

XVI

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 спасењу,

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.

библијским канонима, поштовању реликвија тј. светим сахраментима, 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, обелисци, 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 "барокизовале" преградњама сводова, прочеља и додавањем лучних капа на торњевима. Раскошни барокни дух се огледа и у богато опремљеној унутрашњости грађевине са зидним сликама, рељефним штукo 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 (акценат 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 – **Караваччо**.

Микеланђело Караваччо (1571-1610), добио је име по месту Караваччо 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 Клементa VIII, Ђузепеа Чезарија, који је имао радионицу за израду лепих декоративних слика мртве природе (цвећа и воћа). Две године касније Караваччо напушта ову радионицу у жељи да самостално успе радећи композиције са људским фигурама и религиозном тематиком.

Караваччова биографија је испреплетана бурним догађајима као што су тучњаве 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.



Караваччо, *Корна са воћем*, уље на платну, 31x47 cm, 1595-1596. (Пинакотека Амбросијана у Милану)

Новине и својеврсна револуционарна компонента Каравађове 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 Каравађовим 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 Каравађо 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.

Каравађо, *Позивање Св. Матеје*, уље на платну, 338x348 cm, капела Контарели, Сан Луиђи деи Франчези, Рим, 1599-1600.



Светлост овде има симболичну улогу непосредно изражавајући основну идеју барокне уметности – *да се велике тајне не откривају интелектуалним размишљањима, већ спонтано унутрашњим доживљајем приступачним свим људима*. Тако су Каравађове слике постале "световно хришћанске" тј. нетакнуте теолошким догмама и обраћале су се подједнако католицима и протестантима.

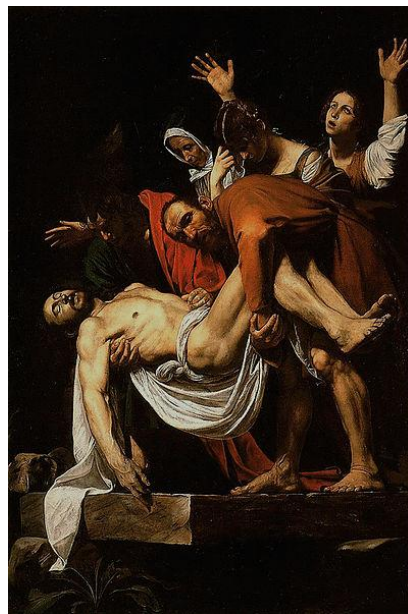
Иако је техника *chiaroscuro* (кјаро-скуро) као наглашен однос светлости и таме коришћена много пре појаве Каравађа, сматра се да је тек овај уметник дефинисао њено коришћење у

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, Каравађо 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 Каравађовим 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*.

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 велике 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 савршеном 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.

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 – **Ђан Лоренцо 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. *"душевни бол који је обузео и тело као најслађе миловање од стране Бога."* Бернини је дао два лика на лебдећем облаку уморних 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 додатак 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.

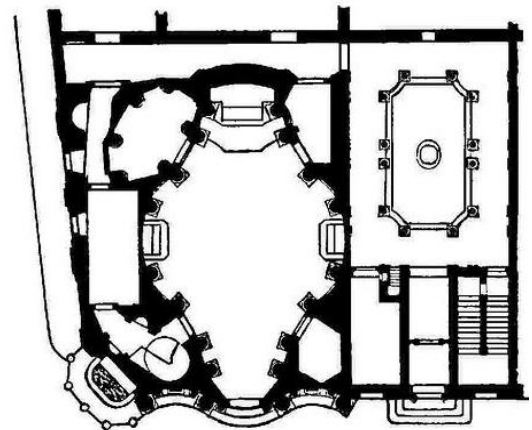
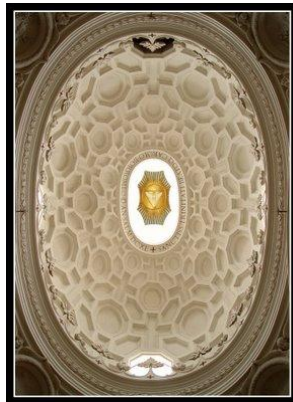


Бернини, *Занос Св. Терезе*, мермер, капела Корнаро Санта Марија дела Витория, Рим, 1645-1652.

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 колонада које симболишу материнске руке Цркве које све грле.

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 Агнеше на тргу Навона, где спаја готичка и ренесансна обележја у pročелу са две куле и куполом.

Боромини, *Купола цркве Сан Иво у Риму*, 1642.

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 у Торину, почето 1679.

Стил који је започео Боромини а усавшио Гварини, доживео је свој врхунац у архитектури Аустрије и јужне Немачке, где се почев од 1690. године јављају домаће архитекте 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 Тјепола**, 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.

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**.

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 см, 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.

У позним годинама Рубенс је обновио интересовање за Тицијаново сликарство, што илуструје алегоријска 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 см, 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 стараца у Харлему*, показује дубоко проницање у људски карактер.



Франс Халс, *Весела пијаница*, уље на платну, 81 x 92 см (1627) и детаљ слике *Чланице управног одбора Дома стараца у Харлему*, уље на платну, 170x249 см, 1664.

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 гравир 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 привlačности и жестине као на слици *Ослепљивање Самсона*, где продор светлости у мрачни шатор појачава драматичност.

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 освечено 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 уметниковог самопоуздања.



Рембрант, *Час анатомије*, уље на платну, 216x169 cm, 1632. (Музеј у Хагу)

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 градацију светлости и таме. Свака фигура оставља утисак портрета укључујући и жену у жутом, на чијем појасу виси птица која у канцама држи амблем војне полиције. Иза барјактара се налази се Рембрантов аутопортрет, један од најнеупадљивијих које је насликао.

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)



Рембрант, *Повратак блудног сина*, уље на платну, 264x205 cm, 1665. (Ермитаж, Петровград)

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 је такође био познат као мајстор дрвореза и бакрореза, радећи у техници киселине и суве игле, коју нико није користио тако истанчано пре њега.

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).

Јан Вермер ван Делфт, *Писмо*, уље на платну, 44x39 cm, 1666. (Државни музеј у Амстердаму)



Сликарство шпанског барока одвијало се под утицајем Италије и Холандије. Убрзо пошто је у холандско сликарство ушла мода мртвих природе, оне почињу да се развијају и у Шпанији кроз посебан тип заступљен у раду **Санчеца 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 контрасне 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.

Неколико година касније Веласкез постаје дворски сликар у Мадриду, где до краја живота углавном слика портрете краљевске породице. У међувремену је постао Рубенсов 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 Сабињанки*, 155x210 см, око 1636. (Метрополитен музеј, Њујорк)

Насупрот томе, на слици *Отмица Сабињанки*, 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.

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



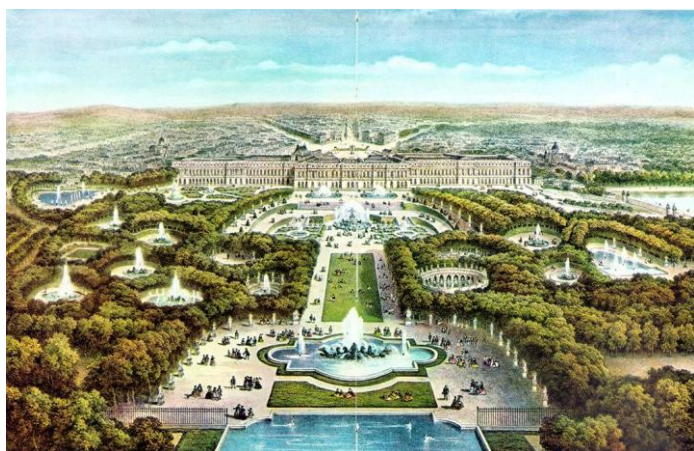
испуњене одјецима антике. На његовим пејзажима често се јавља фина измаглица карактеристична за приказе раног јутра или поднева, неки дах носталгије који лебди над таквим видицима, посебно привлачан за северњаке који су само накратко или никад видели Италију.

Клод Лорен, *Пасторала*, бакрорез, 38x55 см, 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 дворца 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. Дворца 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 Жијардон, 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 призора у комбинацији са митолошким детаљима.

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 еротичности. 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 дивио у Италији.



Клодион, *Сатир и Бахананткиња*, теракота, висина 58 см, око 1775. (Метрополитен музеј, Њујорк)



Жан Оноре Фрагонар, *Љуљашка*, 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 pročеља 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.

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. 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*.



Томас Гејнсборо, *Гђа Сидонс*, 126x99 cm, 1785. (Народна галерија, Лондон)



Сер Џошуа Рејнолдс, *Гђа Сидонс као муза трагедије*, 236x146 cm, 1784. (Сан Марино, Калифорнија)

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 барокизираних украјинских 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 замаха 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, обогаћеним 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 Василијевић** (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.

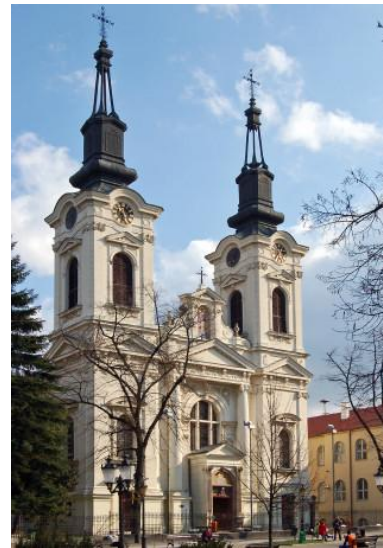
Теодор Илић Чешљар, *Визија Св. Јована јеванђелисте*, 45x35 cm, уље на платну, 1790.

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 длажајше и ширше можно."* Па ипак, напореда с новим стилем живи и градитељство ослоњено на традиционалне облике тзв. Моравске школе (манастир Грабовац, Ковиљ, Јазак, Беочин, 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 pročеље са два масивна торња.



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 добила коначни изглед православног храма.

Манастир Савина, Херцег Нови, 1777-1799.