

РОМАНТИЗАМ У НЕМАЧКИМ ЗЕМЉАМА

- У раном периоду, немачки романтизам се јавља као прогресивни покрет настао из реакције на академизовани неокласицизам и рококо, али у ликовном погледу није имао револуционарни карактер.
- Тежња за буђењем националне свести и потврђивањем немачког идентитета довела је до реактуелизације готике и ране ренесансе, посебно Дирера.
- Међутим, било да је прожето идејама владајуће политичке идеологије и религиозним заносом било националним сентиментализмом и литературом, немачко сликарство романтизма увек је деловало хладно.
- У немачким земљама интересовање за средњи век проистекло је из реакције на рат са Француском. Средњовековна уметност представљала је основ за креирање једне поједностављене, али не и потпуно тачне опште слике о немачком национу, која је имала пропагандну сврху. Наиме, док су протестантски Немци доживљавани као пасивни, скромни, побожни и духовни, Французи су као католици увек представљани као агресивни, арогантни, рационални материјалисти.
- Највећи политички фактори немачког говорног подручја – мултиконфесионална Аустроугарска монархија, католичка Баварска и лутеранска Пруска – били су у сукобу до појаве Наполеона, а његова агресија и територијалне претензије умногоме су допринели уједињењу и каснијем формирању Немачког царства (1870) под вођством пруског краља Вилхелма I.

интересовање за прошлост

- У настојању да нађу адекватан узорни модел за савремени тренутак, немачки интелектуалци 18. и 19. века се окрећу средњем веку, епохи у којој су Немци били уједињени: политички у Свето немачко царство (800–1648), духовно под окриљем некорумпиране римокатоличке цркве, а друштвено у систем гилди, занатских удружења која су промовисала професионалну колегијалност и јединствене стандарде рада.
- Таква схватања евидентна су и у **Гетеовом** спису „О немачкој архитектури“ (1773), у којем је катедрала у Стразбуру истакнута као носилац немачког националног и културног идентитета. И немачки филозоф **Новалис** је тада апеловао на религиозну обнову Немачке као предуслов за друштвену и политичку промену. Књижевно дело **Вилхелма Вакенродера** „Исходишта срца монашког љубитеља уметности“ (1797) славilo је средњи век као духовно и идејно уточиште Немаца, а имало је снажан утицај на немачке интелектуалце и уметнике. Временски смештен у 18. век, измишљени лик је монах који се са носталгијом окреће средњем веку, а заправо артикулише кључне романтичарске идеје. Он истиче да емоције чине најважнији садржај уметности, а да је креативност божански дар инспирације, која се манифестује на безброј начина и буди у уметнику осећање одговорности пред човечанством. Насупрот неокласицистичкој искључивости у фаворизовању антике као водећег идеала, Вакенродер пледира за уметнички плурализам и толеранцију, тврдећи да дела једне културе не могу бити вреднована на основу критеријума које успоставља друга култура.
- **Албрехт Дирер** најпоштованији немачки уметник ренесансне епохе, током 19. века постао је култна личност у немачким земљама. Годишње прославе његовог рођендана почеле су 1856. под покровитељством новоосноване Немачке гилде уметника. За многе, Дирер је као креатор уникатног немачког уметничког стила био отелотворење културног идентитета нације, чије је формирање почело током готике.

УМЕТНИЧКА ГРУПА НАЗАРЕНИ

Почетак романтизма у немачким земљама обележила је појава реформистичке уметничке струје, коју је предводила група бунтовних студената Академије у Бечу. Предвођени **Францом Пфором** и **Фридрихом Овербеком**, студенти су били незадовољни приоритетним статусом бечке Академије у служби хабзбуршког двора, као и њеним наставним методама и курикулумом преузетим из Француске.



Фридрих Овербек, *Портрет Франца Пфора* (око 1810)

Године **1809.** основали су „**Братство светог Луке**“, названо по Академији Светог Луке у Риму, а организовано по моделу срењовековних уметничких еснафа/гилди. Одбацујући француске методе академског школовања и естетичке норме неокласицизма, а у знак протеста против Наполеонових разарања и пустошења руралних области централне и источне Европе, Братство се окренуло **немачкој и италијанској уметности средњег века и ренесансе**, пре свега **Диреру и Рафаелу** као узорима и изворима инспирације. Те историјске периоде идеализовали су као истински побожне и хармоничне епохе. Пре свега зато што су током тих епоха сликарство, скулптура и архитектура имале једнак статус и биле складно интегрисане у црквама, одражавајући јединство и уређеност немачког друштва које је подизало исте.



Фридрих Овербек, *Аутопортрет* (1844)

устројство и циљеви назаренског покрета

- Иницијално, чланови „Братства Св. Луке“ састајали су се у Овербековом стану у Бечу, где су упоређивали своје скице на одређене теме и водили дискусије о уметности и политици.
- У питању је група уметника у бити псеудокласициста, које за романтизам везују њихове верске и националне тежње експлициране у религиозним и историјским композицијама.
- Циљ им је био да **религиозним сликарством**, првенствено **библијским темама**, врате **уметност** на чедне почетке из времена пре Рафаела и реактуелизују **технику фреско-сликарства**.
- Осим реформисања немачке уметности, претендовали су да помоћу ње трансформишу и читаво немачко друштво, у основи феудално и корумпирано, чврсто уверени у моћ уметности да утиче на ум, морал и емоције људи.



Фридрих Овербек, *Поклоњење мудраца* (1813)

одлазак у Рим

- Занесени тежњом да васпоставе немачки уметнички и национални идентитет, године **1810.** одлазе у **Рим** и настањују се у напуштеном ирском **фрањевачком манастиру Сан Исидоро** из 16. века.
- Ту су стварали и живели по узору на раноренесансне уметнике-монахе, као што је био Фра Анђелико. Заклели су се на непорочност и сиромаштво, пустили дуге косе и браде, носили широке одоре и сандале, а као такви су локалном становништву личили на Исуса из Назарета, због чега су 1817. прозвани назарени.
- Првобитно протестанти, они су у Риму прихватили католичанство, а термин назарени односио се не само на поменућу групу, већ и на њихове следбенике у Италији и северној Европи до средине 19. века.
- У Италији, братству се придружује још неколицина уметника: **Петер Корнелијус, Вилхелм Шадов, Јозеф Кох, Филип Веит** и други. То окупљање младих уметника посвећених одређеном циљу указивало је и на промену начина на који су ствараоци артикулисали и испољавали свој уметнички идентитет, независно од званичних институција. У том погледу назарени су утирали путеве каснијим, неформалним уметничким групама и асоцијацијама.
- У Риму проучавају античке споменике, Рафаелове и Микеланђелове фреске у Ватикану, а водећи ликовни узор били су им Мазачо и Фра Анђелико, пре свега због емоционалне искрености, природности и духовности њихових уметничких приказа.

поетика

- Назарени одбацују каснобарокни идиом и класицизам, а инспирацију налазе у **немачкој и италијанској раној ренесанси, немачком фолклору и народном предању, машти**, и на тим премисама артикулишу један **архаични, наивистички стил** компатибилан њиховом рудиментарном схватању природе.
- Њихов ликовни израз заснивао се на **линеаризму и локалном тону** доминантним у уметности ренесансе и маниризма. У есеју *Три пута уметности* (1810), Овербек је дефинисао три основне категорије назаренске уметности:
 - 1) машта оваплоћена у **Микеланђеловом** делу;
 - 2) лепота оваплоћена у делима **Рафаела**;
 - 3) природа оваплоћена у **Диреровим** радовима.
- **Литерарну потку** њихових ликовних остварења чинила су књижевна дела националних писаца Гетеа, Шилера, Шлегела, али и француских просветитеља.
- Сматрали су да уметност треба да буде „карактеристична“, односно да носи **индивидуални печат** уметника, а не да задовољава укус аристократије.



Франц Пфор, *Витезови пред колибом* (1816)

Франц Пфор био је посвећен сликању историјских композиција. Његова слика ***Улазак цара Рудолфа у Базел 1273*** (1808–1810) приказује првог хабзбуршког краља током кампање везане за успостављање контроле над поседима који су се простирали на територији данашње Аустрије, Швајцарске, Немачке и Чешке. Локално становништво поздравља Рудолфа I, швајцарског грофа изабраног за цара 1273. уз подршку папе Григорија X, након две деценије нестабилности и безвлашћа у Светом римском царству. Рудолфов улазак у Базел представља његов тријумфални повратак у земљу порекла. Сцена је испуњена масом људи сходно стварном догађају, а костими су представљени са историјском тачношћу. Хијерархија значења главног актера потцртана је смештањем Рудолфове фигуре на коњу у центар композиције, а третирана је са посебном брижљивошћу у обради детаља каква се среће у средњовековним илуминираним рукописима. Пфорова слика умногоме се разликовала од монументалних, типично академских историјских композиција. Она је својим умањеним димензијама одговарала амбијенту у којем је становала средња класа.



фреске у Каза Бартолди (1816–1819)

- Назарени су све време желели да стварају монументална јавна дела, али од 1816. покрет губи виталност.
- И управо те године назарени добијају најважнију поруџбину. **Соломон Бартолди, пруски конзул у Риму и протестант јеврејског порекла**, ангажовао је назарене да осликају његову резиденцију „Каза Бартолди“ (1816–1819) при Палати Цукари (данас Библиотека Херцијана).
- Овербек је осмислио програм, који су заједно са њим, а по примеру средњовековних мајстора-живописаца, осликали Пфор, Корнелиус, Шадов и Веит.
- Фреске илуструју библијску причу о **старозаветном Јосифу**, дакле сиже који је једнако одговарао јеврејима и хришћанима.
- Сцене су постављене у пејзаж или архитектонске оквири по узору на остварења италијанске ране ренесансе, а нарочито Рафаелове фреске у Ватикану, што се читава у стилу и техници.
- **Фрескосликарство** било је актуелно у доба ренесансе, али је током 16. века било потиснуто преносивим штафелајним сликама изведеним техником уља на платну.



Овербек је насликао сцену **Браћа продају Јосифа**, а Корнелијус композицију **Јосифов повратак кући** (обе 1816/17). Јосиф, први син Јакова и Рахеле, био је добро дете и очев љубимац, што је изазвало љубомору старије браће из претходног Јаковљевог брака. Они су одвели Јосифа у Египат и продали га као роба, а Јакову и Рахели рекли да су Јосифа појеле дивље звери. Ипак, Јосиф је имао срећан живот, постао је фараонов саветник, спасао је Египат од седмогодишње глади и на крају се вратио примарној породици. Назарени су се определили за ал фреско технику и **неприродан колорит**, а Каза Бартолди донела им је славу уметника монументалног сликарства.

Следећа важна поруџбина било је осликавање **Виле Масима** у Риму (**1817–1829**), коју су добили Овербек и Корнелијус, а извели заједно са осталим члановима братства.

Јозеф Кох извео је сцену **Чистилица** (Дантеов циклус).





Неколико чланова групе као појединци добијају прилику да остваре своје аспирације везане за монументалну уметност у немачким јавним зградама. Године 1818. Петер Корнелијус и Јулијус Шнор ступају у службу **баварског краља Лудвига I**, за којег раде декорацију у палатама, цркавама, музејима и библиотекама подигнутим са циљем да Минхен сачува позицију престонице немачке културе. **Шнор** слика сцене из немачког националног епа из 13. века „**Песма Нибелунга**“ у **краљевској палати** (1826–1835), а **Корелијус** реинтерпретира Ђотову и Микеланђелову сцену **Страшног суда** у Лудвигкирхе – **Лудвиговој цркви** (1839) у Минхену.





Група је почела да се осипа још 1812, а после Пфорове смрти већина припадника се вратила у Немачку. У њиховим остварењима оваплоћена је идеја **монументалног стила**, подесног за глорификацију друштвених и религиозних институција и националних вредности. Надахнути херојским национализмом поједини назарени сликају претежно историјске композиције у служби владајуће идеологије примењујући пседудореалистички идиом. Тако **Вилхелм Каулбах** слика фреске великог степеништа у новом **Берлинском музеју**, које приказују сцене из циклуса „Историја човечанства“ (**Уништење Јерусалима**, око 1847).



Алфред Ретел у Општинском дому у Ахену 1847. започиње фреско-циклус који илуструје **легенду о Карлу Великом**, а Карл Пилоти у Минхену слика монументалну композицију **Валенштајнова смрт** (1855).

Осим тога назарени су сликали и теме из класичне митологије, садржаје изведене из немачке фолклорне традиције и савремене литературе. Фатална грешка овог покрета била је то што је као идеал неговало **деколорисано сликарство**. Упркос томе, назарени су стекли престижне уметничке и статусне позиције у Немачкој и снажно утицали на историјско и религиозно сликарство Европе и Србије.

БИДЕРМАЈЕР

- Бидермајер и сликарство прерафаелита јесу визуелне манифестације једне нове, друштвене револуције која је, после Бечког конгреса 1815. донела промену односа снага између аристократије и буржоазије у корист потоње, у политичком, материјалном и културном погледу.
- Водећи принцип Бечког конгреса била је рестаурација и очување монархијске власти у Француској, Енглеској, Аустрији, Пруској и Русији са циљем да се успоставе стабилност и ред из времена апсолутизма, пре Француске револуције. Владајући режими ових земаља усвојили су политику која је требало да спречи губитак политичке моћи и очува привилегије цркве и аристократије. Право гласања било је ограничено, једнако као и слободе јавног говора и окупљања, а на снази су биле цензура штампе и забране студентских организација.
- Међутим, идеја да се очува *status quo* у великим градовима, где су циркулација идеја и флукуација становништва биле најинтензивније, постала је неодржива. Најбрже су се развијала предграђа, која су била бастиони, упоришта буржоазије.
- Економска ситуација се такође драстично променила. И док су плате радника падале, богатство предузетника је расло и било улагано у некретнине, железничке компаније, раскошне куће, образовање и уметност. Већи степен образовања буржоазије омогућио је запошљавање у државној служби и напредовање у професионалној каријери.
- Велике разлике између богатих и сиромашних, као и неравнотежа између опуномоћених и обесправљених слојева довеле су до снажних социјалних тензија, честих конфликта и побуна.
- Аристократија и њен систем вредности постепено су губили важност, док су оснажена буржоазија и њен систем вредности утемељен на части, преданом раду, поштењу, поштовању других и љубави према породици, успостављали идеологију грађанског друштва: морална начела, кодекс понашања и естетски укус.
- Већини људи било је лакше да се поистовети са самоизграђеним човеком из редова буржоазије и његовим животним ставовима, него са фриволним и непознатим светом аристократије. Најзад, могућност да се човек преко професионалног успеха прикључи буржоазији била је већа од могућности уласка у аристократске кругове, јер је аристократски статус подразумевао племенито порекло стечено рођењем.
- Како су владе ограничиле цивилне слободе и учиниле јавни живот несигурним, чак опасним, породични дом као уточиште добио је посебан значај у немачкој средини.

назив и исходишта бидермајера

- Период између 1815. и 1848, Бечког конгреса и таласа револуционарних покрета инспирисаних буђењем националне свести и жељом за осамостаљењем малих европских народа, у немачким земљама поклапа се са епохом бидермајера, чији назив евоцира конфор и хедонизам.
- Назив је проистекао из комбинације најчешћег немачког надимка „Мајер“ и речи *bieder* у значењу искрен, једноставан, просечан човек, а изведен је према измишљеном лику који се фреквентно појављивао у новинској рубрици једног популарног минхенског дневног листа. То је сеоски учитељ Готлиб Бидермајер који није марио за збивања у спољном окружењу, докле год је ситуација у његовој кући и дворишту била добра. Он је био оличење малограђанског менталитета, себичности и самодовољности буржоазије, која се повукла из репресивне јавне сфере у просперитетну сигурност својих дома у предграђу.
- Бидермајер је примарно везан за немачке земље, а средишта његовог развоја били су градови попут Берлина, Минхена, Хамбурга и Беча. Међутим, овај стил се истовремено јавља и у Скандинавији, централној Европи и Русији, али не и у Француској због честих немира и револуционарних побуна који су реметили стабилност и конфор буржоазије.
- Иако је термин бидермајер скован тек крајем 19. века и означавао карактер минуле епохе, од почетка 20. века он је означавао специфичан стил у уметности.
- Бидермејер је обележио један важан период у развоју модерне културе, будући да је везан за интересовање буржоазије за дизајн ентеријера. У том домену, он је донео једноставност, скромност и дисциплину. Са бидермајером тапацирани намештај и собно цвеће улазе у буржоаске домове.
- С друге стране, како су родне разлике постајале чвршће, тако су демаркационе линије између приватне (женске) и јавне (мушке) сфере живота бивале све израженије. Спаваће собе постале су домен интиме, док су салони били намењени социјалним окупљањима у дому. Будући да су пословни, интелектуални и политички разговори постали ексклузивни домен мушкараца, они се измештају из дома и те активности обављају у јавним читаоницама или клубовима.
- Негативан став према природи као прљавом, опасном и нецивилизованом окружењу, замењен је позитивним односом, а буржоазија је максимално користила бенефите природе која окружује њихове домове. Осим што је указивао на ерозију класних разлика, бидермајер је евоцирао дух преиндустријског доба, које су многи малограђани памтили из детињства и идеализовали.

поетика

- Као **провинцијски** уметнички стил бидермајер је имао **занатски карактер**. Он носи печат старовремене **поетичности**, **малограђанске сентименталности** и дух паланачке средине из које је поникао.
- То су **ведре, наивне и идеализоване представе**, које одражавају систем вредности, естетски укус, етичка начела и менталитет буржоазије, пре свега **богатог средњег слоја**. Оне илуструју **свакодневни живот, хармоничне односе, стабилност и ред**, свеукупни **просперитет грађанских породица и јасну родну диференцијацију**.
- Буржоаски идеал нашао је свој ултимативни израз у представама срећног, здравог и богатог породичног дома, у којима су **деца** била у фокусу. Овим малим „грађанима-у-тренингу“ били су потребни нарочити, морални и интелектуални квалитети, као и социјалне и културне вештине како би заузели одговарајуће позиције у друштву.
- На очевима је била одговорност да то учине финансијски изводљивим, а дужност мајке је била да одгаја и васпитава децу.
- Слике малих димензија уклапале се се у бидермајер декор ентеријера, а њихов тематски репертоар чинили су: **портрети, пејзажи, ведуте, сеоске жанр-сцене и мртве природе**.
- Акценат је био на **интимној атмосфери призора, брижљивој обради детаља и јасном наративу**. Ликовна лексика почивала је на **реалистичком идиому, прецизним линијама, јасним бојама, прегледним и једноставним композицијама**, који су блиски неокласицистичким решењима.



Ото Филип Рунге, *Уметникова породица* (1806)



Ото Филип Рунге пореклом из Помераније, кратко је студирао сликарство на Академији у Копенхагену, где је усавршио академску технику минуцинозног сликања и артикулисао крајем 18. века особен реалистички идиом, пре него што је 1801. дошао у Хамбург. Његове религиозне композиције прожете су мистично-симболичном атмосфером, а карактеришу их стакласта фактура, **сливени потези, светао колорит и наивистички израз**. Насупрот томе, дела **портретног жанра** (***Аутопортрет*** око 1802. и ***Ото Сигисмунд*** 1805) зраче **непосредношћу** и топлином.

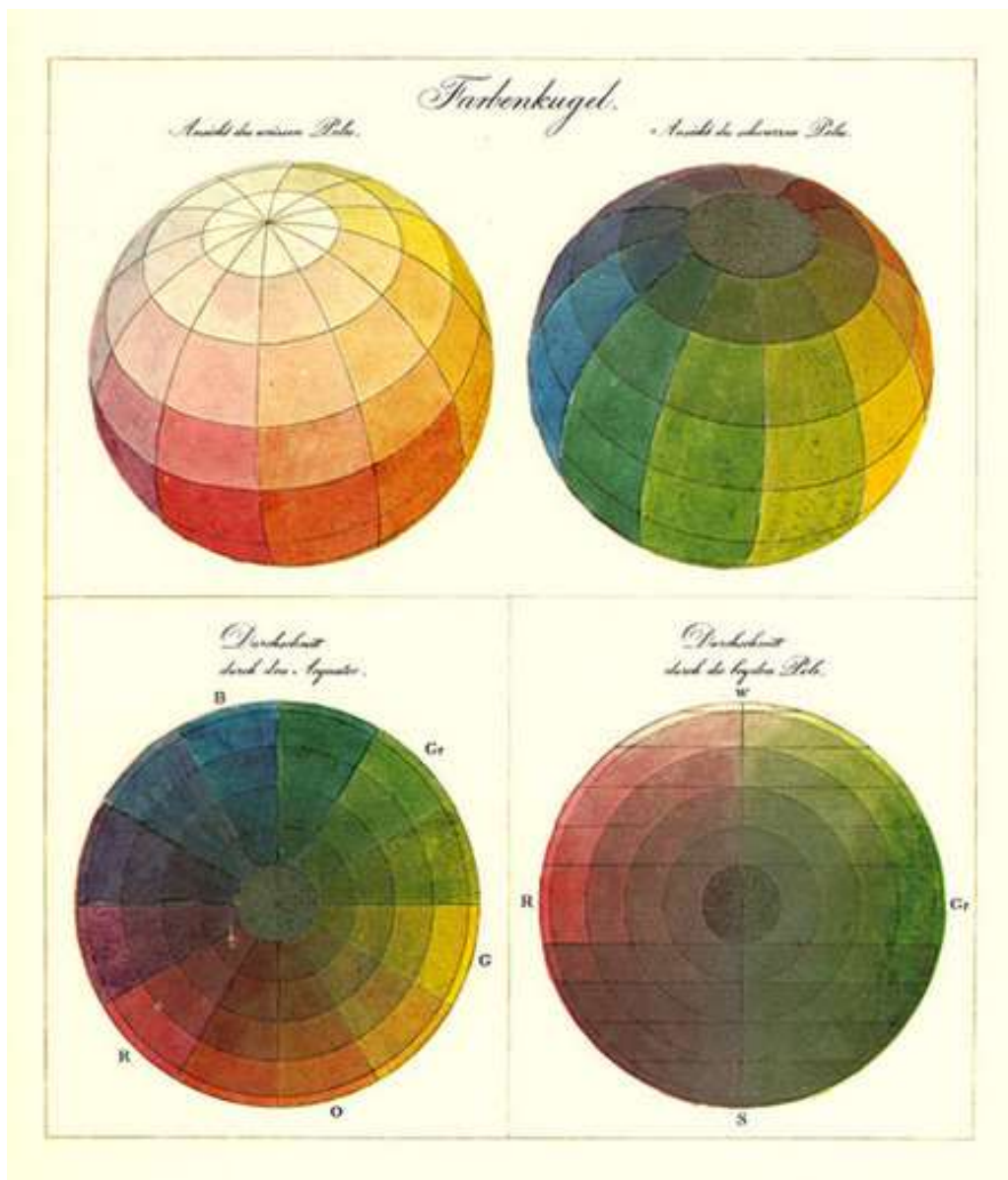


Коцепција буржоаског дома подразумевала је кућу са двориштем у предграђу или са имањем на селу, заштићену оградама, бедемима и вратима, баш као и аристократски поседи, само мањих размера. **Рунге** је дубоко веровао у потенцијал деце у искупљењу човечанства. Томе у прилог говори његова слика **Хилсенбекова деца** (1805–1806), која као да зраче скривеном енергијом процветалог цвећа. То су несумњиво деца, али им је Рунге дао карактер и монументалност одраслих особа помоћу смањене ограде, која фигуре гура ка првом плану, док је дубина простора у позадини пренаглашена. Деца су фланкирана процветалим сунцокретима са леве стране, а с десне, великим стаблом храста, који симболизује дуговечност немачке нације. Лепо обучена и самоуверена, она указују на просперитет буржоазије и њихове улоге дефинисане родном поделом: Август управља колицима и гледа директно у посматрача подижући штап, док сестра Марија приказана иза њега, мајчински надгледа бебу Фридриха. Извор Хилсенбековог богатства – фабрика текстила – назире се у позадини са леве стране, а његова удобна, приградска кућа приказана је са десне стране. Иначе, буржоазија Хамбурга је у то време увелико куповала имања и куће у предграђу како би избегла плаћање великих пореза на имовину у граду.

Хилсенбекова деца својом појавом указују да одрастају у безбедном и однегованом окружењу. Представа деце у пропорцијама одраслих људи даје овом групном портрету слојевито значење. Рунге овом сликом сугерише идеју дечје урођене виталности и невиности, као и идеју друштвене припадности одређеној класи и улога одређених родном припадношћу. Композициони склоп фигура евоцира сцену *Бекства (свете породице) у Египат*, чиме читав приказ и његови актери добијају духовно значење. Они најављују почетак новог, модерног доба у којем влада буржоаски систем вредности, у чијем су центру деца.

Слободе и просвећеност – како у духовном тако и у политичком смислу – за Рунгеа, Блејка и друге романтичаре представљале су највише људско постигнуће.





Рунге је веровао да природа, биљке и боје поседују божанско значење које могу да досегну интуитивно само они који имају исправан духовни став. Попут Блејка, и он је у периоду 1807–1810. артикулисао криптичну космологију, којом је настојао да објасни односе између материјалног и духовног света. У њој је синтетизовао мноштво савремених идеја и учења: Гетеову теорију боје, Шелингову филозофију природе и Косегартенову теологију.

Те идеје Рунге је настојао да визуелно представи у серији алегоријских слика са називом „Периоди дана“, од којих је завршена само представа **Јутро** (1808). Она је реализована неокласицистички детаљном техником извођења, али изражава мистичне идеје. Тростепена композиција и духовни садржај слике *Јутро* указују на утицај Рафаелове *Сикстинске Мадоне*, коју је Рунге видео током боравка у Дрездену 1801–1802. Међутим, значење Рунгеове слике далеко је компликованије, а из уметничког писма брату сазнајемо да три цвета љиљана реферирају на Свето Тројство, док Венера приказана у светлосном центру представља тучак. Рунге је у овом делу спојио астрономију, теологију и ботанику, повезујући женски принцип (Венера као јутарња звезда) са рађањем новог дана, које симболизује дете у првом плану. Оно подсећа на малог Исуса и упућује на идеју спасења, васкрсења и поновног духовног рођења. Пејзаж уз реку Елбу указује на буђење националне свести у тренутку када Наполеонова војска пустоши немачка села. У овом комплексном наративу Рунге заправо синтетише време, духовност и патриотизам, а истовремено креира комплементарни ликовни оквир. Херувими излећу из мрака (физичког и духовног), који окружује светлост, док у угловима при дну њихови пратиоци седе заробљени корењем амарилиса. Како биљке расту ка светлу, они се ослобађају, а цвеће се расцветава – просперитет немачке нације.





Са огромним приливом становништва у велике градове долази до урбанистичких и инфраструктурних проблема, који су представљали велики изазов за бирократију и инжењере. Међутим, те проблематичне стране урбанизације никада нису биле предмет бидермајер сликарства, а једино су приказивани њени добри и фасцинантни аспекти. Томе у прилог говори слика **Јохана Ердмана Хумела Гранитна фонтана у Берлину** (1832). Хумел је студирао сликарство у родном Каселу, а специјализирао се у приказивању живота у Берлину по укусу буржоазије. Ова слика представља једно од најпопуларнијих места окупљања становника пруске престонице. То је градски парк испред краљевске палате и катедрале, усред којег гранитна фонтана постављена тридесетих година 19. века и данас стоји. Хумел приказује њен изглед у тренутку постављања, а тадашњи становници Берлина су је доживљавали као скуп и компликован инжењерски подухват.



Наиме, гранитна стена је допремљена из Шведске и захтевала је велику вештину и умеће обраде и постављања. Хумел је насликао становнике Берлина свих старосних доба (али не и свих класа), како се диве фонтани. Фонтану, између осталих, посматрају чувар реда (полицајац) и старији човек са цилиндром – инжењер који је надгледао процес њеног постављања. Ова слика не поседује литерарну потку нити експлицитну поруку, она представља исечак из уређеног свакодневног живота берлинске буржоазије.



Градско становништво је викендима и током лета посећивало оближња излетишта и рурална места у жељи да искуси једноставност, чедност и здравствене благодети живота у природном окружењу. Та идеализација природног амбијента евидентна је на слици **Марије Еленридер** *Девојка са корпом препуном цвећа* (1841). Композицију чини велика, идеализована женска фигура постављена у уопштени, типски италијански пејзаж, који подсећа на окружења у којим су сликане Рафаелове мадоне. Еленридер слика цвеће брижљиво дочаравајући детаље ботаничких врста, као што је јединствен алпски цвет рунолист. Девојка није заокупљена никаквом мисаоном активношћу, а поставља се питање зашто она клечи и сакупља цвеће у корпу, те како је успела да прикупи тако много различитих врста цвећа које не расту у истом региону нити цветају у исто време. Ова слика није настала са циљем да документује стварност нити да едукује посматрача о ботаничким врстама, него да задовољи потребу наручиоца за естетским задовољством.

Еленридер је била прва жена у Немачкој која је студирала сликарство на Академији у Минхену (1813–1817) и прва која је добила поруџбину да декорише цркву. Искористила је бенефите тада најпрогресивније уметничке академије у Немачкој, чији се професори нису придржавали конзервативног курикулума остављајући студентима максималну слободу да развију свој таленат. Такође, ова академија је прва увела курс теорије боја и подстицала студије по природи, те је била једна од најпопуларнијих у Европи. Еленридер се специјализовала за сликање портрета, религиозних композиција (**Св. Стефан међу анђелима**, 1857) и мртвих природа, тема које су тада сматране прикладним за жене сликарске професије, јер нису захтевале рад у пленеру нити социјалне контакте изван породичног дома, који су представљали табуе за представнице угледних породица. Након завршетка студија у Минхену, Еленридер је постала дворски сликар баденског војводе Лудвига, који је финансирао њен боравак у Риму 1822–1824. Тамо је успоставила контакт са вођом назарена Фридрихом Овербеком, чији су стил и теме снажно утицали на њено стваралаштво.



Фридрих фон Амерлинг студирао је сликарство на Академији у Бечу 1815–1824, а потом и Прагу. Након боравка у Лондону 1827/28. и повратка у Беч афирмисао се као портретиста. На слици ***Породица Артхабер*** (1835) приказао је идилу једне богате бечке буржоаске фамилије. У прилог добростојећем положају главе породице говори овај групни портрет у природној величини, на којем су приказани отац и његово троје деце у раскошној соби са тапацираним намештајем, оријенталном простирком на столу и високим плафоном. Богатство дечје одеће и амбијента указју да отац испуњава своју родитељску обавезу у финансијском смислу и упућују на његов просперитет, марљив рад и промућурност у вођењу послова. Карактери и судбине његове деце наговештени су њиховим распоредом и говором тела. Млади Рудолф наследник у првом плану, ослонио је лакат на очево колено са једнаком опуштеношћу и самопоуздањем као и његов отац. Сестра Емили је замена за мајчино присуство. Она стоји поред оца, што имплицира да ће ускоро преузети на себе вођење домаћинства и вероватно остати неудата да би могла да брине о оцу, јер је то било уобичајено за породице без мајке. Беба Густав се смеши, а отац чежњиво гледа у дрвени рам, који вероватно садржи портрет мајке његове деце. Њен скидани шешир, сличан Емилином, Рудолф држи заједно са мистериозним уrolаним документом.





Књиге и тениски рекет указују да отац подједнако води бригу о физичком и интелектуалном развоју своје деце. Мајчино одсуство реферира на суморну реалност тог времена – узрок великом проценту смртности жена био је последица како начина живота иза затворених врата (телесне вежбе, месо и сунчева светлост сматрани су штетним за жене), тако и компликација на порођају. Упркос тим несрећним околностима, опште расположење на слици је оптимистично и указује на приврженост и задовољство у породици. Буржоазија није волела агресивне подсетнике на окрутну реалност, који се увлаче у породично свето место. Посматран у светлости чињенице да су актери недавно изгубили мајку и супругу, овај Амерлингов групни портрет је за породицу представљао уметничко сведочанство тријумфа љубави и разумевања над несрећом.



Фердинанд Георг Валдмилер, бечки портретиста и пејзажиста, један од најзначајнијих експонената аустријског бидермајера, евоцирао је идеализовану слику руралног живота у слици **Сеоска свадба** (1843). На њој су приказани аустријски сељани како прослављају венчање младог пара. Они разговарају, једу, плешу и свирају, сви делују срећно, задовољно и здраво. Релаксирана атмосфера упућује на просперитетну заједницу утемељену на фамилијарним односима, узајамној помоћи и поштовању. Иако су очај, неслога и несрећа погађали сељаке једнако као и градско становништво, потоњи су имали психолошку потребу да сеоски живот замишљају и представљају као идеалан, лишен проблема.

Слике које, попут ове, представљају хармоничан и срећан сеоски свет обезбеђивале су привремено, имагинарно уточиште колекционарима уметничких дела из редова буржоазије. У спокојном и непретенциозном свету који је насликао Валдмилер, људи су побожни, напредни и радосни. Тај духовно здрав свет сачувао је традиционалне вредности за којим је урбана буржоазија толико жудела.





Буржоаски систем вредности и укус прожели су и историјско сликарство. Слика **Јохана Петера Крафта** ***Тријумфални повратак Франца I са мировне конференције у Паризу 16. јуна 1814*** (1833–1837) јесте хибридно уметничко дело, које комбинује академске каноне историјског сликарства са бидермајерским форматом. Тријумфални уласци владара у престонице приказивани су још од античког доба. Крафт овде приказује долазак актуелног суверена хабзбуршког царства у Беч након потписивања споразума у Паризу, којим су границе Француске враћене на позиције из 1792. Владавина Франца I протекла је у знаку борбе против Наполеона, а његов политички успех као владара сугерисан је његовом портретном представом на коњу усред усхићене гомиле. Он је ушао у град кроз симболички тријумфални лук, који је привремено подигнут у предграђу специјално за ту прилику. Удвојени симболи снаге и стабилности цркве и државе приказани су у позадини: то је црква Светог Карла и палата Белведере у Бечу.

Иако ова слика представља сведочанство једне историјски важне политичке победе, њене мале димензије и тривијални (наративни) детаљи својствени су бидермајеру. Са десне стране приказан је дечак који се пење на ограду да би боље видео спектакуларни долазак цара, док је са леве стране представљена мајка која чучи и објашњава свом сину значење овог догађаја. Људи се комешају, разговарају, док девојчице одевене у црвено и бело – националне боје, посипају цвећем стазу којом пролази цар. Сви слојеви друштва су приказани, почев од суверена и чланова његове дворске свите, преко лепо и свечано обучених посматрача из редова буржоазије, до босоногих представника најнижих слојева забринутих што њихова деца нису у позицији да добро виде овај историјски важан догађај. Тема и композиција, као и детаљи приказују аустријско царство као уређено, хармонично друштво којим влада мудар и вољени владар.



епилог

- Током прве половине 19. века у систему патронаже дошло је до промене, у којој је буржоазија заузела позицију главног наручиоца уметничких дела.
- Друштвени престиж заснован на богатству стеченом професионалним ангажовањем, омогућио је обичном човеку да може бар да се нада успеху, срећи и бољем друштвеном статусу. Како је успон у друштву постао реалан, нижи социјални слојеви преузели су буржоаски систем вредности и почели да имитирају њен укус, који је успоставио нове естетске норме епохе. Поседовање уметничких дела представљало статусни симбол и ознаку припадништва одређеној друштвеној групи.
- Средња класа је могла да задовољи ту потребу захваљујући непрофитабилним уметничким асоцијацијама, које се после 1815. формирају прво у немачким градовима, а касније и другим земљама. Њихови оснивачи су обично били прогресивни интелектуалци, поштоваоци културе и уметности, посвећени њиховој широј афирмацији и демократизацији уметности. Скромним новчаним накнадама за годишње чланство у овим удружењима, обични људи су могли да добију бесплатно по једну графику или слику на годишњим томболама. Вишак новчаних прихода улаган је у откуп уметничких дела, која су потом била основ за формирање фондова градских музеја и галерија.
- Као последица растућих потреба буржоазије за уметношћу, долази до процвата трговине уметнинама и галеријске мреже у великим градовима. Трговци уметнинама пласирали су своју робу не само на локалном тржишту, већ и клијентима из иностранства. И док су они били врло селективни у избору уметничких дела која су куповали и презентовали у својим приватним галеријама, публика је могла да бира између онога што су они нудили и онога што су могли да виде на официјелним, државним изложбама. Повећано интересовање за уметност довело је до процвата графике, као и појаве бројних часописа специјализованих за културу и уметност.

- Политички вакуум који је настао дискредитацијом аристократије, монархије и цркве као поузданих и мудрих носилаца власти у периоду обележеном ратним сукобима и променама у економији, убрзано су попуњавале буржоазија и средња класа, чији су економски просперитет и политичке аспирације одредили токове даљег друштвеног развоја у 19. веку.
- Период између 1815. и 1848. године био је обележен драстичним променама проистеклим из процеса индустријализације, урбанизације и миграција становништва.
- Уметници су били одушевљени тим новинама, које су им обезбедиле богат репертоар тема компатибилан укусу шире публике.
- Више уплашен него одушевљен овим променама, обичан човек налазио је духовно уточиште у брижљиво уређеном домаћем амбијенту, сећањима на детињство или носталгији према идеализованој прошлости и природи. Реч је о тежњи за менталним бекством од сурове стварности.