*,
трг Навона у Риму, 1653-1663.**

Бороминијев стил уз неке изразито индивидуалне карактеристике наставио је да спроводи **Гварино Гварини** (1624-1683) у Торину, калуђер чији се архитектонски геније заснивао на математици и филозофији. Конвексно-конкавни ритам посебно је примењен на пројекту прочеља палате Карињано, која је специфична по томе што је до последњег детаља изведена од опеке. Такође, његова купола на Капели Св. Покрова представља врхунац дематеријализоване барокне архитектуре јер је њена површина потпуно исчезла међу истакнутим сегментним ребрима у чијем врху лебди голуб Св. Духа, смештен унутар једне дванаестоструке звезде.



**Гварини, *Прочеље палате Карињано* (почето 1679) и *Купола у Капели Св. Покрова*,
катедрала у Торину, (1668-1694).**

Стил који је започео Боромини а усавишио Гварини, доживео је свој врхунац у архитектури Аустрије и јужне Немачке, где се почев од 1690. године јављају домаће архитектуре које примењују одлике барока. Први велики архитекта позног барока у средњој Европи, **Јохан Фишер фон Ерлах**, био је чврсто везан за италијанску традицију, што показује његов пројекат цркве Св. Карла Боромејског у Бечу. Он комбинује прочеље Санта Агнеше од Бороминија са портиком Пантеона, уз пар огромних стубова изведених из Трајановог стуба, који мењају куле на фасади пореклом из готичке традиције.



Јохан Фишер фон Ерлах, Св. Карло Боромејски, Беч, 1716-1731.

Међу архитектама следеће генерације истиче се Балтазар Нојман који је радио Епископску палату у Варбургу, где се издваја Царска дворана са овалном основом и конструктивним елементима попут стубова, пиластера и архитрава сведених на минимум. Дворана је украшена белим неправилним орнаментима, налик чипки, пореклом из рококоа,² који су овде комбиновани са познобарокном архитектуром. Таваницу прекрива ремек-дело **Ђованија Батисте Тјеполо**, који је био пореклом Венецијанац, па тако у свом делу спаја традицију високог илузионистичког сликарства и сјај Веронезеа, уз невероватно мајсторство у приказивању светлости и колорита.



Ђовани Батиста Тјеполо, Фреска на таваници Царске дворане, Епископска палата у Варбургу, Немачка, 1751.

²Репертоар чипкастих и вијугавих украсних мотива, налик чипки, који је крајем XVII века створен у Француској.

БАРОК У ФЛАНДРИЈИ, ХОЛАНДИЈИ И ШПАНИЈИ

Рушењу уметничких граница између севера и југа Европе, односно бароку као међународном стилу изузетно је допринео фламански сликар **Петер Паул Рубенс**.

РУБЕНС

Петер Паул Рубенс (1577-1640), био је фламански сликар и дипломата шпанског хабзбуршког краљевства, рођен у Немачкој где су његови родитељи емигрирали за време верских прогона протестаната из Антверпена. Након смрти оца, враћа се у Антверпен где студира сликарство код домаћих уметника и постаје мајстор 1598. године. Међутим, лични стил формирао је тек две године касније када је отишао за Италију да проучава античку скулптуру и сликарство старих мајстора ренесансе од којих нарочито цени Тицијана, док од барокних издваја Каравађа и Карачија. Након повратка у Антверпен отвара уметничку радионицу и постаје дворски сликар, али и угледни саветник коме су често повераване дипломатске мисије па је тако путовао у Париз, Мадрид и Лондон. Рубенсово стваралаштво представља синоним фламанског бароко који својим патосом и покретом представља најаутентичније изразе свога времена. Његова палета се карактерише топлим бојама и сјајним тоновима невиђене жестине, док је још за живота постао чувен као “сликар тела,” насупрот Рембранту који је назван “сликарем душе”.



Подизање крста, рано Рубенсово ремек-дело израђено по повратку у Антверпен, сведочи о утицају италијанске уметности, што показују мишићави ликови налик фигурама Сикстине, док осветљење и композиција асоцирају на Каравађа. Истанчана фламанска реалистична школа огледа се у прецизним детаљима као што су лишће, војников оклоп или пас коврцаве длаке, док нестабилна пирамида саздана од људских тела, несигурно се љуљајући, руши границе оквира слике чинећи да посматрач стекне утисак да и он учествује у догађају.

Рубенс, *Подизање на крст*, слика на дрвету, 462x349 cm, катедрала у Антверпену, 1609-1610.

Током периода 1620-1630. године, Рубенсов динамичан стил је достигао врхунац у његовим декоративним пројектима за различите палате и цркве. Један од најчуднијих је извео у Луксембуршкој палати у Паризу, са темом слављења живота Марије Медичи, мајке Луја XIII. Преплет реалних и митолошких елемената у сливеном усковитланом покрету илуструје уљана слика, рађена као скица за представу доласка краљице Марије у Марсеј. Она показује новину у односу на раније уметнике јер је Рубенс уместо скица у цртежу радио студије за композиције од почетка у боји и светлости.

Рубенс, Марија Медичи, француска краљица, искрцава се у Марсеју, слика на дрвету, 63,5x50 см, 1622-1623. (Пинакотека у Минхену)



У позним годинама Рубенс је обновио интересовање за Тицијаново сликарство, што илуструје алегоричка композиција *Врт љубави*, где је спојио Тицијанову класичну митологију са северњачким интерпретацијама ове теме у стилу жанр сцене, створивши зачарани свет у коме су мит и стварност изједначени. Такође, радио је и пејзаже спајајући традицију својих северних претходника (Питер Бројгел) и јужњачких узора попут Карачија.



Рубенс, Врт љубави, уље на платну, 229x283 см, 1632-1634. (Музеј Прадо, Мадрид)

Поред Рубенса, само је још један фламански сликар достигао интернационални углед. То је био **Антоан ван Дајк**, његов ученик, који се прославио као портретиста створивши традицију аристократског портрета која је у Енглеској, где је он доста радио, трајала до краја XVIII века.

Антоан ван Дајк, *Портрет Чарлса I у лову*, уље на платну, 227 x 212 cm, око 1635. (Лувр, Париз)

За разлику од Фландрије, коју је обележио Рубенс, у Холандији се појављује мноштво разноликих мајстора и локалних школа (Амстердам, Харлем, Утрехт, Делфт и друге). Појаву бројних уметника условила је чињеница да у Холандији уметност нису помагали држава и црква кроз ангажман и наруџбине обимних јавних радова, већ први пут у историји приватни колекционари постају главни извор зараде сликарима, захваљујући правој колекционарској манији која је обухватила грађанство.



Барокни стил је стигао у Холандију преко Рубensoвих дела, али и Рима тј. непосредних контаката са Каравађом и његовим следбеницима. Посебно је била значајна Утрехтска школа, чији су чланови боравили у Италији, па иако није дала значајне мајсторе допринела је ширењу утицаја италијанског барока, првенствено Каравађа и Карачија. То се посебно огледа у делима великог сликара портрета из Харлема, **Франса Халса** (1580-1666), који се истакао по томе што је радио брзим и видљивим потезима кичице који су остављали утисак непосредности скице. Његов зрели стил одаје слика *Весела пијаница*, рађена у комбинацији Рубенсове снаге и Каравађове усредсређености на драматичан моменат, док његов касни групни портрет *Чланице управног одбора Дома старца у Харлему*, показује дубоко проницање у људски карактер.



Франс Халс, *Весела пијаница*, уље на платну, 81 x92 cm (1627) и детаљ слике *Чланице управног одбора Дома старца у Харлему*, уље на платну, 170x249 cm, 1664.

РЕМБРАНТ

Несумњиво да је највећи геније холандског сликарства био Рембрант Хармернсон ван Рајн (1606-1669), уједно и један од најутицајнијих уметника у традицији западне Европе XVII века. Психолошка димензија његових портрета и продубљена интерпретација библијских догађаја које је радо сликао, остале су до данас јединствене и непоновљиве. Већ за живота Рембрантова дела су копирана и имитирана али после његове смрти га критичари, а посебно присталице класицизма, нису превише ценили. Ипак његове слике су остале омиљене и на цени код колекционара, док се у XVIII веку јавља покрет сликара у Немачкој и Енглеској који су били инспирисани управо Рембрантовим радом.

Од 1620. до 1624. био је ученик Јакоба Исакса ван Сваненбурга, школованог у Италији и специјализованог за сликање архитектуре и представа пакла. Постоји мишљење да су Сваненбургове слике пакла побудиле у младом Рембранту интересовање за представљање светлости. Године 1624. провео је шест месеци код сликара Питера Ластмана у Амстердаму, што је на њега оставило јачи утицај него раније образовање јер га је Ластман усмерио ка историјском сликарству, које је у то време сматрано највишим родом сликарства. Рембрант се 1625. вратио у родни Лајден и са пријатељем Јаном Ливенсом отворио сликарску радионицу где се највише бавио историјским сликарством и портретским студијама карактера, док је три године касније израдио прву гравуру и почео да узима ученике.

У раним сликама попут дела *Тобија и Св. Ана са јаретом*, кроз наглашени реализам и јако осветљење огледа се утицај Каравађа. Овакве старозаветне сцене Рембрант је највише волео јер лепо илуструју његов нови емоционални став, тј. исти световно-хришћански прилаз који је Каравађо користио за Нови завет, као непосредну причу о божјем поступању са људима.



Рембрант, *Тобија и Св. Ана са јаретом*, слика на дрвету, 39x30 cm, 1626. (Колекција баронице Бентинк, Париз)

Деценију касније Рембрант је развио стил високог барока у пуној сјају, када његов Стари завет постаје блештави свет Истока (у то време био је колекционар предмета с Блиског истока), пун привлачности и жестине као на слици *Ослепљивање Самсона*, где продор светлости у мрачни шатор појачава драматичност.

**Рембрант,
Ослепљивање
Самсона, уље на
латну, 236x 302 cm,
1636. (Франкфурт)**



Младом Рембранту је невероватну славу донела слика *Час анатомије доктора Николаса Тулпа* из 1632. године. На њој је приказан доктор Николас Тулп, који објашњава мускулатуру руке присутним медицинским стручњацима. Леш на слици је злочинац Арис Кинт, који је претходно тог дана био обешен због оружане пљачке, а неки од присутних посматрача су аристократе који су платили да буду укључени у слику. Догађај се одвио 16. јануара 1632. године у амстердамској хируршкој гилди којој је Тулп припадао. Носио је титулу званичног градског анатома, коме је било дозвољено да врши само једно јавно сецирање годишње за које би се користило тело погубљеног злочинца. Часови анатомије су били друштвени догађај у XVII веку и одржавали су се у учионицама које су заправо биле позоришта, присуствовали су им студенти, колеге и сваки појединац који би платио улазницу. Посматрачи су били прикладно одевени за ову озбиљну друштвену прилику. Савремени стручњаци су коментарисали прецизност којом је 26-годишњи Рембрант насликао мишиће и тетиве а није познато где је стекао та знања, могуће је да је ископирао детаље из приручника анатомије. Лице леша је делимично осенчено као наговештај „сенке смрти“ (*umbra mortis*), технике коју ће Рембрант често користити. Слика је потписана у горњем десном углу са *Rembrandt f[ecit] 1632*. То је, колико је познато, први пут да је потписао слику именом а не иницијалима, што је знак пораста уметничког самопоуздања.

Прекретница у Рембрантовој каријери била је слика *Ноћна стража*, групни портрет војника који су му платили за слику али су остали незадовољни јер су неки од њих представљени у другом плану. Ипак, у тежњи да избегне механички правилно дело, Рембрант је виртуозно остварио барокни покрет и осветљење, иако по многим изворима ова слика није била добро примљена у јавности. Он је ликове поделио у неколико мањих група, представивши их у покрету, уместо у уобичајеној статичној пози а овакву интерпретацију је нагласио и сложеним светлосним ефектима којима су лица дефинисана кроз градицију светлости и таме. Свака фигура оставља утисак портрета укључујући и жену у жутом, на чијем појасу visi птица која у канцама држи амблем војне полиције. Иза барјактара се налази се Рембрантов аутопортрет, један од најнеупадљивијих које је насликао.



Рембрант, *Час анатомије*, уље на платну, 216x169 cm, 1632. (Музеј у Хагу)



Рембрант, *Ноћна стража*, уље на платну, 371x445 cm, 1642.
(Државни музеј, Амстердам)

После 1642. Рембрантова слава полако бледи, док га прате и финансијске потешкоће које условљава лоше газдовање, па наступа период кризе, немира и унутрашње несигурности која се рефлектовала у новом стилу лирске истанчаности без реторике високог барока. Тако дела попут *Јаков благосиља Јосифове синове* (1656), остварују нову дубину осећања и интимности тј. приснији осећај него у ранијим уметничким делима. Ову нову фазу, препуну интроспекције и самокритике, одлично осликава његов *Аутопортрет* који је насликао пред крај живота.



Рембрант, *Аутопортрет* са два круга, уље на платну, 114x96,5 cm, 1660. (Кућа Кенвуд, Лондон)



Повратак блудног сина, слика настала пар година пре уметникове смрти, његова је најречитија и најспокојнија религиозна слика. Чулна лепота ранијих дела сада је уступила место скромном свету похабане одеће и босих ногу, где је вероватно приказао Јевреје који су често били његови модели, посебно уважавани од стране уметника као наследници библијске прошлости и трпељиве жртве прогона.

Рембрант, *Повратак блудног сина*, уље на платну, 264x205 cm, 1665. (Ермитаж, Петровград)

Рембрант је такође био познат као мајстор дрвореза и бакрореза, радећи у техници киселине и суве игле, коју нико није користио тако истанчано пре њега.

Рембрант, *Христос проповеда*, гравира, 1652. (Метрополитен музеј, Њујорк)



Холандија током XVII века постаје прави расадник различитих сликарских жанрова који су били омиљени као теме међу колекционарима слика, па се тако појављују уметници који специјализују израду пејзажа, видика са архитектуром, мртве природе или жанр сцене (призоре из свакодневног живота).



Јаков ван Рујздел, *Јеврејско гробље*, 81x95 cm, 1655. (Државна галерија, Дрезден)



Јан Вермер ван Делфт, *Писмо*, уље на платну, 44x39 cm, 1666. (Државни музеј у Амстердаму)



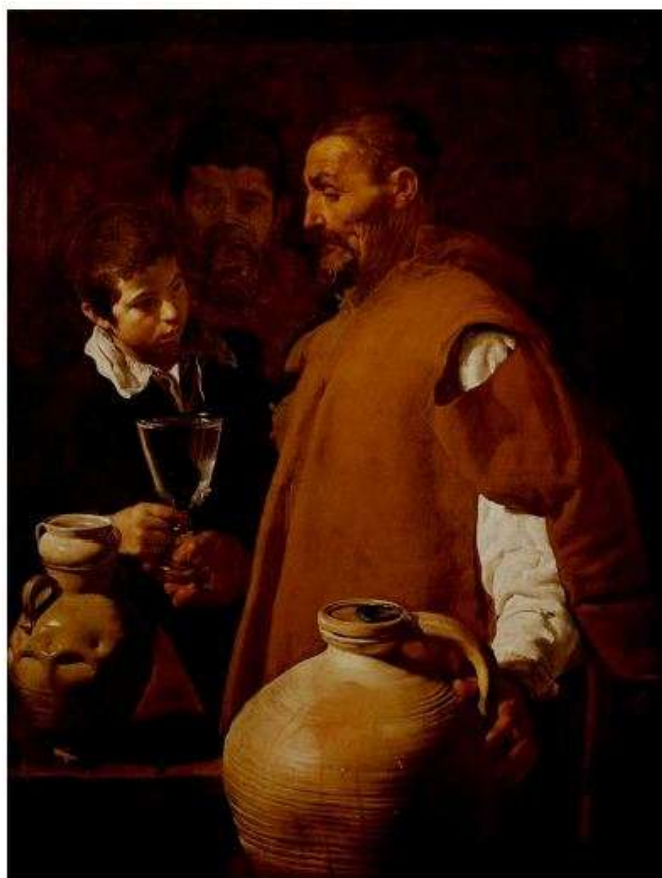
Вилем Хеда, *Мртва природа*, слика на дрвету, 43x57cm (Музеј у Ротердаму)

Санчез Котан, *Мртва природа*, слика на дрвету, 63,5x85 cm (Музеј у Гранади)



Сликарство шпанског барока одвијало се под утицајем Италије и Холандије. Убрзо пошто је у холандско сликарство ушла мода мртвих природа, оне почињу да се развијају и у Шпанији кроз посебан тип заступљен у раду **Санчеза Котана**. Његове слике одликује и утицај Каравађа, што уочавамо у контрасту јаке светлости и непробојног мрака у који смешта своје намирнице, моделоване са брижљивим реализмом, прецизно намештене тако да можда носе и неко симболично значење (поврће у облику звезде и полумесеца). Котанове мртве природе су врло контрастне богатим северњачким композицијама јер нема раскошних предмета и посуђа или расипничке обилности хране.

Под утицајем Каравађа у својим раним годинама стварао је и **Дијего Веласкез** (1599-1660), који је био усресређен на жанр сцене и мртве природе. *Водоноша из Севилје*, слика коју је насликао са свега 20 година, већ одаје раскош његовог талента: снага са којом је опазио индивидуални карактер и достојанство ликова чине да један свакодневни приказ добије свечану атмосферу некаквог обреда.



Веласкез, *Водоноша из Севилје*, 105x80 см, око 1619. (Музеј Велингтон, Лондон)

Неколико година касније Веласкез постаје дворски сликар у Мадриду, где до краја живота углавном слика портрете краљевске породице. У међувремену је постао Рубensoв пријатељ и он га упућује на Тицијаново дело, па је касније Веласкез боравио и на студијском путовању у Италији. Његов зрели стил илуструје групни портрет и жанр сцена истовремено, *Младе племићке*, која носи и поднаслов *Уметник у атељеу* јер је Веласкез приказао и себе док слика. Веласкез је био очаран оптичким тајнама светлости које је студиозно проучавао, па се на овој слици појављује двосмисленост коју приказују ликови у огледалу иза сликаревих леђа: да ли представљају родитеље мале принцезе Маргарите која позира док улазе у просторију или пак портрет краљевског пара као одраз дела у огледалу које уметник слика?

Различите врсте непосредне и одражене светлости су на овој слици безграничне а Веласкез је сликао техником нежних глазура које истичу текстуру и најосветљенијих површина. Његов циљ није био да прикаже ликове у покрету већ покрет саме светлости, као и бескрајан низ њеног деловања на колорит и форму јер је по њему светлост стварала видљиви свет.



Веласкез, *Младе племићке*, детаљ, уље на платну, 318x274 cm, 1656. (Прадо, Мадрид)

БАРОК У ФРАНЦУСКОЈ И ЕНГЛЕСКОЈ

Француска је под Лујем XIV (1638-1715) постала најмоћнија нација у Европи, војно и културно, док је њена престоница, Париз, заменила Рим као светска уметничка метропола. Врхунац стваралаштва је везан за период Лујеве владавине од 1660. до 1685. када су радови на Версајском дворцу и другим пројектима који славе краља били у пуном замаху. У Француској се стил тих година назива и стилем Луја XIV, који је најприближније описан изразом *барокни класицизам* примењиваним првенствено на двору. Тај класицизам почивао је више него у другим северним земљама на италијанској ренесанси, али и на француском хуманизму и његовом наслеђу разума и стоичке врлине.

Ширењу и популаризацији класицизма у француској уметности највише је допринео сликар **Николас Пусен** (1593-1665), који је скоро цео живот провео у Риму, проучавајући антику којој је био изразито одан. То се огледа већ у његовом раном делу *Цефалус и Аурора* (око 1630), испирисаном Тицијановим колоритом и приступом класичној митологији.



Пусен, *Отмица Сабинанки*,
155x210 см, око 1636.
(Метрополитен музеј, Њујорк)

Насупрот томе, на слици *Отмица Сабинанки*, венецијанска својства су потиснута у корист једног строгог интелектуалног стила. Овде су чврсто моделоване фигуре замрзнуте у акцији (попут статуа јер су многе и изведене из хеленистичких скулптура) у

реконструисаном простору римске архитектуре. Ово дело имало је тежњу да илуструје Пусенове теоретске ставове да је *"највиши циљ сликарства да представи племенита и озбиљна дела. Она се морају приказати на логичан и срећен начин, не онако како су се догодила, него онако како би се догодила да је природа савршена. У ту сврху уметник мора да тежи за оним што је опште и типично, ослањајући се више на дух него на чула...он треба да потисне таква јефтина средства као што су боје и да нагласи облик и композицију. На једној доброј слици посматрач мора бити у стању да прочита тачна осећања сваког лика и да их повеже с датим догађајем."*

У складу са изнетим ставовима Пусен је сликао и пејзаже, попут дела *Пејзаж са сахраном Фокиона*, са брижљивим, готово математичким распоредом простора, али и прилагођеним лирским расположењем сходно представљеном догађају: сахрани грчког хероја који је умро јер није прећутао истину, чинећи својеврстан споменик стоичкој врлини.



Пусен, *Пејзаж са сахраном Фокиона*,
179x119 см,
1648. (Лувр, Париз)

Велики француски пејзажист Клод Лорен (1600-1682), такође је већи део живота провео у Риму, где је страствено и посвећено истраживао његову околину сликајући идиличне пределе испуњене одјецима антике. На његовим пејзажима често се јавља фина измаглица карактеристична за приказе раног јутра или поднева, неки дах носталгије који лебди над таквим видицима, посебно привлачан за северњаке који су само накратко или никад видели Италију.

Клод Лорен, *Пасторала*, бакрорез, 38x55 cm, око 1650. (Галерија Јејл, Конетикат)



Када је Луј XIV 1661. преузео власт, његов главни саветник Колбер, изградио је управни апарат који је подржавао моћ апсолутног монарха а ликовне уметности су добиле званичан задатак да славе краља. Први велики Колберов пројекат био је довршавање **Лувра тј. затварање његовог дворишта на источној страни једном импресивном фасадом у периоду 1667-1670** →. Првобитна решења нису била адекватна па је у Париз позван



Бернини, који је дао пар предлога али су сви одбачени због колосалних размера, па до сарадње није дошло. Коначно, посао је поверен тиму Луј ле Во, дворски архитекта, Клод Перо, познавалац античке архитектуре и Шарл Лебрен, дворски сликар. Фасада је постала оличење француског класицизма јер је средишњи део компонован као прочеље римског храма а крила као расклопљене бочне стране тог храма са јединственим редом самосталних стубова.

Највећи краљев подухват био је дворaц Версај, који је градио са намером да добије раскошан простор као погодан оквир за живот свога двора. Овим послом руководио је Шарл Лебрен, са почетним пројектом Ле Воа, који је дао решење вртне фасаде али је умро годину дана након почетка радова 1670. Пројекат је наставио Жил Арден Мансар, који га је проширио у складу са растућим захтевима краљевских потреба, адаптиравши фасаду Лувра у решење са хоризонталном спратном поделом. Дворац је посебно познат по раскошној унутрашњости где се издваја велелепна централна Дворана са огледалима, као и њени бочни пандани, Салон Мира на једном и Салон Рата на другом крају. Можда најјачи утисак оставља парк који се од вртне фасаде пружа на неколико километара, као наставак архитектонског простора у виду свечаних вртова са базенима, терасама, лавиринтима тј. погодан оквир за појављивање краља пред јавношћу.



Вртови Версаја, 1669-1685. (архитекта Андре ле Нотр)

У духу строгог класицизма стварали су и дворски скулптори чије су главне теме биле статуе владара (омиљени тип још од антике – коњаничке статуе) и портрети. Слободна скулптура, експресивна и наглашено барокног израза, попут *Мила из Кротоне*, појављивала се ретко и тек онда када је Лебренов ауторитет, након смрти краљевог саветника Колбера, почео да опада тј. када је машина централизоване управе престала да функционише.

Франсоа Жирардон, *Модел за коњаничку статуу Луја XIV*, око 1687. (Галерија Јејл, Конетикат)





Пјере Пугет, *Мило из Кротоне*, мермер, висина 2,7 м, 1671-1683. (Лувр, Париз)

Нови дух огледа се и у појави сликара Антоана Ватоа, који је примљен на Академију у Паризу, захваљујући слици *Ходочашће на Китеру*, која представља раскид са строгим класицистичким стилом контура који је пропагирао Пусен. Она најављује повратак колористичке и лирске уметности, пуне преплета стварних и иреалних prizora у комбинацији са митолошким детаљима.

Антоан Вато, *Ходочашће на Китеру*, уље на платну, 130x194 cm, 1717. (Лувр, Париз)



Након смрти Луја XIV племство је престало да буде везано за Версај и краљевски надзор, а уместо повратка у своје провинцијске замкове, пре бирају да у Паризу граде отмене градске куће познате као *hotels* (засебне куће). Оне су захтевале један мање раскошан и гломазан стил од званичног краљевског класицизма, па је тако настао **Рококо** познат и као **стил Луја XV** (од речи *rocaille* – декорације пећина у виду неправилних шкољки и камења), који је заправо представљао минијатурни и прочишћени барок Бернинија и Гверинија. Типична рококо скулптура оличена је у малој групи *Сатир и Бахананткиња*, предвиђеној да се гледа изблиза уз нагласак на једној кокетној еротички. Највећи сликар француског рококоа био је Жан Оноре Фрагонар, који је сликао са пластичном ширином и спонтаношћу налик Рубенсу и љупком лакоћом ликова преузетом од Тјеполоа, коме се дивео у Италији.



Клодион, *Сатир и Бахананткиња*, теракота, висина 58 см, око 1775. (Метрополитен музеј, Њујорк)

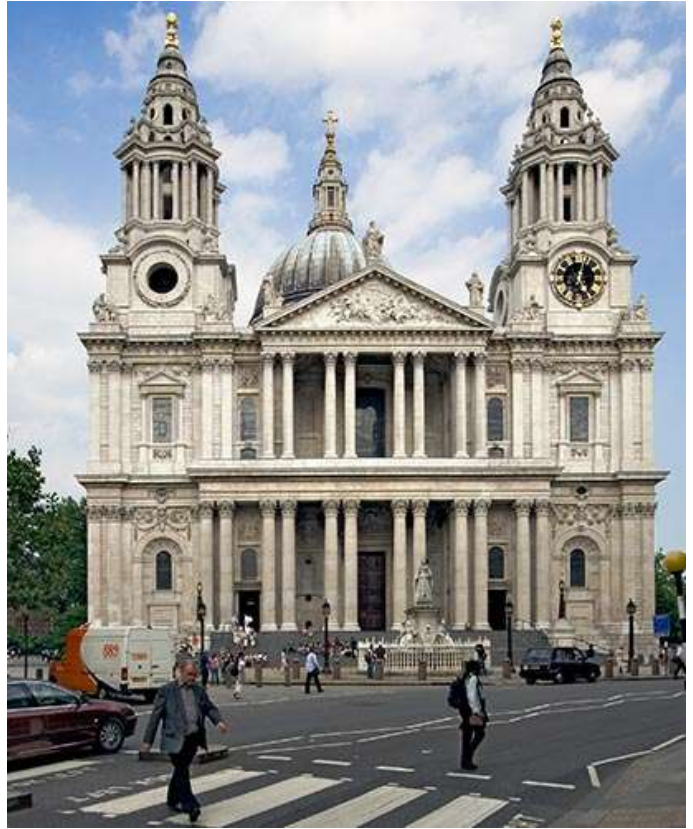
Жан Оноре Фрагонар, *Љубашка*, уље на платну, 81x64 см, око 1760. (Национални музеј, Лондон)

Са друге стране, у француском сликарству дошло је и до интересовања за холандске мајсторе жанра, што је илустровао рад Фрагонаровог учитеља, Жана Батиста Симеона Шардена, који је био највећи сликар мртве природе и жанр сцена у свом добу.



Жан Шарден, *Мртва природа*, уље на платну, 32x39 см, 1730-1735. (Оксфорд)

Енглеска архитектура у општим цртама развоја иде за француском тј. око 1700. године високи барок побеђује класицизам. Најзначајнији енглески представник класицизма био је пример ренесансног човека, сер Кристофер Рен, који је студирао анатомију, затим физику и математику, бавио се астрономијом и коначно архитектуром. Његов класицизам посебно се огледа на куполи катедрале Св. Павла у Лондону, која одаје утисак пресликаног и увеличаног Брамантеовог Темпијета. Међутим, други елементи решења ове катедрале сведоче модерно барокно здање и познавање савремене архитектуре у Италији и Француској. Тако се у решавању прочеља одлучио за утицај источне фасаде Лувра, а као и код Св. Петра у Риму, његова купола у пречнику има димензије једнаке ширини главног и бочних бродова заједно.



Сер Кристофер Рен, *Прочеље катедрале Св. Павла*, Лондон, 1675-1710.

У енглеском сликарству, иако рококо никада није званично прихваћен, опет су имали удела француски сликари који су утицали на појаву прве сликарске школе након средњег века већег значаја од локалног. У њој је радио Вилијам Хогарт, који се око 1730. прочуо по новој врсти слика које је он описао као "*модерне моралне теме..налик представама на позорници.*" Те слике и гравире радио је у серијама тј. циклусима намењеним широј популацији као представе које средњи сталеж подучавају врлинама, поставши вероватно први уметник у историји уметности који је био критичар друштва по сопственом праву.



Вилијам Хогарт, *Оргија*, сцена из серије *Пут развратника*, 62x75 cm, око 1734.

Током XVIII века портретисање је било врло цењено у енглеском сликарству као једини извор прихода за сликаре. Међу уметницима портрета издваја се Томас Гејнсбороу, познат по својим хладно отменим портретима фигура у аристократским позама, сликаним флудним слојевима налик Рубенсу.

Томас Гејнсборо, *Гђа Сидонс*, 126x99 см, 1785. (Народна галерија, Лондон)



Његов највећи конкурент био је сер Џошуа Рејнолдс, председник Краљевске академије у Лондону од њеног оснивања 1768. и велики заговорник академског (класичног) приступа уметности. Његов стил је дуговао доста венецијанском колориту, фламанском бароку па чак и Рембранту, а своје портрете волео је да оплемењује, када је то било могуће, прерушавањем (костимирањем) или алегоријским додацима као на слици *Гђа Сидонс као муза трагедије*.

Сер Џошуа Рејнолдс, *Гђа Сидонс као муза трагедије*, 236x146 см, 1784. (Сан Марино, Калифорнија)

ИМПРЕСИОНИЗАМ

Импесионизам је уметнички правац који је настао у француском сликарству између 1860. и 1870. године као реакција на израду слика у атељеима, јер је циљ импесионизма био рад у природи односно бележење лепоте тренутка чију су појаву најавили Џон Констејбл и Вилијам Тарнер. Најзначајнији представници, а уједно и оснивачи импесионизма, су француски сликари: Клод Моне, Едуард Мане, Камил Писаро, Алфред Сисли, Едгар Дега и Огист Реноар.

Одлике импесионистичког сликарства везане су за релативно мале, прецизне и видљиве потезе четком а главна намера је била да се на платну забележи променљиви ефекат сунчеве светлости, због чега се радило брзо, широким потезима чистих боја без тонирања, да би се постигло пуно богатство колора. Због тога напуштају атеље да би сликали под „ведрим небом“ а обала реке Сене заједно са шумом Фонтенбло (Барбизон), били су главни мотиви тог новог сликарства које је представљало природу преко субјективне импесије.

1839. Ежен Шеврел је написао књигу „*О закону симултаног контраста боје*“, коју су импесионисти са одушевљењем читали. Његова истраживања су показала да се светлост састоји од основних боја: црвене, жуте и плаве, као и од њихових комплементара: наранцасте, љубичасте и зелене. Због тога су сенке сликане хладним а осветљене површине топлим бојама, чиме је створен радикални прекид са класичним сликарством. Импесионисти ослобађају материју тежине и чврстине, трансформишући енергију чисте светлости у разигране и сензуалне покрете боја. Есенцијални критеријум овог уметничког правца се састоји у приказивању предмета и природе преко колористичке анализе светлости, а како се форма мења под утицајем светлости растапајући се, слика долази до границе апстракције.

Средином XIX века у Француској је била доминантна Академија Лепих уметности у Паризу, која је била чувар традиционалних приципа по питању садржине и стила. На цени је било историјско и религиозно сликарство, као и портрети, док мртва природа и пејзаж нису били цењени. Пажљиво компоноване слике је требало да изгледају реалистично, суздржаног колора, потеза кичице који је био потпуно утопљен и невидљив на платну, као и пригушених личних емоција уметника. Академија је сваке године приређивала изложбу (Париски салон), а уметници који су према академским начелима добијали могућност од стране жирија да излажу, добијали су тако званичну афирмацију, престиж и награде.

Почетак импесионистичког покрета везује се тренутак када је **Едуард Мане (1832-1883)** изложио своје ремек-дело *Доручак на трави (1863)* у Салону Одбијених након што је жири одбио његову слику за Париски салон. Салон Одбијених организовао је цар Наполеон III, када је видео дела која нису прошла критеријуме жирија, желећи да омогући јавности да сама процени њихову вредност, па је тако ова изложба привукла много више публике него званични Салон. Манеово платно које приказује пикник у шуми са нагом женском фигуром у седећем положају у друштву два обучена мушкарца, привукло је моментално огромну пажњу али је било дискредитовано од стране критике. Посебно је савременом моралу сметао наги

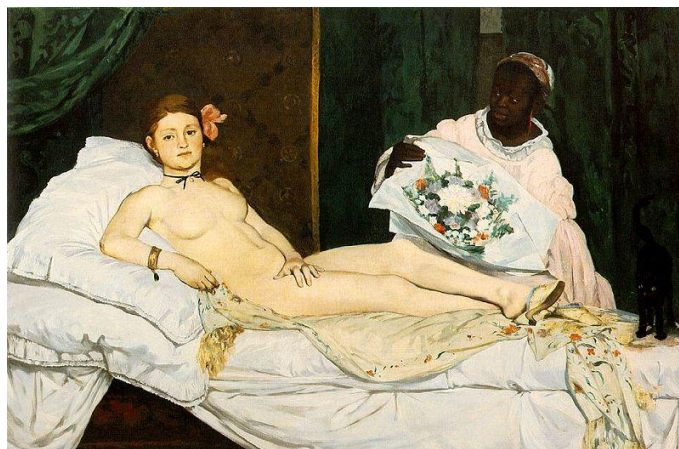
лик насупрот одевеним, јер је академска средина одобравала сликање актова у историјском



сликарству или алегиријама, али не и једну реално осликану нагу фигуру смештену у савремено окружење. Ова слика била је заправо визуелни манифест уметничке слободе, истичући право уметника да према својој вољи комбинује било какве елементе зарад естетског утиска (тако је Мане објаснио нагост модела као контраст топлих, меких и жућкастих тонова женске пути наспрам хладних и тамних тонова одеће мушкараца).

Едуард Мане, *Доручак на трави*, уље на платну, 208x264 cm, 1863.

Доручак на трави је указао на то да свет сликарства има друге законитости од закона познате стварности, а сликар је првенствено дужан да буде веран својим платнима, пре него спољашњем свету, што је почетак схватања које је касније названо "уметност ради уметности." Иако сам Мане није учествовао у расправама које су теоријски третирале овај феномен, до краја живота остао је одан "чистом сликарству," односно вери да су сами потези кичице, а не њихово значење, уметникова основна стварност. Тако се он готово увек старао да одстрани симболични садржај да не би одвлачио пажњу са саме сликарске грађе.



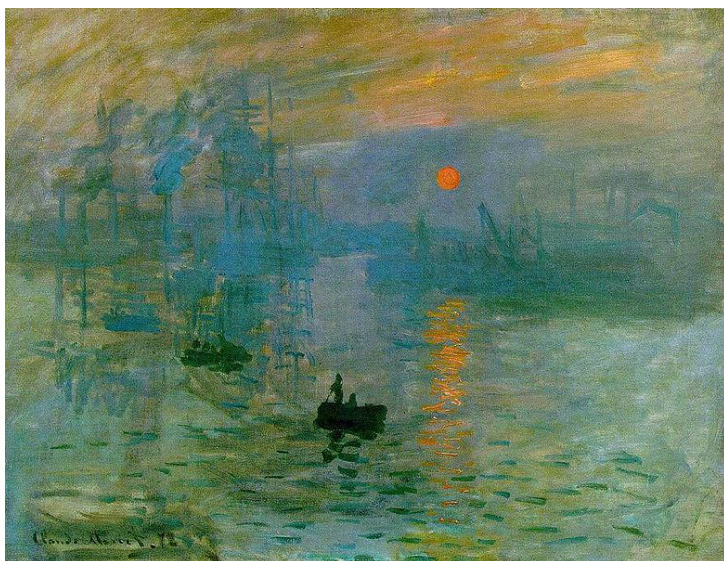
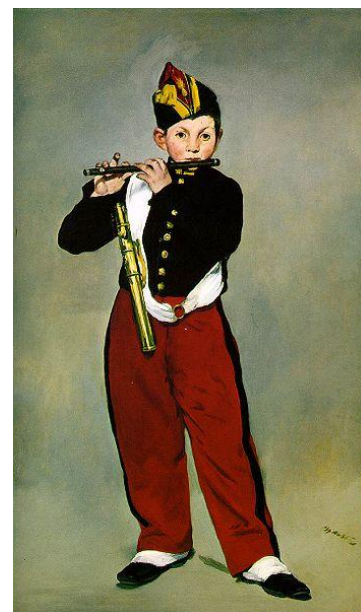
Едуард Мане, *Олимпија*, уље на платну, 130x190 cm, 1863.

Већ на раним делима попут *Доручка на трави* и слике *Олимпија*, која је призната од стране званичног Салона 1865. упркос критици академских кругова да представља тзв. нео-ортодоксни реализам, истиче се наглашена дводимензионалност Манеових слика. Ту појаву Курбе је описао као да су оне "*равне попут карти за играње*," јер на њима готово да нема сенки и моделовања, као и дубине простора која је била главни принцип сликарства још од ренесансе. Платно је добило једну нову функцију и више није прозор већ преграда начињена од бојених мрља, што је очигледно на *Фрулашу*, који илуструје Манеово уверење да је слика бојена површина и да ми треба да гледамо на њу а не кроз њу.

Могуће да је оваквим ставовима допринео проналазак фотографије неких четврт века раније, која је потврдила тачност ренесансне линеарне перспективе и установила један идеал верног бележења природе са којима ниједна слика није могла да се мери.

Едуард Мане, *Фрулаш*, уље на платну, 160x98 cm, 1866.

Међутим, упркос револтираној критици, око Манеа се окупила група младих сликара, која је у то време учила у Атељеу Глер. У том кругу, који се од 1866. окупљао у кафани Гербуа, налазили су се готово сви будући импресионисти: Клод Моне, Камиј Писаро, Фредерик Базил, Алфред Сисле, Огист Реноар, Едгар Дега, као и Пол Сезан. Почела је да се обликује идеја о новом правцу а група је себе назвала „Анонимно удружење сликара, вајара и гравера.“ Удружење је позивало многе сликаре да им се придруже и коначно када су се након француско-пруског рата (1870/71.) одвојили од Манеа, први пут су излагали као група од 30-ак уметника, у атељеу фотографа Феликс Надара на Капуцинском булевару у Паризу 1874. године.



Том приликом је један непријатељски расположен критичар, Луис Лерој, први пут употребио назив **импресионизам** када је за лист „Шаривари“ написао чланак о изложби. Назив је сковао према слици **Клода Монеа, *Импресија, рађање сунца***, али га је употребио у подругљивом смислу. Међутим, касније се име одомаћило код самих сликара, па 1877. удружење излаже под тим називом.

Клод Моне, *Импресија, рађање сунца*, уље на платну, 48x63 cm, 1872.

Клод Моне (1840-1926), један од најзначајнијих импресиониста, није створио теорију али је на путу ликовног истраживања себи поставио циљ да не представља материју самих предмета, већ променљиву игру светлости. Са своје палете је одстранио тешке и непрозирне боје, користећи само чисте и светле. Стављајући такве тонове један крај другог, постигао је треперење светлости као одсејај разнобојних несталних зрака који стално мењају изглед ствари. Мане га је сматрао "Рафаелом воде" а он је прихватио његово схватање сликарства и применио га на пејзаже рађене у природи.

Тако је Монеово дело *Река*, преплављено јасном сунчевом светлошћу због које су конзервативни критичари тврдили да их боле очи од боја. Платно одаје утисак трепераве чипке од бојених мрља, која уместо да појача илузију бојеног простора појачава јединство стварно обојене површине.

Клод Моне, *Река*, уље на платну, 81x100 cm, 1868.



Моне је утицао и на већ афирмисаног Манеа, па се тако импресионистичке боје јављају на једном од његових последњих ремек-дела, *Бар у Фоли-Бержеу*, где је један лик постављен на позадину која више није неутрална, већ је одраз у огледалу читаве унутрашњости ноћног клуба али потпуно лишен тродимензионалне стварности.

Едуард Мане, *Бар у Фоли-Бержеу*, уље на платну, 95x130 cm, 1881/82.

Клод Моне је од свих импресиониста био најдоследнији и веран овом покрету до краја живота. Око 1890. почео је да слика серије истих мотива у различитом добу дана или годишњем добу (циклуси *Руанска катедрала*, *Локвањи*, *Пластови*, *Станица Сен Лазар*), приказујући исту тему у различитој атмосфери и осветљењу. Ова дела све више личе на Тарнерове "ваздушасте визије сликане обојеном паром" јер се потпуно усредсређује на ефекте обојене светлости.

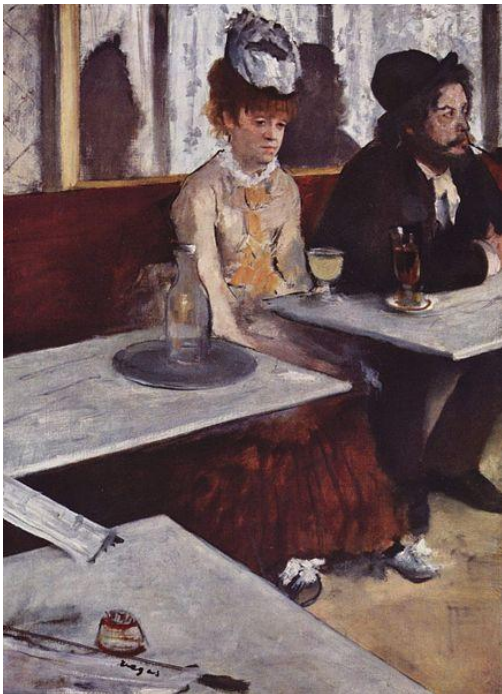
Клод Моне, *Локвањи - Рефлексија у зеленом*, 1916-1923.



Призори из света забаве (сале за игранке, кафане, концерти и позоришта), били су омиљене теме импресионистичких сликара. **Огист Реноар (1841-1919)**, још један члан ове групе, насликао је један такав prizor - *Бал на Мулин де ла Галете*, преносећи улогу случајног пролазника посматрачу који је успут угледао један исечак живота, осликан бојеним мрљама светлости.



Огист Реноар, *Бал на Мулин де ла Галете*, уље на платну, 131x175 cm, 1876.



Поред светлости, импресионисти су истраживали и покрет, у чему се посебно истакао **Едгар Дега (1834-1917)**, који се од осталих разликовао по теми и чврстој форми, при чему није занемарио анализу светлости. Такође, његове смело компоноване и прорачунате слике, које само на први поглед делују као ненамештени тренутак, издвајале су га од импресиониста којима није званично припадао иако је са њима излагао. То је очигледно на слици *Чаши апсинта*, која приказује један разочарани пар у кафани, где унакрсно постављени столови између посматрача и фигура, појачавају утонулоост овог пара у усамљеност.

Едгар Дега, *Чаши апсинта*, уље на платну, 91,5x68,5 cm, 1876.

Одлична моћ запажања унутрашњег стања и личности модела, која га приближава великом француском мајстору портрета Енгру, у чијој се традицији Дега и школовао, увиђа се на његовим портретима попут цртежа Манеа, који је урадио 1865. године, убрзо по упознавању великог сликара. Такође, склоност ка цртежу никада га није напустила, па је стварајући пастеле, који су истовремено допуштали ефекат линије и боје, често радио студије покрета својих омиљених мотива – балерина и балетске игре.

Каснија дела, попут слике *Купање у легену*, за импресионистички покрет везује само колорит, док наглашен цртеж и готово геометријска композиција доводе ефекат поигравања са површином и дубином, тј. дводимензионалним и тродимензионалним простором, до преломне тачке.



Едгар Дега, *Примабалерина*,
пастел, 58x42 см, око 1876.



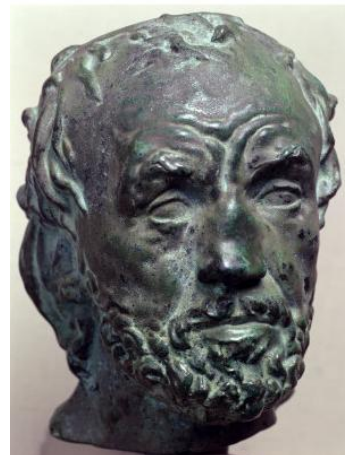
Едгар Дега, *Купање у легену*, пастел, 59x82 см, 1886.

Међу другим мајсторима импресионизма издвајају се **Камиј Писаро (1830-1903)** и **Алфред Сисли (1839-1899)**, који су били врло блиски Монеу и заједно са њим стварали своје пејзаже у природи проучавајући утицај светлости на боје. Посебан углед као мајстор нове технике имао је Писаро, кога су уважавали не само сликари већ и критика током његових зрелих година.

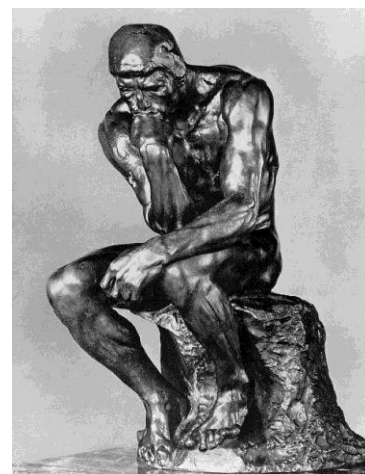


Камиј Писаро, *Врт у Понтоису*,
уље на платну, 1877.

Импресионизам је поред сликарства, поново унео живот у скулптуру, док је **Огист Роден (1840-1917)**, први велики скулптор након Бернинија, дао ново значење овој уметности у истом периоду када су то Мане и Моне учинили са сликарством. Радећи моделе од глине или воска које је преносио у бронзу и стварајући неправилне површине са браздама као стално променљиву шару ефеката, Роден је желео да истакне процес настајања тј. оживљавања мртве материје у уметниковим рукама. Критичари су његову скулптуру **Човек сломљеног носа (бронза, висина 24 cm, 1864.)** → одбацили због ефекта недовршености сматрајући да је рад само скица за дело. Међутим, Роден је од принципа недовршености створио естетско начело којим се руководио у обради површина и облика, откривши самосталност фрагмента и ослободивши вајарство механичке вероватноће.



Године 1879. Роден је коначно добио наруџбину за већи пројекат – улазна врата Музеја примењених уметности у Паризу (првобитно названа *Карије пакла*). Иако га никада није довршио, кроз рад на овом пројекту, настало је више студија од којих су проистекла самостална ремек-дела попут фигуре **Мислиоца (бронза, висина 70 cm, 1879-89)** →, првобитно предвиђене за надвратник поменутог улаза да одатле посматра "панораму очајања под собом." Роден је у овој скулптури створио нову слику човека, где су његова форма и садржина потпуно сједињени тј. јединствени у намери да се емоција изрази свим деловима тела. Сам Роден је описао свог Мислиоца следећим речима: „*Оно зашто он мисли, није само у његовом мозгу, згрченом челу, раширеним ноздрвама и стиснутим уснама, већ и у сваком мишићу његових руку, леђа и ногу, у стиснутој песници и згрченим ножним прстима.*”



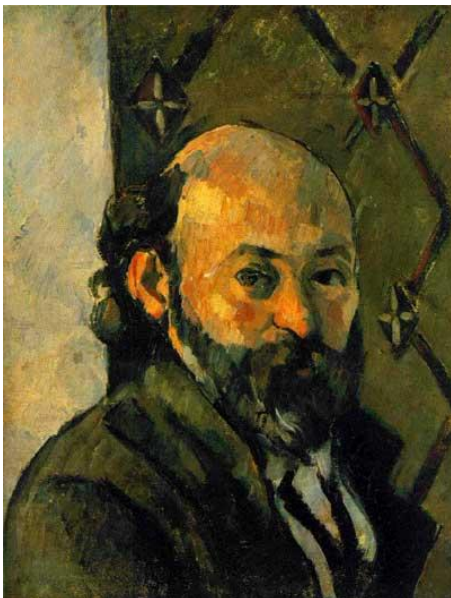
Микеланђелови *Робови* који симболишу напор да се скулптура "ослободи из камена," инспирисали су Родену мермерну групу ← **Пољубац (мермер, 1886-1898)**, у коју је он од почетка планирао да укључи масу грубо тесаног мермера као симболичну тамницу за овоземаљску страст односно подсећање на земаљско заточеништво наспрам вечне платонске љубави. Скулптура приказује средњовековну племкињу Франческу, описану у Дантевој поезији, која се читајући љубавни роман у друштву млађег брата свог мужа, заљубила у њега. Ова прељуба је била откривена а љубавнике је погубио Франческин супруг, па стога њихове усне на скулптури нису спојене што указује на то да су били затечени.

ПОСТИМПРЕСИОНИЗАМ

Постимпресионизам је израз који је сковао британски уметник и критичар Роџер Фрај 1914. године, како би описао развој европског сликарства након Монеа, док је Џон Риволд један од првих професионалних ликовних критичара ране модерне уметности, ограничио овај период на године између 1886. и 1892. у свом пионирском издању *Постимпресионизам: Од Ван Гога до Гогена* (1956). Он се фокусирао на изузетне ране "пост-импресионисте" - Винсента Ван Гога, Пола Гогена, Жоржа Сера и Одилон Редона тј. њихове односе и уметничке кругове у којима су се кретали (или којима су се супротстављали).

Крајем XIX века уметници који су се инспирисали импресионистичким теоријама, почели су да одбацују многе принципе тог покрета. Најзначајнији међу њима су били Пол Сезан, Пол Гоген и Винсент Ван Гог, пионери модерне уметности и зачетници најважнијих праваца XX века. Група ових револуционара добила је назив „постимпресионисти“ у значењу „они који следе иза импресиониста“ као уметници који су прошли кроз импресионистичку фазу али их ограничења овог стила нису задовољила па су га превазилазили у разним правцима. Међу најбитнијим циљевима овог развоја су били повратак структуралној организацији ликовне форме, наглашавање декоративне организације композиције у циљу целокупног јединства и више-мање свесно претеривање у изгледу природе ради презентације емоционалног односа према моделу. Постимпресионисти настављају да користе јарке неприродне боје, нанете у дебелим слојевима, јасне потезе четкице и стварни живот као тему својих слика, склони да наглашавају геометријске облике и изобличе форму ради постизања експресивног.

Пол Сезан (1839-1906), заузима доминантно место у постимпресионистичком покрету. На начин који је био супротан случајној организацији композиције и форми кратког даха импресиониста, Сезан је гледао на уметничко дело као међусобни однос целине и њених делова. Стварност је схватао не као израз који потиче од изгледа природе, него као резултат



њене трансформације коју врши уметник. Стога, иако је Сезан почињао од природе (као што је тада било уобичајено), у исто време је био и први уметник који је сматрао да је *ликовна форма битнија од природне форме објекта и модела*. Једном је писао своме пријатељу да је запазио да се сви природни облици могу свести на једноставне геометријске форме као што су купа, лопта и коцка. Суштина ових геометријских облика изгледала је Сезану постојанија него лице природе подложно променама.

Пол Сезан, *Аутопортрет*, уље на платну, 35x27 cm, око 1879.

Сезан се доста рано упознао са импресионистима и почео да слика у природи, али никада се попут њих није интересовао за теме "исечака из живота" или "импресије момента" тј. за покрет и промену, већ је желео да од импресионизма начини нешто солидно и трајно као што је била уметност у музејима. Ти нови захтеви према сликарству огледају се на његовом *Аутопортрету* насталом око 1879, сликаном дисциплинованим поступком тражења склада између облика и боје. Боје су смишљено контролисане тако да стварају акорде топлих и хладних тонова, док равнотежа дводимензионалних и тродимензионалних површина постаје мање оштра.

Сезанов нови стил много се јасније огледа на његовим мртвим природама где су облици смишљено упрошћени и оцртани тамним линијама, а позадина са орнаментима сједињена је са тродимензионалним облицима, док потези кичицом стварају ритмични узорак који платну даје светлуцаву фактуру. Иако је перспектива нетачна, Сезан себи свесно допушта ту врсту слободу да би назначио стална својства појава материјалног света чији се облици састоје од простих геометријских форми. Тај ред који је лежао у основи спољашњег света био је прави предмет његових слика преточен у ограничени простор платна.



**Пол Сезан, *Мртва природа са завесом*,
уље на платну, 55x75 cm, око 1898.**



Примена овог метода на пејзаж, постаје највећи императив Сезанове каријере, који се од 1882. повлачи у родну Провансу где се у природи посвећује том проблему. Посебно често је сликао један мотив, планину Сен Виктор, све облике подређујући законима геометријске форме и упадљиве чврстине.

**Пол Сезан, *Пут за планину Сен Виктор*,
уље на платну, 78x99 cm, 1898-1902.**

Жорж Сера (1859-1891) је имао исти циљ као Сезан, да импресионизам учини чврстим и сјајним, али на један сасвим другачији начин. Он је своје главне напоре посветио малом броју слика огромних димензија, радећи више од годину дана на свакој од њих и правећи безброј студија пре него што би приступио сликању коначне верзије. Овај мукотрпни метод сликања

заснивао се на брижљиво планираном систему и теорији коју демонстрира његово прво велико платно *Купање код Анијера*, чија тема спада у омиљене импресионистичке јавне забаве. Међутим, права супротност тренутној импресији, јесу чврсте контуре и непомични ликови ове слике, који одају утисак једне безвременске стабилности. На овом делу већ је очигледна склоност уметника ка систематским, лаким и безличним потезима, строго планираним, који ће на његовим каснијим радовима постати ситне тачке чистих боја, за које је предвидео да ће се мешати у посматрачевом оку стварајући упечатљивије нијансе него мешањем на палети.

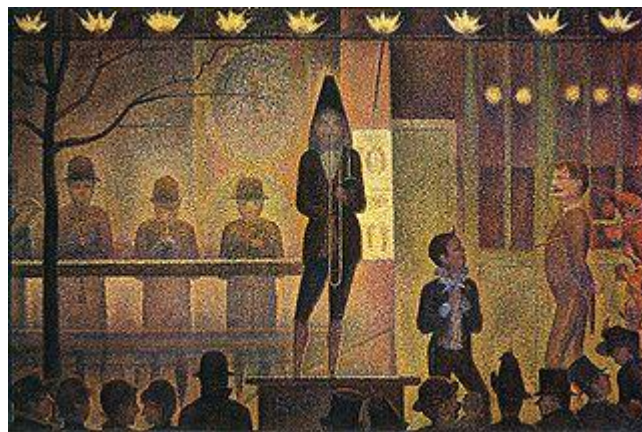


Жорж Сера, *Купање код Анијера*, уље на платну, 200x300 cm, 1883-1884.

Због таквог поступка његов стил ће добити назив *поинтилизам* (поинт = тачка) или *дивизионизам* (тај назив му је дао сам Сера), као техника где се примарне боје (плава, жута, црвена) и комплементарне боје (наранџаста, љубичаста, зелена) наносе на сликарску површину кратким потезима (тачкама) једна до друге, да би се у оку посматрача створила илузија целовитости форме. Ради се о сликарству заснованом на савременим теоријама о физичким, физиолошким и психолошким законитостима човековог посматрања боја, које је проучавао Сера.

Међутим, у пракси се показало да се ове бојене тачке не мешају потпуно у оку тј. да се њихов облик не губи али се уметнику очигледно свиђао тај ефекат јер није смањивао величину својих бојених мрља. Такође, на делу *Парада* тела немају запремину, моделовање и скраћење су сведени на минимум, док су сви ликови у строгом профилу или фронтални (налик египатској уметности), уклопљени у строго дефинисани геометријски систем вертикала и хоризонтала тј. координата које одређују платно као самостално геометријско поље.

Жорж Сера, *Парада*, уље на платну, 100x150 cm, 1887-1888.

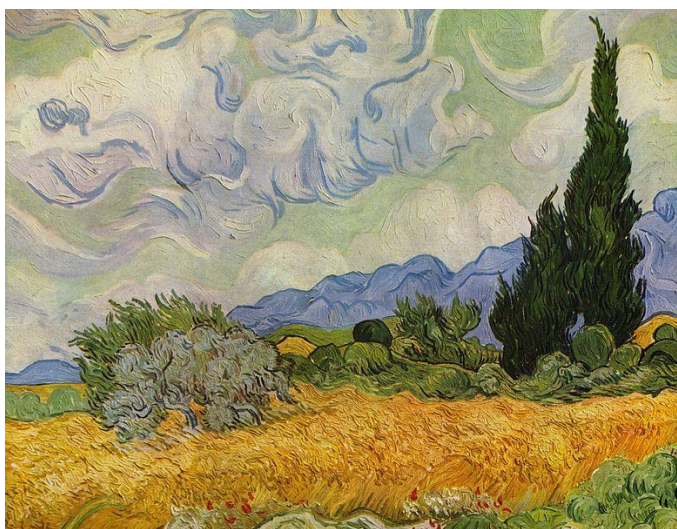


У односу на поменуте уметнике, **Винсент Ван Гог (1853-1890)**, кренуо је другим правцем јер му импресионизам није дозвољавао да потпуно изрази своја осећања. Његово дубоко незадовољство вредностима индустријског друштва, нашло је одушка у краткотрајном проповедању холандским рударима, које као снажно саосећање за сиромашне провејава његовим сликама из тог периода, попут *Људи који једу кромпир* (уље на платну, 82x114 cm, 1885). →



У тој раној фази Ван Гог још увек није открио значај боја, што ће се десити само годину дана касније, када се у галерији свога брата Теа у Паризу срео са делима водећих уметника импресионизма. Тај боравак у Паризу му је отворио очи за видљиву лепоту чулног света и научио га уметности бојених мрља, иако сликарство до краја остаје само носилац његових личних осећања.

Ван Гогове најбоље слике настале су далеко од Париза, у Арлу на југу Француске, где је



током две године (1888-1890), доминантно сликао пејзаже. Сунцем натопљене средоземне пределе он је видео испуњене екстатичним покретом а не архитектонском чврстином и постојаношћу као Сезан, док је сваки потез кичице пун динамизма који од њега чини не само нанос боје, већ и графички гест. За Ван Гога је колорит пре него облик, био пресудан за изражајну садржину слика, о чему сведоче бројна писма Теу, где описује свој избор боја и емоционална значења која им придаје.

Винсент Ван Гог, *Житно поље и чемпреси*,
уље на платну, 72x91 cm, 1889.

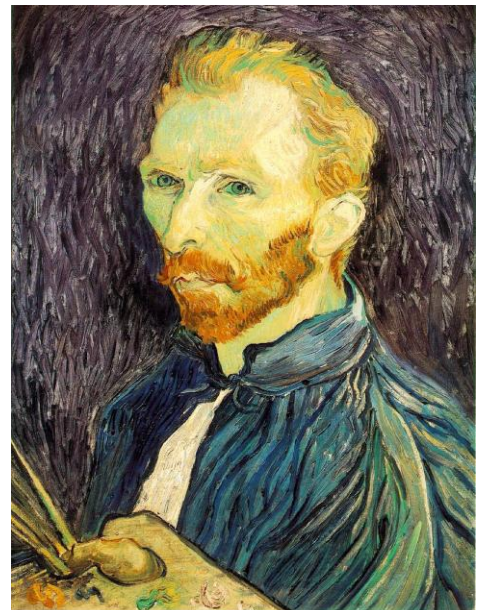
Његова схватања сврставају га у зачетнике тзв. *колористичког импресионизма* који илуструје следећи опис слике *Кафана ноћу* упућен Теу: „Соба је крвавоцрвена и тамножута, у средини је зелени билијар и четири светиљке лимунове боје, које бацају наранџасто-зелену светлост. Свуда се боре најразличитије зелене и црвене боје: у ситним ликовима протува које спавају, у празној и жалосној соби... Покушао сам да црвеним и зеленим изразим страшне страсти људске душе.”



Винсент Ван Гог, *Кафана ноћу (Ламартин у Арлу)*, уље на платну, 70x89 cm, 1888.

Ван Гогово генијално стваралаштво је прекинула душевна болест која окончава његов живот самоубиством 1890. Њене физичке и психолошке назнаке видљиве су на *Аутопортрету*, који приказује испијено лице ужарених очију наспрам позадине пуне мрака. Ову зрелу фазу обележио је и повратак вери тј. мистицизму стваралачке снаге која удахњује душу свим облицима живота, а интроспекција и духовност којом одише *Аутопортрет* могу се објаснити Ван Гоговим размишљањима у једном од писама Теу: "*Желим да сликам људе и жене с оним нечим од вечнога што је обично симболисао ореол...*".

Винсент Ван Гог, *Аутопортрет*, уље на платну, 57x43 cm, 1889.



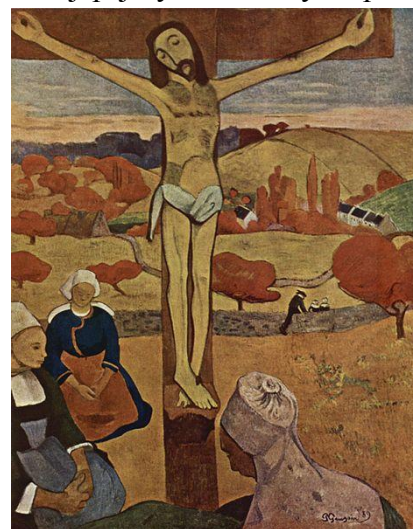
Још један велики постимпресиониста и Ван Гогов блиски пријатељ, **Пол Гоген (1848-1903)**, био је такође под утицајем истраживања религиозног искуства. Он је каријеру започео као трговачки посредник и колекционар уметничких дела, док се сликарством бавио само аматерски. Међутим, са 35 година одлучио је да се потпуно посвети уметности, напуштајући посао и породицу. Гоген је сматрао да је модерно индустријско друштво натерало људе да живе животом који је подређен материјалној користи док њихова осећања остају занемарена. Да би себи поново открио тај свет осећања он је из Париза отишао у Бретању да живи међу сељацима, где је запазио да религија још увек чини саставни део њиховог свакодневног живота. Управо је на сликама као што је *Визија после проповеди (Јаков се рве са анђелом)*, желео да наслика ту једноставну и непосредну веру, док се у сликарском поступку увиђају



одлике модернизма: моделовање и перспектива су уступили место равним и упрошћеним облицима, блиставих неприродних боја уоквирених црним контурама.

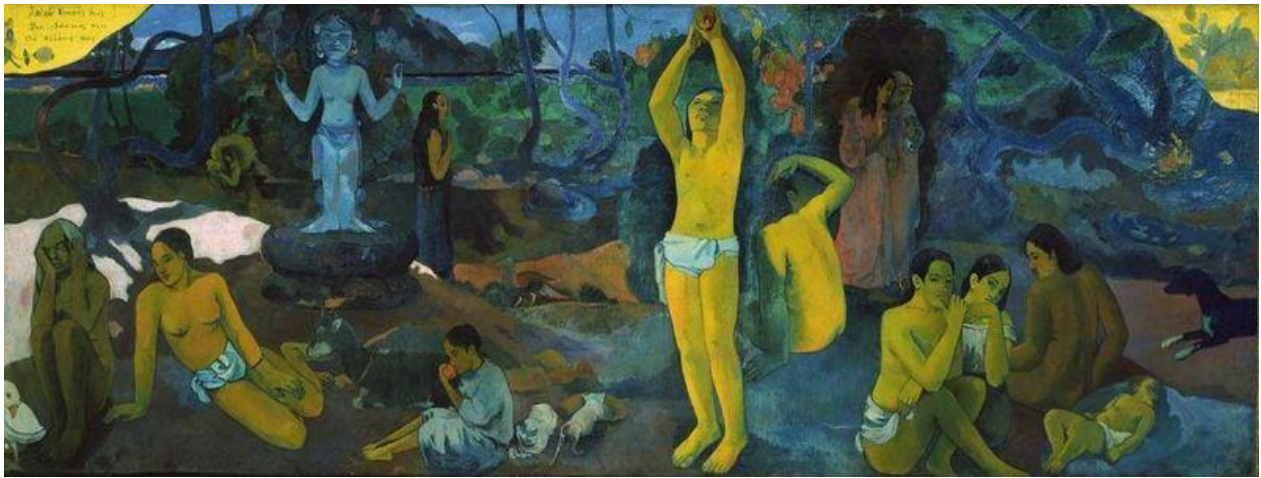
Пол Гоген, *Визија после проповеди (Јаков се рве са анђелом)*, уље на платну, 73x93 cm, 1888.

Разочаран импресионизмом, Гоген је сматрао да је традиционално европско сликарство постало сувише имитативно, те да му недостаје симболичка дубина. Насупрот томе, уметност Африке и Азије чинила му се пуном мистичних симбола и снаге јер је у то доба у Европи владало занимање за уметност других култура. Под утицајем народне уметности и јапанских графика, Гоген је еволуирао у **клоазонизам (симболизам)**, видљив на његовом *Жутом Христу*. Слика је сведена на области чисте боје које су одвојене тешким црним контурама, са смело укинутим суптилним прелазима боје, што је ослободило од карактеристичног принципа пост-ренесансног сликарства. Његово сликарство је касније еволуирало у правцу „**синтетизма**“ где ни облик ни боја не преовлађују, већ обоје имају једнаку важност.



Пол Гоген, *Жути Христ*, уље на платну, 92x73 cm, 1889.

Током 1891. Гоген је отпутовао на Тахити како би побегао од европске цивилизације и „свега што је вештачко и конвенционално,“ као нека врста човека супротног мисионару тј. да учи од домородаца уместо да их подучава (пре тога је у неколико наврата покушавао да нађе тропски рај где би могао да "живи на риби и воћу" и слика својим све примитивним стилем, укључујући кратке боравке на Мартинику и као радник на Панамском каналу). Док је живео у селу Матајеа на Тахитију, сликао је приказе тахићанског живота (уз анималну лепоту женског тела), сматрајући да обнова западњачке уметности мора потећи од примитивног света. У Пунаују се преселио 1897. и тамо насликао своје ремек-дело *Одакле долазимо? Ко смо? Где идемо?*, док је остатак живота провео на Острвима Маркиз, само једном посетивши Француску. Његови радови из тог периода су пуни квази-религијског симболизма и егзотичних приказа становника Полинезије.



Пол Гоген, *Одакле долазимо? Ко смо? Где идемо?*, уље на платну, 139x375 cm, 1897.

Гогенови симболички следбеници, који су себе назвали **група Наби** (од хебрејске речи *пророк*) били су мање значајни по свом креативном таленту, колико по способности да формулишу и оправдају циљеве постимпресионизма у облику теорије. Симболизам је настао као реакција на импресионизам и натурализам, представљајући покрет са циљем да представи ствари које се не могу рационално описати (расположење, емоције и сл.). Томе је требало да допринесе симбол који ће посредовати између стварности и „света душе,“ у назнакама откривајући тајну сакривену унутар ствари (сугестија суштине ствари). Међу сликарима симболистима истакао се француски уметник **Одилон Редон (1840-1916)**, који је инспирацију за своја дела, слике и графике, тражио у радовима Гоје и романтичарској литератури. Тако је једну од литографија из серије коју је издао 1882. посветио књижевнику Едгару Алану Поу, као визуелну поему која евоцира мрачни свет Поове имагинације (**Балон-око, литографија из серије Едгар По, 1882**)→. На симболичан начин представљајући стари мотив, дух божији који све види, он је створио нови ликовни симбол, очну јабучицу претворену у балон који бесциљно плови небом.



Иако није припадао симболистима, **Анри Тулуз Лотрек (1864-1901)** пренео је на своје слике утицај Гогена, видљив у пространим површинама боје и наглашеним, благо заобљеним контурама. Сликајући као омиљене теме просторе и ликове ноћног живота Париза, у делима попут *У Мулен Ружу*, остварио је нешто од симболистичке атмосфере, која тамним колоритом, неприродним осветљењем и озбиљним изразима приказаних лица, указује на злогласност места у коме се налазе.

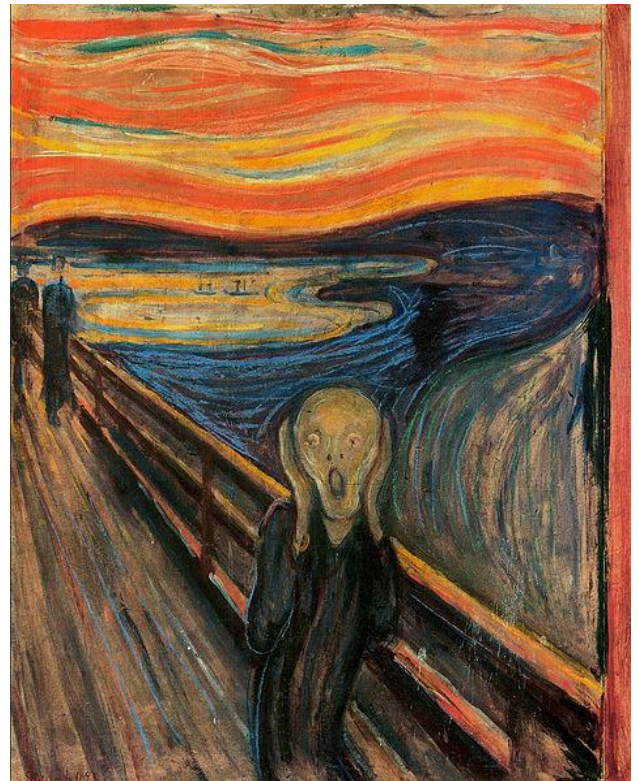


Анри Тулуз Лотрек, *У Мулен Ружу*, уље на платну, 123x140 cm, 1892.

Сликајући сцене из париских јавних кућа које је посећивао, шокирао је јавност и усталасао тадашњу уметнички сцену. На Лотрека је утицао Ван Гогов експресионизам а важност је придавао цртежу и линији. Такође, утицај јапанских естампи (плошан простор и линеарност) најбоље се огледа на његовим литографским радовима тј. плакатима за разне кабаретске представе.

Под утицајем Тулуз Лотрека, Гогена и Ван Гога, заснован је стил даровитог Норвежанина који је 1889. дошао у Париз, **Едварда Мунка (1863-1944)**. Његова слика *Крик* (првобитни Мунков назив је *Врисак природе*), једно од највећих светских ремек-дела, показује поменуте утицаје кроз слику ужасног и безразложног страха који осећамо у кошмарима. Мунк тај осећај приказује без помоћи застрашујућих појава, кроз ритам дугих, таласастих линија, које као да разносе крик у сваки део слике, стварајући од земље и неба велику звучну позорницу страха.

Едвард Мунк, *Крик*, уље на платну, 91x74 cm, 1893 (Народни музеј у Ослу).



Мунк ће посебан утицај извршити на немачке експресионисте а његов рад се повезује са тамошњом уметничком групом **Мост**.

НЕОКЛАСИЦИЗАМ

Под појмом *(нео)класицизам* у Европи се подразумева уметнички стил који је трајао од XVIII до почетка XIX века (1815), чије је најважније обележје враћање облицима античке уметности као идеалном естетском узору. Настао је као реакција на рококо стил, који је по савременом укусу био сувише декоративан, насупротив уметности класичне епохе као врхунца људског стваралаштва, чије оживљавање креће током доба Просветитељства.

Неокласицизам се формирао у окриљу француске културе, након револуције 1789. године као историјске прекретнице која обележава ступање буржоаске класе на власт и афирмисање грађанске идеологије. Она је осуђујући аутократску власт и раскашан живот аристократије, дефинишући нову уметност радо прихватила класичну строгост, рационалност и једноставност, као израз идеализованих античких врлина којима се тежило. Ново друштво је било задојено римским републиканским духом и његов идеал постаје слободни римски грађанин (*cives romanus*), па се тако и француски републиканци ословљавају са "грађанине," док Наполеон најпре постаје конзул а касније император.

Дело пруског археолога Јохана Јоакима Винкелмана (1717-1768) било је од посебне важности за формулисање идеја неокласицизма у ликовним уметностима. Његови радови "*Размишљања о подражавању грчких дела у сликарству и скулптури*" (1750) и "*Историја античке уметности*" (1764), били су први који су дали хронолошку и стилску анализу развоја свих античких периода уметности, препознавши основне фазе у њиховом развоју од почетних до епоха пуне зрелости и опадања. Винкелман је посебно истицао идеализам грчке уметности тј. њену "*племениту једноставност и мирну величину*" у којој проналазимо "*не само природу у свом најлепшем издању, већ и нешто што превазилази природу, односно идеалне форме њене лепоте, које су, како нас учи Платон, настале од слика које је створио људски ум.*" Овакав став није био нов у западној уметности али Винкелманово наглашавање неопходности копирања грчких модела јесте: "*Једини начин за нас да достигнемо величину, или, ако је то могуће, непоновљивост, јесте имитација антике.*"

Термин "*неокласицизам*" није био актуелан све до средине XIX века када је стил описиван различитим терминима попут "*прави,*" "*реформисани*" или "*стил обнове.*" Иако су класични узорци били у његовој основи, он се такође може сматрати оживљавањем ренесансе, док се у Француској више радило о повратку на сведенији и племенитији барок из доба Луја XIV, за којим је ова нација развила посебну носталгију у време када њена војна и политичка позиција у Европи почиње да опада.

Неокласицизам је био доминантнији у архитектури, скулптури и примењеној уметности, за које су оригинални класични узорци били релативно бројни и доступни, док је недостајало античко сликарство које би илустровало Винкелманова теоријска разматрања. Иако су први велики циклуси римског сликарства Помпеја и Херкуланума били већ откривени 1748. године, као и већина његових савременика, Винкелман није био импресиониран њима,

наводећи коментаре античког историчара Плинија Млађег о декаденцији римског сликарства коју они илуструју.

Европски неокласицизам у визуелним уметностима почиње око 1760. као супротност тада актуелном бароку и рококо стилу. Док је архитектура рококоа истицала грациозност, орнаментику и асиметрију, неокласична се заснивала на принципима једноставности и симетрије који су били врлина уметности Старе Грчке и Рима, а заправо нису преузети непосредно од њих, већ од ренесансног класицизма. Иако су писци и теоретичари неокласицизма, као и колекционари, уметници и скулптори у периоду 1765-1830. године давали омаж Фидији и ствараоцима класичне епохе, скулптуре на које су се заиста угледали биле су њихове римске копије и хеленистичке статуе, док су потпуно игнорисали период архајске и касноантичке уметности. Пошто је античко сликарство било углавном изгубљено, уметници неокласицизма су успели да га делимично рестаурирају путем рељефа, мозаика и сликаних ваза, као и сликарства ренесансе (првенствено Рафаела), затим римских фресака из Неронове виле *Domus Aurea*, Херкуланума и Помпеја, као и обновљеног интересовања за рад Николе Пусена.

При крају неокласицизма створене су две његове уметничке подваријанте: *ампир* и *бидермајер*. **Ампир** (од латинског *imperium*-Царство), настаје у периоду 1795-1830. са три стилске фазе: *диретоар* – доминирају симболи Француске револуције, *ампир* – доминирају симболи Царства и *рестаурација* – компромисна фаза два претходна стила и наговештај романтизма. **Бидермајер** настаје у периоду 1815-1848, као дериват немачког класицизма, изражавајући идеје средње буржоаске класе са тежњом ка идеализацији и сентименталним сижеима, који се највише одражавају у ентеријеру и украсу намештаја (доминира удобност без претеране раскоши).

Сликарство неокласицизма

У Француској су филозофи из доба просвећености пружили снажну подршку антирококо правцу али се та промена у уметности одразила пре у погледу садржине дела него стила. **Жак Луј-Давид** (1748-1825) издвојио се као утемељивач класицистичког француског сликарства. Полазна фаза његовог стваралаштва била је под утицајем његовог пријатеља, рококо сликара Франсоа Бушеа и студија код Жезеф-Мари Вјена. Приликом првог боравка у Италији (1775-1780), учио је копирајући класична дела па је тако прешао из рококоа у класицистичку фазу, док судећи према његовом делу *Сократова смрт* из 1787, он доследније примењује Пусенова начела него сам Пусен. Композиција се овде шири као рељеф паралелно са планом слике, са чврстим ликовима непомичним као статуе. Међутим, Давид је овде додао један нов елемент – драматично осветљење преузето од Каравађа, као и непоколебљиво реалистичне појединости, чиме је слика добила изненађујуће животан изглед. Сократ је спремајући се да испије чашу отрова, приказан као пример античке Врлине, али и оснивач религије Разума, лик сличан Христовом.

Жак-Луј Давид, *Сократова смрт*, 150x188 cm, 1787. (Метрополитен музеј, Њујорк)



Оштрина цртежа и истицање главне фигуре *Сократове смрти*, одаје да је њихов творац био и сам ангажован политички у актуелним питањима свога доба. Он је био активни учесник француске револуције, а неколико година касније управљао је уметничким пословима нације, као и дворски сликар Лебрен, један век пре њега. У том периоду насликао је своју најзначајнију слику **Маратова смрт**, замишљену као јавни споменик хероју мученику, где се поклапају религиозна слика и историјски податак, али која се много мање заснива на класичној традицији колико на уметности Каравађа.



Жак-Луј Давид, *Сократова смрт*, 160x125 cm, 1793. (Краљевски музеј, Брисел)



Антоан-Жан Грос, *Наполеон код Арколе*, 75x58 cm, 1796. (Лувр, Париз)

Када је Давид упознао Наполеона, постао је његов ватрени следбеник што илуструје више дела на којима слави цара. Његов ученик **Антоан-Жан Грос** (1771-1835) га је делимично бацио у сенку поставши главни Наполеонов сликар, радећи његове бројне портрете са романтичарским заносом. Он се међутим, више користио бојама и драматиком барока, него строгим и уздржаним средствима неокласицизма.

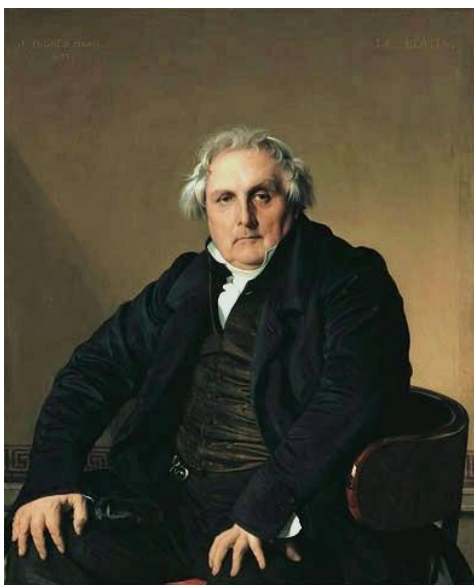
Прави Давидов наследник био је његов други ученик, **Жан Огист Доминик Енгр** (1780-1867) који је тежио да постане сликар историјских догађаја у традицији Николе Пусена. Његов отац је био свестрани уметник (скулптор, штукатер, сликар минијатуриста) који му је дао прве поуке сликарства а 1791. га је послао на академију у Тулуз. Енгр је затим 1796. године отпутовао у Париз где је учио у атељеу Жак Луј Давида и био у класи Школе лепих уметности. 1801. године је добио награду "Prix de Rome" која је студентима била препорука за стипендију, па је 1806. боравио на Француској академији у вили Медичи у Риму, копирајући старе мајсторе и зарађујући портретисањем. После 1824. године Енгр је доживео успех и основао атеље у Паризу где су се школовали многи уметници, добијајући све већи број сликарских задатака, као и посао професора на Школи лепих уметности у Паризу. На париској Светској изложби 1855. године приређена је његова велика ретроспектива.

Иако је Енгр давао предност цртању уместо сликања, његова дела као што је *Велика Одалиска*, одају сјајан осећај за боје, као и љупкост мајстора маниризма попут Пармиђанина, али и Рафаела који је за њега представљао класичан идеал лепоте.

Жан Огист Доминик Енгр,
Велика Одалиска, 90x162 cm,
1814. (Лувр, Париз)



Историјско сликарство, онако како га је дефинисао Пусен, било је највећа Енгрова уметничка тежња, али је упркос томе он био остваренији у портретисању које је за њега остало до краја живота сигуран извор прихода. Сликајући у области коју ће ускоро одменити фотографска камера, он је заправо ишао за романтичарском потрагом Истине и Природног, сликајући неку врсту неулепшане истине тј. портрете који су били мајсторство у бележењу физичке сличности са моделом, као и његове психолошке дубине.



Жан Огист Доминик Енгр, Портрет Луја Бертина,
117x95 cm, 1832. (Лувр, Париз)

Скулптура неокласицизма

За разлику од сликарства коме су недостајали непосредни узор, антички модели за скулптуру су били бројни, иако из класичне епохе грчког вајарства готово да није било очуваних примерака, већ су их углавном представљале римске копије. Због тога су естетски закони антике, попут строго утврђених пропорција, тектонске стабилности, хармонично уравнотежених облика и до сјаја углачаних површина, доследно примењивани у скулптури класицизма.



Међу првима се истакао француски вајар **Жан-Антоан Худон** (1741-1828), који је радио портрете у духу идеализације доминантне над личношћу портретисаног. Његов стил је постајао временом све класичнији илуструјући лаган прелаз са стилске лакоће и љупкости рококоа на узвишеност класике. Ипак, за разлику од његових савременика, он није инсистирао на томе да његови модели буду обучени у римску одећу или пак наги попут грчких статуа. Углед који је стекао омогућио му је да уради скулптуре најзначајнијих личности епохе Просветитељства, па је тако путовао у Америку где је урадио статуу Џорџа Вашингтона, као и бисте Томаса Џеферсона, Бенџамина Франклина и других.

Жан-Антоан Худон, *Џорџ Вашингтон*, мермер, 188 cm висина, 1785-1792. (Сенат, Ричмонд, Вирџинија)

Италијан **Антонио Канова** (1757-1822) и Данац **Бертел Торвалдсен** (1797-1838) су били уметници који су стварали у Риму, радећи поред портрета и друге фигуре у природној величини или скулпторалне групе митолошких тема, представљајући веома амбициозан повратак на концепт класичне скулптуре.

Антонио Канова, *Гробница грофице Марије Кристине*, 1798-1805. (Августинска црква, Беч)



Антонио Канова, Паолина Боргезе као Венера, мермер, 1808. (Галерија Боргезе, Рим)



↑ **Бертел Торвалдсен, Орао и Ганимед, мермер, 1817.**



→ **Бертел Торвалдсен, Споменик Николи Копернику, бронза, 1828-1830. (Варшава)**



У Немачкој се истакао **Јохан Готфрид Шадов** (1764-1850), који се школовао у Берлину а затим у Риму. Дуги низ година био је на челу Уметничке академије у Берлину. У том граду његово бронзано ремек-дело *Квадрига са фигуром богиње Нике (Победе)*, украшава чувену Брандербуршку капију.

Јохан Готфрид Шадов, Квадрига са богињом Ником, бронза, 1791. (Брандербуршка капија, Берлин).

Архитектура неокласицизма

Нови стил у архитектури се најпре јавио у Енглеској, где је један имућни аматер, лорд Бурлингтон, саградио своју кућу Чизвик према вили Ротонди ренесансног архитекте Андреа Паладија. Стил ове куће се уствари од ранијих класицизама мање разликовао по изгледу колико по мотивацији тј. тежњи да задовољи захтеве разума и буде природнији од барока. Такав рационализам условио је чудни изглед Чизвика који као да је састављен од одвојених одељака. За ову кућу Бурлингтон и његови сарадници су осмислили чувени "енглески природни парк" који је био тако брижљиво планиран да изгледа непланиран, јер "разумни" врт мора бити исто рако пун изненађења и разноликости као сама природа. Он је заправо морао да буде живописан као пејзажи Клода Лорена и да садржи мале храмове, полускривене у жбуњу или вештачке рушевине *"да би из душе извукао тужна размисљања."* Тако је природни врт, уметничко дело начињено да не изгледа тако, избрисао границу између вештачког и стварног као пример за будуће стилове обнове.

**Лорд Бурлингтон и Вилијам Кент,
Чизвик кућа у близини Лондона,
отпочета 1725.**

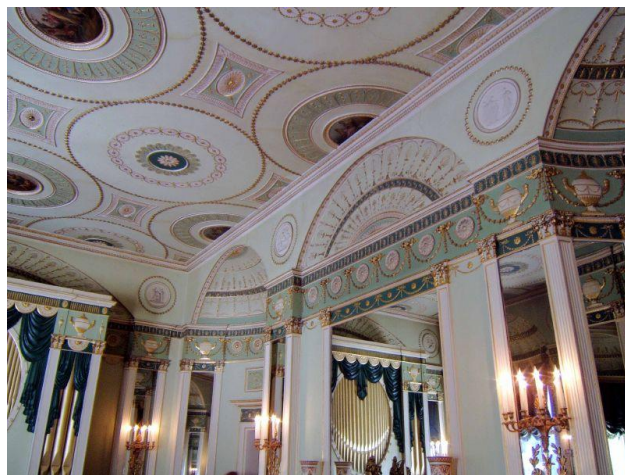


Рационалистички покрет против барока (тј. рококоа) нешто је касније стигао у Француску, где је највећи споменик тог стила Пантеон у Паризу, Жака Жермена Суфлоа, који је испрва изграђен као црква Св. Женевјев али је за време револуције секуларизована. Његова купола изведена је према куполи катедрале Св. Павла у Лондону, сведочећи о новом значају Енглеске за европску архитектуру, док је огроман портик директно копирао римске храмове.



**Жак Жермен Суфло, Пантеон, Париз,
1755-1792.**

Средином XVIII века дошло је до важних ископавања Херкуланума и Помпеја, односно поновног откривања грчке уметности као оригиналног извора стила, а археологија је у потпуности закупила пажњу јавности. Одатле је проистекао један нови стил унутрашње декорације створен на основу римских штуко рељефа, као синтеза истанчаности рококо ентеријера али са неокласичним истицањем равних површина, симетрије и геометријске прецизности. Један од његових најбољих представника био је Енглеz Роберт Адам (1728-1792), радећи ентеријере као што је салон *Ноте Хаус-а* у Лондону (1772/73). →



У међувремену је паладијанизам лорда Бурлингтона прешао у енглеске колоније Америке, где постаје познат као *џорџијански* стил који илуструје дом америчког председника Томаса Џеферсона *Монтичело*. Ова грађевина указује на појаву тзв. грчке обнове у неокласицистичкој архитектури, која је давала предност строгом и озбиљном дорском реду јер он више отеловљује "*племениту једноставност и мирну величину*" класичне Грчке него каснији редови. Тако је дорска архитектура директно послужила и као узор Брандербуршкој капији у Берлину, изведеној из Пропилеја на Акропољу.

**Томас Џеферсон,
Монтичело, Вирџинија, 1770-
1784 (друга обнова 1796-
1806).**



**Карл Лаганс,
Брандербуршка
капија, Берлин,
1788-1791.**

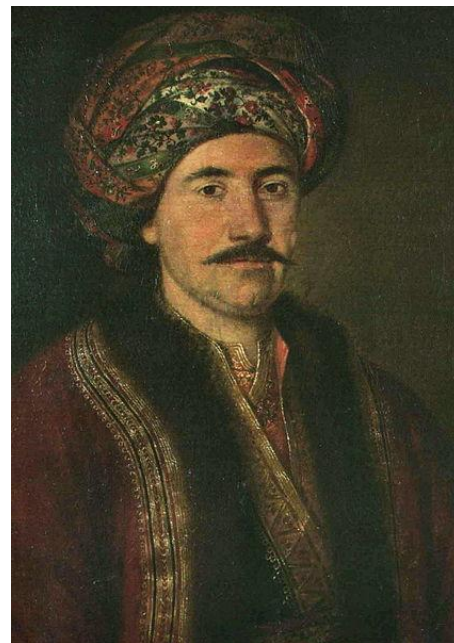
НЕОКЛАСИЦИЗАМ У СРПСКОЈ УМЕТНОСТИ

У доба неокласицизма ликовна уметност Срба се развија у складу са европским кретањима, док истовремено XVIII век представља време када се интезивно формира грађански staleж у српским срединама на територији Хабзбуршке монархије.

Српски уметници се образују најпре у Бечу, а касније и у Минхену, стичући тако европска знања и формирајући нова уметничка гледишта. Промене до којих је неминовно дошло везују се за стилски утицај веома снажне групе бечких назарена, чије тежње продиру у српско црквено и профано сликарство (пре свега уметност портрета). При томе, највећи утицај извршиће следбеници бечког *бидермајера*, што ће од краја XVIII па све до 80-их година XIX века бити главна одлика српске уметности. Оваква усмереност имала је за последицу да су домаћи сликари, трудећи се да што верније следе своје бечке професоре, сужавали своју властиту изворну креативност.

Међу српским сликарима који су први почели да напуштају барок и рококо, замењујући га смиреним и прецизним цртежом, пуном моделацијом, неутралним распоредом светлости проистеклим из ателеа и хармоничном композицијом, истичу се Арсеније Теодоровић, Павел Ђурковић и Јован Стајић Тошковић, док посебно место заузима **Константин Данил** (1798/1802-1873), неоспорно највећи уметник српског бидермајера. У сликарском погледу, они су били истовремено наивни и рафинирани, док се њихов смисао за боју јасно надовезује на вишевековну традицију српског живописа. Самосвојност њихових схватања испољена је у начину на који обрађују портретно сликарство. Скоро бојажљиво и смерно седе пред нашим сликарима припадници младог грађанства, главни представници државног чиновништва, војног и трговачког staleжа. Ђудљиви аутократор какав је био кнез Милош Обреновић једва да се на свом портрету разликује од једног непознатог граничарског официра или новообогатоног трговца у градским насељима Подунавља. Чак и начин на који се они одевају карактерише мешавина градске и сеоске ношње, тако да је тешко свако утврђивање њиховог социјалног ранга.

Павел Ђурковић, Кнез Милош Обреновић, уље на платну, 71x 58cm, 1824.



Крај XVIII и почетак XIX века, представљају зрело доба српског бидермајера и назаренског сликарства, где су се истакли академски образовани уметници: Јован Исајловић млађи, Димитрије Аврамовић, Павле Симић и Никола Алексић.



Константин Данил, *Архангел Гаврило*, уље на дасци, 68x161 cm, 1850 (лево); *Архангел Михаило*, уље на платну, 20x40 cm, 1860 (десно).



Константин Данил, *Уметникова супруга Софија Дели*, уље на платну, 70x85 cm, 1840.

Класицизам није заобишао ни српску архитектуру, нарочито крајем XVIII века јер после Темишварског сабора (1790.), Срби у Хабзбуршкој монархији добијају значајне верске и грађанске слободе. Тако се у српским насељима дуж војне границе (Петроварадин, Арад, Темишвар, Панчево, Вршац, Земун итд.) или у слободним краљевским градовима (Нови Сад, Суботица, Сомбор и др.), подижу бројне грађевине у духу савремене класицистичке архитектуре, равних и хармоничних фасада, са античким порталима, стубовима и другим класичним елементима. У црквену архитектуру промене спорије продиру, па се тако и даље гради у духу старих традиција али се фасаде обично украшавају новим декоративним системом (*Алмашка црква у Новом Саду, Успенска црква у Панчеву, манастир Кувездин* и др.).

Тенденције ка новом стилу су са малим закашњењем биле присутне и на територији Кнежевине Србије, па је тако 1836. године кнез Милош Обреновић на јавном конкурс за *Саборну цркву*, одабрао пројекат панчевачког градитеља **Адама Фридриха Кверфелда** →, познатог по класицистичкој згради Магистрата у Панчеву.



РОМАНТИЗАМ

Романтизам је био културни и политички покрет настао у Британији и Немачкој, потенцирајући осећања и слободу индивидуе у супротности са традицијом неокласицизма који наглашава крутог емоција. Назив је изведен из популарности коју су крајем XVIII века уживале средњовековне приче о пустоловинама као што су легенде о краљу Артуру и Светом Гралу, назване *романи* (јер су биле написане на неком од романских језика а не на латинском). Иако је настао у Енглеској и Немачкој, свој најпотпунији израз романтизам је нашао у сликарству Француске, где се захваљујући Наполеоновим ратовима у Египту, освајању Алжира и рату за ослобођење Грчке, уметници труде да негују егзотичне садржаје, одушевљавајући се Блиским истоком, његовом сликовитошћу и богатством.

Док класицизам инсистира на строго прописаним жанровским канонима уз незамисливо одступање од њих, романтизам означава побуну против таквих стега стварајући нове облике и нарушавајући устаљену структуру ликовних родова и жанрова. Најшире дефинисан романтизам представља тежњу за ослобађањем уметничких могућности даље од субјективности тј. понирањем у свет маште, осећања и чулних сензација, кроз трагање за дотле непознатим просторима уметничког израза.

Циљ романтичара био је заправо да сруше вештачке творевине које су спречавале пут повратка природи, безграничној и стално променљивој, узвишеној и сликовитој. У име природе романтичар је обожавао слободу, моћ, љубав, снагу, Грке, Средњи век, а у ствари је обожавао осећање које је себи само било циљ. Да би пролазни осећај оденуо у трајни облик, уметнику је био потребан неки стил али пошто се он буни против старог поретка, то не може бити утврђени стил његовог времена, већ неки из прошлости који му је сродан по идеалима. Због тога романтизам даје предност обнови не једног већ потенцијално неограниченог броја стилова а неокласицизам посматран у том склопу је био само један од његових видова.

Сликарство романтизма

Сликарство романтизма је отпочело као побуна против барокне извештачености. Оно што је било ново јесте студиозно посвећивање боји и светлости, као претеча сликарству каснијих епоха реализма и импресионизма. Управо се на тим елементима заснивају неки јединствени чиниоци романтичарског сликарства, које су неговали сликари различитих сензибилитета и националности (богат колорит, контрастна употреба светла и сенке, мекане модулације и динамичне композиције).

Први сликари романтизма били су под дубоким утицајима Винкелманове теорије а за њих је враћање класицизму било повратак Пусеновом делу у комбинацији са познавањем детаља археолошких ископина и античке скулптуре, као и новооткривених локалитета Херкуланума и Помпеја. Они су ове тековине пренели и младом **Бенјамину Весту** (1738-1820), који је изазвао сензацију као први амерички сликар у Европи, населивши се у Риму. Након неколико

година он одлази у Лондон, где после смрти Џошуе Рејнолдса постаје председник Краљевске



академије. Његов највећи допринос романтичарском покрету дала је слика *Смрт генерала Вулфа*, америчког хероја који је погинуо током опсаде Квебека у рату Француза и Индијанаца. Вест је овај догађај приказао кроз ликове у савременој одећи али са херојским ставовима, створивши слику од основног значаја за модерна времена која преноси осећајну приврженост са религије на национализам.

Бенџамин Вест, *Смрт генерала Вулфа*, 151x213 cm, 1770. (Народна галерија, Отава)

Романтичарски пејзаж илуструју два велика мајстора, **Џон Констејбл** (1776-1837) и **Вилијем Тарнер** (1775-1851). Констејбл је сматрао да сликарство пејзажа мора бити засновано на чињеницама које се могу опазити тј. на *"отеловљењу чистог поимања утиска природе."* Све његове слике приказују познате енглеске крајеве за које је бројне скице у уљу правио у природи али бавећи се неопипљивим стварима, стањем неба, светлости и атмосфере, више него конкретним појединостима. Често, као на слици *Хемпстедска пустара*, пејзаж је само позадина која истиче променљиву драму ветра, сунчеве светлости и облака. Небо је за њега било основни тон и главни орган осећања, као огледало неодољивих сила драгих романтичарском схватању природе.



Џон Констејбл, *Хемпстедска пустара*, 151x213 cm, 1821. (Градска галерија, Манчестер)

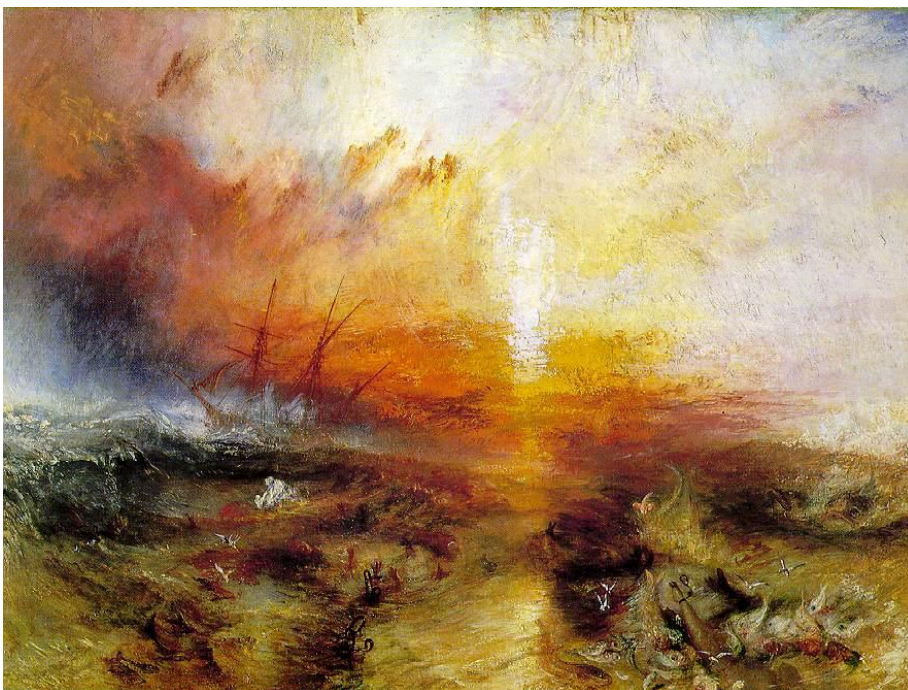
У тежњи да забележи непосредност тренутка, његове зреле слике, попут *Сток крај Хајланда*, изведене су у техници бојених мрља, налик уљаним скицама које трепере у ритму уметникове осећајности.

Дон Констејбл, *Сток крај Најланда*, 126x169 cm, 1836. (Уметнички институт, Чикаго)



Његов саременик, Вилијам Тарнер, дошао је такође до једног посебног стила који је управо Констејбл, иако негодујући, тачно описао као *"ваздушасте визије сликане воденом паром."* Тарнер је започео као акварелист а употреба прозирних боја на белој хартији може да објасни његово интересовање за бојену светлост. Он је такође у природи правио уљане скице живописних и узвишених предела по романтичарском схватању, попут планина или историјских места, које је у крајњем облику готово до непрепознатљивости мењао. Често је у својим каталозима додавао наводе античких или модерних писаца, а понекад и своје лично, јер је сликарство повезивао са књижевношћу. Међутим, иако њихови наслови указују на историјско сликарство које је дефинисао Пусен, ситни ликови изгубљени услед надмоћних вртлога природе удаљавају се од *"племените и озбиљне људске акције."*

Слика *Брод с робљем* је једна од Тарнерових најспектакуларнијих визија која илуструје како је књижевне изворе претварао у *"обојену пару."* Ова слика првобитно се звала *Трговци робљем који бацају у море мртве и самртнике – Тајфун се ближи* а уметник је највероватније



насликао један став поеме "Годишња доба" који описује како ајкуле прате брод са робљем за време тајфуна "привучене мирисом испарења гомиле или гадне болести и смрти."

Вилијам Тарнер, *Брод с робљем*, 91x122 cm, 1839. (Музеј ликовних уметности, Бостон)



У Немачкој је такође пејзаж спадао и најзначајнија остварења романтичарског сликарства, носећи симболично значење и сличан однос ка људској судбини немоћној пред силама природе, очигледним у делу Каспара Давида Фридриха, *Бродолом "Наде."*

Каспар Давид Фридрих, *Бродолом Наде*, 98x128 cm, 1824. (Уметничка галерија, Наумбург)

Велики геније шпанског сликарства, **Франциско Гоја** (1746-1828), Давидов савременик, у свом стваралаштву потпуно рефлектује токове шпанске историје тј. времена у ком је живео. Када је први пут стигао у Мадрид 1776. тамо је затекао Тјеполу, под чијим ће утицајем настати његове ране слике као одјек прекрасног расположења позног рококоа. Међутим, смрћу краља Карлоса III 1788. године, неколико месеци пре Француске револуције, ближи се крају период просперитета и просветитељства у Шпанији, када је Гоја сазревао као уметник. Иако је радо примао званична признања током 80-их година XVIII века, Гоја постаје све јачи либерал и стаје на страну просвећености и револуције тј. младе француске републике за разлику од шпанског монарха који је био против ње.

Уследио је период хришћанског реакционизма, политичке и друштвене корупције, под управом краља Карлоса IV и краљице Марије Лујсе, који ће се завршити Наполеоновом инвазијом на Шпанију. У таквим друштвено-политичким приликама, Гоја постаје главни сликар двора и стиче углед најцењенијег шпанског уметника. После једне нагле болести 1792. године, остаје потпуно глув без могућности опоравка. У наредном периоду његова уметност добија слободнији карактер, постаје експресивна и подстакнута његовим критичким умом тј. инстинктивним нагоном за ослобађање маште од конвенционализма. У то време напушта свој првобитни стил стварајући необичну синтезу засновану на раду Веласкеза и Рембранта, у чијем духу настаје краљевски портрет по угледу на Веласкезове *Младе племићке*. Међутим, Гоја је ипак имао више тога заједничког са класицизмом Жак Луј Давида него што је очигледно на први поглед, јер је унутрашње биће његових модела, незаштићено конвенционалношћу барокног дворског портретисања, остало разголићено.

Франциско Гоја, *Породица Карла IV*, 280x353 cm, 1800. (Прадо, Мадрид)



У серији од 80 графика под именом *Каприци* (*Los caprichos*), објављеној први пут 1799. године, Гоја директно напада политичке, друштвене и религијске прилике у Шпанији, користећи се тада популарном карикатуром, коју је обогатио уметничким квалитетима и несвакидашњом довитљивошћу. Његово мајсторско коришћење технике акватинте, нарочито њених тоналних могућности, дају Каприцима драматичну виталност, због чега их многи угледни историчари и критичари уметности, сматрају највећим достигнућем у историји графике. Гоја је био под притиском од стране шпанске Инквизиције због овог дела, па је 1803. године послао графике Каприца краљу, молећи у замену пензију за свога сина.

Још два дела која су била оштро критикована јесу слике *Гола маја* (*Maja desnuda*) и *Обучена маја* (*Maja vestida*). Оригинално име слика су *Циганке* (*Gitanas*) јер су се под тим именом водиле на списку Мануела Годоја, шпанског премијера, који је био њихов први власник. Име „маја“ под којим су данас познате, дугују Инквизицији, која их је тако назвала због очигледне смелости и дрскости коју слике поседују. Шпанска реч *maja* (чита се: „маха“) је колоквијални израз који се у Гојино доба користио у Шпанији за жене нижег сталежа слободног и провокативног понашања са мушкарцима.



Франциско Гоја, *Нага Маја*, 1797-1800. (Прадо, Мадрид)

1808. године када је Гоја био на врхунцу своје каријере, Карлос IV и његов син Фернандо су били приморани на абдикацију јер Наполеонова војска улази у Шпанију, а Карлосов брат Јозеф постаје нови краљ. Гоја задржава своју позицију сликара краљевског двора и током рата слика портрете шпанских и француских генерала. Преко серије графика под именом *Ужаси рата* он преноси своје реакције на трагичне последице и призоре рата, кроз сцене насиља и догађаје у драматичним композицијама, намерно истичући упечатљиве и бруталне детаље. Такође, инспирацију у мучним доживљајима пронашло је и његово ремек-дело *Трећи мај 1808*, као успомена на трагично погубљење једне групе мадридских грађана, где блештави колорит, широки тачни потези и драматично ноћно светло постају барокнији него икад. Слика има сву осећајну снагу религиозне уметности, са разликом што њени актери умиру за слободу а не за царство небеско, док ће готово импресионистички стил овог дела касније утицати на француске сликаре XIX века.



**Франциско Гоја, *Трећи мај*
1808, 267x406 cm, 1814/15.
(Прадо, Мадрид)**

После Наполеоновог пораза и поново успостављене шпанске монархије, иако је и даље имао позицију дворског сликара, Гоја се све више повлачио у један лични свет сопствених кошмара. Енигматична серија под именом *Црне слике* којом декорише зидове своје куће

(1820-1823, данас у Музеју Прадо), као и серије графика под именом *Пословице* (*Los proverbios*) и *Бесмислице* (*Los disparates*) представљају визије из његових ноћних мора у експресионистичком стилу, са добром дозом цинизма, песимизма и очаја.

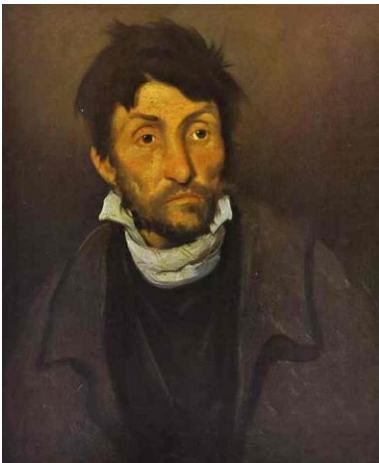
У Француској је у међувремену био актуелан један нови стил тзв. необарокни правац који је покренуо Наполеонов сликар Грос. Расположење и занос са којим је он сликао цара, огледају се у слици **Теодора Жерикоа (1791-1824) *Официр царске гарде на коњу, 1812.* (Лувр, Париз)** →, изложене на Париском салону 1812, где је очигледан утицај Рубенса, као и интерес за текуће теме.



Током студијских боравака у Фиренци и Риму (1816-1817), Жерико се упознао са радом Микеланђела према коме је гајио дубоко уважавање посебно кроз студије акта као носиоца изражајне снаге. Такав приступ огледа се и на његовом ремек-делу *Сплав Медуза*, слици која ће постати манифест романтизма. Жерико је нашао инспирацију у једном стварном догађају када је Медуза, државни брод, претрпела стравичан бродолом на обалама Западне Африке, а њена готово цела посада од више стотина људи је погинула, док се спасла само неколицина њих након више дана проведених на сплаву. Овај догађај Жерико је третирао истовремено и као критику монархије успостављене у Француској након Наполеона, али и као модерну трагедију епских размера. Пришао је делу врло студиозно у жељи да достигне максимум веродостојности па је тако разговарао са преживелима, направио модел сплава а чак је проучавао и лешеве у мртвачници. Међутим, све те припреме и тежња ка непоколебљивом реализму, потчињене су ипак духу херојске драме коју Жерико представља у узбудљивом моменту када су људи на сплаву угледали први пут брод који ће их спасти.



Теодор Жерико, *Слав Медуза*, 490x716 cm, 1818/19. (Лувр, Париз)



Истраживања која је започео са овим радом, Жерико је наставио кроз пријатељство са пиониром модерне психијатрије доктором Џорџетом, за кога је сликао портрете болесника у душевној болници да би илустровао типове душевних поремећаја. Његова способност да у њима види себи равна људска бића, један је од најплеменитијих видова романтизма.

Теодор Жерико, *Лудак*, 61x51 cm, 1821-1824. (Музеј ликовних уметности, Ганд)

Након смрти Жерикоа, истакао се његов следбеник **Ежен Делакроа** (1798-1863), који славу стиче делом *Покољ на Хиосу*. Као и Жерикоова *Медуза*, *Покољ на Хиосу* је надахнут истинитим догађајем, грчким ратом за независност од Турака на који је Европа гледала са симпатијама (пун назив слике је *Покољ на Хиосу: грчке породице у ишчекивању смрти или ропства*). Међутим, за разлику од Жерикоа он је више тежио да изрази једну поетску истину, што свакако одаје неповезаност првог плана с његовим драматичним контрастима светлости и сенке, као и блиставе ширине пејзажа.



Ежен Делакроа, *Покољ на Хиосу*, 422x353 cm, 1822-1824. (Лувр, Париз)

Делакроа је са истим заносом сликао и Блиски исток, који га је очарао након једне посете Северној Африци, што нам илуструје његова *Одалиска*, опијено се одмарахући након љубавног заноса, потпуно супротног сензибилитета Енгровом истоименом платну, који је био његов велики противник. Делакроа, за разлику од својих савременика, није пуно сликао портрете по наруџбини али је радо портретисао своје пријатеље, попут *Фредерика Шопена* (1838), као правог романтичарског хероја који сагорева у ватри свог генија.



Ежен Делакроа, *Одалиска*, 36x46 cm, 1845-1850. (Кембриџ)

Међутим, Делакроа се под утицајем историје, књижевности и страсти према Блиском истоку, као уточишта од трзавица индустријске револуције, све више удаљавао од савременог живота што је заправо довело до пропасти романтичарског покрета. За разлику од њега, **Оноре Домије** (1808-1879), велики уметник романтизма који није бежао од стварности, остао је практично непознат све до своје смрти. Почео је као заједљиви политички карикатуриста који је радио сатиричне цртеже у париским недељним новинама. Око 1840. је прешао на сликање, које у деценији 1850-1860. достиже пун сликарски домашај *необарока*. Теме су му веома разнолике, од свакодневног градског живота који осликава дело *Вагон треће класе (око 1862)*→, где представља једно модерно људско стање "усамљену гомилу", тј. људе који заједно путују, физички нагомилани али без свести једни о другима, заправо најављујући схватања реализма у уметности, до типичних тема романтизма попут пустоловина Дон Кихота из популарног Сервантесовог романа.



Скулптура романтизма

Скулптура романтизма се јавила са закашњењем у односу на сликарство, негде тек после 1830. године и огледа се у третману мотива из Библије, Средњег века и савремених збивања.

Франсоа Рид, Марсељеза, 12,8x7,9 м, 1833-1836. (Тријумфална капија, Париз)

Најизразитији представник романтичарске скулптуре је **Франсоа Рид** (1784-1855), који је школован као класициста што је донекле очигледно у његовој уметности. Ремек-дело *Марсељеза* на Тријумфалном луку на тргу Етоал у Паризу, има одлике новог стила који се може окарактерисати као необарок. Војници,



добровољци из 1792, окупљени да бране републику још увек су у класичном руху али дух слободе изнад њих преноси на читаву групу свој снажни замах унапред. Романтизам се огледа у изузетном динамизму и снази покрета, особеном унутрашњем изразу духовног и физичког елана са којим добровољци крећу да бране своју земљу.



Двадесет година касније Руде је исти елан отелотворио у споменику маршалу Неју, изискујући читаву армију као невидљиву допуну. Реч је о Наполеоновом војсковођи кога је влада Луја XVIII стрељала јер је пришао цару по његовом повратку са Елбе. Испрва је идеја била да се маршал прикаже како разгрће свој мундир и командује војницима да нишане право у срце. Међутим, с обзиром да тај тренутак представља моменат који Французи сматрају срамотним, Неј је дат као национални херој из славне Бородинске битке пред Москвом, предводећи јуриш са исуканом сабљом. Најлепша одлика скулптуре јесте њен покрет, у коме лежи и главна уметничка снага самог Рида.

Франсоа Рид, *Споменик маршалу Неју*, 2,67 m, 1853. (Париз)

Дух необарока, тачније кокетну веселост рококо скулптуре оживео је Ридов ученик, **Жан Батист Карпо** (1827-1875). Његова дела се одликују необичном живошћу и динамиком форме, грациозним фигурама, као и префињеном игром светла и сенке што одлично илуструје скулптура *Игра* са фасаде Париске опере.

Жан Батист Карпо, *Игра*, 4,57x2,59 m, 1867-1869. (Музеј опере у Паризу)



Архитектура романтизма

Романтизам је у можда најмање чистом облику био присутан у архитектури, имајући у виду да окретање националној прошлости, као израз одушевљења за некадашњу величину једне средњовековне државе, тешко може водити напретку уметничког стваралаштва. Тако је у време класичне археолошке обнове између 1750 и 1800. године, у Енглеској отпочела обнова готике коју је подстакла мода популарних средњовековних романа, па је у том духу реконструисан аристократски летњиковач **Стробери Хил** (*Strawberry Hill*), архитекте Хораса Валпула (1749-1777) →. Готика постаје један егзотични стил, привлачна и необична, а често се меша и са мотивима тајанственог Истока, као на Краљевском павиљону у Брајтону, архитекте Џона Неша. Ова раскошна кућа забаве налик минијатурном Таџ Махалу, рађена је у стилској синтези која је названа *индијска готика*.



Џон Неш, Краљевски павиљон у Брајтону, 1815-1818.

Већ око 1800. готика постаје једнако погодна алтернатива за класичну обнову примењиву на црквама. Тако је Бенџамин Латроб, Американац енглеског порекла, који је током владавине Томаса Џеферсона постао најутицајнији архитекта федералног (државног) класицизма, за катедралу у Балтимору предложио два пројекта – један у класичном, други у готичком стилу. Превагу је однео класични јер је Америка иначе показивала изразиту наклоност ка класицизму у коме су изграђени бројни државни и јавни објекти од највећег значаја (Бела кућа и Капитол хил, Меморијали америчких председника, Музеји, Универзитетске зграде итд.).

Бенџамин Латробе, Катедрала у Балтимору, отпочета 1805.



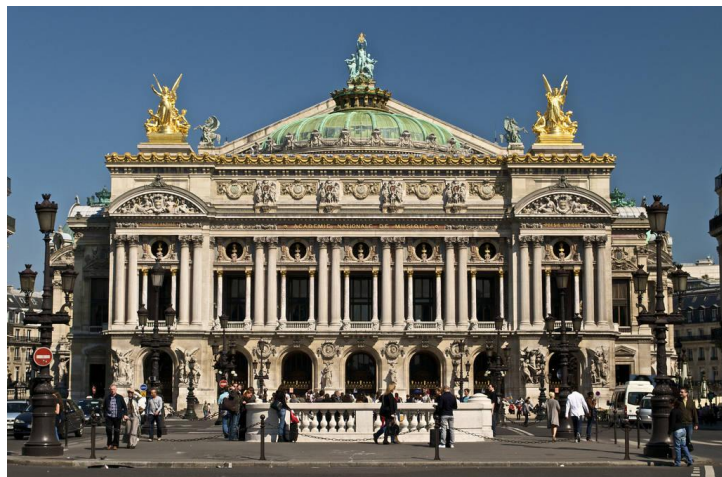


У Енглеској, Француској и Немачкој, готика је представљала израз националног духа, а неки теоретичари попут Џона Раскина, сматрали су је етички и религиозно супериорнијом ("она је часна и хришћанска пре свега"). Таква схватања илуструје лондонски Парламент, највећи енглески споменик обновљене готике.

Сер Чарлс Бери, А. Велби Пјунин, Парламент, Лондон, отпочет 1836.

Завршна фаза романтичарске архитектуре која је трајала током последње четвртине XIX века, заменила је готику необароком *Париске опере* коју је пројектовао Шарл Гарније, комбинујући барокну раскош украса и скулптуре са двоструким стубовима фасаде преузетим са Лувра.

Шарл Гарније, Опера у Паризу, 1861-1874.



Међутим, раскошна архитектура била је у супротности са практичним потребама индустријског доба тј. фабрика, робних кућа, градских станова као главних предмета грађевинске делатности, која уводи нове материјале са великим утицајем на архитектонски стил. Тако се гвожђе по први пут не само конструктивно већ и естетски појављује као главни материјал у архитектури, обликујући елементе попут стубова, сводова и лукова који остају непокривени и видљиви у унутрашњости објеката.



Анри Лабрус, Читаоница библиотеке Сент Женевје, Париз, 1843-1850.

РОМАНТИЗАМ У СРПСКОЈ УМЕТНОСТИ

На почетку 40-их година XIX века српско сликарство напушта постепено своју класицистичку бидермајерску строгост, као и првобитну претенциозност коју карактеришу стилски идеали образованијег дела грађанства. Изгледало је да се на портретима губи она добро погођена психолошка поузданост која се заснивала на наглашеном смислу за аналитичку проницљивост, стигавши до скоро ненаметљивих прелаза к романтизму. Српско историјско сликарство било је ограничено у својој рационалној конструкцији, а понекад композиције остављају утисак да су преузете из наивне режије српског романтичког позоришта. Препознатљива је тежња да се гледалац веже помоћу родољубиве садржине ових слика.

Најобимнији романтичко-историјски сликарски програм остварен је у цркви манастира Кувеждина средином XIX века. Иако су усташе током Другог светског рата уништиле зидне слике заједно са црквом и манастирским конацима, зна се до детаља њихов садржај. Реч је о сценама из живота св. Саве изведеним према замисли поручиоца, архимандрита Никанора Грујића, истакнутог родољубивог песника романтичне епохе. Извођење ових монументално замишљених сцена Грујић је поверио новосадском сликару, **Павлу Симићу** (1818-1876), који је школујући се у Бечу и сам примио сликарске поуке тамошњих назарена. Управо због тога, композиције су изгубиле изворну драматичну снагу а разбијена је и њихова целовитост коју је могла остварити употреба светло-тамних ефеката. Било је крајње наивно религиозне сцене помоћу предлогака преузетих из аустријских илустрованих библија пренети у српско сликарство, а још мање њихове композиционе схеме применити на домаће историјско сликарство.

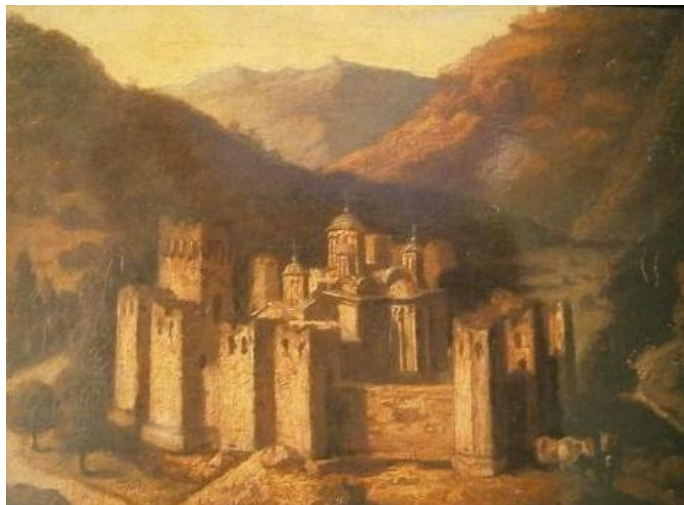
Овакав стил превазишао је уметнички темперамент какав је био **Ђура Јакшић** (1832-1878). Већ приликом свог учења у Бечу, Јакшић је осетио садржајну и формалну исцрпљеност бечког класицизма, а посебно је његов отпор изазвало и снажно колористичко осећање, какво до тада није виђено у српском сликарству. Тако се и могло десити да је Јакшић у Бечу, тражећи по галеријама своје сликарске узоре, пригрлио Рембранта, одушевљен пре свега игром светлости и сенке код великог Холанђанина. С Јакшићем, без сумње, српска романтика је у периоду од 1850. до 1870. досегла свој врхунац.

Ђура Јакшић, *Девојка у плавом*, уље на платну, 62x51 cm, 1856.



Најзад, у овом раздобљу јављају се и прве озбиљније промене у схватању пејзажа, који је у ранијем времену у српској уметности играо искључиво подређену улогу и није претворен у самосталан сликарски израз. Сlike с тематиком чистог пејзажа појављују се код врских портретиста као што су били **Новак Радонић** (1826-1890), **Стева Тодоровић** (1832-1925) и графичар односно први српски фотограф, **Анастас Јовановић** (1817-1899). Поред портрета, романтично родољубље исцрпљује се махом сликањем црквених иконостаса и историјским садржајима преузетим из даље и ближе прошлости.

Стева Тодоровић, *Манастир Манасија*, уље на платну, 35x23 cm, 1857.



Вајарство се у XIX веку, све до појаве Огиста Родена, развијало под снажним утицајем антике. Класицистичка начела, која су дуго времена негована код европских вајара, крећу се ка примању утицаја идеала које је неговала фирентинска ренесанса. Тежње ка спајању видно су наглашене, иако се средином XIX века читав низ европских вајара недвосмислено опредељује за то да следи остварења Антонија Канове и Бертела Торвалдсена, највећих заступника обновљених античких идеала. То су уједно и карактеристике доста бојажљивих првих корака српског вајарства, чији снажнији развој припада тек другој половини XIX века,



када је Београд постао средиште српске уметности. Свакако да је задоцњење српског вајарства објашњиво и чињеницом да је овај уметнички род готово сасвим изостављен у склопу црквене православне уметности, која се првенствено изражавала у сликарству и архитектури. Тек је јачање српске државе пресудно утицало на развој српског вајарства у XIX веку, чији је родоначелник био **Петар Убавкић** (1850-1910). Овај заступник "интимне форме", школован у Минхену и Риму, подредио је своје стварање жељама поручилаца, који су од њега захтевали израду монументалне пластике, најчешће јавних споменика. Без правих претходника, Петар Убавкић био је упућен искључиво на свој ликовни инстинкт и реалистички израз.

Петар Убавкић, *Таковски устанак*, бронза рађена за Светску изложбу у Паризу 1900.

После Првог српског устанка, архитектура у Србији добија нови залет, обележен црквеном градњом, али и обновом старих здања попут Раванице и Манасије. Највећи подухват овог доба било је *Карађорђево утврђење са конаком и црквом у Тополи*, завршено 1812. За најрепрезентативније објекте епохе кнеза Милоша Обреновића, *Конак кнеза Милоша у Топчидеру* (1836) и *Конак кнегиње Љубице* (1839), био је одговоран Хаџи Никола Живковић који је градитељство учио у Солуну и Атини. Иако ови конаци у основи носе тековине старе архитектуре, њихови декоративни елементи најављују ново време.

Од средине XIX века, бар што се тиче Кнежевине Србије, било је очевидно да је време старих градитеља, махом с југа Балкана, неминовно прошло. На Западу школовани инжењери и архитекти пренели су у Србију владајуће стилове савремене Европе. Отуда, до појаве сецесије, преовлађују и на овом подручју тзв. историјски стилови – неоренесанса и необарок, а видљиве су и појаве које упућују на стварање српског националног стила. Главни заступници оваквих тежњи били су Словак Јан Неволе, Александар Бугарски, Констатин Јовановић и Андра Стевановић.

Јан Неволе (1812-1893) је у Београду 1863. изградио највећу и најлепшу грађевину свога доба, *Капетан Мишино здање*, испрва палату за породицу богатог трговца Мише Анастасијевића, коју је он касније поклонио српском народу па су тако овде биле смештене Велика школа, Гимназија, Народна библиотека, Музеј, и Министарство просвете. Такође, Неволе је изградио *Војну академију* (1850) и *Вазнесенску цркву у Београду*, као и *Саборну у Смедереву*.



Јан Неволе, *Капетан Мишино здање* у Београду, 1863.

Александар Бугарски (1835-1891) долази 70-их година XIX века у Београд из Будимпеште, доносећи јасну академску концепцију у српску архитектуру. Његов први пројекат је била класицистичка зграда *Народног позоришта* (1868-69.), пројектована у духу италијанске ренесансе (касније је више пута преправљана, па данас није уочљиво оригинално решење).



Такође, Бугарски је пројектовао и необарокни *Стари двор* (1881-82.), прву праву палату у Србији XIX века.

Александар Бугарски, *Стари двор* у Београду, 1868-69.

Константин Јовановић (1849-1923), син графичара и фотографа Анастаса Јовановића, студирао је архитектуру у Цириху, а затим је путовао по Италији проучавајући ренесансне грађевине што се касније одразило у његовом посебно индивидуалном стилу у духу академизма. Главна дела су му *Народна банка у Београду*, *Спасићева задужбина у Кнез Михајловој* (1889), *кућа Марка Стојановића* (данас зграда Академије ликовних уметности) и пројекат *Народне скупштине*, по коме је добрим делом изведена садашња зграда.

Коначно, групи домаћих архитеката образованих у иностранству, припада и **Андре Стевановић** (1859-1929), који је завршио Велику школу у Београду наставивши усавршавање у Берлину. Касније постаје професор Високе школе и Универзитета у Београду. Његова најзначајнија дела су зграда *Управе фондова* (1903), данас Народни музеј у Београду и *Београдска задруга*, које је пројектовао са Николом Несторовићем (1868-1957), такође берлинским ђаком, познатим и по згради *хотела Бристол*. Андре Стевановић је заједно са Драгославом Ђорђевићем пројектовао и зграду *Српске академије наука*.

Андре Стевановић, Зграда Управе фондова (Народни музеј у Београду), 1903.



РЕАЛИЗАМ

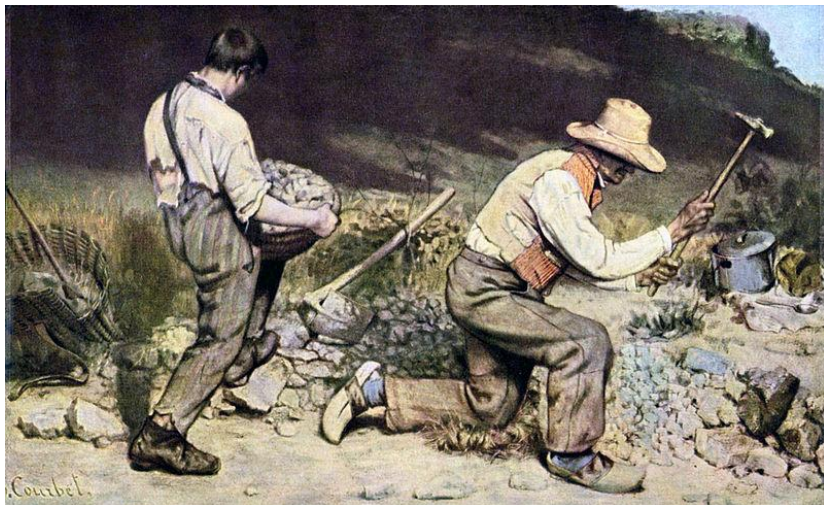
Крупне економске и друштвене промене, као и развој позитивизма, проузроковали су нову улогу уметности - одражавање друштвене стварности, насупротив идеализму који тежи да се издигне изнад стварности. Нови погледи примењени на сликарство значили су да уметници имају задатак да приказују савремени свет и живот, одбацујући религијску, митолошку и алегоријску тематику, што се посебно одразило у француском сликарству средином XIX века. Највећи представник реалистичког сликарства **Густав Курбе** (1819-1877) изразио је ове тежње следећим речима: „*Никада нисам сликао анђеле, јер их никада нисам видео.*“

Реализам доноси нове теме и мотиве, интересује се за проблеме друштва које третира кроз социјално-критички приступ (друштвена неправда коју трпе радници и сељаци). Настао је у Француској између револуције 1848. и Париске комуне 1870, а посебо му доприноси стање након јулске револуције 1830. када долази до нагле индустријализације и пораста капитала. Тада државом влада слој грађанског друштва, а положај радника и сељака постаје све тежи. Повремено устанци и раднички покрети нису давали значајнијих резултата, али чињеница да

у тим збивањима активно учествују уметници доводи до њихове поделе на званичне тј. оне које негују традиције и незваничне, често одбачене и критиковане уметнике, чија су дела подвргавана општем подсмеху.

Први облик реализма означава се често и као натурализам, будући да се уметници у оквиру тог значења управљају према видљивој природи што у већини случајева води ка ликовним решењима која су верна у детаљу и исправна у погледу анатомије односно перспективе. Таква струјања која су заинтересована за миметичко преношење стварности могу се срести у уметности свих времена па чак и у праисторијским пећинским сликама, на египатским портретима или римском зидном сликарству. Остале уметничке епохе које су биле на посебан начин блиске прецизном подражавању јесу позно средњовековно сликарство, уметност ренесансе, каравађизам или холандско и шпанско сликарство барока. Врсте као што су сликарство портрета, мртве природе и пејзажа изван свих епоха карактерише реалистично преношење онога што је виђено. Спектар сеже од чистог *trompe d'huile* сликарства преко сликарства ведута па све до облика који интерпретирају стварност, као што су на пример репрезентативни и улешани портрети или компоновани исечци из пејзажа. Реалистично преношење стварности може међутим имати и морални значај тако што се приказује друштвена реалност чије негативне стране често занемарују идеализујући уметнички правци.

Овај морални аспект реалистичног начина сликања био је ослонац епохе француског реализма. Курбе је сковао појам *réalisme* на тај начин што је ту реч написао као наслов за преглед својих дела на Светској изложби у Паризу 1855. године. Његове слике су посвећене једноставном и често оскудном пејзажу где су смештени марљиви становници села, а сврха



наглашеног реализма била је да укаже на социјалне неправде које трпе радници и сељаци, сматрајући да је романтичарско истицање осећања и маште само бежање од стварности тога времена.

Густав Курбе, *Туцачи камена*, 160x259 cm, 1849. (Државна галерија Дрезден)

Мада се многе слике одликују социјално-критичким и политичким аспектом оне се такође могу тумачити алегоријски или симболички. Једно од својих најпознатијих дела *Сликарски атеље*, Курбе означава као стварну алегорију, јер је пун назив ове слике гласио *Унутрашњост мог атељеа, истинита алегорија у којој је сажето седам година мог уметничког живота*. Ову слику изложио је заједно са осталим делима свог реализма у приватној бараци кој је назвао Павиљон, јер су његове слике биле одбијене на званичној Париској изложби 1855. Ту је представио две групе људи који су испуњавали његов живот, на левој страни народ (ловци, радници, сељаци, које је покупио из свог завичаја у Орнансу) и на



десној његово париско окружење (купце, критичаре, интелектуалце), као репрезентативни скуп његове људске околине тј. алегорију сопственог живота.

Густав Курбе, *Сликарски атеље*, 361x597 cm, 1854/55. (Лувр, Париз)

Курбеова дела представљају продужетак реалистичких тенденција какве су биле развијене у **Барбизонској школи пејзажа** али сад уз коришћење сликарства у слободном простору и правцу друштвене релевантности. Њима је заједничко настојање које је управљено против историзујућих тенденција и које придаје највећи значај непосредној стварности и њеним појавним облицима. Оснивач Барбизонске школе био је **Теодор Русо** (1812-1867), који је најчешће сликао мотиве фонтенебловских шума и њених чистина, скупине дрвећа и разливене воде. Умео је да забележи тренутно стање у природи и пролазност у њеној атмосфери, чиме је допринео развоју начела *пленера* односно тзв. *пленеристичког сликарства* (сликање у природи).

На делима **Жан-Франсоа Милеа** (1814-1875), такође припадника барбизонске школе, јавља се и извесна религиозно-хришћанска позадина. Он у пејзажно сликарство уводи људски лик и постаје сликар тешког сеоског живота. Његове *Сакупљачице класја*, представљају једну од најсиромашнијих група становништва али се њихов рад хармонизује и смешта у један виши смисаони контекст.

Жан-Франсоа Миле, *Сакупљачице класја*, 84x111 cm, 1857. (Музеј Орсеј)



РЕАЛИЗАМ У СРПСКОЈ УМЕТНОСТИ

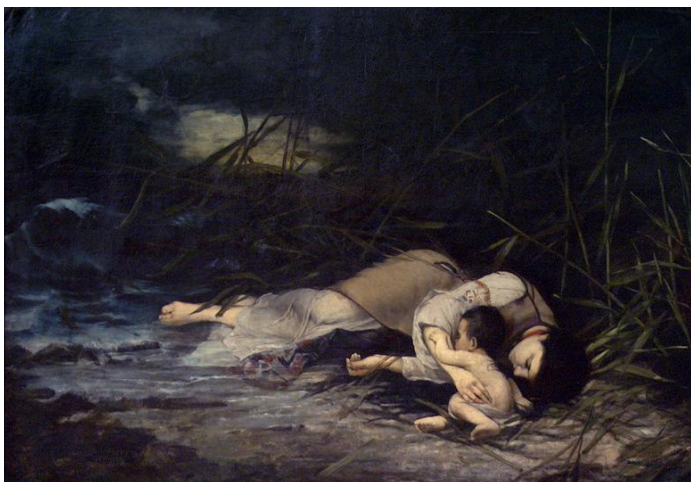
Доба реализма у српској уметности представља раздобље када се цела српска култура развијала упоредо са европском. Тако је прва група домаћих реалиста прихватила углавном тенденције Минхена, града који је био уметнички центар средње Европе, где је 1869. боравио и Курбе, извршивши снажан утицај. Српски уметници од својих учитеља примају не само реалистички поглед на свет, већ и практични поступак сликања, колористичка решења и тематику. Једна од особености српског реализма је одсуство композиција са наглашеним социјалним темама, али се зато негује историјски жанр, портрет, пејзаж и мртва природа. Главни заступници оваквих схватања постали су минхенски ђаци Милош Тенковић, Ђорђе Крстић и Ђорђе Миловановић.

Милош Тенковић (1849-1890) је студирао сликарство у Бечу и Минхену. Он је био први српски уметник који је свесно занемарио рад на црквеном сликарству и посветио се темама из свакодневног живота, преносећи своје сликарске доживљаје ликовним језиком доследног реализма.

Милош Тенковић, *Мртва природа*, уље на платну, 65x53 cm, 1878.



Као највећи српски реалиста издваја се **Ђорђе Крстић** (1851-1907), који је боравио у Минхену од 1873. до 1878. године. Међутим, његов најплоднији период траје од 1879. до 1883, када се вратио у Србију, измењеног сликарског рукописа, видљивог у примени потеза широком четком, што је његовим сликама давало печат брзине и снаге. Својим мрким бојама са јаким контрастима светла и таме, тачније брзим и неуобичајеним хармонизовањем боја,



Крстић је изненадио Београђане. Он се колебао између тонских и колористичких решења, приближавајући се постепено колористичким, у чему и лежи највећа вредност његовог сликарства. Његова дела поред утицаја немачких реалиста, рефлектују видан утицај Курбеа, као и Барбизонске школе (*Утопљеница*, *Слепа девојка*, *Девојка са турбаном*, *анатом*, *На извору*, *Растанак* и др.).

Ђорђе Крстић, *Утопљеница*, уље на платну, 216x141 cm, 1879.

Такође, Крстић је сликао и црквене композиције а посебно је био познат по бројним иконостасима широм Србије (у Саборној цркви у Нишу, Чуругу и др.).

Међу најбоље тековине академског реализма негованог у Бечу, спадају дела два истакнута српска сликара, Уроша Предића и Паје Јовановића.

Урош Предић (1857-1953) је као надарен млади сликар добио стипендију Матице српске и 1876. отишао на бечку сликарску академију, коју је завршио 1880. године у класи истакнутог професора Грипенкерла. У току студија добио је Гунделову награду за сликање уљем по мушком моделу. У периоду 1883-1885. био је асистент Уметничке академије у Бечу, а током тог периода по упутству проф. Грипенкерла и архитекте Ханзена је израдио 13 слика митолошке садржине за фриз Парламента у Бечу. Услед породичних обавеза 1885. године враћа се у домовину, у родни Орловат, а након краћих радних боравака у Београду, Новом Саду и Старом Бечеју, од 1909. године па до смрти живи у Београду.

Своје слике, које је публика одлично прихватила, самостално први пут излаже 1888. у Београду. У његовом сликарском опусу највише су заступљени портрети, жанр и историјске композиције, а ређе пејзажи. Основна карактеристика његових дела јесте цртеж, што је посебно уочљиво у сачуваним блоковима за скицирање. У свом дугом стваралачком животу остао је веран правилима старих мајстора и истрајао је на истицању цртежа и јасноће композиције, показујући отпор према тежњама младих уметника који су се школовали у Минхену и Паризу. Такође, Предићева уметност је препознатљива и по зналачки решеној композицији, мајсторском сликању људске фигуре, инкарната и драперије, као и по богатству боја и истинском надахнућу када се приказују реални призори.

У покушају да постигне што уверљивију сличност са ликом наручиоца и инсистирајући на препознатљивости, Предић је постао хроничар грађанског друштва свога времена. Године 1885. у Панчеву је почео са сликањем портрета по поруџбини, понекад уз помоћ фотографија. Радио је најчешће репрезентативне портрете, главе или бисте.

Од жанр сцена, позната дела су *Весела браћа* и *Сироче (на мајчином гробу)*, а од историјских *Херцеговачки бегунци* и *На Студенцу*, док је једно од најпознатијих *Косовка девојка*. Такође, Предић је осликао изузетни иконостас бечејске православне цркве, затим иконостас цркве у Орловату, као и многе друге. Због тога се сматра једним од последњих значајних српских иконописаца.



Урош Предић, *Косовка девојка*, уље на платну, 1919. (Музеј града Београда)

Паја Јовановић (1859-1957) је био један од најтраженијих српских уметника, посебно међу грађанским слојем, а једини је уметник свог времена чији се радови чувају у великим европским музејима. Паја је веома рано показао склоност према цртању и сликању, што није било тако необично у окружењу где је живео. Његов отац Степа, врстан фотограф, имао је дара за сликарство (бављење фотографијом у то време захтевало је не само познавање фототехнике, већ и вешту руку за ретуш при изради слика). Осим тога, у његовом родном Вршцу, могао је видети дела својих сјајних претходника, Арсенија Теодоровића и Павела Ђурковића, који су радили иконе у Саборној цркви. Тако је Паја и сâм почео да црта, најпре у тајности, копирајући црквене слике и проводећи сате у празној цркви коју је сматрао својим првим учитељем. У време када је црквена општина у Вршцу одлучила да наручи нова звона за Саборну цркву тј. када је било неопходно израдити цртеже светитеља (копије икона из вршачке цркве - по којима би у Бечу били изведени рељефи на звонима), сазнаје се за његов таленат. Тако је већ у својој четрнаестој години, Паја добио прву поруџбину, али, захваљујући значајним похвалама, и својеврсну пропусницу за Беч и могућност да се упише на сликарску Академију.

Након завршене школе у Вршцу, 1877. године уписује се на Општи сликарски течај бечке Академије, а од октобра исте године постаје редован студент ове школе и то код веома цењеног професора Кристијана Грипенкерла. Редовне студије сликарства завршио је за три године али је наставио да се образује код истог професора, на специјалном течају за историјско сликарство. Истовремено се усавршава и у мајсторској класи професора Леополда Карла Милера, у то време веома траженог и хваљеног уметника историјског и жанр сликарства, посебно познатог по сликама са оријенталним мотивима.

Паја је много путовао и на тим путовањима налазио значајну инспирацију за свој рад. Још као студент бечке Академије, подстицан сопственом радозналешћу и сугестијом професора, готово сваки распуст је користио да путује по Балкану, нарочито по Црној Гори, Приморју, Албанији, Босни и Херцеговини, јужној и источној Србији. Тамо је радио скице и студије, трудећи се да што непосредније осети атмосферу свакодневног живота и обичаја народа. До детаља је бележио пределе, ликове, ношње, накит, оружје. Пун утисака, по повратку би сликао многобројне жанр слике: *Рањени Црногорац*, *Мачевање*, *Гуслар*, *Кићење невесте*, *У заседи*, *Арбанас*, *Арнаут с чибуком*, *Издајица*, *Умир крви*, *Борба петлова*. Ове слике су га брзо прославиле у целом свету, а нарочито у Европи која је у то време била веома заинтересована за збивања на Балкану.

Паја Јовановић, *Борба петлова*, уље на дасци, 55×76см, 1898. (Народни музеј, Београд)



Прво признање долази већ 1882. године на студијама у Бечу. За слику *Рањени Црногорац*, која је била изложена на годишњој изложби Академије, добио је прву награду и царску стипендију. Следеће године закључује десетогодишњи уговор са чувеним галеристом Валисом, за галерију Френч у Лондону, па тако прелази тамо да живи. Његове слике су се веома добро продавале, што га је у потпуности ослободило финансијских брига, омогућивши му да веома често одлази на дуга, далека и скупа путовања: по северној Африци (Мароко, Египат), у Грчку, Турску, Италију, Шпанију. Убрзо из Лондона прелази да живи и ради у Минхен, затим у Париз, и на крају се враћа у Беч.

Србија се поносила својим младим и славним уметником. Готово свака српска кућа је имала неку његову репродукцију са темом из српске историје или из народног живота. А власт, захвална што је по свету проносио и славио историју и културу српског народа, већ 1884. године га бира за дописног члана Српског ученог друштва. Четири године касније, 1888. изабран је и за редовног члана Српске краљевске академије.

Од 1895. године почиње нова фаза у стваралаштву Паје Јовановића, у којој се он, највећим делом, посвећује изради историјских композиција. Њих наручују најугледније личности српског друштва, обично неким свечаним поводом. 1895. добија две значајне поруџбине за Миленијумску изложбу која је требало да се одржи у Будимпешти 1896. године: од Саборског одбора у Сремским Карловцима на челу са патријархом Георгијем Бранковићем, да изради грандиозну историјску композицију *Сеоба Срба под патријархом Арсенијем III Чарнојевићем*, и од вршачког Муниципија, слику *Вршачки триптихон (Косидба-Берба-Пијаца)*, као израз добросуседства Срба, Мађара и Немаца.

Слику *Женидба херцога Ферија IV с Јелисаветом Хабзбуршком* је радио у поентилистичком маниру, пратећи тада актуелне ликовне токове, што се није свидело наручиоцу надвојводи Фердинанду Хабзбуршком. Слика је била одбијена и на крају се нашла у Дубровачкој галерији. *Таковски устанак* ради по поруџбини краља Милана Обреновића. Ова слика која се данас налази у Народном музеју у Београду, толико пута је репродукована да је у свести народа урезана као аутентични приказ тог значајног историјског догађаја за српски народ.

Веома значајна историјска слика уследила је као поруџбина владе краљевине Србије за Светску изложбу у Паризу 1900. године. Било је то *Крунисање цара Душана у Скопљу за цара Срба, Грка и Бугара*. Изузетан рад уметника био је награђен златном медаљом на париској изложби, али и дивљењем критике, колега-сликара и публике. Затим је настала још једна композиција са сличном темом, *Женидба цара Душана*, која је била изложена на Првој југословенској уметничкој изложби у Београду, 1904. године.

У овом периоду Паја се бавио и црквеним сликарством: израдио је иконостас Саборне цркве у Новом Саду и иконостас цркве у Долову, насликао је призоре из живота Светог Саве за Саборну цркву у Сремским Карловцима: *Свети Сава мири браћу*, *Свети Сава крунише Првовенчаног*, *Спаљивање мошти Светог Саве*.

Од 1905. године у стваралаштву Паје Јовановића преовлађује сликање портрета а својом кичицом овековечио је владаре, политичаре, аристократе, банкарне, научнике и уметнике, односно најзначајније личности своје епохе.



Паја Јовановић, *Крунисање цара Душана*, уље на платну, 390×590см, 1900. (Народни музеј, Београд)

У српској реалистичкој скулптури истиче се вајар **Ђорђе Јовановић (1861-1953)**, аутор преко 300 дела, махом споменика, кипова, медаља и плакета. Реч је о уметнику којем нису била непозната ни Роденова схватања, ни захтеви сецесије, као тежње које се повремено појављују у његовом плодном стваралаштву. Па ипак, генерално гледано, Јовановић је израдио своје дело на веома стриктним начелима неокласицистичког и академског вајарства, с нескривеним опредељењем за јасноћу и хармонију, баш онако како су то пропагирали и његови минхенски професори.

Ђорђе Јовановић, *Споменик Вуку Стефановићу Караџићу*, Београд, 1937.



СЛИКАРСКИ ПРАВЦИ XX ВЕКА

Током постимпресионистичког периода, издвојиле су се три главне струје, *експресија*, *апстракција* и *фантазија*, које ће утицати на сликарске правце XX века. Експресија је ставила тежиште на уметников емоционални став према себи и свету, а за сликара експресионисту примарна је била људска заједница. Апстракција је акцентовала формалну структуру уметничког дела односно структуру реалности, док је фантазија истраживала царство уобразиље, његова спонтана и ирационална својства тј. лавиринте појединачне људске душе. Ове струје се међусобно нису искључивале, па тако њихова повезаност на много различитих начина доприности стварању разноликих стилова модерног сликарства.

ФОВИЗАМ

У периоду 1901-1906. одржане су значајне изложбе Ван Гога, Гогена и Сезана, које су широкој јавности показале дела ових уметника, а посебно је група младих сликара била под њиховим утиском. Они су основали један радикално нови стил, пун жестоких боја и смелих изопачења, којим су приликом првог јавног иступања згрозили критичаре, због чега су добили назив **Фовисти** (од *Les Fauves* – дивље звери).

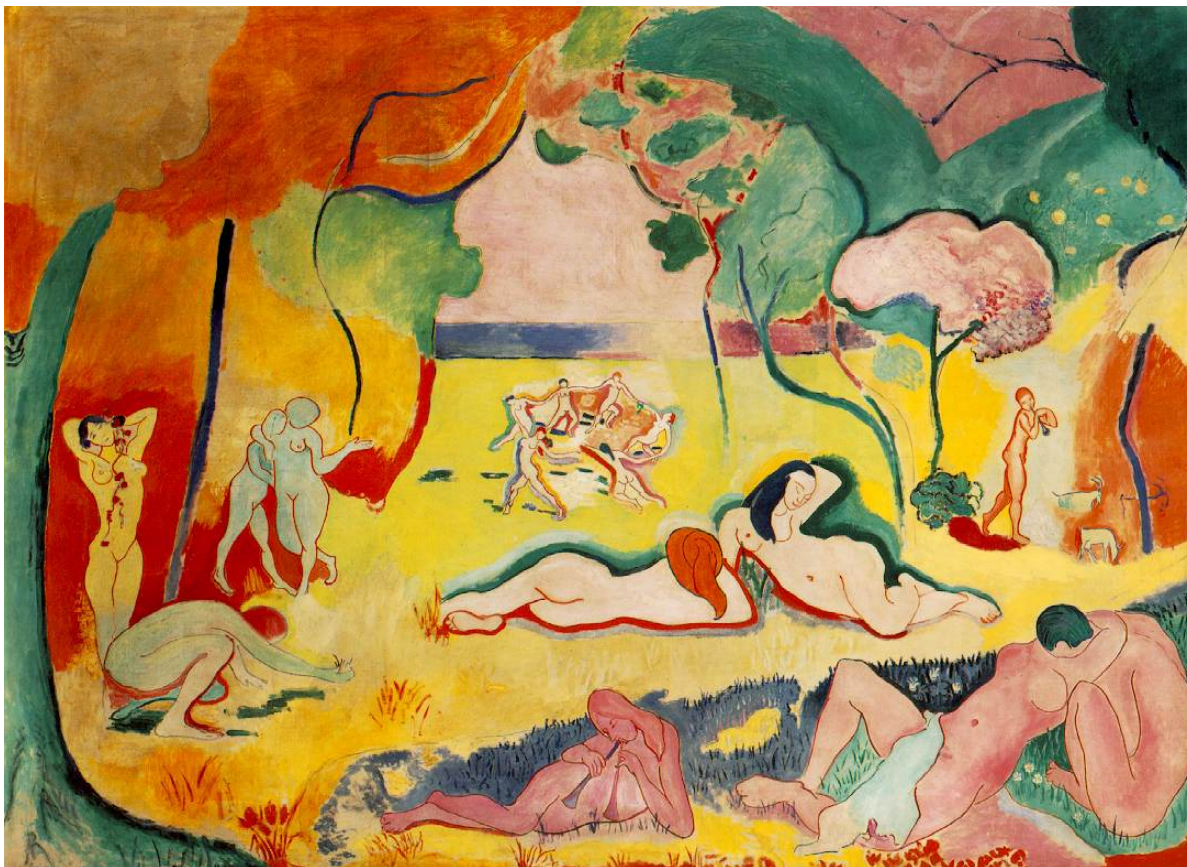
Фовизам представља прву уметничку револуцију XX века, коју су отпочели Анри Матис, Морис Вламник и Андре Дерен, када су 1905. године излагали на Париском јесењем салону. Ипак, фовизам није била повезана уметничка група јер су ти уметници само једном наступили заједно. Они од Ван Гога преузимају снагу колорита, од Гогена плошност композиције а рационалност аранжмана композиције од Жоржа Сераа, док је Мункова била снага изражајности и експресије. Као резултат настаје упечатљив колорит, жарких и чистих боја директно из тубе, поједностављење композиције и одрицање моделације форми, као и наглашавање личног израза. Међутим, у периоду од само седам година, фовисти су изгубили своју првобитну снагу и сматрани су прилично смиреним у односу на нове покрете који су у међувремену настајали.

Најзначајнији представник фовиста био је **Анри Матис (1869-1954)**, чије су боје, бљештавило и сугестивна рафинираност, биле под утицајем персијске и блиско-источне уметности. Извор Матисове инспирације биле су афричке маске и скулптуре, те лица његових фигура одликује безличност и укоченост маски, док иза тог ефекта извире нека мистерија или претња, заснована на енигматичним квалитетима страног израза.

Радост живљења, Матисово ремек-дело, показује у сажетом облику дух фовизма боље него иједно друго. Равне обојене површине, усталасане контуре и примитивна драж, изведени су од Гогена иако његови ликови нису племенити дивљаци са Тахитија. Ради се о баханалном приказу налик делима Тицијана, са фигурама у класичним позама док наизглед немаран начин цртања одаје дубоко познавање људског тела и анатомије. Оно због чега је слика револуционарна јесте што упркос радикалној поједностављености, задржава све битне особине пластичне форме и просторне дубине. Матис је изјавио: *"Оно за чим ја тежим јесте пре свега експресија..али експресија се не састоји*

само од страсти видљиве на људском лицу... читав распоред на мојој слици је експресиван. Начин како су ликови или предмети постављени, празни простори око њих, сразмере, све то игра неку улогу." Он је имао дубоко осећање за радост сликања, желећи да посматрач прими сву његову свежину и непосредност, а главна сврха његових слика била је да пружи задовољство.

Анри Матис, *Радост живљења*, уље на платну, 174x238 cm, 1905-1906.



На делу *Хармонија у црвеном*, нова равнотежа између дводимензионалних и тродимензионалних аспеката слике, којој је још Сезан утврдио пут кроз интегрисање површинског орнамента у композицију слике, посебно је видљива. Иако се исти, равни плаво-цветни мотиви јављају на столњаку и зидовима, с потпуном убедљивошћу издвајају се хоризонталне површине од вертикалних, а орнамент је главни композициони елемент слике. Такође, Матисов дар изостављања је овде поново на снази јер је сводећи број тонова на минимум, од боје створио независни конструктивни елемент.

Анри Матис, *Хармонија у црвеном*, уље на платну, 181x246 cm, 1908-1909.



ЕКСПРЕСИОНИЗАМ

Као реакција на импресионизам, који преноси спољашњи изглед природе и света на сликарско платно, експресионисти напуштају површне стимулације и илузије поентилизма, у корист изражавања унутрашњег духа стимулисаног религиозним, социјалним или психолошким нагоном. Перцепција реалности је имала вредност стимуланса креативног момента унутрашњег доживљаја, а за његово изражавање експресионисти су створили пикторални језик који се састојао од наношења боје у линијом омеђене површине, са драматичним и експресивним потезима четкице, понекад намерно претерујући и досежући границу карикатуре.

Паралелно са фовистима у Француској, немачки уметници су осећали да морају превазићи конвенције које спутавају уметност њиховог доба. Тако је темељ европског сликарства за наредних педесет година, постављен у циљевима две групе немачких уметника: **Мост** и **Плави јахач**, чији је експресионизам проистекао из протеста према друштвеним и политичким неправдама.

Фовизам је најдуготрајније утицао на групу уметника који су живели у Дрездену и стварали у оквиру **Моста** (*Die Brücke*), који су 1905. основали Ернст Лудвиг Кирхнер, Карл Шмит Ротлуф и Ерих Хекел са циљем да превазиђу традиционално сликарство. Касније су им се придружили Макс Пехштајн, Ото Милер, Емил Нолде и Кес ван Донген. Назив су узели из једне реченице Ничеовог дела "Тако је говорио Заратустра" - *Човека чини великим што је мост а не циљ*.

Ернст Лудвиг Кирхнер, Улица, уље на платну, 150x200 cm, 1907.



Главне теме ових уметника биле су пејзажи и човек, при чему је осим оног што је лепо свесно желело да се прикаже оно што је ружно и табуизирано. Били су под снажним утицајем Гогена, Ван Гога и Мунка, као и фовистичког колорита. Напуштајући академизам трагали су за новим средствима изражавања која су делимично узимали из ваневропске (примитивне) уметности.

Матисове упрошћене линије, ритмичне и јарких боја, али и Мунков експресионизам, видљиви су на делу *Улица*, Ернста Лудвига Кирхнера, док на делу *Тајна вечера*, Емила Нолдеа, можемо видети његову наклоност ка религиозним темама, сликаним пречишћеним језиком непосредног израза надахнутог Гогеном.

Емил Нолде, *Тајна вечера*, уље на платну, 82x106 cm, 1909.



Један Аустријанац, **Оскар Кокошка**, иако није био члан Моста, својим радом је био доста упућен на њих. То посебно добро илуструје његов *Аутопортрет*, где нам се уметник, као некад Ван Гог, приказује као визионар и сведок истинитости својих унутрашњих доживљаја, док је посебно осећајно лице растрзано тешким искушењима уобразиље.

Оскар Кокошка, *Аутопортрет*, уље на платну, 81x49 cm, 1913.



Минхенска група **Плави јахач** (Франц Марк, Август Маке, Габријела Минтер, Василиј Кандински, Пол Кле и Алексеј Јавленски) је била уједињена више на основу тежње ка духовном у сликарству, него по стилу и форми. Групу су основали 1911. Василиј Кандински и Франц Марк а основна замисао била је слободно пријатељско повезивање истомишљеника без одређеног програма. Тако су уметници задржали могућност да изграде и даље усавршавају сопствене стилове. Супротно Мосту, интенције Плавог јахача биле су далеко од критичке стварности и ишле су ка интелектуалном и спиритуалном схватању уметности. Под утицајима теорије уметности Кандинског и његове књиге *О духовном у уметности* из 1912. године, чланови су трагали за новим средствима изражавања а истицањем самосталности боја и облика тежили су апстракцији. По избијању Првог светског рата група је распуштена али су њихове идеје даље вршиле утицај кроз образовну делатност јер су њени чланова предавали касније на Државној уметничкој школи Баухаус у Вајмару (Кандински и Кле), значајно утичући на апстрактно сликарство.

Водећи члан Плавог јахача био је **Василиј Кандински (1866-1944)**, који је од 1910. потпуно напустио фигуративно сликарство. Служећи се дугиним бојама и слободним брзим потезима које су увели фовисти, он је створио један потпуно нефигуративни стил дела необичних апстрактних назива попут *Скица I за Композицију VII*. У њима су сви трагови фигуралног сасвим случајни а циљ уметника био је да облику и боји да чисто духовни смисао одстрањивањем сваке сличности са физичким светом.

Василиј Кандински, *Скица I за Композицију VII*, уље на платну, 78x100 cm, 1913.



Меке форме и текући бојени прелази, као основа за апстрактни језик базиран на осећањима и поетском изражавању, односно покушај да сликарство досегне израз налик музици, сврставају Кандинског на чело једног покрета који је сходно својој суштини описан као *експресивна или лирска апстракција*. Блиско духу лирске апстракције, али и геометрије кубизма, примитивне уметности и наивности дечијих цртежа, у покушајима да на својим платнима оствари ритмичност пикторалног језика налик тактовима музике, стварао је још један члан Плавог јахача, немачко-швајцарски сликар **Пол Кле (1879-1940)**. У свом зрелом делу он се посветио проучавању знаковних симбола, од идеографских знакова сваке врсте као што су хијероглифи и магијски знаци, до ликовних симбола у праисторијским пећинама, на основу којих је формирао свој ликовни језик изражавајући читаво богатство доживљаја и осећаја.

Пол Кле, Парк крај Луцерна, уље на платну, 100x70 cm, 1938.



ПАБЛО ПИКАСО (1881-1973)

Пикасово неубичајено интересовање за цртеж је почело врло рано јер га већ са 11 година подучава отац али од тог момента његов таленат и интересовање за експериментисање и сопствени ликовни израз, помаже му да врло брзо превазиђе очеве уметничке способности. Стога је Пикасов отац одлучио да подреди своје уметничке амбиције сину, доводећи му моделе и подржавајући га у остварењу његове прве изложбе када је имао 13 година. Породица Пикасо се из Коруње сели у Барселону 1895. године и Пабло се уписује у Љочу (кат. *La Llotja*), локалну уметничку академију а 1897. године његова рана слика *Наука и милосрђе* добија почасну награду у Мадриду на изложби Краљевске академије Сан Фернандо. Исте године почиње да похађа поменуту Краљевску академију али убрзо оцењује да је настава испод очекиваног нивоа и проводи време у цртању и сликању свакодневнице која га окружује: кафића, улица, бордела итд. У Праду открива шпанско сликарство, посебно Веласкеза, Ел Грека и Гоју, чија су дела оставила јак утисак и постала путоказ у различитим фазама његове дуге каријере. Након Мадрида, похађа уметничку школу у Барселони, сањајући о уметничкој престоници - Паризу, где након стиже у октобру 1900. године.

**Пабло Пикасо, *Стари гитариста*, уље на платну,
121x 82 cm, 1903.**



Пикасово уметност се развијала кроз неколико периода: плава фаза (1901–1904), ружичаста фаза (1905–1907), доба под утицајем афричке примитивне уметности (1908–1909), аналитички кубизам (1909–1912) и синтетички кубизам (1912–1919).

Плави период Пикасо проводи стварајући монохроматске слике у нијансама плаве и плаво-зелене, само повремено загрејане другим бојама. Ови мрачни радови, инспирисани Шпанијом и самоубиством његовог пријатеља Карлоса Касагемаса, сада су неки од његових најпознатијих дела. Чест је избор тужних ликова, просјака и скитница, одбачених жртава друштва, чији је патос одраз личног осећања усамљености, али више налик поетској сети него правом очајању. Један од таквих ликова приказан је на ремек-делу ове фазе познатом као *Стари гитариста*.

За ружичасто раздобље је карактеристичан веселији прилаз и израз са топлим наранџасто-ружичастим бојама а као мотив се често јавља арлекин. Међутим, у историји уметности мало је тренутака који се могу мерити с оним који је Пикасо остварио 1907. године, када је својим запањеним пријатељима показао *Госпођице из Авињона*, слику на којој је свет представио као у разбијеном огледалу, инспирисаном предметима афричке уметности. Назив слике алудирао је на један озлоглашени крај Барселоне а слика је требало да приказује изазивачку представу из бордела, али је међутим крај дочекала као композиција са пет актова и мртвом природом. На Пикаса је овде утицала естетска драж примитивне скулптуре Африке и Океаније, помоћу чијег израза је он практично разбио класично схватање лепоте, поричући размере, органску целину и повезаност људског тела, кроз један методичан поступак. Сви ликови и њихов оквир изломљени су на ситне равни тзв. фасете, које нису плитке већ имају своју сенку која им даје извесну тродимензионалност. Оне чине јединствену материју која платну намеће нову целовитост и повезаност, указујући да слика има сопствени свет, налик природи али изграђен по другачијим принципима. Најстарији критичари ове слике, који су видели само да преовлађају оштре ивице и углови, назвали су тај стил **КУБИЗАМ** (од речи *кубус* - коцка).

Пабло Пикасо, *Госпођице из Авињона*, уље на платну, 244x234 cm, 1906-1907.



Прву фазу кубизма тзв. **АНАЛИТИЧКИ КУБИЗАМ (1909-1912)**, Пикасо је развио са још једним уметником, **Жоржом Браком (1882-1963)**. Кубизам је поједностављивао форме у интерпретацији реалности на облике коцке, купе и ваљка, односно то је сликарски правац који карактерише структурална анализа форми. Те форме за Брака и Пикаса немају фиксне карактеристике предмета, него их чине серије равни и површина указујући на спољашње и унутрашње границе облика, које нису апсолутне будући да се констатно претапају са границама других равни. Током целог периода обојица уметника користе загасит тоналитет боје и представљају исти предмет из више углова на ликовној површини, растављајући га на једноставне геометријске форме у потпуности занемарујући законе перспективе.

Права инспирација кубизма потекла је из дела и теорије Пола Сезана, садржане у његовом писму од 15. априла 1904. пријатељу Емилу Бернаруду, где пише да се цео реални свет састоји од коцке, купе и ваљка односно геометријских облика на које се сви облици могу раставити да би се насликали.

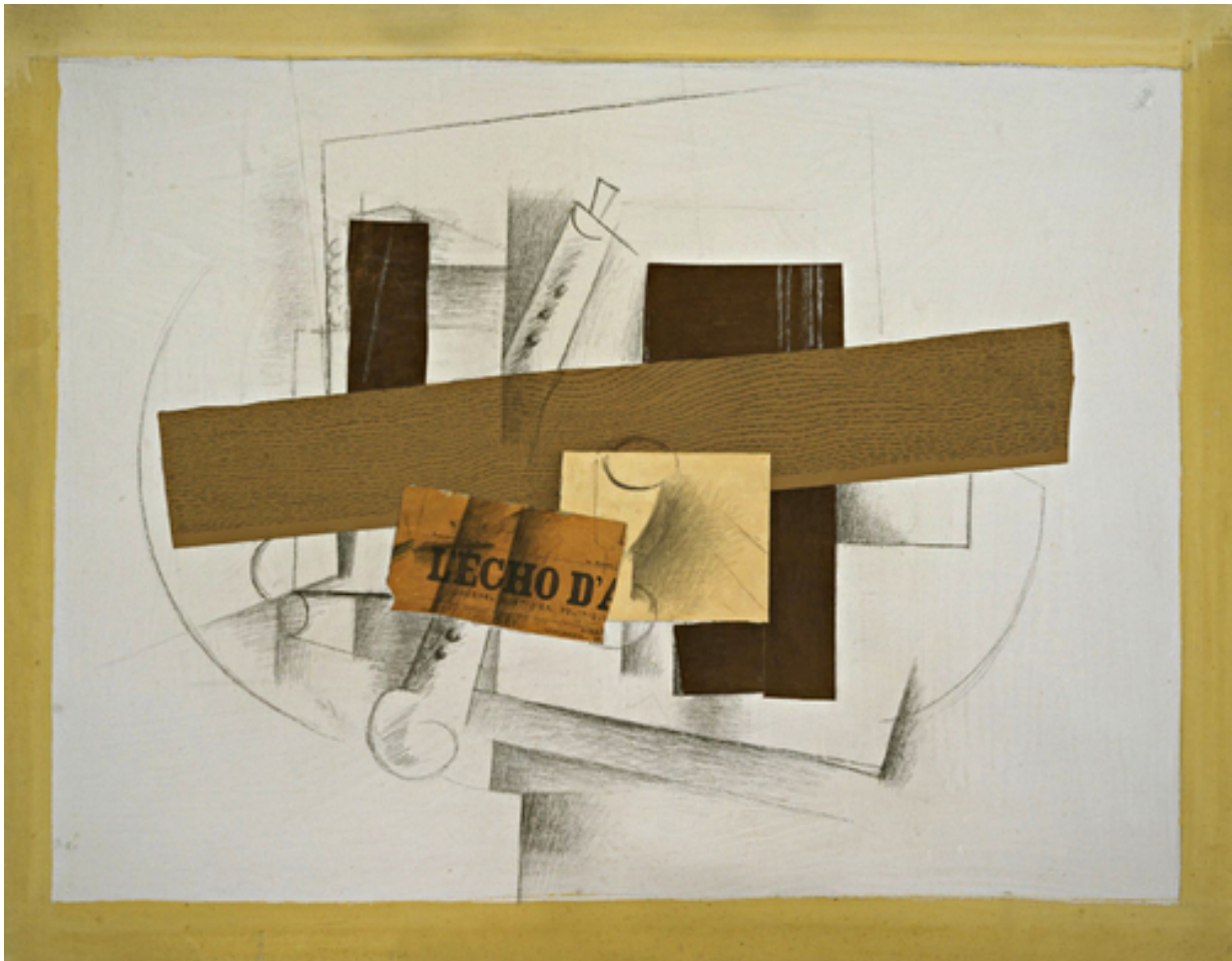
Најочљивији аспект кубистичке форме коју су развили Пикасо, Брак и њихови следбеници је геометријска кристализација површина објеката. На тај начин Пикасо је често стварао своја дела редукујући изражајна средстава, обично боје, стварајући нови ликовни језик који не поштује површински изглед предмета, од примарне важности у ликовној уметности још од времена Ренесансе. Слике се сада стварају са намером да се нагласи њихова ликовна структура а ликовна средства престају да буду у служби имитације природе.

Пабло Пикасо, Амброаз Волар, уље на платну, 91,5x65 cm, 1909-1910.



СИНТЕТИЧКИ КУБИЗАМ (1912 - 1914) је друга фаза кубизма која произилази од нове технике колажа¹ коју започиње Брак 1912. године. Карактерише је конструисање композиције полазећи од апстраховане фигурације претходног периода а боја добија истакнуту улогу, док форме постају декоративније услед коришћења комада новинског папира, тапета, размонтираних кутија шибица и исечених штампаних слова. Ти елементи се лепе на платно и комбинују са цртежом у уљу, испуњавајући тако двоструку функцију: да *приказују* тј. буду део једне слике и *представљају* тј. да буду оно што јесу. Тиме се остварио један нови квалитет сликарства које гради простор стварним ређањем лепљеног материјала.

Жорж Брак, *Колаж*, 1913.



¹ Назив је проистекао из француске речи *collage* – налепљивање.

Убрзо су Пикасо и Брак открили да могу да задрже тај нови сликарски простор ако сликају као да праве колаже, што одлично илуструје Пикасово ремек-дело *Три свирача*.

Пабло Пикасо, *Три свирача*, уље на платну, 200x223 cm, 1921.



Од осталих следбеника кубизма, издвајају се **Фернан Леже (1881-1955)**, француски сликар и **Хуан Грис (1887-1927)**, сународник Пабла Пикаса, који су у оквиру кубистичког израза развили своје индивидуалне форме. Стилски мотив Фернана Лежеа су машине, као директни утицај индустријализације друштва, док се Хуан Грис није удаљавао од природе, него се бавио проблемима волумена и декоративним схемама које су сугерисале препознатљиве објекте. Развијао је своје површине у правцу препознавања објекта али је свесно успевао да избегне имитирање његовог површинског изгледа.

У међувремену кубизам је стекао међународну славу, као и сам Пикасо, који креће у правцу новог стила. Паралелно са сликом *Три свирача*, почиње да ради на реалистичним представама у духу класицизма, јер му је колажна уметност наметнула ограничења којих је хтео да ослободи кроз додир са класичном традицијом. Тако настаје дело *Мајка и дете*, са колосалним фигурама налик статуама, обрађеним са изузетном нежношћу.

Пабло Пикасо, *Мајка и дете*, уље на платну, 96x71 cm, 1921-1922.



Стапањем ове нове тенденције и стила колажног кубизма, Пикасо је дошао до изванредне синтезе која је у монументалном облику приказана кроз дело *Герника*. Ова слика настала је као реакција на ужасе грађанског рата у Шпанији и терористичког бомбардовања Гернике, некадашње баскијске престонице у Северној Шпанији. Анатомски деформитети и фрагментарност, сада изражавају пуну стварност неподношљивих мука, па је тако крајња вредност колажне конструкције потврђена у њеном изразу носиоца веома снажних осећања.

Пабло Пикасо, *Герника*, уље на платну, 350x80 cm, 1937.



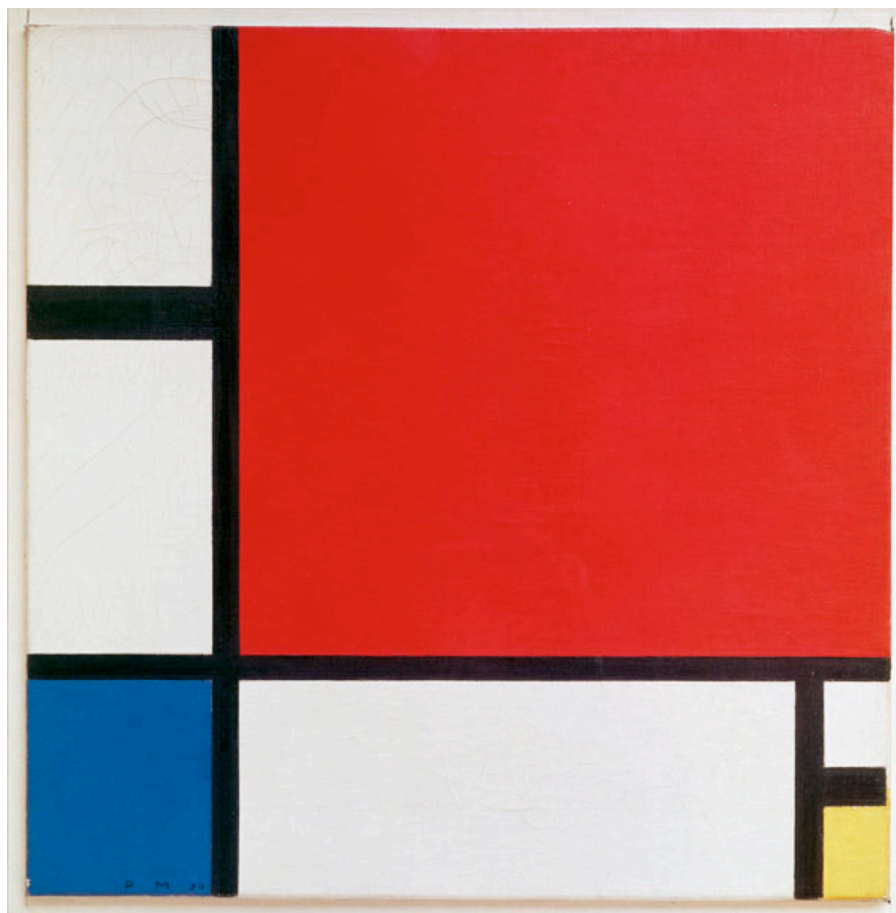
Паралелно са сликарством Пикасо се бавио се скулптуром и керамиком, а његова заоставштина данас броји преко 6000 слика, скулптура и цртежа. Он сам је извршио огроман утицај на многе генерације уметника, као и модерне правце у уметности.

ГЕОМЕТРИЈСКА АПСТРАКЦИЈА

1912. године у Париз долази већ као зрео уметник, формиран под утицајем Ван Гога и фовиста, **Пит Мондријан (1872-1944)**, који је своје сликарске принципе сажео у појам *неопластицизам* објављујући их у часопису *De Stijl* који је издавао Тео ван Дусбург између 1917. и 1931. (по том часопису носи назив покрет холандских сликара који су били следбеници Мондријана). Неопластицизам је био стил површинског нефигуративног сликарства сачињен од хоризонталних и вертикалних линија, у основним бојама (црвена, плава и жута) уз црну и белу. Као полазну основу он површину компонује у прегледном и смиреном ритму обојених квадратних површина оивчених растером црних линија. У последњим годинама мотиви његових слика су редуковани на минимум тј. на свега неколико обојених површина на белој подлози, уз доминацију линија а форма је скоро потпуно избачена.

Преданост идеји и принципијелна доследност чине Мондријана најистакнутијим апологетом геометријске апстракције а његово сликарство, лишено сваке емоције и трагичности, медитативног и метафизичкога карактера, симбол је настојања да се појавној реалности супротстави трајнији вид универзалне реалности. Својим теоретским ставовима и методом, Мондријан је извршио велики утицај на сликарство апстракције (посебно на конструктивизам), али и на архитектуру и примењену уметност (уметнике Баухауса).

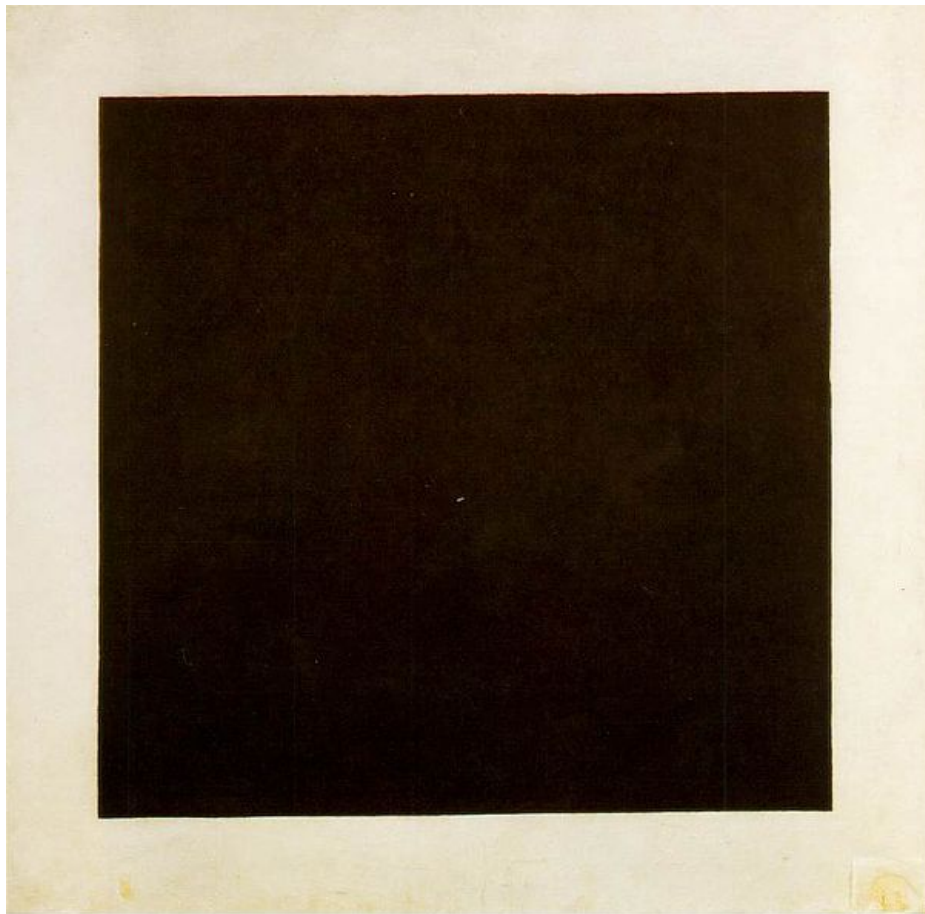
Пит Мондријан, *Композиција са црвеним, плавим и жутиим*, уље на платну, 51x51 cm, 1930.



Под геометријску апстракцију сврстава се и *конструктивизам*, правац уметности настао у Русији 1913. године, у чијој је основи била употреба једноставних бојених геометријских облика круга, троугла, квадрата и просте линије, који су својим узајамним односима стварали тензије у унутрашњости слике. У конструктивизму слика се „конструираше“ од основних елемената а правац је настао као реакција на идеје о аутономији уметности.

Из конструктивизма се издваја **Казимир Маљевић (1879-1935)**, који оснива стил *супрематизам*, радећи серију слика са квадратима, међу којима је најпознатија *Црни квадрат на белој позадини*, изложена у Петровграду 1915. као икона супрематизма. Маљевић га је назвао "*Неуоквирена икона мога времена*" и према обичају руских сељака своју икону је окачио у источни ћошак изложбе. Прве реакције на ову слику су биле поражавајуће па је називана "мртав квадрат," "персонификација ноћи" и сл.

Казимир Маљевић, *Црни квадрат на белој позадини*, уље на платну, 1919.



1915. године следи *Црвени квадрат*, док је 1919. Маљевић насликао и *Бели квадрат*, чиме су његови супрематистички експерименти били при крају, добивши свој завршни облик као израз чисте беспредметне апстракције.

ФАНТАЗИЈА је као струја у сликарству означила да су лична уобразиља и машта главни импулс у уметности након 1900. године. Тако настаје један од праваца фантастичног сликарства тзв. *метафизичко сликарство* (или *магични реализам*), покрет италијанских уметника у Ферари, који се одликује визуелним приказивањем онога што је изван наших чула и физичког света. Његов главни представник, **Ђорџо де Кирико (1888-1978)**, је са крајње реалистичном уверљивошћу сликао амбијенте градова осветљене јарком светлошћу, оштрих контура класичних грађевина без људи, са предимензионираним сенкама, које емотивно подсећају на изгубљеност и отуђеност човека у савременом свету. На његовим делима попут *Тајна и меланхолија улице*, време је заустављено, док су илузија и реалност заменљиве, налик романтичарској сањарији, уз наглашену атмосферу која указује на предзнак незнаног и узнемирујућег значења.

Ђорџо де Кирико, *Тајна и меланхолија улице*, уље на платну, 85x69 cm, 1914.



ДАДАИЗАМ

Уочи првог светског рата у Паризу је живео још један сликар који је припадао струји фантазије, **Марсел Дишам (1887-1968)**. Он је био зачетник једне динамичне верзије фасетног кубизма, кроз процес где је слагао сукцесивне фазе покрета једне преко других. На слици *Невеста скинута од својих сватова* међутим, људско обличје је потпуно расточено у облик налик механизму, што је највероватније негативни пандан глорификацији машине коју славе футуристи.

Марсел Дишам, *Невеста скинута гола од својих сватова*, уље на платну, 88x54 cm, 1912.



Дишама је механизовано масовно убијање током рата довело до очајања, па је у знак протеста, са циљем да светској јавности покаже да су све утврђене вредности, моралне или естетске, у катастрофи великог рата постале бесмислене, основао покрет *дадаизам* (или *дада*). Назив настаје према насумице одабраној речи у речнику која је значила "дрвено коњче," као дечија речца која уствари све значи. Пропагирајући бесмислицу и анти-уметност, Дишам је често стављао свој потпис на готове предмете (полица за боце, лопата за снег и сл.) па их затим излагао као уметничка дела. Такође, имао је и интервенције на познатим делима попут Мона Лизе, коју је дотерао са брковима и словима (L.H.O.O.Q) која су представљала једну непристојну игру речи. Дишам је заправо померио контекст готових предмета, које је називао *ready-made*, из употребног у подручје естетике.

Марсел Дишам, Мона Лиза, 1919.



Овај контраверзни уметник је разноврсношћу свог дела и теоријским чланцима, једна је од најутјецајнијих особа савремене умјетности и зачетник концептуалне уметности. Један је од првих уметника који је користио већ постојеће ствари (реаду-маде) у својој уметности. Најпознатије дело те врсте је *Фонтана*, тј. писоар који је потписао као **Р. Мат** и послао на изложбу на којој је он био члан жирија.

Поред тога, веома су позната још два дела, кубистичко-футуристички *Акт силази низ степенице* и асамблаж на стаклу.

Marsel Dišam, Fontana, 1917.



Његова уметност је увелико продрмала свет, који до тада није видео ништа слично. У почетку, његова дела су била одбијена у многим галеријама, управо због провокативних наслова и садржаја.

Једини закон који су дадаисти поштовали био је закон случајности а једина реалност била је реалност њихове имагинације. Тако је **Ханс Арп (1887-1966)**, један од раних чланова дадаистичког покрета, измислио нову врсту колажа, где су обојени листови хартије, исцепани а не исечени, били сложени према закону случајности тј. онако како би слободно пали на композицију.

Ханс Арп, *Колаж са квадратима сложеним према законима случајности, 50x35 cm, 1916-1917.*



НАДРЕАЛИЗАМ

Када се Дишам повукао, једна група његових следбеника је основала наследника даде, *надреализам*, који су дефинисали као "чист психички аутоматизам који треба да изрази истински процес мишљења..ослобођеног разума и сваке естетске или моралне сврхе."

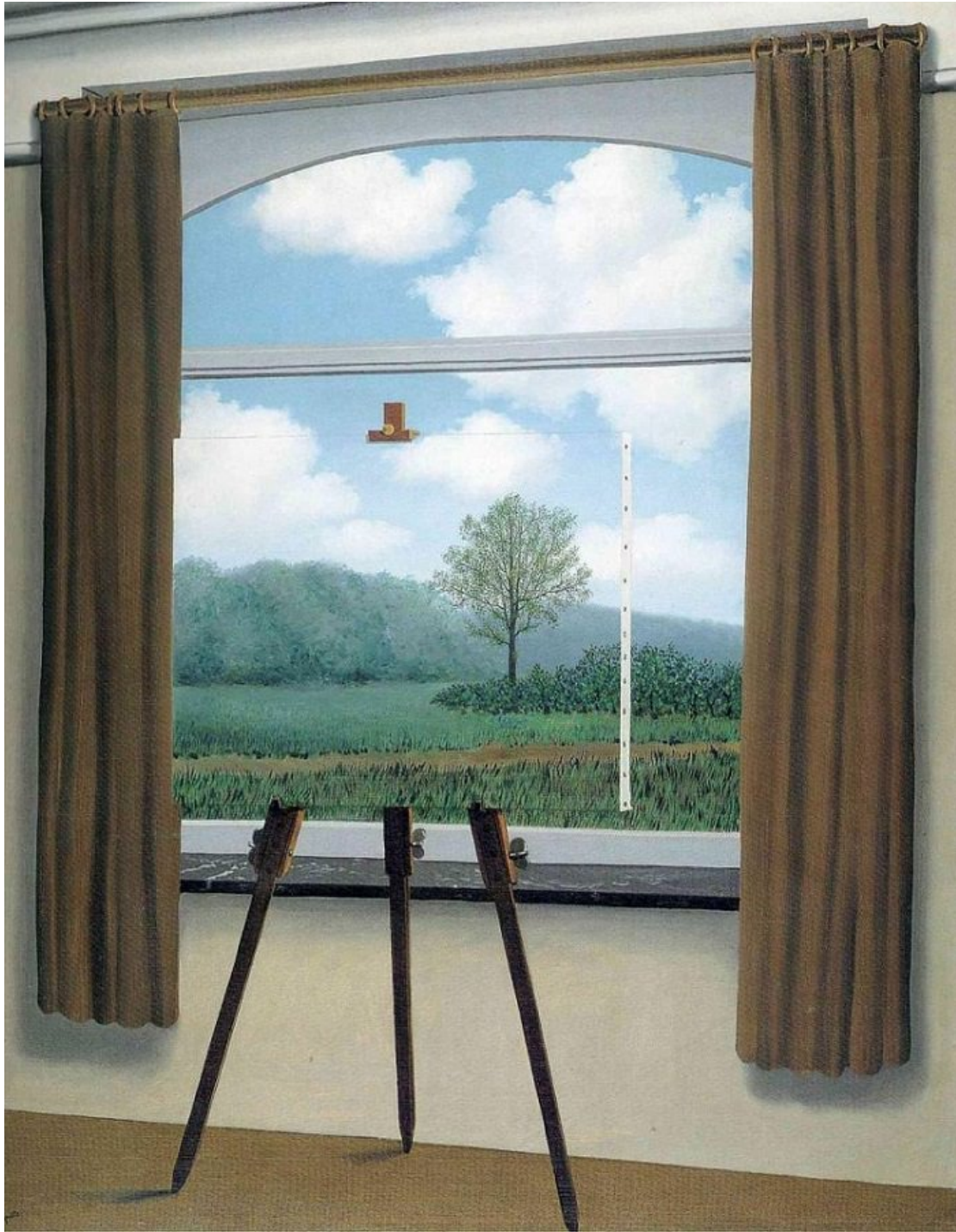
Надреалистичка теорија је била под великим утицајем психоанализе Сигмунда Фројда, а касније и Карла Јунга, уз идеју да се сан тј. машта преведена из снова, може пренети на платно мимоилазећи свесно опажање уметника. Надреализам је настао као књижевни и уметнички покрет у Паризу 1924. године, под покровитељством песника Андре Бретона, који је аутор првог надреалистичког манифеста. Као и дада, био је то негативан одговор на Први светски рат, али је имао позитивније гледиште верујући да свет може бити промењен и трансформисан у место љубави, слободе и поезије. Надреализам разликује два периода: *интуитивно* које верује у свемогућност мисли које су постављене над реалношћу (до 1926.) и *политичко доба*, када су надреалисти почели да реагују на политички поредак и против колонијализма (други Бретонов манифест надреализма).

Центар надреализма је био Париз где су живели многи уметници који су се прикључили овом покрету, а најрепрезентативнији надреалисти су били **Макс Ернст, Рене Магрит, Салвадор Дали и Хуан Миро.**

Салвадор Дали, Упорност сећања, уље на платну, 24x33 cm, 1931.



Рене Магрит, Људско стање, 1933.



Рене Магрит, Пољубац 2, 1928.



Након другог светског рата са обе стране Атлантика је преовлађивао стил који се условно назива **АПСТРАКТНИ ЕКСПРЕСИОНИЗАМ**² а један од његових зачетника је Американац **Џексон Полок (1912-1956)**. Он је стварао тако што је боје углавном сипао и прскао, а не контролисано наносио кичицом, радећи по принципу аутоматизма боја које распрскава по платну, па се као резултат добијају случајни токови њиховог кретања.

Џексон Полок, *Један*, уље на платну, 269x532 cm, 1950.



Полокови облици одређени су унутрашњом динамиком кретања боје који условљава његов поступак сликања, тј. густином боје, брзином и правцем њеног дејства на платно, као и међусобним деловањем различитих слојева боје. Ипак, када ослобађа заробљене силе боја, уметник није пасиван, већ је он сам крајњи извор енергије који проузрокује форме на платну, тотално се предајући чину сликања због чега је његово сликарство добило назив **акционо сликарство (action painting)**. Полок је изјавио: *"Желим да изразим своја осећања а не да их илуструјем"* а то му је омогућило акционо сликарство где је често стајао на платну у намери да постигне јединство између физичког покрета сликања и свог духовног стања.

² Покрет који је у Европи стварао према сличним принципа звао се **енформел**, означавајући сликарство без форме (од француског *Art informel* – неформална уметност, без облика, уметност која није по пропису).

ПОП АРТ

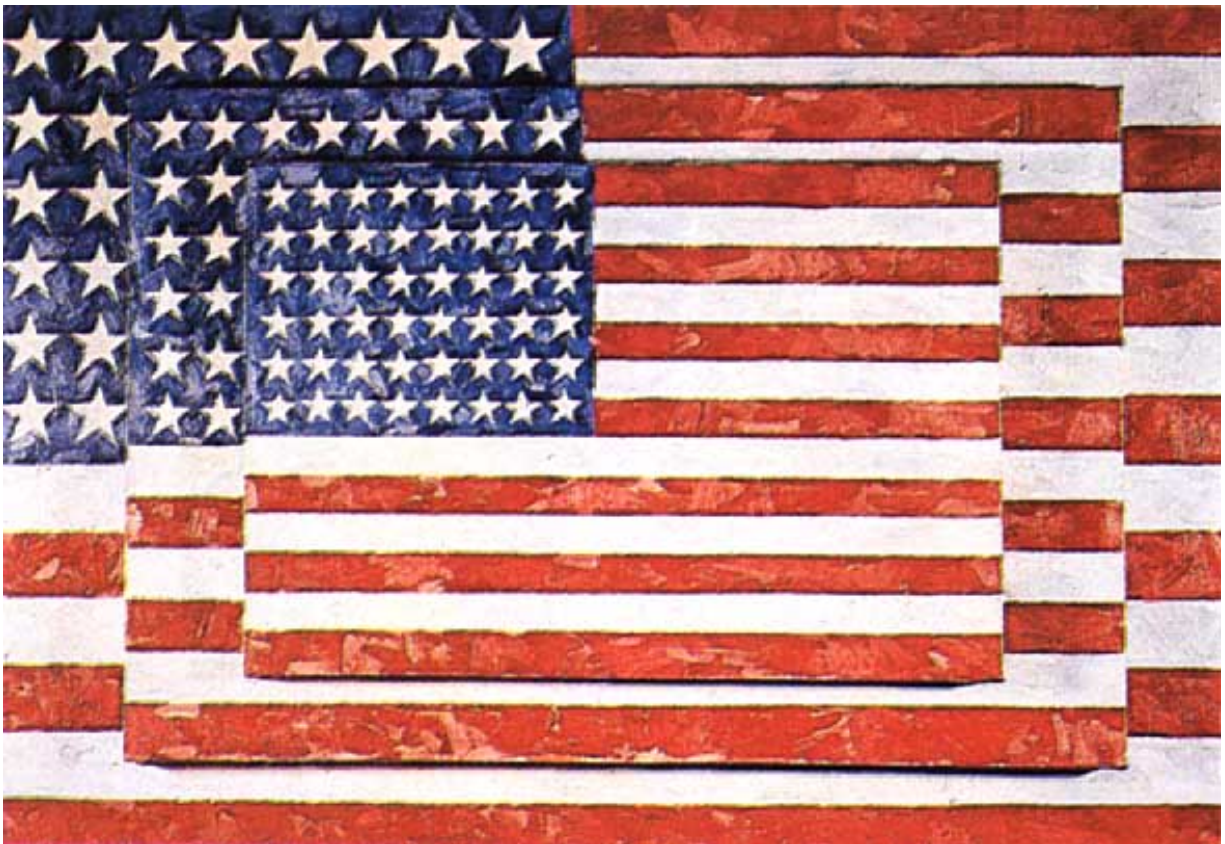
Поп-арт је уметнички правац настао 60-их година XX века, са кореном у дадаизму јер интегрисање уметности у социолошки контекст, представља и саму суштину уметности поп-арта. Тежња ових уметника није било стварање нових представа већ софистицирани иронични уметнички коментар о стварима које намеће масовна култура. Термин *pop-art* је први пут употребио енглески ликовни критичар Ловренс Аловеј 1958. године, када је описао послератни потрошачки начин живота. Иако су данас познатији амерички поп уметници, правац је паралелно настао у два центра, Лондону и Њујорку.

Роберт Рошенберг, *Комбиновано уље на платну, мастило, пластика и метал, 82x48 cm, 1963.*



Главни циљ поп-арта је уздизање наизглед баналних предмета и производа из модерне свакодневнице у уметност. Интересује се за естетске вредности тривијалног репертоара индустријске револуције у модерном друштву, чија је вредност, наизглед, само употребна. Такозвана "фигурација" поп-арта, први пут се јавља у северноамеричкој уметности, када **Роберт Рошенберг** у својим комбинованим сликама користи индустријске производе, фотографије и комаде крпа као својеврстан колаж, који треба да илуструје изложеност модерног човека неограниченом броју различитих визуелних стимула. У то време **Цаспер Цоунс** прави слике чији је мотив национални симбол, застава САД, мењајући њихов препознатљиви колорит, играјући се ликовним формалним језиком, без наизглед, било каквих других претензија.

Цаспер Цонс, *Три заставе*, енкаустика на платну, 78x113 cm, 1958.



Познати њујоршки уметници заједно са својим колегама са западне обале користе привлачне флуоросцентне боје, које модерни човек лако препознаје са неонских реклама, тржних центара и индустрије спектакла, полазећи од њихове случајне егзистенције, трансформишући тако људску свакодневницу у један нови спектакл. Поп уметници као што су **Енди Ворхол**, **Цаспер Цонс**, **Рој Лихтенстајн** и **Роберт Индијана** су окренули свет уметности наопако цртајући свакодневницу и рециклирајући то као иронију ирелевантну уметности. Енди Ворхол је јавно славио амерички конзумеризам у својим понављајућим сегментима икона популарне културе, попут Кембел супе, Елвиса Прислија или Мерлин Монро. Произвођачи почињу да употребљавају поп-арт у дизајну толико да је то постало део свакодневног живота, а пример је поштанска марка према скулптури *LOVE* коју је створио Роберт Индијана.

Енди Ворхол, *Мерлин Монро*, бојена штампа на свили, серија 1962.



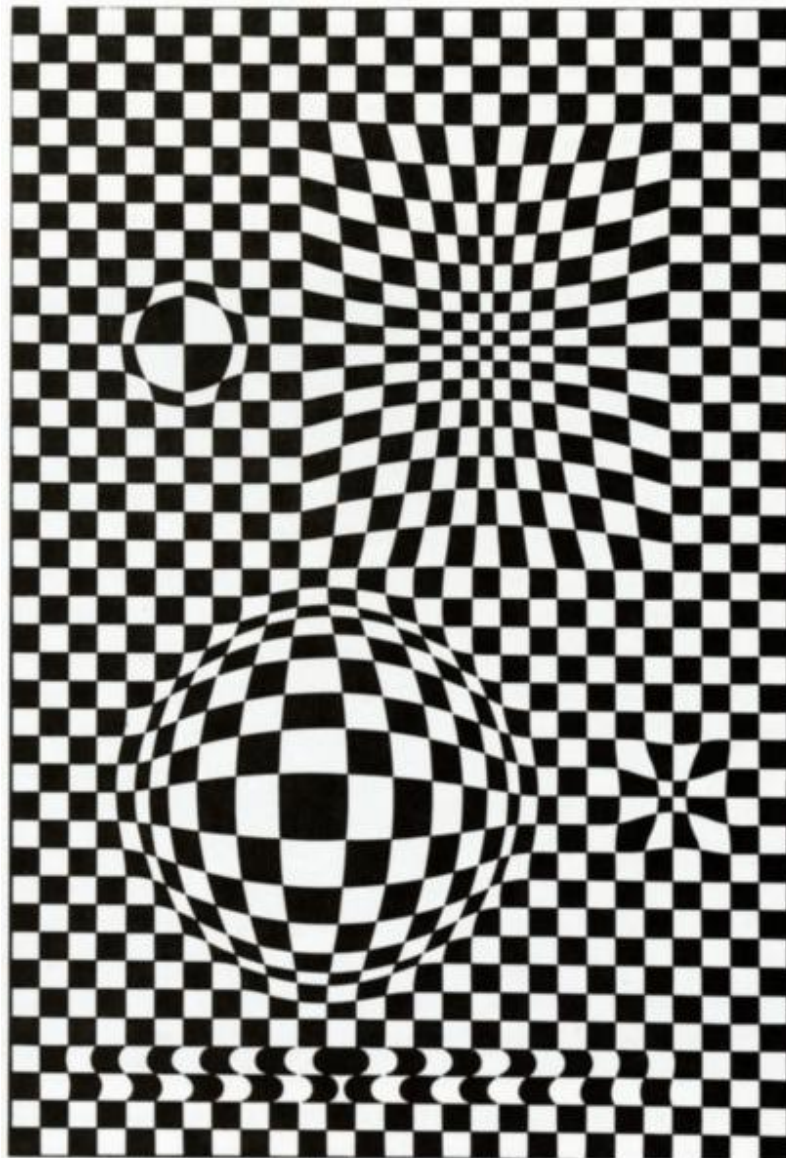
Роберт Индијана, *Скулптура LOVE* на Петој авенији у Њујорку



ОП АРТ

Оп арт се развијао крајем 50-их и почетком 60-их година XX века, истражујући илузију кретања засновану на геометрији и оптици. Уметници оп арта на почетку раде само у црно-белој техници где су геометријске форме постављали тако да створе оптичку илузију и утисак нестабилности. Иако оптичка илузија није била нова у уметности, током оп арта је примењивана на све могуће начине као главни циљ стваралаштва, док је овај правац извршио огроман утицај на графички дизајн и индустрију, као и моду. Један од најпознатијих представника био је мађарски уметник **Виктор Вазарели (1906-1997)**.

Виктор Вазарели, *Вега*, уље на платну, 192x127 cm, 1957.



СКУЛПТУРА XX ВЕКА

Паралелно са модерним сликарским правцима развијало се и вајарство, које упркос томе што су фовисти открили примитивну скулптуру као своју инспирацију, није побудило снажно интересовање за актуелне трендове сликарства. Само један вајар је учествовао у поновном откривању примитивне скулптуре, **Константин Бранкуши** (1876-1957), кога је заправо више



интересовала формална једноставност и повезаност примитивних резбарија, што се увиђа на његовој скулптури *Пољубац*, израђеној за надгробни споменик на гробљу Монпарнас у Паризу. Бранкузи се одликовао сличним даром изостављања као и Матис, пошто за њега споменик представља усправну, симетричну и непомичну плочу, а он тај основни облик ремети што је могуће мање јер су загрљени љубавници издиференцирани тек толико да се могу одвојено идентификовати, као безвремени симбол плодности, невин и анониман у духу примитивне скулптуре.

Константин Бранкуши, *Пољубац*, висина 58 cm, 1908.

Овај стил, назван **примевализам** (од *primeval* – исконски), био је привлачан и каснијим уметницима, а његов утицај огледа се у раном делу **Хенрија Мура** (1898-1986), великог мајстора енглеске скулптуре, кроз рад *Два облика*. Ова група проистекла је из Мурових истраживања односа мајке и детета, тајанственог и удаљеног као монолити Стоунхенца, који су такође дубоко импресионирали уметника.

Хенри Мур, *Два облика*, висина око 170 cm, 1936.



У каснијим делима као што је *Лежећа фигура*, Мур успешно спаја познавање класичних мотива, попут античких представа речних богова, са једним исконским обликом који је у потпуној хармонији са природним слојевима камена.

Хенри Мур, *Лежећа фигура*, дужина око 137 cm, зелени хорнтонски камен, 1938.

У међувремену, Бранкуши се удаљио од примевализма тако што је његове форме оставио за камен и дрво, почевши да ваја апстрактне облике у мермеру или металу. У овој фази, он се усредредио на два основна елемента тј. варијацију јајасте форме и издужене вертикалне мотиве који теже у висину, проучавајући посебно мотив јајета као савршенства које скрива тајну стварања и чисту динамику створења ослобођеног љуске.

Константин Бранкуши, *Нови живот*, бронза, 1920.



У то доба, други уметници су проблем односа тело-простор решавали формалним средствима кубизма, чијој поезици припада рад **Умберта Бокионија** *Јединствени облици континуитета у простору*, који је покушао да представи не сам људски облик, већ дејство његовог кретања на медијум у коме се креће. Слична апстрактна сагледавања механичке форме, остварио је и старији брат Марсела Димаша, **Рејмонд Дишам Вилон** у свом *Великом коњу*, чије тело постаје спирални скок велике динамичне убедљивости.



Умберто Бокиони, *Јединствени облици континуитета у простору*, бронза, висина 110 cm, 1913.



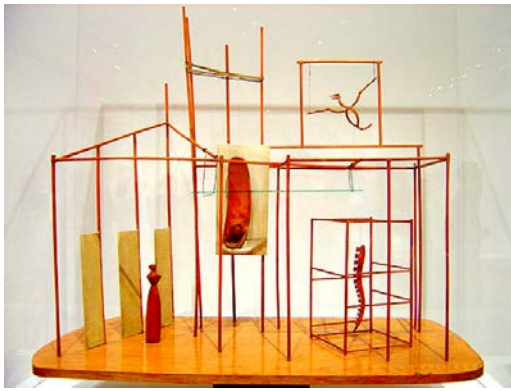
Рејмонд Димаш Вилон, *Велики коњ*, бронза, висина 43 cm, 1914



Антоан Певснер, *Торзо*, пластика и бакар, висина 75 cm, 1924-1926.

Под утицајем фасетног кубизма, али и Марсела Дишама, радио је **Антоан Певснер**, стварајући у приступу руских конструктивиста неку врсту тродимензионалног скулпторалног колажа, попут дела *Торзо*.

Са друге стране, утицаје несвесног и неопипљивог надреализма, било је теже пренети у скулптуру него у сликарство, због чега је мало вајара подржавало овај покрет. Један од ретких, **Алберто Ђакомети**, упркос томе што његови радови асоцирају на конструктивизам, није био заинтересован за проблеме структуре, већ је као на *Палати у пола четири ујутру*, покушавао да оствари тродимензионални еквивалент једне надреалистичке слике.

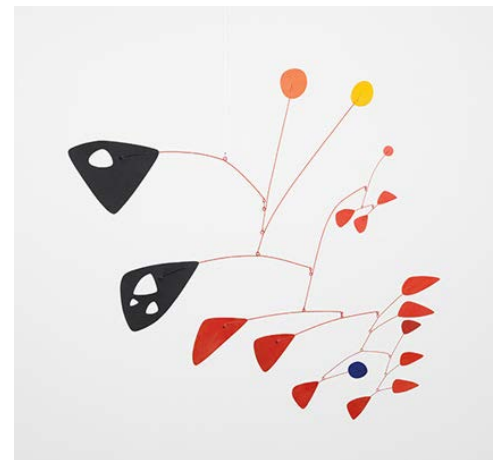


Алберто Ђакомети, Палата у пола четири ујутру, дрво, стакло, жица и канап, висина 63,5 cm, 1932.

Паралелно са афирмацијом Ђакометија, још један правац избија на површину - тзв. **покретна скулптура** или *mobili*, чији је главни представник **Александар Калдер** (1898-1976). То су биле фино уравнотежене конструкције од металне жице, окачене и измерене тако да се покрећу на најмањи дашак ветра, те је тако покрет саставни део њихове естетике.



Александар Калдер, Без имена – мобили, 1952.



Кинетичку скулптуру су прво осмислили конструктивисти који очигледно утичу на ране Калдерове радове, али њихова дела покрећу мотори и она теже ка геометријским конфигурацијама. Калдер, са друге стране, у додиру са надреализмом, тежи да оствари поетске могућности природног и схвата своје *mobili* као равне органским склоповима (нпр. цвећу на савитљивим дршкама, лишћу које трепери на гранама, морским животињама у води и сл.). Такви облици бескрајно одговарају својој околини и садрже четврту димензију као битан елемент своје грађе, док су у оквиру своје ограничене сфере они и истински живи.

Скулптура у правом смислу речи тешко да се може везати за покрет поп арта, али се негде као најближи тој естетици, посебно делу Роја Лихтенштајна, издваја **Чезар Балдакини** (1921-1998), са радовима као што је *Палац*. Палац, вероватно рађен по моделу самог уметника, поседује сразмер увећања који је еквивалент Лихтенштајновим сликама изведеним према стриповима увећаним на платну. Са друге стране, посвећеност детаљу са којим је обрађен сваки набор коже, преузета је из Роденових аутономних фрагмената и касних дела као што је скулптура *Тајна*.



Чезар Балдакини, *Палац*, бронза, висина 197 cm, 1966 (лево).



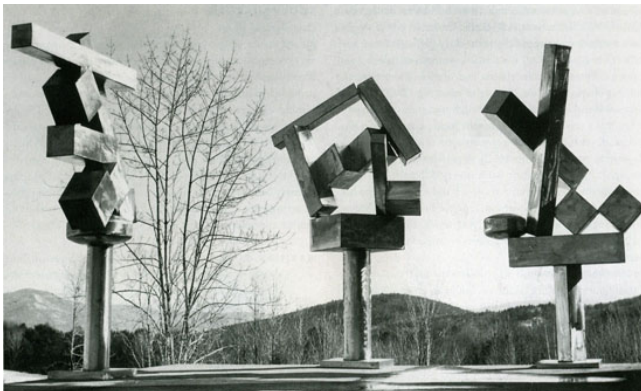
Огист Роден, *Тајна*, мермер, висина 88 cm, 1910 (десно).

Коначно, новије тенденције изразила је и тзв. **примарна скулптура**, коју карактерише крајња једноставност и сродност са архитектуром. Такође, други термин који се односи на њу, *амбијентална скулптура*, говори о томе да је она осмишљена да обухвати и посматрача позивајући га да уђе или прође кроз њу.

Роналд Бладен, *The X*, обојено дрво за израду од челика (амбијентална скулптура), галерија Коркоран у Вашингтону, висина 6,80 м, 1967.



Посебну форму примарне скулптуре у комбинацији са употребом кованог гвожђа, изнедрио је



амерички уметник **Дејвид Смит** (1906-1965) својом серијом *Куби (Cubi)*, стварајући бескрајну разноликост конфигурација са само две компоненте – коцком и ваљком

Дејвид Смит, *Cubi XVIII – XIX*, челик који не рђа, 2,70-2,93 м, 1963-1964.

АРХИТЕКТУРА XX ВЕКА

Током XVIII и XIX века трајао је период обнове стилова (неокласика, необарок, неоготика итд.), тј. историцизам који је тумачио старе елементе архитектонских епоха у складу са акутелним



потребама, створивши читав низ изванредних примера архитектуре. Међутим, ново доба донело је овладавање новим материјалима попут челика и гвожђа, који почињу да се употребљавају на великим јавним објектима као што су хале, фабрике, библиотеке и мостови, а стандардни пример овакве архитектуре представља *Кристална палата* од Јосефа Пакстона из 1851.

Јосеф Пакстон, *Кристална дворана*, поглед на северни део унутрашњости, 1851.

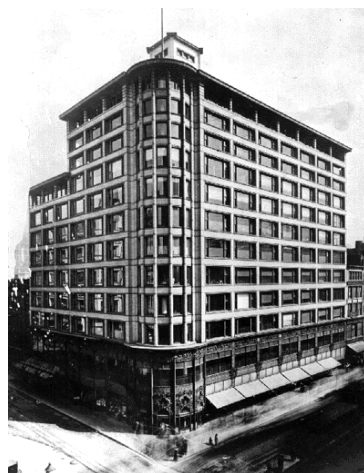
Свежину уноси и појава тзв. **чикашке школе**, која се односила на групу архитеката који су радили у Чикагу и Њујорку крајем XIX и током прве четвртине XX века. Настанак њиховог правца условило је више разлога а први је била сегрегација парцела у Чикагу ради правилног искориштавања површине града. То је изазвало настанак градских блокова које карактеришу Чикаго и тежњу да се архитектонски простор користи што више у висину. Такође, два велика пожара, 1871. и 1874, су у великој мери девастирали град условивши његову обнову, али уз промену архитектонских материјала и стварање додатног слоја око конструкције, зарад веће безбедности од пожара.

Најзначајнија особеност чикашке школе био је прелаз од носећих зидова ка скелетном систему који је обезбеђивао снажну и стабилну конструкцију, као и висину која дотле није била могућа. Скелет је био значајан фасадни елемент, рашчлањавајући је и стварајући једноставни растер испуњаван са великим прозорима који су омогућавали просунчавање простора, у то време најчешће са административним функцијама. На фасадама су се често употребљавали биљни мотиви, који су стизали од европског покрета сецесије са тенденцијом преласка на чист функционални израз грађевине. Такође, једна од карактеристика чикашке архитектуре била је и

функционална диференцијација простора, па су тако у приземљу настајале продавнице док су спратови били одређени за административни простор.

Луис Саливан, Зграда *Wainwright*, Сент Луис, Мисури, 1890/92 (лево).

***Робна кућа Carson Pirie Scott and Co.*, Чикаго, 1899-1904 (десно).**



И док су у Америци ницали први облакодери, у Европи је ауторитет стилова обнове био подривен појавом сецесије или *art nouveau* (арт нуво) покрета чији су циљеви били да се створи нови стил у уметности који би деловао органски ослобођен од историцизма и еклектицизма. Главне одлике сецесијских објеката су линија и крива, биљни орнаменти, декоративност, привидна бестежинска атмосфера простора и изражени скелетни систем конструкција. Иако често градитељи сецесије нису били архитекте већ сликари, ипак се сецесија одликује схватањима о простору у којима се негирају и одбијају елементи еклектичне архитектуре, а управља се законима конструкције и нових материјала попут челика, гвожђа, бетона и стакла.

За главне одлике сецесије сматрају се орнаментика, необичне боје и разноликост материјала. Сецесна линија је валовито развијана кривуља која изазива осећање покрета у површини где је монотонија спречена употребом боја. Она тражи необичне боје и слаже их по принципима хармоније и контраста. Сецесија се окреће ка природним формама у орнаменту као што су лист, цвет и животињски мотиви, а један од њених најцењенијих уметника је **Антонио Гауди** (1852-1926), познат по свом јединственом стилу и изузетно индивидуалистичком дизајну.

Антонио Гауди, *Casa Mila* - стамбена зграда у Барселони, 1905-1907.



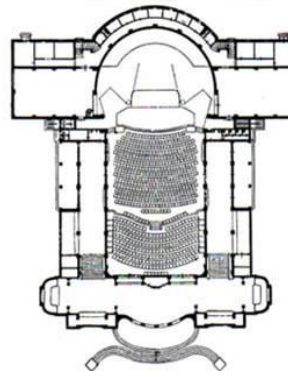
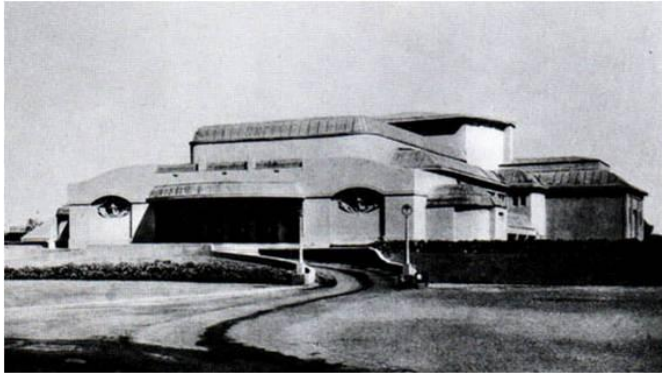
Другу крајност *art nouveau-a* представља рад Шкотланђанина **Чарлса Ренија Мекинтоша** (1868-1928), познатог по пројекту за зграду Уметничке школе у Глазгову, блиског истовремено и функционализму чикашке школе. Међутим, оно због чега је ова грађевина била изузетно



важна јесте што је путем популарности коју је стекла у интернационалним круговима утицала и на **Хенрија Ван де Велдеа** (1863-1957), немачког архитекту који је био оснивач Школе за занате и уметност у Вајмару, познате као Баухаус.

Чарлс Рени Мекинтош, *Уметничка школа у Глазгову*, 1896-1910.

Најамбициознија грађевина Ван де Велдеа је позориште које је пројектовао у Келну, као део изложбе коју је организовао *Werkbund* (немачко удружење за занатство и уметничко занатство) 1914. Ова грађевина открива своју спољашњост као напету кожу која прекрива али и указује индивидуалне јединице од којих је компонован унутрашњи простор.



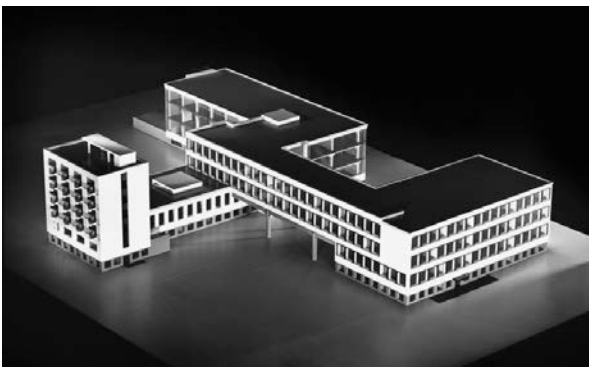
Хенри Ван де Велде,
Позориште, изложба
Werkbund, Келн,
1914.

Поменути Саливан, Гауди и Мекинтош, у неку руку представљају постимпресионистичку фазу архитектуре, а њену кубистичку фазу означава велики архитекта и Саливанов ученик, **Френк Лојд Рајт** (1867-1961). Посебно се кубистичка одредница може применити на његову рану фазу када је пројектовао углавном зграде у предграђима Чикага, познате као "преријске куће" јер су њихове хоризонталне, ниске линије замишљене тако да се стопе са равницом која их окружује. Репрезентативни пример је тзв. Роби кућа, која показује и Рајтов третман простора тј. унутрашњост осмишљену као мноштво просторних блокова распоређених око средишњег језгра, отворених или затворених, али свих јасно омеђених. На тај начин, простор који је архитектонски обликован укључује балкон, терасу, двориште и врт, баш као и саму зграду, док Рајтов циљ није био да просто обликује кућу већ и сам амбијент.

Френк Лојд Рајт, Кућа Роби, Чикаго,
1909.



На крају Првог светског рата, Мондријанов неопластицизам и група *De Stijl* представљали су најнапредније утицаје у европској архитектури, засноване на геометријским нацртима компонованим у духу строге равнотеже. Овај покрет је пресудно утицао на групу зграда које је пројектовао **Волтер Гропијус** (1883-1969), за школу Баухаус у Десау. Школа је састављена из три велика блока, учионица, радионица и атељеа, од којих су прва два повезана бетонским мостом са канцеларијама, а најрадикалнији је блок са радионицама покривен у целости стаклом захваљујући коришћењу челичне конструкције.



Волтер Гропијус, Баухаус, Десау, 1925-1926.

Најистакнутији представник модернизма у Француској био је родом Швајцарац, **Ле Курбизје** (1886-1965). У раној фази он је углавном радио приватне куће, које је називао *машине за становање*, као израз свог дивљења према чистим, прецизним облицима машина а не жеље за механизованим животом. Његова кућа Савој, ниских облика, постављена на стубове од армираног бетона, поновљених кроз вертикалне елементе који деле прозорску траку, открива преокупацију апстрактним блоковима простора које диктира функционализам намене становања.

Ле Курбизје, Кућа Савој, Француска, 1929-1930.



Временом Ле Курбизје напушта геометријско чистунство и испољава све већу преокупацију скулпторалним и антропоморфним ефектима, попут ћелијасте решетке са балконима, која уједно штити од сунца и појачава тродимензионални ефекат, на згради *Unite d'Habitation* у Марсеју.



Ле Курбизје, *Unite d'Habitation* стамбена зграда у Марсеју, 1947-1952.

Међутим, његов најреволуционарнији пројекат је црква Нотр Дам у Роншампу на југоистоку Француске, компонована у динамичној игри кривина и поткривина, са свесно избегнутим односом спољашњости и унутрашњости, наликујући на праисторијске зигурате на врху планине.

Ле Курбизје, црква Нотр Дам у Роншампу, Француска, 1950.



Уочи Другог светског рата, Хитлер је протерао неке од најбољих немачких архитеката за које је ценио да не подржавају национални стил, па је тако између осталих и Гропијус стигао до Америке, где је постао шеф архитектонског одељења на Харварду. Његов колега из Десауа, **Лудвиг Мис ван де Рое** (1887-1969), настанио се пак у Чикагу, где је наставио да ради као велики заговорник Мондријанових идеја. Он је био опседнут истим врхунцем у одређивању



сразмера и просторних односа, што је садржано у његовој девизи "мање значи више" коју презентује елегантна стамбена зграда на Лејк Шор Драјву у Чикагу, утирући пут данашњем модернизму и изгледу градова чију савремену панораму чини облакодер као основна јединица.

Лудвиг Мис ван де Рое, Зграде на Лејк Шор Драјве, Чикаго, 1950-1952.

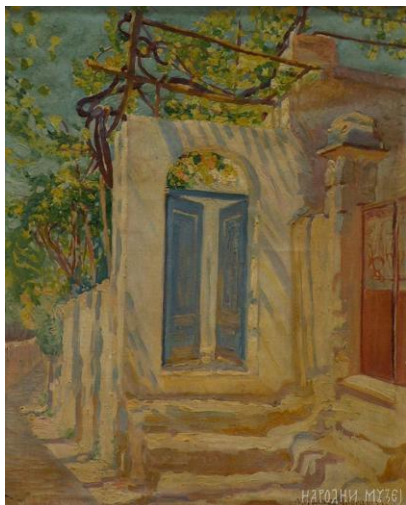
СРПСКА МОДЕРНА УМЕТНОСТ**СЛИКАРСТВО (1900-1950)**

Српско сликарство с почетка XX века формирало се у европским метрополама, Минхену и Паризу, започињући обично у првој и завршавајући у другој. Жељу да се посредством индивидуалне постигне у Србији колективна, национална слобода, модерна уметност могла је само охрабрити. Међутим, док се академизам позивао на узоре "вечне уметности", нова уметност, надахнута слободарским идејама просветитељства, те узоре је тек стварала. Али и академизам своје основно убеђење да је уметност само имитација природе жели да усклади бар с оним модерним открићима у сликарству која су у међувремену постала прихваћена. Због тога се око 1900. године у њему запажа јака веза с традицијом уз извесне импресионистичке новине: пленеризам, дневна светлост и јасна боја као логична њена последица, што илуструју уметници **Бета Вукановић** (1872-1972), **Марко Мурат** (1864-1944) и **Драгомир Глишић** (1872-1957).



**Бета Вукановић, *Летњи дан*, уље на платну,
48,2x38,2 cm, 1919.**

Импресионизам ће посебно доћи до изражаја током треће деценије XX века, када су његове особине видљиве у ликовним карактеристикама попут валерског склопа и градације, затим волумена, искључења чисте боје итд. У том контексту он се појавио у Србији али не толико "париски," иако су сликари **Милан Миловановић** (1876-1964) и **Надежда Петровић** (1873-1915) радили у Паризу, колико "минхенски" где су се у уметничкој школи Ажбеа међу будућим српским сликарима ширила нова схватања испољена на Првој југословенској изложби у Београду 1904. Дневном светлошћу и ритмичким треперењем потеза и боја, мотив није више само осветљен, већ је и растворен. Међутим, за разлику од француског, српски импресионизам усред националних борби и ратова, остаје без светлосне опијености и блеска велеградске вреве, више скрушен и благ у патријархалном, народном оквиру. Његови главни представници су рани радови **Надежде Петровић**, затим касна дела **Милана Миловановића**, **Косте Миличевића** (1877-1920), **Наталије Цветковић** (1888-1928) и **Бранка Поповића** (1882-1944).



**Милан Миловановић, *Плава врата*, уље на платну,
48x39 cm, 1917.**

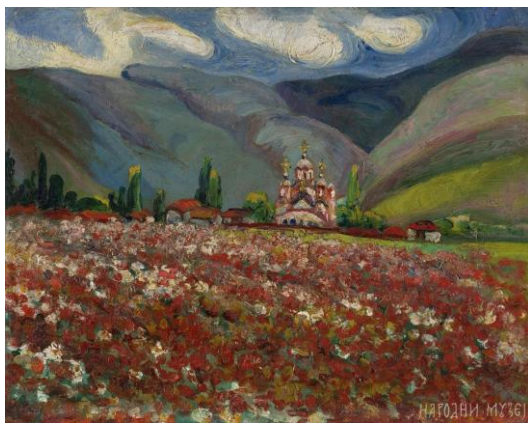
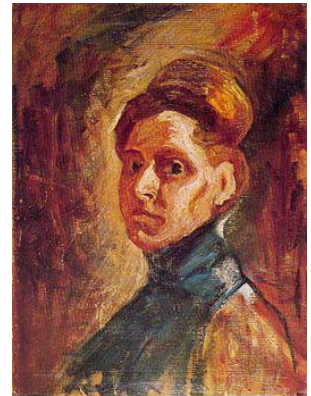


Надежда Петровић, *Дереглије на Сави*, уље на платну, 46 x 55 cm, 1907.

Ако је из пленеризма засијао импресионизам, из њега је букнуо **експресионизам** Надежде Петровић, најзнаменитије сликарке епохе, која ствара колико по диктату унутрашње неопходности и духа времена, толико и по диктату посебних српских друштвених прилика. Упознавши дела Ван Гога, Мунка и Кандинског, увела је брз, силовит начин сликања а уз то посебну "локалну боју", чак етнографске црте.

Надежда Петровић, *Аутопортрет*, уље на платну, 1907.

На њеним најбољим радовима доминирају велике површине, њене омиљене ужарено црвене боје и њој комплементарне - зелене. Љубав према бојама ствара на неким платнима колористички вртлог где се, поред осталих, истичу фовистичка љубичаста, плава и црна боја. Снажни потези четкице, широки, густе и пастуозни намази, понекад платно претварају у динамичну рељефасту површину. Волела је да слика портрете и пејзаже, а њен патриотизам огледао се у честом избору тема из националне историје и сликању људи и предела Србије.



Надежда Петровић, *Косовски божури - Грачаница*, уље на картону, 36x46,5 cm, 1913

Дело Надежде Петровић у целини зрачи страшном експресијом, снагом и храброшћу ове јединствене жене, добровољне болничарке у Првом балканском рату и касније Првом светском рату, када са српском војском борави на фронту. Ова хероина, која је преминула од пегавог тифуса 1915. године у болници у Ваљеву, остаће упамћена као један од оснивача хумантираног друштва *Коло српских сестара* (1903.) али и прва жена ратни фотограф, јер се током својих боравака на фронту, поред сликања, бавила и фотографијом.

После потреса које је донео Први светски рат, духовна клима се из основа мења: уместо светлости и чисте боје, долази до тенденције ка конструктивној и синтетичној форми која се преноси из европске модерне, а тежили су им уметници под утицајем Сезана. Његово дело је омогућило развој сликарства у различитим правцима: ка неокубизму који слику схвата као систем чистих, геометризованих, "апсолутних" облика, ка експресионизму који је заокупљен карактером, деформацијом предмета и појачавањем облика, или ка неокласицизму који тежи апсолутном, општем и коначном. Прве, почетне кубистичке, посткубистичке и експресионистичке радикалне тежње српске уметности, које представљају **Јован Бијелић**

(1886-1964), **Петар Добровић** (1890-1942), **Сава Шумановић** (1896-1942), **Мило Милуновић** (1897-1973) и **Игњат Јоба** (1895-1936), биле су ипак пролазне у опусима ових сликара, јер су се убрзо завршиле супротно тј. неокласицизмом, а и сам је Сезан уосталом, желео да створи "нешто солидно и трајно, као уметност музеја." Крајем треће деценије XX века, творци српског конструктивног и синтетичног сликарства, прошавши кроз све његове ступњеве, постају његови рушитељи и враћају се експресионизму боје и геста (изузетак је Милуновић), настављајући рад Надежде Петровић. Тако нпр. Сава Шумановић већ 1927. слика у Паризу *Пијану лађу*, естетички сасвим супротно своме *Морнару на молу* из 1921.



Сава Шумановић, *Морнар на молу*, уље на платну, 1920/21.



Сава Шумановић, *Пијана лађа*, уље на платну, 1927.

Сава Шумановић, за разлику од Надежде Петровић која доноси утицаје париског импресионизма у Србију, ради под утицајем француске модерне. Након што је у Загребу завршио Вишу школу за умјетност и обрт, он одлази у Париз на усавршавање код професора Андре Лота, истакнутог ликовног педагога аналитичког кубизма. Утицаји тог правца видљиви су како у тој, тако и у каснијим фазама Шумановићевог рада и са правом се може рећи да његова дела остају најрепрезентативнији пример домаћег кубистичког сликарства.

По повратку из Париза, Сава живи у Загребу али пошто његова дела нису прихваћена, он се из протеста на сликама ове фазе потписује француском транскрипцијом. Године 1924. пише студије „Сликара о сликарству“ и „Зашто волим Пусеново сликарство“, дела која су полазиште за разумевање његове естетике. 1925. године поново одлази у Париз, где на њега значајно утиче Матисово сликарство. Тамо настаје и дело *Доручак на трави* (1927) које одлично прихвата француска критика, а убрзо потом и ремек-дело *Пијана лађа* за Салон независних. Ова слика била је инспирисана песмом Артура Рембоа коју му преноси књижевник Растко Петровић (брат Надежде Петровић), као и чувеном сликом Теодороа Жерикоа *Сплав Медуза*. Међутим, критика је била подељена у вези ове слике, што је Сава тешко поднео, након чега се враћа у родни Шид где се посвећује сликању сремских пејзажа.

Те слике коначно добро прихвата и београдска публика на његовој самосталној изложби, па му тако новац од њихове продаје омогућава да још једном посети вољени Париз, где ради у духу

поетског реализма и колористичког експресионизма слике као што су *Луксембуршки парк*, *Црвени ћилим* и *Мост на Сени*.

Шумановићева дела из познијег периода се одликују светлим бојама и лирском атмосфером, коју прилагођава мотиву. По повратку у Шид 1930. године слика локалне пејзаже и актове, као и циклусе под називом *Шићанке* и *Берачице* (посвећен берби грожђа).

Сава Шумановић, Композиција са актoвима (Шићанке), уље на платну, 1936.



Значајну каријеру овог уметника специфичног сензибилитета, прекинула је насилна смрт када су га 1942. године заједно са другим Србима из Шида ухапсиле усташе. Тада су одведени у Сремску Митровицу, где су након мучења стрељани и сахрањени у масовној гробници.

Током четврте деценије XX века у српском сликарству се јавља и један нови експресионизам, који је персонално био разнороднији а поетички разуђенији, заокупљен субјективном, променљивом сликом стварности и живота, снажним изразом, чистом елементарном бојом,



јаким линијом и потезом са врло наглашеним етничким симболима. Тако његови припадници често локализују своје симболе, **Милан Коњовић** (1898-1993) их везује за Војводину, Бијелић за Босну а Добровић и Јоб за Далмацију.

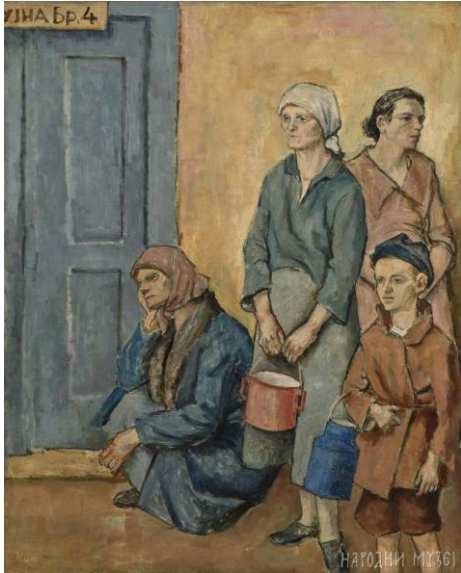
Милан Коњовић, Жито, уље на платну, 50x93 cm, 1936.

Интимизам и поетски реализам су струје поникле из експресионизма, надахнуте геслом враћања природи и непосредном унутрашњем животу, настављајући извесне тренутке импресионизма, његову топлину и страст мирног живота тј. присуства у њему. Ове струје представљају бројни сликари, од којих неки само у појединим фазама рада: Стојан Аралица (1883-1980), Иван Радовић (1894-1973), Недељко Гвозденовић (1902-1988), Иван Табаковић, (1898-1977), Марко Челебоновић (1902-1987), Коста Хакман (1899-1961), Петар Лубарда (1907-1970), Пеђа Милосављевић (1908-1987) и други.

У четвртој деценији, уочи Другог светског рата, у српском сликарству долази до појаве ангажоване уметности као што су надреализам, социјална уметност, уметност у рату и револуцији, као и социјалистички реализам. Београдски надреализам, исказан алманахом "Немогуће" и часописом "Надреализам данас и овде" окупљао је песнике и есејисте који су

непосредно суделовали у раду париске групе надреалиста и својим ликовним експериментима уводили нов прилаз српском сликарству.

Социјална уметност, пак, иза које је стајала комунистичка партија, уобличава се око 1930. као уметнички и политички став. Њен почетак везује се за изложбу Мирка Кујачића 1932. с уоквиреном пролетерском цокулом а други представници били су Ђорђе Андрејевић Кун (1904-



1964), Ђурђе Тодоровић (1907-1986), Радојица Ноје Живановић (1903-1944), Винко Грдан (1900-1980), Пиво Караматијевић (1912-1963) и Бора Барух (1911-1942). У току окупације и рата сликарство је само тињало, нацизам је људске вредности уништавао али су поједини уметници имали снаге да раде чак и у логорима, у Немачкој и Италији, као и у Народноослободилачком рату. По ослобођењу, револуција је од уметника захтевала да постану проповедници нових идеја, да се одрекну своје слободе, напусте "формализам" а усвоје догматски и насилнички социјалистички реализам.

Ђорђе Андрејевић Кун, Кујна 4, уље на платну, 161x129 cm, 1936.

Скулптура и архитектура XX века

Док почетком XX века српско сликарство већ има своју историју и традицију, вајарство тек започиње у поднебљу академизма односно неокласицизма, романтизма, реализма и симболизма, као и првих знакова новог у смислу импресионистичког, роденовског или сецесионистичког схватања.

Академизам с почетка XX века има две основне међусобно условљене одлике: релативну стабилност односно непромењивост начина обликовања и опонашање природе као општу филозофију уметности. То потврђују дела Јана Коњарека (1878-1952), Драгомира Арамбашића (1881-1945), Пашка Вучетића (1871-1925), Живојина Лукића (1889-1934) и других, наводећи нас на закључак да академизам од 1870. до 1920. траје у Србији доста интензивно у различитим видовима. Посебно је интересантна комбинација са симболизмом заснована на покушају да се материјално превазиђе и упути трансценденталном, које се на махове јавља у делима **Томе Росандића** (1878-1959). Симбол је више тражен у привиду тј. сликама стварности чије тајне непосредно изазивају наша питања и зебњу, а не у природи пластичног склопа, па тако и академизам, дакле, има своје кретање и морфологију.



Тома Росандић, Уморни борац, бронза (Мали Калемегдан, Београд), 1935.

Након периода класицизма, српско вајарство еволуира од минијатуре до јавног споменика. Због своје наглашене практичне сврхе (споменик, биста) оно се и мењало нешто спорије од сликарства. Након 1945, а нарочито после 1950, ту чињеницу потврђују дела **Петра Палавичинија** (1887-1958), **Риста Стијовића** (1894-1974) и **Сретена Стојановића** (1898-1960). Док су сликари њихове генерације учинили напор увођења модернизма у свој рад, они су углавном наставили предратну поетику: Палавичини је стварао нежне женске актове у камену и бронзи, Стијовић који је далеко рустичнији, радио је актове и животиње у дрвету, а Стојановић, поред психолошког портрета, чији је оснивач, ради и монументалну пластику.



Ристо Стијовић, Девојка, дрво, 1936.



Сретен Стојановић, Карађорђе (плато испред храма Светог Саве у Београду), бронза, 1979.

Озбиљније промене у српско послератно вајарство уносе скулптори који се крећу од асоцијативног антропоморфизма ка његовом напуштању, органским или геометријским смером.

Олга Јеврић (1922) после упрошћених портрета збијеног волумена, окреће се новом концепту: аморфне облике као дате у природи повезује у динамичан однос арабеском гвоздених шипки, које исијавају двојаку вредност, конструктивну и експресивну. **Олга Јанчић** (1929-2012), чије дело иако сведено, ипак има призив класичног, искључиво употребљава камен и бронзу, а почев од мотива људског тела тежиште помера ка органским облицима из природе.



Олга Јеврић, Синуозна формула, 1963/64.



Дуги низ уметника преобразио је модерно српско вајарство у распону од новог антропоморфизма до његовог напуштања у правцу органске асоцијативне или апстрактне (геометријске) форме односно данашњег постмодернизма, који тражећи нову дефиницију дела, вајарства и саме уметности, брише границе између медија. Уопште, раздобље после 1950. изразило је данашње битне тежње које су ангажовале све материјале, како класичне, тако и оне које је створила технолошка цивилизација, као и све моћи човека - афективне, идеолошке и градитељске.

Олга Јанчић, *Затворени облик I*, 1969.

Почетком XX века у српској архитектури још увек доминира старија генерација која се исказала кроз низ значајних остварења у Београду – Јелисавета Начић са зградом основне школе Петар Први, затим Јован Илкић са хотелом Москва, Никола Несторовић и Андра Стевановић са Управом фондова и Београдском задругом и други. Њихова дела сведоче праћење европских токова и неговање историјских стилова уз комбиновање елемената сецесије. Истовремено, јавља се покрет који пропагира обнову српско-византијског стила који заступа Бранко Таназевић (Вукова задужбина), као и Момир Корунковић (Дом матице сокола у Београду).

Модерна српска архитектура се јавља током међуратног периода када раде Душан Бабић, Момчило Белобрк, Јан Дубови, Бранислав Којић, Петар и Бранко Крстић, а нешто касније овој групи се придружују истакнути Драгиша Брашован (Зграда БИГЗ-а у Београду) и Милан Злоковић (Дечија клиника).

У истом периоду настају два величанствена црквена споменика – *Црква (маузолеј) Светог Ђорђа на Опленцу*, задужбина Петра I Карађорђевића по пројекту архитекте Константина Јовановића и *Спомен-храм Светог Саве на Врачару у Београду*, архитеката Николе Несторовића и Александра Дерока, започет 1926. године.

После Другог светског рата кренула је интезивна градња порушених градова у Србији, нарочито Београда, када се посебно истиче архитекта Никола Добровић, оснивач Урбанистичког института и касније Урбанистичког завода у Београду.

Средином 50-их година завршавају се три важна објекта београдске архитектуре: Пантовићево ново Сајмиште, Добровићев Генералштаб и Дом штампе Ратомира Богојевића. Крајем 50-их и почетком 60-их година креће да ствара и млада генерација која је тек завршила школовање: Иван Антић (Музеј савремене уметности у Београду, Спортски центар "25 мај"), Угљеша Богуновић (ТВ торањ на Авали и зграда НИП Политика), Владислав Ивковић и Бранислав Јовин (саобраћајница Мостар у Београду), Светислав Личина (Филозофски факултет у Београду), Стојан Максимовић (Центар "Сава") и други.



Драгиша Брашован, *Државна штампарија (БИГЗ), 1935.*



Никола Добровић, *Генералштаб (ССНО), 1956, Београд.*



Иван Антић, *Музеј савремене уметности, 1961.*



Ратомир Богојевић, *Дом штампе (Трг Републике), Београд, 1957.*



Светислав Личина, *Филозофски факултет, Београд, 1967.*



Угљеша Богуновић, Слободан Јањић, Милан Крстић, *ТВ торањ на Авали, 1965.*