

ПЕЈЗАЖНО СЛИКАРСТВО РОМАНТИЗМА

- Академска традиција пејзажа
 - Све до романтизма, пејзаж је сматран минорним сликарским жанром, будући да је човек био прворазредни и доминантан мотив у уметности.
 - У ранијим епохама пејзаж је егзистирао у сликарству као део историјских композиција, којима је био прилагођаван формално и садржински. У комбинацији пејзажа са људским фигурама слика је добијала анегдотски карактер, а комбинован са архитектонским мотивима пејзаж је потврђивао аутентичност приказаног историјског места или догађаја. Притом је био компонован пажљиво браним елементима, како би се постигла идеализована слика природе.
 - Будући да антички предлошци за пејзаж још увек нису били откривени, неокласицизам је прихватио барокну концепцију идеализованог (аркадијског) пејзажа **Николе Пусена** и **Клода Лорена**.

Идејна исходишта романтичарског пезажа

- На романтичарску концепцију пејзажа и схватање природе крајем 18. века утицало је неколико фактора:
 - религија и наука, индустријализација и урбанизација, туризам и рат.
- Емпиријско посматрање и научна анализа дали су природи ново значење, а потреба да се она разуме била је свеприсутна. Многи људи одбацили су сујеверје и религију трагајући за рационалним објашњењем феномена у природи и логичним одговорима на метафизичка питања.
- Индустријска револуција и трансформација власничких односа над земљишним поседима драстично су измениле човеково схватање природе. За већину, која је била приморана да се пресели у загађену, бучну, опасну, пренасељену и застрашујуће извештачену градску средину, сећања на родно село као мирно, здраво, пространо место за живот била су идилична.
- Повратак природи и субјективни доживљај исте имали су кључну улогу у артикулацији романтичарске идеје ескапизма (бекство од реалности), а веровало се да директан контакт са природом доноси појединцу лично задовољство и духовно просветљење.

типологија романтичарских пејзажа

- Уметници су одувек правили скице у природи, а крајем 18. века искристалисала су се, у односу на академску традицију пејзажног сликарства, два алтернативна приступа: *сублимни* и *пикторескни*.
- **Сублимни/визионарски** је био заснован на стимулисању снажног емоционалног доживљаја и метафизичке рефлексije природе, а
- **Пикторескни/натуралистички** је подразумевао склоност ка приказивању несавршености природе и њених ефемерних појава, који су третирани тако делују убедљиво, реално.
- У основи, епоха романтизма изнедрила је два доминантна типа пејзажа: неформалан, натуралистички приказ и визионарску, поетску или маштовиту представу природе.
- То је за последицу имало одбацивање старе хијерархије жанрова и допринело афирмацији *објективне* и *субјективне* репрезентације природе.

ЕНГЛЕСКА

Сликање непретенциозних руралних пејзажа и ведута у техници акварела постаје веома популарно у Енглеској крајем 18. века. Сликали су их многи уметници, али ти пејзажи нису имали статус „озбиљних“ уметничких дела.

ТОМАС ГИРТИН школовао се код сликара топографских и архитектуралних пејзажа, а у својим радовима усавршио технику акварела подигавши је на ниво самосталне, легитимне сликарске дисциплине. Године 1799, основао је „клуб акварелиста“, који је након његове смрти 1802. прерастао у Удружење акварелиста, чија је изложба 1805. постигла велики успех.

Опатија Тинтерн (око 1793)





Гиртинов опус чине топографски прецизни цртежи енглеских пејзажа и слободне скице атрактивних туристичких локација настале на терену, као што су **Ели катедрала** (1794), **Бамбуршки замак** (1797), **Опатија Гисбор** (1801), или руралних насеља (**Харевуд мост, Јоркшир** 1799).



Најпознатије Гиртиново дело је **Бела кућа на Челси** (1800) са приказом реке у којој се огледа бело здање при заласку сунца. Овај идилични приказ одише атмосфером мира и спокоја. Ниска линија хоризонта са обрисима ветрењаче и звоника у даљини одраз су уметниковог поштовања према холандском пејзажном сликарству 17. века.

Потом се Гиртин фокусира на сликање ведута. То су дирљиви меланхолични прикази оронулих зграда и пустих париских улица, као што су **Улица Сен Дени** и **Капија Сен Дени** (1802).





Гритинова **Панорама Лондона** (детал, 1802) дело је импозантних димензија, изведено уљем на платну постављеном у круг.

АЛЕКСАНДАР КОЗЕНС одбацио је пејзаже Лорена и Пусена као стереотипне, али ни њему непосредно посматрање природе није било полазна основа у сликању пејзажа. Маштовита и поетска својства природе представљала су главни извор инспирације артикулисању његове концепције пејзажа. Наиме, Козенс је пошао од Леонардове тезе да посматрање и распознавање природних облика у структурама „оронулог зида“ развија машту. Настојећи да ствара разумом неконтролисане представе и непредвиђене ефекте пејзажа, практиковао је поступак који се заснивао на аутоматском разливању мастила преко претходно згужваног листа папира. Из добијене конфигурације мрља одабирао је одређене секвенце и транспоновао их у апстраховану представу пејзажа. Такав поступак близак је „Роршаховим мрљама“ (тест) у психологији. Међутим, иако тек незнатно уобличене интервенцијом уметника, ове Козенсове структуре поседују индивидуални линеарни ритам и припадају домену уметности. Цртежи настали том методом, као што су **Пејзаж** и **Предео** (1784–1786), публиковани су у његовом трактату „Нова метода за унапређење проналазачког дара у цртању оригиналних композиција предела“. Имало је то позитивне, практичне и теоријске консеквенце у даљем развоју пејзажног сликарства.





ЏОРЏ СТАБС био је претежно самоук, али га је брижљиво дочаравање анатомије коња на слици ***Лав напада коња*** (1765), учинило веома популарним уметником тог доба. Стога је у наредних 30 година направио више стотина верзија ове слике у различитим техникама. Стабсова слика је хибридно дело које садржи елементе класицизма и романтизма. Приказује лава који напада коња у планинском пејзажу. Белина коња одудара, драматично и симболично, од мрачних стена лављег пребивалишта са десне стране. Коњ има узнемирен израз, док је његово тело у грчу од бола. Узнемиреност нападнуте животиње појачава надолazeћа олуја, а тамни облаци појачавају утисак зле коби.

Лав овде фигурира као метафора за људско биће као креацију природе, а његова телесна снага имплицира инстинкте, склоности, аспирације и ниске страсти, тј. скривене, негативне силе човекове природе. Та убедљиво дочарана уплашеност коња и крволочност, свирепост лава у драматично представљеном пејзажу повезују ово дело са романтичарском фасцинацијом неукроћеним силама природе, али је њен иницијални предложак била античка скулптура, коју је Стабс видео у Палати конзерватора током боравка у Риму.

Енглеско пејзажно сликарство достиже врхунац у 19. веку са делима **Џона Констејбла** и **Вилијама Тарнера**.

ЏОН КОНСТЕЈБЛ (1776–1837)

као сликар пејзажа формирао се на искуствима холандских пејзажиста 17. века и академском стилу Лорена, али је убрзо артикулисао самосвојан пејзажни дискурс. Радећи скице пејзажа непосредно у природи, отворио је ново поглавље у енглеском сликарству.

Сматрао је да сликарство пејзажа треба да буде засновано на чињеницама и непосредном визуелном искуству, посматрању природе. Иако сликани у атељеу, његови пејзажи изведени су према скицама начињеним у природи.



Мало заинтересован за природу изван британске територије, **Констејбл** је био сликар типично енглеских предела. Таква оријентација проистекла је из географског детерминизма, теорије по којој карактер и темперамент човека одређују клима и географско подручје из којег потиче. Ова теорија нудила је у то време прикладно објашњење културолошких разлика и питања личног идентитета, који се губи уколико се човек пресели, промени географско подручје.

Констејблова родна груда била је провинција Сафолк. Подручје које је сликао могао је да препешачи, а портретисао је пределе који су му били познати и које је волео. Пажљивијим посматрањем његових дела постаје јасно да је гајио аверзију према променама које су трансформисале село. Оно што делује као непосредна белешка мирне природе био је заправо његов протест против механизације пољопривреде и ремећења старог начина живота на селу. Радило се о романтичарској носталгији за временом невиности и детињства, која је обележила Констејблов живот и уметнички рад. Парадоксално, он је потицао из породице пољопривредника која је међу првима прихватила технолошке иновације у производњи. После очеве смрти, Констејбл је постао богат, што је за њега била срећна околност будући да је за живота продао врло мало слика. Ипак, захваљујући финансијској стабилности, могао је да слика онако како је желео.



У жељи да подигне углед пејзажног сликарства, **Констејбл** је сликао призоре из природе необично великих формата лишене традиционалног историјског наратива. Први се посветио бележењу несталних, ефемерних својстава природе – стањима неба, светлости и атмосфере. Томе у прилог говори његова слика ***Хемпстедска пустара*** (1821). Пејзаж овде служи Констејблу да истакне променљиву драму ветра, сунчеве светлости и облака. Небо даје основни тон слици, оно је главни носилац расположења. Констејбл га је приказао са метеоролошком тачношћу, како би дочарао његову разноликост и променљивост узроковану невидљивим силама природе, тако драгим уметницима романтизма.





У настојању да забележи тренутне утиске из природе, Констејбл је развио особену, слободну технику извођења. Пејзажи, као што су **Катедрала у Солзберију** (1825) или **Кола сена** (1821), приказани су у светлој, влажној атмосфери после кише. Ефекти одсјаја на небу и зеленилу постигнути су тонским интензитетом боје својственим Шардену, а пастуозна површина ових слика ствара утисак вибрирања.



Слика **Кола сена** (1821) донела је Констејблу афирмацију и чланство у Краљевској академији. Иако је реч о реалној представи одређене локације, ова слика садржи елементе традиције. Дела Јакоба ван Ројздала послужила су му као узор за креирање специфичног типа пикторескне пејзажне представе, која је представљала алтернативу академској концепцији пејзажа.

У средишту слике приказана су запрежна кола са сеном како прелазе реку. До појаве железнице, транспорт се углавном одвијао пловидбом по каналима, рекама и морима. Овај канал пролазио је поред дома локалног сељака, којем се Констејбл дивио јер је читав живот провео у истом крају, у истој кући. Лондонска публика доживела је ово дело као уверљиву слику села као носиоца британског националног идентитета. Кућа је третирана као интегрални елемент пејзажа, као и дрвеће које је окружује. Запрежна кола упућују на благодети култивисане природе и марљивост људи који је обрађују. Са десне стране, у позадини приказано је неколико сељака, који косе сено на начин који је тада у Сафолку био увелико превазиђен. Констејбл их је приказао са дистанце која не угрожава друштвену стабилност. Овај приказ сеоских радника добија политичку димензију у светлу насилне побуне незапослених житеља Сафолка 1821/22, у којој је уништен знатан део механизације. У суштини, овај крај уопште није био тако миран и спокојан како га је Констејбл приказивао.



Прве скице катедрале у Солзберију Констејбл је направио још 1811, а то је мотив који је више пута сликао. Последња верзија ***Катедрале у Солзберију*** (1831), настала након обнове, приказује грађевину која се уздиже из руралног окружења и стреми ка небу на којем се појавила дуга после кише. Осим што је брижљиво приказао промене у природи, Констејбл је декодирао политичку поруку слике. Англиканска црква представљала је кохезивну снагу и стабилно упориште неопходно за духовни и друштвени просперитет Британаца. Њена доминантна друштвена позиција била је угрожена сетом нових закона којима су, непосредно пре него што је настала ова слика, призната цивилна права неангликанским протестантима. Оригинални поднаслов слике „Црква под облаком“, заправо указује на Констејблово неслагање са конзервативним англиканцима, који су се противили овим законима, тј. легализацији других вероисповести.



Иако елаборираних композиционих решења Констејблова позна дела, као што је слика **Стока крај Најланда** (1836) имају карактер уљаних скица, на којима је лаким потезима, флуидним и прозирним тоновима постигао утисак треперења неба и земље.

Међународну афирмацију Констејбл је стекао након укидања „континенталне блокаде“, када је учествовао на изложби у Паризу 1824. Заједно са Тарнером значајно је утицао на артикулацију француске концепције пејзажа у техничком погледу. Његовом методу сликања пејзажа на основу акварелних скица начињених у природи, у Енглеској се оштро супротстављао Хенри Фисли.

ВИЛИЈАМ ТАРНЕР (1775–1851) формирао се на лондонској Краљевској академији у класи Томаса Гејнсбороа. Уметничку каријеру је започео као акварелист, а његове ране пејзаже са руинама као што су ***Рушевине опатије Тинтерн*** (1794/95), одликују чврсте форме, јасан цртеж и блистава светлост. Са путовања по Европи Тарнер доноси низ цртежа, акварела и слика пејзажа тамнијег тоналитета и јасне атмосфере, инспирисаних делима Пусена и Каналета. Око 1813. развија особен стил под утицајем Лорена. Од њега преузима дифузно осветљење, композициона решења са стафажном архитектуром и људским фигурама малих димензија, које оживљавају приказ. Колорит му је заснован на жутим и црвеним светлосним тоновима, које комбинује са бледоплавим нијансама неба.





По узору на Лоренове *Liber veritatis*, издао је ***Liber studiorum*** (1806–1819), својеврсни трактат о сликању пејзажа илустрован гравирама. Тарнер је правио студије у природи, али се његови пејзажи разликују од Констејблових по концепцији, мотивима, техници и стилу. Крајем 18. века у Енглеској потражња за топографски тачним представама предела расте услед жеље земљопоседника да се њихово имање овековечи. И већину Тарнерових дела чине управо такве слике.



Међутим, **Тарнер** је афирмацију стекао сликом ***Снежна мећава: Ханибалов прелазак преко Алпа*** (1812), јавно приказаном на изложби Краљевске академије. Почетна инспирација била је Давидова слика *Наполон на прелазу Св. Бернарда*, а Тарнерово дело има више нивоа значења. У фокусу је претња коју је за Енглеску у том тренутку представљао Наполеон, овде поистовећен са Ханибалом. У тренутку када је слика изложена Америка је објавила рат Енглеској, што је сцени насилног пљачкања у првом плану дало посебно значење. Она указује на опасности које прете Енглеској од непријатеља са Истока и Запада.

Сам приказ снежне олује изведен је из Тарнеровог непосредног искуства, посматрања природних непогода. Иновативни карактер ове Тарнерове прве **вртложне композиције** постаје јасан када се упореди са Констејбловим пејзажима. Тарнер је представио олују убедљиво, уверавајући посматрача да је слика настала на лицу места, у моменту збивања мећаве и насиља. Да би то постигао, Тарнер је морао да одбаци Пусенову идеализовану, уравнотежену слику природе дајући предност динамичној, хаотичној композицији у којој силе природе људску акцију чине ирелевантном. Уместо детаљне обраде и минуциозних потеза, Тарнер је боју наносио у густим слојевима и широким динамичним потезима, који су сликарски еквивалент метеоролошких прилика на небу и центрифугалног метежа на земљи. Резултат је апокалиптична визија природе без композиционог фокуса, која евоцира идеју о крају света.





Многи Тарнерови пејзажи инспирисани су и везани за књижевна дела античких и модерних писаца. На сликама **Уништење Содоме** (1805) и **Улис истева Полифема** (1829) фигуре делују дематеријализовано и изгубљено пред силама природе наговештавајући пораз свих људских стремљења, изневерену наду.



У делу **Брод са робљем** (1840), један истинит догађај и историјски извор транспоновани су у визионарски пејзажни приказ. Првобитно названа „Трговци робљем бацају у море мртве и самртнике – тајфун се ближи“, ова слика има неколико нивоа значења. Наиме, она илуструје једно од најскандалознијих поглавља у енглеској колонијалној историји, када су 1781. трговци робљем побацали у море болесне и умрле робове из Африке, а потом наплатили од осигурања велику одштету за „изгубљени товар“. Тарнер је сазнао за тај догађај из извештаја његовог пријатеља Томаса Кларксона, активисте Удружења за укидање ропства, у којем су описане акјуле које прате брод с робљем привучене мирисом испарења болесних и мртвих тела. Могуће је да је тајфун одмазда природе за људску суровост.

Наспрам крваво-црвеног неба приказан је брод који се опасно љуља на узбурканим таласима, док су у првом плану насликани оковани Африканци престрављени ајкулама које им се приближавају. Од свих бура које је Тарнер насликао, ова има изразито апокалиптичне конотације. Чини се да ће природна катастрофа прогутати све, не једино кривце – трговце робљем, већ и само море. Власник слике, Џон Раскин дивио се и истицао њену вртложну композицију и вешту егзекуцију, не помињући њен језиви садржај.



Путовања кроз неприступачне пределе Алпа, оставила су дубок траг на Тарнерову визију природе. Једна од најопаснијих планинских рута подразумевала је прелазак преко тзв. „Ђавољег моста“ у Швајцарској, који је забележен у Тарнеровој истоименој акварелној скици **Ђавољи мост** (1802). Према легенди, овај мост је саградио је сам Ђаво одговарајући на молбу пастира да му скрати пут до вољене девојке. Услов је био да Ђаволу припадне прво живо биће које га пређе. Лукави пастир намамио је јелена да то учини, што је разгневило Ђавола, али је мост остао. Овај уски камени мост заправо је саграђен у 16. веку, а крајем 18. столећа управо на том месту Наполеонове трупе су поразиле руску војску и натерале је на повлачење. Тарнерова представа моста дата је из визуре која сугерише његово опасно лебдење над провалијом и осећај страха који људе обузима приликом преласка преко истог. Избор овог планинског мотива као историјски важног места одговарао је романтичарској концепцији пикторескног, а истовремено сублимног пејзажа. Стварни изглед овог алпског пејзажа је у Тарнеровом делу модификован.





У периоду 1815–1830. настају Тарнерова зрела дела, као што је **Планина Сан Мишел** (1827) приказана у измаглици, која јој даје нестваран, фантазмагорични изглед својствен пејзажним приказима овог уметника.



Серију слика са представом ***Зграде парламента у пламену*** (1834), одликује фантастични колорит заснован на топлим бојама (жута, наранџаста, црвена, пурпрна), које букте над призором. Нанашене лаким, слободним потезима, оне на овим сликама дематеријализују чврстину облика, предметног мотива.



Од **1819**. Тарнер је у наредних двадесет година, током вишекратних боравака у **Венецији** сликао **ведуте** канала и силуете града обавијене сфуматично обојеном светлошћу и испарењима воде. Искуство венцецијанског амбијента пресудно је утицало на његово схватање боје и светлости, демонстрирано у серији акварелних композиција, у којима стиже на домак апстракције.



Тарнер је аутор евокативних визуелних представа физичких манифестација и перцептивних искустава природе. У његовим позним делима, као што су **Снежна олуја** (1842), **Свитање на реци** (око 1845) и **Свитање са морским чудовиштима** (1845), романтичарско схватање природе прекида везу са реалношћу и постаје драматично осветљена и фантастична визија природе, у којој се цртеж губи, а форме дематеријализују и утапају у атмосферску игру боја, колорисану измаглицу која антиципира импресионизам.





Тарнер први уводи у сликарство и третира естетски мотиве **пароброда, локомотива** и других технолошких изума.



У слици ***Киша, пара и брзина – Велика западна железница*** (1844) Тарнер је настојао да дочара не само временске прилике, већ и ефекте сагоревања угља и кретања најновијег модела локомотиве. Као и већина његових пејзажа и ова слика настала је по сећању. Наиме, Тарнер је сматрао да ће једино тако успети да кондензује различите импресије из природе у кохерентну целину. Међутим рад по сећању неминовно је доносио одступања од реалног изгледа призора, а Тарнер га је третирао слободно са циљем да оствари жељени ефекат. Приказао је зеца који трчи испред локомориве сугеришући да се воз креће мањом брзином од оне коју претпостављамо. Он супротставља ту модерну механичку творевину малом дрвеном броду на реци с леве стране да би потцртао чињеницу да стари начин живота неминовно нестаје, док технолошки изуми агресивно напредују и освајају будућност. Овом сликом Тарнер је имплицирао свој лични, песимистички став и отклон према модерној технологији, који ће кулминирати у делима симболиста. Да би изразио немоћ човека пред хаотичним, дивљим и непредвидим силама природе, Тарнер је креирао нов визуелни вокабулар који је почивао на слободним, широким потезима и филтрацији импресија кроз сећање.

ФРАНЦУСКА

- На концепцију француског пејзажа осим холандских и фламанских мајстора 17. века (Ројсдал, Хобема, Којп, Ван Гоен), снажно су утицали и енглески пејзажисти епохе романтизма (Стабс, Констејбл, Тарнер) нарочито у погледу технике.

КАМИЈ КОРО (1796–1875) био је последњи француски пејзажиста класичар, носилац натуралистичке концепције пејзажа и претеча реализма. Формирао се у духу неокласицизма и искуствима аркадијских приказа природе Пусена и Лорена.

У периоду 1825–1828. борави у Италији, где усавршава поступак сликања пејзажа заснован на доминантном **цртежу** и **валерима** – градацији тонова, у којој се однос између светлог и тамног мења у зависности од удаљености предметног мотива.



Камиј Коро, *Аутопортрет* (1825)



У том осећању за валерске односе комбинованом са наивношћу приказа природе у делима француских „примитиваца“ 15. века, лежи особеност Короових италијанских пејзажа: **Форум**, **Колосеум** и **Острво Св. Бартоломеа у Риму (1825–1828)**. То су непосредне белешке светлости одређеног тренутка и атмосфере конкретног места, лишене присуства човека и његове активности. Коро је проучавао пределе у околини Рима као и Лорен, али своје скице није претварао у идеализоване буколичке и пасторалне сцене као Пусен.



Колосеум



Острво Св. Бартоломеа

Слике малог формата Коро је радио у пленеру, на лицу места и завршавао за неколико сати. Одликује их поетска атмосфера и реалистичност призора. По изражајној непосредности оне су сличне Констејбловим уљаним скицама, али се ипак разликују. Наиме док је код Констејбла, по узору на холандске пејзажисте, небо главни носилац расположења слике, архитектонска чврстина, стабилност и јасноћа Короових призора подсећа на Пусена и Лорена. Међутим, Коро инсистира на веризму, „истинитости тренутка“. Његова пажљива опсервација и способност тачног бележења призора показују тежњу ка непосредном визуелном исказу, сличном Давидовом *Погледу на Луксембуршки парк*. Видљиви потези и редукција детаља стварају утисак спонтаности, а уједно откривају Короово напуштање академских стандарда у погледу технике. Особен сликарски рукопис, демонстрација индивидуалног оперативног поступка имала је у Француској политичке конотације – имплицирала афинитет аутора према републиканским вредностима.



По повратку у Француску **1828**, Коро следи пример млађе генерације уметника, припадника „Барбизонске школе“—путује по провицијама и „портретише пределе“ који су му се лично допали.



Тада настају прикази
типично француских
пејзажа, популарних
туристичких
локација:

**Катедрала у
Шартру** (1830),
**Пристаниште Ла
Рошел** (1851) и
Мост у Нанту
(1868–1870).

Ови пејзажи
приказани су са
посве
неконвенционалне,
косо постављене
тачке посматрања.





У **околини Фонтенблоа** Коро слика шумарке и језера у јутарњој измаглици или сумраку, као и пропланке са масивним дрвећем које се утапа у маглу и сребрнсту светлост. Иако су одраз његовог меланхоличног расположења и личног доживљаја природе, ови пејзажи се могу окарактерисати као *натуралистички*, јер делују природно и ненамештено, непретенциозно. Упркос непосредности извођења и протоимпресионистичкој флуидности форми, структура ових призора остаје чврста и стабилна, зато што је резултат пажљиво одабране тачке посматрања и чврсте композиционе структуре, упркос извесним модификацијама реалног призора. Сфуматични „омотач“ који обавија реални изглед ствари, односно импресија у којој се крије емоција, чини Короа блиским импресионистима.



Током последњих година Коро је сликао и митолошке композиције суморног расположења, као што је ***Орфеј изводи Еуридику из Подземног света*** (1861). Радња сцене одвија се у типично короовском магличастом шумском пејзажу у сумрак.

Године **1830.** формирана је прва француска школа пејзажа у модерном смислу речи, позната под називом **БАРБИЗОНСКА ШКОЛА.** Основала ју је група уметника предвођена **Теодором Русоом**, која је сликала у пленеру (природи), тачније у **околини села Барбизон на ободу Фонтенблоовке шуме.** Осим Русоа, Добинџа, Дипреа, Де ла Пење, овој школи су припадали и уметници који нису били искључиво пејзажисти (нпр. Жан Франсоа Миле и Антоан Луј Бари), а за њу је тесно био везан и Коро, иако званично није био њен члан. Бежећи од бучног, прљавог и скупог живота у Паризу, они током лета долазе у овај рурални амбијент да би сликали непосредно у природи. Скице начињене у пленеру, за њих су представљале већи уметнички изазов од академских формула историјских композиција.





Теодор Русо пејзаже слика реалистички по узору на Ројздала и Хобему, али робусно и пастуозно, па његове слике одликује изражена фактура и тактилност. Он бележи сваки детаљ са изузетним осећајем за материју живе природе, сматрајући да тако даје карактер предметном мотиву. Посебно анализира форме стабала дрвећа, издваја њихове особене црте третирајући их као портретне карактеристике. Русоа не интересују промене у атмосфери, него оно што пределу даје постојаност и карактер: архитектоника стабла или конфигурација терена. Томе у прилог говоре слике ***Рибар*** (1848/49) и ***Храстово дрвеће*** (1850–1852).



Русоови пејзажи: **Алеја кестенова** (1837), **Краве на појилу** (1852–1855), **Залазак сунца** (1850) и други, нису одговарали ондашњем укусу публике. Композициони склоп *Заласка сунца* подсећа на позоришни мизансцен, сценографију која се састоји из светле елипсоидне површине на којој је насликан део равнице и небо са сунцем на заласку, а читав приказ фланкиран је тамним растињем. Општи утисак слике је монументалан и статичан. Лишени драматике, Русоови пејзажи нуде уверљиву визију природе, недотакнуте индустријализацијом и револуционарним збивањима.



Франсоа Добињи сликао је пејзаже на ободу Фонтенблоовске шуме, али и у другим француским областима (Бургундији, Нормандији), на обали Сене (Париз), а касније и Темзе (Лондон).





Добињијеви **пејзажи из Овера**, са обалама реке Оазе (1850—1860) спадају у његова најбоља остварења. То су ведри пролећни предели са процветалим дрвећем, изведени реалистички.





Берба у Бургундији (1861) изведена је у нешто слободнијем маниру, а каснији Добињијеви пејзажи, као што су **Залазак сунца** и **Пејзаж на месечини** (1877), антиципирају импресионизам.

Жил Дипре почиње као пејзажиста у Барбизонској школи, али већ током боравка у Енглеској 1834, на његову концепцију пејзажа утичу дела Констејбла. Он слика пејзаже у спонтаним потезима, жртвујући детаље ефекту целине. Над његове пределе надноси се небо са немирним облацима, који наговештавају олују, док је дрвеће приказано како се повија од силе ветра.



Нарсис Диаз де ла Пења, сликар шпанског порекла, виртуозно је сликао дубоке шуме, олујна неба, пејзаже са домаћим животињама на појилу или испаши. Понекад је у пејзаже уводио фигуре нимфи, Турака и Рома. Његове слике одликује мека и сочна паста, каприциозни светлосни ефекти и колористичке импровизације. Био је противник конвенције „завршеног“ сликања.



Натурализам и одбацивање ригидне композиционе структуре у делима представника **Барбизонске школе**, довели су их у директан конфликт са академским круговима. Упркос популарности њихових пејзажа на уметничком тржишту, званично прихватање овог жанра у Француској текло је споро.

ŽIL DIPRE



HRASTOVI U FONTENBLOU



PEJZAŽ



VRBE MALI RIBAR

ŠARL FRANSOA DOBINJI



OBALA OAZE



BRANA KOD OAZE



DOLINA KOZIN



DOLINA U ARKU



KUĆE U OAZI

Тек 1817. Школа лепих уметности у Паризу формира одсек пејзажног сликарства, а 1821. наградну стипендију у Рим за историјски пејзаж. Иако је Коро у почетку излагао пејзаже на Салону, они су у периоду 1836–1841. били одбијани. Русо је у томе успео након Револуције 1848, али више из политичких разлога.

NARSIS DE LA PENJA



VENERA I KUPIDONI



OLUJA



ZALAZAK SUNCA PRED OLUJU

TEODOR RUSO



IZLAZAK SUNCA U FONTEBLOSKOJ ŠUMI



NA IZLASKU IZ FONTEBLOSKE ŠUME



HRASTOVO DRVO



SELO BEKINJI



PREDEO SA RIBAROM

НЕМАЧКА

Један од најзначајнијих доприноса немачког сликарства уметности романтизма јесу управо пејзажи. Њихова концепција се разликовала од енглеских и француских, на шта је утицало неколико фактора. Најпре, Немачка је до 1870. била савез независних држава-покрајина; Наполеонов империјализам пробудио је патриотизам и носталгију за средњовековним временима када је Немачка била независна и снажна; а пантеизам - учење Лудвига Косегартена да су бог и природа једно, удружен са доминантном лутеранском вероисповешћу, дао је немачким представама природе духовну димензију и сублимни карактер.

Немачки уметник **КАСПАР ДАВИД ФРИДРИХ** (1774–1840) био је изразити индивидуалиста, који је сликарство сматрао духовним послом. Образован на Академији у Копенхагену, године 1798. одлази у Дрезден и ради серију гравира и слика са **топографским** представама немачких **пејзажа** за Фридриха Августа III, изборног кнеза Саксоније. Године 1805. добија прву награду Вајмарског удружења љубитеља уметности за пејзаж. Инспирисан Шелинговом филозофијом природе и романтичарском носталгијом за средњим веком, Фридрихов уметнички метод почивао је на раду по сећању и машти, а у техничком погледу на брижљивом бележењу природе.





Caspar David Friedrich - Woman before the Setting Sun, c 1818. © Museum Folkwang, Essen / Jens Nöber, Essen

Фридрих је био лутеранац као и већина становништва северне Немачке и Скандинавије. Лутеранци, за разлику од католика, веровали су да човек може да успостави директан однос са богом без посредништва цркве, те да је спознаја бога могућа кроз контакт са природом, његовом савршеном креацијом. Они су одбацивали неокласицистичку идеју о несавршености природе, једнако као и романтичарску тезу о њеној хаотичности и необузданости. Уместо тога, веровали су да природа функционише по божанским принципима и да су њене скривене силе докучиве кроз веру и контемплацију. Фридрихова схватања спиритуалности природе темељила су се на Новалисовој тези да душа појединца тежи хармонији са душом света. На тим идејним премисама конципирао је слику **Жена пред заласком сунца** (1818) и многе друге медитативне представе природе.



Крст на планини (1808) је прва олтарска слика на којој је представљен пејзаж без људске фигуре. Та нова, симболистичка улога пејзажа у хришћанској иконографији одраз је иконокластичког учења Мартина Лутера, по којем представе светитеља у католичким црквама одвлаче пажњу посматрача и акцентом на хуманом, а не божанском аспекту, удаљавају вернике од аутентичне духовне контемплације. Уместо фигуративних сцена из Библије, Фридрих је на овој слици представио уобичајени приказ Централне Европе – планину са Распећем на врху. Будући да су таква распећа била постављана на највишим kotaма, где је земља најближа небу, веровало се да се управо на тим местима појединац приближава богу, физички и духовно. Као таква, распећа су имала улогу да анимирају вернике да досегну ту тачку (као метафору духовног просветљења) са које се пружао инспиративни поглед на пејзаж. Духовни карактер ове слике потенциран је мотивима грожђа, жита и троугла са недреманим оком у средишту, изрезбареним на раму слике, који је Фридрих осмислио, а израдио његов пријатељ Готлиб Кристијан Кун. Преломљени готички лук реферира на средњовековно доба побожности. Симболика слике потврђује идеју непролазне и непоколебљиве вере у Бога.

Слика ***Монах крај мора*** (1809)

сведена је на небо, воду и тло, који су представљени минималистички и плошно. Мистериозност призора потенцирана је усамљеном фигуром монаха, приказаног с леђа како стоји на обали.

Екстремно малих димензија у односу на природно пространство, фигура монаха имплицира интимну побожност и контемплацију, суочење појединца са коначношћу властите егзистенције пред вечном, божанском природом.



Заједно са монахом слика нас позиционира на ивицу материјалног света и суочава са огромном неизвесношћу коју доноси будућност. Злокобно тамно море и облачно небо са неколико галебова појачавају утисак бесконачности призора и имплицирају човеков пораз пред неукротивим силама природе које симболизују смрт. Контрастирањем елемената пејзажа Фридрих указује на разлику између земаљског живота, света материјалног и божанске, духовне сфере, а исти концепт присутан је и у другим његовим делима. Приказана на изложби Академије уметности у Берлину 1815, ова слика чинила је концептуалну целину са наредним делом.



На слици ***Опатија у храстовој шуми*** (1809–1810) Фридрих приказује зимски пејзаж у сумрак са рушевинама готичке цркве окружене надгробним споменицима и оголелим храстовим дрвећем. Кроз хладну измаглицу назире се погребна процесија, група монаха који носе мртвачки ковчег. Они су се упутили ка Распећу на порталу са готичким луком, где ће одржати опело. То је место на којем почиње загробни живот покојника. Поистовећујући га са неправилностима готичке рушевине и околним пејзажем, Фридрих имплицира да је живот након смрти енигма, истоветна мистеријама природе. Једва видљиви полумесец наговештава наду у васкрсење и спас људске душе. Атмосфера усамљености којом одише овај пејзаж, одраз је уметникове меланхоличне нарави.



Већина Фридрихових слика насталих у периоду 1806–1814, недвосмислено указује на његову узнемиреност Наполеоновим освајањима и стањем у германским државама, односно уверење да је њихова мултиконфесионалност и разједињеност ослабила немачки народ. Након Берлинског конгреса којим је поново успостављен мир у Европи, Фридрих слика дело **Путник у мору магле** (1815). Слика приказује пруског ратног хероја Фридриха фон Бринкена како посматра свој родни крај у близини Дрездена. Тај историјски контекст даје овој слици патриотско значење. Упоредо, ова слика у свом подтексту носи универзалну поруку идентификације човека са природом реферирајући на духовни и хумани садржај. Идеју идентификације човека са природом Фридрих је поново имплицирао приказујући људску фигуру с леђа, увлачећи концептуално и духовно посматрача у слику, тј. у природу.



Слика **Бродолом наде** (1824), инспирисана је истинитим догађајем у Беринговом мореузу, када је једна истраживачка експедиција доживела бродолом. Фридрихов став према човековој трагичној судбини сличан је Тарнеровом, али Фридриха фасцинира нешто друго – непомићност ледених санти Арктика, које приказује као какав споменик природе и човековог пораза пред њеним силама. Овде нема ни трага индивидуалном рукопису уметника, приказ делује статично, као као фотографски снимак. Та аперсонална и брижљива извођачка техника била је својствена сликарству Рафаела Менгса и других немачких сликара епохе неокласицизма.

резиме

- Пејзажно сликарство романтичарске епохе, више од свих других жанрова, претрпело је далекосежне и брзе промене у погледу технике извођења, композиције и садржаја под утицајем индивидуалних тежњи уметника, али и захтева тржишта.
- Класицистички канон одражавао је хијерархијску слику света која је одговарала епохи апсолутистичких монархија. Насупрот томе, романтизам доноси сублимне и пикторескне пејзаже као алтернативне моделе, који су одговарали идејама и захтевима новог времена, обележеног националним револуцијама и препородом.
- Сублимни пејзажи потенцирали су контрадикторна осећања страха и егзалтираности, која су својствена временима нестабилности и драстичних промена.
- Пикторексни пејзажи бележе појавне облике природе и афирмишу лепоту неидеализованог пејзажа.
- Оба типа пејзажа отворила су пут даљег развоја сликарства у романтизму, који је пројектовао емоционалне и духовне садржаје природе, али и натурализму усмереном на тачно бележење типолошких промена и стања природе.
- Импликације идеје о природи као симболу кулминирале су у делима симболиста, док је посвећеност уверљивом представљању природе инспирисала реалисте и импресионисте.