

Ликовна уметност 18. и 19. века

Дејан Медаковић

- Уметност у 19. веку

Велика сеоба Срба од 1690. године под патријархом Арсенијем ИИИ Чарнојевићем из српских предела ондашње Турске на ондашњу аустријску територију у Подунављу представља значајну, судбоносну прекретницу у духовном и политичком животу српског народа. Од тих времена почиње и нагло укључивање Срба у западноевропску културу, а многобројни и сложени друштвени процеси измениће коренито целокупан склоп нашег друштва, у чијем крилу јача грађанска класа. Сасвим разумљиво, те бројне промене нису мимоишле ни српску уметност. Убрзо после Велике сеобе, уметничко стварање код Срба биће обележено и постепеним гашењем традиционалних облика заснованих на дуготрајном византијском ликовном искуству, упркос деловању бројних зографа, који упорно, све до средине 18. века, одолевају новинама.

Међутим, главни токови српске уметности у 18. веку биће надмоћно усмерени и на подручје Подунавља, где се, у Сремским Карловцима, коначно усталио и српски духовни и политички центар, чији се утицај раширио на читавом подручју Карловачке митрополије. Управо у Сремским Карловцима, тачније - у дворском кругу патријарха Арсенија ИВ Јовановића Шакабенте, преокренуће се укус носилаца највише црквене власти у корист барокизоване украјинске уметности, чији заступници постају и дворски сликари карловачког патријаршијског двора. Па ипак, све до средине 18. 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, у 1736. години настаје изванредна зографска целина у манастиру Драчи код Крагујевца, а нешто касније, 1737. зографска дружина Андре Андрејевића из Вршца, која је радила у цркви манастира Месића, живописише стару цркву манастира Враћевшнице. Ако се овим живописним делима дода и српско зографско стваралаштво на подручју данашње Румуније - у манастиру Бездину или у цркви у Липови - постаје још сложенија слика српске уметности у првој половини 18. века.

Када се у тридесетим годинама 18. века појављује у српској средини Христофор Жефаровић, процес раскидања с традиционалним уметничким наслеђем још није попримио онај замах и ону снагу коју ће му он дати, забележивши у живопису манастира Бођана у Бачкој 1737. рођење једне нове сликарске епохе. У 18. веку, Жефаровић је био први који се у српском сликарству јасно определио за ново и свакако слободније схватање форме и боје. Реч је о мајстору који се, с нескривеним темпераментом, смело упуштао у напоре да целокупну организацију слика подреди колористичким слободама што су у том облику биле непознате у српској уметности до средине 18. века. Већ најранији истраживачи наше уметности новијег доба истакли су да је бођански живопис извео сликар од маште и темперамента, који тежи к новом, личном и експресивном. Тада је речено да је црква у Бођанима једно од места у коме се родило наше модерно сликарство.

На исти начин, као што живопис у манастиру Бођанима представља и праву прекретницу у српској уметности која се развија у прве три деценије 18. века, живопис у манастиру Крушедолу заступа оне нове уметничке тежње чије исходиште треба тражити у уметности Украјине, која је и сама оплођена тековинама западњачког барокног стваралаштва. Реч је

о живопису насталом у раздобљу 1750/51-1756. године, чији садржај и стилске одлике јасно откривају пређене путеве наше уметности, тачније - ону брзину којом се наставља њена даља европеизација. Генеза стила крушедолског сликарства данас је с много доказа приписана украјинском сликару Јову Василијевичу, иначе дворском сликару патријарха Арсенија ИВ Јовановића Шакабенте, чије приближавање западноевропском бароку, без сумње, поспешују и његови предлошци. Утврђено је да се он служио илустрованим барокним библијама штампаним у Немачкој и Холандији, Вајгловом библијом, на пример. Према томе, начин на који су крушедолске зидне површине сликарски обрађене недвосмислено открива своје барокно порекло, ону измењену духовну климу која је средином 18. века већ увелико захватила целокупан политички и духовни живот пресељених Срба.

Без обзира на чињеницу што је живопис у наосу цркве у Крушедолу 1756. године извео други мајстор (највероватније је то био Стефан Тенецки), дух украјинског барока и овде је присутан.

На тај начин, сликарство манастира Крушедола, посматрано у целини, представља типичан споменик српске уметничке судбине средином 18. века. Поред Бођана, још једном је оглашено на зидовима једног нашег манастира ново раздобље у уметничким схватањима. Силина украјинског барока дала је српском сликарству нове подстицаје, зауставивши бар за тренутак и наше непосредно споразумевање с уметношћу Запада.

Под утицајем украјинског барока раде сликари Никола Нешковић, Димитрије Бачевић, Димитрије Поповић, Јован Поповић, Васа Остојић, Амбросије Јанковић и Јанко Халкозовић, чија је уметничка превласт снажно обележила раздобље од педесетих до седамдесетих година 18. века. Управо у том периоду група ових сликара насликала је и најзначајније иконостасе на подручју Карловачке митрополије.

Иако је у Подунављу од педесетих до седамдесетих година 18. века надмоћно присутна јужноруска барокна оријентација, ипак се око 1750. јављају и тежње ка непосреднијем угледању на западњачку уметност. Будимац Јоаким Марковић слика у тим годинама за Србе у вараџдинском ђенералату, у Плавшинцима и Дишнику, а његови радови откривају радозналост уметника, мајстора који већ измиче сугестивним поукама украјинске уметности, а то значи да је стилски развој српске уметности отада све тешње повезан и с развојем целокупног српског друштва. Отуда, није никаква случајност што је главни, а уметнички најнапреднији ток српске уметности везан за подручје Подунавља, где настаје и наша нова грађанска култура, усмерена на докрајчавање вишевековног духовног примата српске цркве.

На подручју Подунавља, захваљујући утицајима из Украјине, већ је створена и једна посебна варијанта српске уметности, у којој преовлађују тежње да се православна икона коначно претвори у барокну слику. Овај процес изнедрио је напослетку и таквог мајстора као што је то био Теодор Крачун, уметник у чијем делу барокне тежње домашују и своју најзрелију тачку, приклањајући се готово истовремено и новим, рокајним схватањима. На тај начин Теодор 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. Био је то заиста велики мајстор, који је био кадар да резимирајући дотад пређене путеве српске уметности означити и њену коначну европеизацију. Више од пола века пре његове појаве отпочео је код Срба процес уметничке барокнизације, а стара византијска естетика, окренута од проблема форме к

свету идеја и осећања, узалудно је сада бранила своја главна изражајна средства: линију и ритам. Компромиси с бароком ницали су са многим странама пространог византијског света. 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. Јер, сви они српски сликари који ће од осамдесетих година 18. века радити у новом духу, нпр. Јаков Орфелин и Теодор Илић Чешљар, погођени већ и наступајућим класицизмом, неће досећи ону стилску и сликарску јасноћу коју је постигао Теодор Крачун, поразивши коначно на својим иконостасима Византију. Био је то сликар који је у својим врхунским делима и прве и друге фазе успео да више од самога догађаја представи његову духовну позадину. И управо на тој Крачуновој синтетичкој врлини и почива она симбиоза старе византијске спиритуалности и уметничких облика једне нове епохе, с којом су неумољиво суочени сви духовни и политички токови српског друштва у 18. веку.

Стилске карактеристике барокног класицизма и рококоа присутне су у делу Теодора Илића Чешљара, 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 са тековинама западњачке каснобарокне уметности - зна се да се угледао на Винченца Фишера и Франческа Солимену - он се врло брзо опредељује за рокајну палету и облике који су свакако највише одговарали његовим мирним и лирски осећајном сликарском темпераменту. Класицизам, који га се дотакао у првом реду због својих строгих цртачких захтева, исто му тако није одговарао као ни сложена драматика и патетика барока. На боји је и заснован његов суштински разлаз с класицизмом иако он, упоређен с Крачуном, не представља сликара онако великог колористичког распона и снаге.

Личности као што су Стефан Гавриловић и Арса Теодоровић мајстори су с којима се у српском сликарству завршава уметничка епоха 18. века и рађа нов ликовни и естетски идеал.

И српско портретно сликарство доживљавало је у 18. веку свој процват. Сасвим јасно, и оно следи све стилске новине ове бурне епохе. Првобитна крутост у постављању модела, површинска обрада, несигурност цртежа и наивна обрада декоративних вредности - све се више повлаче у корист чистих, сликарских вредности и приснијег психолошког анализирања модела.

За прихватање нове барокне уметности код Срба важна сведочанства пружа и развој архитектуре током 18. века. Већ 1726. зидају се уз старе манастире (Крушедол, Велика Ремета, Хопово) високи барокни звоници, понекад и с малим капелицама на спратовима, или се те грађевине преграђују у "новој архитектури" (Ходош, Крушедол). Дух новог времена као да је присутан у препоруци самог митрополита Мојсија Петровића из 1724, у којој митрополит, говорећи и о зидању нових цркава и њиховом изгледу, саветује да оне не буду тесне и ниске као за турског владања "но што дљжајше 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, а као њену главну

карактеристику треба споменути монументалну фасаду, фланкирану са западне стране двама масивним торњевима на начин који је био јако распрострањен на средњоевропском подручју.

Тако се током 18. века зидао читав низ барокних цркава чије би основне стилске карактеристике показивале велику заједничку 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 и на витким, чето веома смело грађеним торњевима. Под утицајем средњоевропског барока зидају се и 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 снажна духовна и економска средишта (Сремски Карловци, Земун, Сремска Митровица, Нови Сад, Вршац, Сентандреја, Будим).

Ако би се подвукла најосновнија карактеристика барокне архитектуре код Срба, чини се да је тај, у основи феудални и монархистички стил, код нас прихваћен у свој смиреној грађанској варијанти. По једноставности и строгости својих облика, српске су цркве тачно одговарале овој, ек касније, за време јозефинизма, изреком траженој недекоративности. Отуда сасвим је разумљива и чињеница што Срби рококо у архитектури примају опрезно, скоро одбојно, и да се елементи овога стила искључиво своде на подређену, декоративну улогу, због чега се они не јављају у целокупном склопу грађевине већ само у њеним појединим детаљима. С таквим схватањима пут у класицизам био је отворен без отпора.

На тај начин, све што је грађено код Срба у 18. веку карактерише двојство стила, скоро упоредна појава традиционалних архитектонских облика с оним новим, барокним. Овакво двојство дубоко је условљено друштвеним и историјским развојем српскога народа. У прожимањима тих праваца јасно се огледа и део овог друштвеног процеса кроз који је нашем грађанству тада намењено историјско, предводничко место.

Сасвим су особени токови уметничког развоја у Боки которској, нарочито од краја 17. века, када је цело ово подручје доспело под власт Млетачке републике. Вековни процеси етничких и културних симбиоза, испољени у сталном обнављању становништва из Старе Херцеговине и Црне Горе, настављени су и даље, током 18. века. С друге стране, захваљујући поморству, Бока которска је с многих подручја Јадрана, пространог Медитерана, па и шире, долазила у додир с разноликим уметничким стварањем. Одувек биконфесионално, подручје Боке которске било је предодређено да пружи упечатљиву слику напоредног толерантног живљења православног и католичког света. За ово тврђење најбољи је пример нова црква манастира Савине код Херцег-Новог, чије је грађење отпочело 1777. а довршено 1799. године. За изградњу 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, а не мање и са ренесансним и барокним хтењем, Форетић је на цркви манастира Савине применио извесне елементе прошлих епоха, довршивши једнобродну грађевину и масивним, осмостраним кубетом опасаним венцем слободних стубића. На тај начин, тек овим кубетом, црква је добила завршни, коначни изглед православног храма.

Традиционални иконопис негују сликари из породице Рафаиловића Димитријевића, за чијег се родоначелника обично узима "зограф Димитрије Даскал", који се први пут помиње већ 1689. на иконама Деизиса у цркви Св. Луке у Котору, а већ 1692. живопише цркву Св. Ђорђа у Шишићима. Његово свакако најважније дело изведено је од 1717-1718.

у цркви Св. Николе у Пелинову (Грбаљ), где живопише живот св. Николе, Богородице, најзад цео монолог. И током 18. века, па чак још и у првим деценијама 19. века, делују зografi из ове породице, чије стварање посматрано у целини, остаје до краја конзервативно и одбојно према новинама.

На мајсторе традиционалних схватања настављају се и поп Симеон Лазовић и његов син Алексије. И у њиховом случају показале се још једном да стил и дух једне продорне уметности како је било барокно и маниристичко сликарство Венеције не мора по сваку цену да разбије и порази уметничко наслеђе једног света, никло из других духовних кретања.

И, најзад, барокизација српског друштва у 18. веку, чији су главни носиоци били српско грађанство и црква, представља у нашој култури, и поред свих заобилазних путева којима је овај стил наступао у нашу средину, период западњачке оријентације наше културе. У том процесу српска је уметност створила дела која се с правом могу окарактерисати као национална варијанта те уметности и тих стремљења, варијанта која се умногоме издваја из сличних појава на пространим теренима православне уметности. Све говори у прилог мишљењу да барок за Србе представља и једну од најважнијих политичких и друштвених прекретница, један од угаоних каменова наше модерне културе.

Уметност у 19. веку

Слично као и у Аустрији продужен је и код Срба век барокног црквеног сликарства и у 19. столећу. промене до којих је неминовно дошло везују се за стилски утицај веома снажне групе бечких назарена, чије тежње продиру и у српско црквено сликарство. Али, промене нису захватиле једино црквено сликарство већ и оно које је било заокупљено профаном тематиком, у првом реду неговањем портретног сликарства. При томе, највећи утицај извршиће следбеници класицистичких убеђења, и сасвим разумљиво, њихове бечке варијанте, познатије под именом бидермајер. Од краја 18. па све до осамдесетих година 19. века везаност српске уметности са Бачком биће и њена главна, препознатљива ознака. Оваква усмереност имала је за последицу да су српски сликари, трудећи се да што верније следе своје бечке професоре, сужавали своју властиту изворну креативност. Па ипак, упркос неумољивим школским програмима, тешко се може порећи и чињеница да су српски сликари тог раздобља сачували и своје урођено колористичко осећање. Управо на боји саздане су и главне вредности српског сликарства у 19. веку. Тај колористички сензибилитет може се уочити већ код Арсе Теодоровића, Павела Ђурковића и Николе Алексића а нарочито код Константина Данила, без сумње највећег српског сликара којег је код нас изнедрио бидермајер. У сликарском погледу, ови су уметници били истовремено наивни и рафиновани, а њихов смисао за боју јасно се надовезује на вишевековну традицију српског сликарства. Самосвојност њихових схватања испољена је у начину на који они обрађују своје портретно сликарство. Скоро бојажљиво и смерно седе пред нашим сликарима припадници младог грађанства, главни представници државног чиновништва, војног и трговачког сталежа. Штавише, чак и ћудљиви аутократор какав је био кнез Милош Обреновић једва да се на свом портрету сам разликује од једног непознатог граничарског официра или новообогатењег трговца у градским насељима у Подунављу. Чак и начин на који се они одевају карактерише мешавина градске и сеоске ношње, тако да је тешко свако утврђивање њиховог социјалног ранга.

На почетку четрдесетих година 19. века српско сликарство напушта постепено своју класицистичку бидермајерску строгост. Напушта се такође и она првобитна претенциозност коју карактеришу стилски идеали образованијег дела нашег грађанства.

Изгледало је као да се на портретима губи она добро погођена психолошка поузданост која се заснивала на наглашеном смислу за аналитичку проницљивост. Стигло се до тихих, скоро ненаметљивих прелаза к романтизму, при чему и целокупна уметност у тадањој Аустрији није остала недодирнута. То је време када је, после поражене револуције из године 1848, завладала чиновничко-полицијска реакција, позната у историји као ера свемоћног шефа полиције Александра Баха. Али, све слабости ове многонационалне државе стално су избијале на видело. Чак и ново дуалистичко устројство монархије није дало никаква коначна решења. Због тога није случајност што се стара варијанта класицизма звана бидермајер одржавала и у сликама тог времена, при чему без оног јуначког, скоро монументалног патоса и херојске драматике која је остварена у француском сликарству једног Жерикоа и Делакроаа. Српско историјско сликарство било је ограничено у својој рационалној конструкцији, а понекад је било и анегдотско, па и наивног карактера. Композиције остављају утисак као да су преузете из наивне режије српског романтичког позоришта. Препознатљива је тежња да се гледалац веже помоћу родољубиве садржине ових слика.

Најобимнији романтичко-историјски сликарски програм остварен је у цркви манастира Кувежина средином 19. века. Иако су усташе током Другог светског рата уништиле зидне слике заједно са црквом и манастирским конацима, зна се до детаља за њихов садржај. Реч је о сценама из живота св. Саве изведеним према замисли самог поручиоца архимандрита Никанора Грујића, истакнутог родољубивог песника романтичне епохе. Извођење ових монументално замишљених сцена Грујић је поверио новосадском сликару, Павлу Симићу, бечком ђаку, који је, школујући се у Бечу, и сам примио сликарске поуке тамошњих назарена. Управо због тога, композиције су изгубиле изворну драматичну снагу, а разбијена је и њихова целовитост коју је могла остварити употреба светло-тамних ефеката. Још једном поновила се везаност српских сликара за варијантне облике бечког класицизма, у овом случају назарена. Било је крајње наивно религиозне сцене помоћу предлога преузетих у илустрованим библијама, попут оне коју је створио Каролсфелд, пренети у српско сликарство, а још мање њихове композиционе схеме применити и на наше историјско сликарство.

Овакав стил превазишао је уметнички темперамент какав је био Ђура Јакшић. Већ приликом свог учења у Бечу, Јакшић је осетио садржајну и формалну исцрпљеност бечког класицизма, а посебно је његов отпор изазвало и његово снажно колористичко осећање, какво до његове појаве није виђено у српском сликарству. Тако се и могло десити да је Јакшић у Бечу, тражећи по галеријама своје сликарске узор, пригласио Рембранта, одушевљен пре свега игром светлости и сенке код великог Холанђанина. С Јакшићем, без сумње, српска романтика је у периоду од 1850. до 1870. досегла и свој врхунац.

Најзад, у овом раздобљу јављају се и прве озбиљније промене у схватању пејзажа, који је у ранијем времену у српској уметности играо искључиво подређену, стафажну улогу и није, нажалост, претворен у самосталан сликарски израз. Слике с тематиком чистог пејзажа појављују се у романтизму код врских портретиста као што су били Новак Радонић и Стева Тодоровић и графичар Анастас Јовановић. Поред сликања портрета, романтично родољубље исцрпљује се махом сликањем црквених иконостаса и, у мањој мери, историјским садржајима преузетим из даље и ближе прошлости.

Тек појава сликара школованих у Минхену из 1870. означава још једну прекретницу у нашем сликарству. Њу карактерише и прихватање пејзажа као самосталне сликарске врсте. Утицај минхенске сликарске школе продужиће се до стварања српске модерне у периоду од 1900. до краја Другог светског рата. Посредовањем Минхена, појавиће се у

српском сликарству различити утицаји европског реализма, идеје француских Мајстора из Барбизона, чак и поуке Холанђана 17. и 18. века. Овакве сликаре привукло је сликање мртве природе и сеоске жанр сцене, а остваривали су их применом тонских решења и пригушеном гамом. На овим сликама израђају тамне, зелене, црвене и сребрносиве боје, и главни заступници оваквих схватања постали су минхенски ђаци Милош Тенковић, Ђорђе Крстић и Ђорђе Миловановић.

На Тенковићевим сликама светлости је додељена једна нова улога, иако је још увек реч о светлости која је накнадно конструисана у атељеу, а не у природи.

Нешто млађи Ђорђе Крстић боравио је у Минхену у времену од 1873. до 1878. године. Његов други период траје од 1879. до 1883. и представља најплодније раздобље његовог живота. Измењен је тада и његов сликарски рукопис, видљив у примени потеза широком четком, што је његовим сликама давало печат неке брзине и снаге. Својим тамним бојама, тачније - својим брзим и неуобичајеним хармонизовањем боја Крстић је изненадио Београђане. Он се колебао између тонских и колористичких решења, приближавајући се постепено колористичким, у чему и лежи највећа вредност његовог сликарства.

Сажму ли се ова разматрања о Ђорђу Крстићу, може се рећи да је реализам минхенског схватања са својим основним начелима представљао подлогу на којој је саздано његово сликарство. Кратко речено, био је то највећи мајстор нашег реализма, који је у својим делима спајао и такве супротности као што су романтика и реализам. Утицај романтике стално се провлачи и исказује у многим његовим делима. Само један убеђени романтичар био је кадар да се приближи и свету барокне драматике и да тако дочара и нешто немирно и визионарно у својим светло-тамним контрастима.

Приликом разматрања српске уметности 19. века не треба превидети ни општи друштвени оквир. Не треба заборавити да се после 1879. године политички и културни живот још снажније прожео с развојем српске државе, која отада као њен равноправни члан улази у породицу суверених европских држава. Упркос многим друштвеним супротностима Србија је незадрживо закорачила у многе процесе своје потпуне европеизације. На тај начин нашли су се српски сликари у многим дилемама изазваним својим образовањем на Минхенској академији и захтевима својих поручилаца. Такав распон неминовно је водио и у одређене уступке не само у садржајном већ и у ликовном смислу. То су били разлози што се и историјско сликарство код Срба нашло пред новим задацима и изазовима. Тако су крајем века створене и по формату велике, помпезне слике из националне прошлости. Примери за ово тврђење су слике Сеоба Срба под патријархом Арсенијем ИИИ Чарнојевићем 1690, дело Павла Јовановића из 1896, Проглашење српског царства, дело Павла Јовановића из 1900, и Улазак цара Душана у Дубровник, платно Марка Мурата из исте, 1900. године.

Међутим, упркос свим званичним поруцима и подршци државних власти, напореда с оваквим тежњама, незадрживо се развијају и другачији сликарски процеси. Тако, у деведесетим годинама 19. века јавља се и једна до тада непозната космополитско-монденска црта, довољно снажна да ублажи могућу критичку оштрицу реализма. Занимљиво је да су се крајем века српски реалисти готово сасвим оглушили о појаву европског импресионизма, чије се тежње у српском сликарству остварују тек у првим деценијама 20. века. Али, иако се српски сликари крајем 20. века не опредељују за чист импресионизам, ипак код нас нису непознате оне тежње које обухвата пленеристичко сликарство, а значајна је и појава оног уметничког сигнала који је заступила минхенска сецесија. Усамљен гласник оваквих тежњи био је сликар Леон Којен. Школован у

Минхену, покушао је Којен, сасвим у духу схватања Ханса фон Мареса, да створи свој циклус о људском животу, поистовећујући његове мене са четири годишња доба. Многе Којенове слике остављају утисак велике просањаности, као да израћају из успомена једног давно ишчезлог сна.

Вајарство у 19. веку, све до појаве Огиста Родена - јаче него сликарство - развијало се под снажним утицајем антике. Класицистичка начела, која су дуго времена негована код европских вајара, крећу се и ка примању утицаја оних идеала које је неговала фирентинска ренесанса. Тежње ка спајању видно су наглашене, иако се средином 19. века читав низ европских вајара недвосмислено опредељује за то да следи остварења Антонија Канове и Бертела Торвалдсена, тих највећих заступника обновљених античких идеала.

Овакве ознаке, све до појаве револуционарне пластике Роденове, представљају и доста бојажљиве кораке српског вајарства, чији снажнији развој припада тек другој половини 19. века. Било је то време када је Београд постао и средиште српске уметности. Свакако да је овако задоцњење српског вајарства објашњиво и чињеницом да је овај уметнички род готово сасвим изостављен у склопу црквене православне уметности, која своје тежње поверава првенствено сликарству и архитектури. Тек је јачање српске државе пресудно утицало и на развој српског вајарства у 19. веку. Петар Убавкић је свакако родоначелник српског вајарства. Овај заступник "интимне форме", школован у Минхену и Риму, подредио је своје стварање захтевима поручилаца, који су од њега захтевали израду монументалне пластике, у првом реду поверена му је израда читавог низа јавних споменика. Без правих претходника, Петар Убавкић био је упућен искључиво на свој ликовни инстинкт и, сасвим јасно, на реалистички израз. Па ипак, својим обимним делом, Убавкић је утирао путеве и онима који су долазили после њега. Међу њима истиче се вајар Ђорђе Јовановић, аутор преко 300 дела, махом споменика, кипова, медаља и плакета. Реч је о вајару којем нису били непознати ни поруке Роденове пластике, ни захтеви сецесије, тежње које се повремено појављују у његовом плодном стваралаштву. Па ипак, у крајњем сабирању, Јовановић је израдио своје дело на веома стриктним начелима неокласицистичког и академског вајарства, с нескривеним опредељењем за јасноћу и хармонију, баш онако како су то исповедали и његови минхенски професори.

И брз развој српске архитектуре у правцу потпуне европеизације условљен је брзим развојем српске државе. Од средине 19. века, бар што се тиче Кнежевине Србије, било је очевидно да је време старих балканских градитеља, махом с југа Балкана, неумитно прошло. На Западу школовани инжењери и архитекти пренели су у Србију владајуће стилове савремене Европе. Отуда, до појаве сецесије преовлађују и на овом подручју тзв. историјски стилова, неоренесанса, необарок, а видљиве су и појаве које упућују и на стварање српског националног стила. Главни заступници оваквих тежњи били су Словак Јан Неволе, Александра Бугарски, Андрија Вуковић, Коста Шретловић, Коса А. Јовановић, Јован Илкић и Светозар Ивачковић. Пробуђени историјом, у српској архитектури надмоћно владају све до појаве нове генерације наших архитеката, чије се идеје већ везују за сецесију. И у њеној појави, чији су главни представници Бранко Таназевић и Никола Несторовић, очитују се тежње ка проналажењу и изворних српских архитектонских поука.

У закључку, можемо истаћи да су европски уметнички правци својим карактеристикама дали основни печат српској архитектури од друге половине 19. века, закључно с појавом најмлађе генерације архитеката, која у јавни живот улази након окончања Првог светског рата.

