

Simbolika prizora mrtvih priroda nizozemskog i flamanskog slikarstva 17. stoljeća

Jović, Marko

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:796225>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-16**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJ

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Diplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti; smjer: nastavnički (dvpredmetni)

Marko Jović

**Simbolika prizora mrtvih priroda nizozemskog i
flamanskog slikarstva 17. stoljeća**

Diplomski rad

Zadar, 2020.

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Diplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti; smjer: nastavnički (dvopredmetni)

Simbolika prizora mrtvih priroda nizozemskog i flamanskog
slikarstva 17. stoljeća

Diplomski rad

Student/ica:

Marko Jović

Mentor/ica:

Doc. dr. sc. Ana Mišković

Zadar, 2020.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Marko Jović**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Simbolika prizora mrtvih priroda nizozemskog i flamanskog slikarstva 17. stoljeća** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 19. lipanj 2020.

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Historiografija	2
3. Ciljevi	6
4. Čimbenici razvoja nizozemskog i flamanskog slikarstva mrtvih priroda 17. stoljeća.....	6
4.1. Političko i vjersko stanje, gospodarski uzlet i ekonomski napredak	6
4.2. Razvoj umjetnosti i tržišta umjetnina	8
4.3. Kontinuitet slikarske tradicije.....	10
5. Mrtve prirode s cvijećem.....	12
5.1. Iracionalno i racionalno zanimanje za cvijeće kao temelj razvoja samostalnih mrtvih priroda s cvijećem.....	12
5.1.1. Utjecaj knjižnog slikarstva	13
5.1.2. Utjecaj botanike i izdavaštva.....	15
5.2. Mrtve prirode s cvijećem od Ambrosiusa Bosscaherta Starijeg i Jana Brueghela Starijeg do Jana Davidsza de Heema.....	16
6. Od skromnih jela do prekomjerne raskoši – mrtve prirode s prostrtim stolovima.....	21
6.1. Sekularizacija kao temelj razvoja mrtvih priroda s prostrtim stolovima.....	21
6.2. <i>Ontbijten</i> i <i>banketten</i> od ranih predstavnika do harlemskih majstora	21
6.3. Raskoš <i>pronkstillevena</i> na djelima njegovih glavnih predstavnika.....	26
7. Zaključak.....	31
8. Literatura	34

Simbolika prizora mrtvih priroda nizozemskog i flamanskog slikarstva 17. stoljeća

Sažetak: Likovni motiv mrtvih priroda u slikarstvu nizozemskih provincija 17. stoljeća, mada ponekad zapostavljen u odnosu na druge motive, jednako je tako važno pa čak i neiscrpno vrelo podataka koji nam i danas, otprilike četiri stoljeća kasnije daju jasniju sliku o društvu u kojem je zanimanje za njim u tom trenutku zabilježilo značajan porast. Počevši od pregleda čimbenika razvoja slikarstva mrtvih priroda navedenog područja, ovaj rad razjašnjava pozadinu pojave fenomena pojačane usredotočenosti na spomenuti motiv radi pojednostavljenja interpretacije simbola na djelima nekih od najistaknutijih onodobnih predstavnika. Pri tome se Ambrosius Bosschaert Stariji, Jan Brueghel Stariji i Jan Davidsz. de Heem izdvajaju kao oni u čijim se radovima ogleda istovremeno zanimanje društva za cvijećem i njegovim prikazom u umjetnosti, dok se u ostvarenjima potonjeg slikara, kao i u onima Clare Peeters, Pietera Claesza, Willema Claesza Hede, Willema Kalfa i Abrahama van Beijerena preslikava potreba tog istog društva za iskazivanjem osobnog prosperiteta na prostrtim stolovima. Osim što oba slučaja ukazuju na neizbježnu isprepletenost slikarskih tradicija južnih i sjevernih provincija, na koncu su i potvrda postojanja bogate značenjske slojevitosti i društvenog značaja mrtvih priroda ovog područja.

Ključne riječi: simbolika, mrtva priroda, nizozemsko slikarstvo, flamansko slikarstvo, Nizozemska

1. Uvod

Usprkos tome što praksa prikazivanja naizgled nepomičnih predmeta u umjetničkoj tradiciji zapada postoji još od razdoblja antike, likovni motiv mrtvih priroda svoj je najveći intenzitet prikazivanja i konačno osamostaljenje doživio tek tijekom 17. stoljeća, a posebice unutar okvira nizozemskog i flamanskog slikarstva. Svakako, kvantitativno i kvalitativno bogatstvo vezano uz navedeni motiv obiju slikarskih tradicija rezultat je višestrukih čimbenika koji su u većoj ili manjoj mjeri omogućili takav fenomen. Neupitno je kako su politička i vjerska previranja inicirana već u prethodnim dvama stoljećima stvorila jednu novu društvenu klimu koja se odrazila i na umjetničku proizvodnju kako sjevernih nizozemskih provincija od konca 16. stoljeća odcijepljenih i ujedinjenih u novu političku tvorevinu, tako i onih južnih koje su ostale pod upravom španjolskog dijela obitelji Habsburg. Posljedični ekonomski i gospodarski uzlet sjevernog dijela provincija doveo je i do povećanja stupnja demokratizacije umjetnosti koja je time postala dostupna znatno širem krugu ljudi no što je to bio slučaj u ranijim stoljećima, a samim time i jačanja težnji za akvizicijom i posjedovanjem slikarskih ostvarenja. Ipak, materijalni boljitak dozvolio je i razvoj novih, konzumerističkih navika društva i istovremenih moralnih dvojbi neupitno zrcaljenih i u bogatom korpusu mrtvih priroda, točnije u njima sadržanoj višestrukoj značenjskoj slojevitosti koja svoje korijene kao i formalni slikarski elementi ovakvih djela duguje i kontinuiranoj umjetničkoj tradiciji spomenutog područja.

Nesumnjivo je kako je s tom, gotovo kolekcionarskom strašću rastao i broj slikara koji su svojim stvaralaštvom takvo što trebali zadovoljiti. Pri tome se velik udio pojedinaca odnosio na one koji su se opredijelili za kompozicije koje tematski obrađuju više ili manje raskošne cvjetne aranžmane, odnosno hranu, piće te druge predmete kojima su se opremali stolovi. Među mnoštvom istaknutih umjetničkih osoba tog vremena, značajan doprinos razvoju onih prvih, koje su prkosile efemernosti različitih, često i rijetkih cvjetnih vrsta koje su u relativno kratkom razdoblju postale jednom od primarnih preokupacija i predmeta obožavanja tamošnjeg stanovništva, dali su između ostalog tijekom ranih desetljeća 17. stoljeća Ambrosius Bosschaert Stariji i Jan Brueghel Stariji, a nešto kasnije i Jan Davidsz. de Heem. Razvojni tijek one druge skupine unutar koje je u svega par desetljeća zabilježen znakovit preobražaj prikaza od naoko skromnih jela do ponekad i možda nepotrebno pretjeranog obilja, moguće je pratiti počevši od ranih predstavnika poput Clare Peeters, preko harlemskih majstora intimnijih scena Pietera Claesza i Willema Claesza Hede, pa sve do ranije spomenutog Jana Davidsza de Heema i suvremenika mu Willema Kalfa i Abrahama van Beijerena. Mada se uz njih tijekom stoljeća pojavio i niz drugih imena koja su svojim

stvaralaštvom u većoj ili manjoj mjeri zadužila obje slikarske tradicije, samo pregled dijela stvaralaštva navedene nekolicine slikara dostatan je da se ukaže kako mrtve prirode nisu tek u iznimno realističkoj maniri izvedene trivijalne predodžbe svakidašnjeg, već mogući izvori didaktičkih smjernica moralno zastranjenome društvu posredstvom prikaza onog što mu je u tom trenutku bio prioritet – materijalnog bogatstva.

2. Historiografija

Iako se u odnosu na zastupljenost drugih likovnih motiva u stručnoj literaturi čini u određenoj mjeri zapostavljen, zahvaljujući značajnom korpusu do sada objavljenih tiskanih izdanja, ali i sve većoj dostupnosti izvorima potkrijepljenih podataka objavljenih na mrežnim stranicama relevantnih muzejskih i drugih institucija, omogućen je detaljniji pogled na razvojni tijek likovnog motiva mrtvih priroda i njegov značaj u europskoj i svjetskoj umjetnosti. U tom su pogledu, pogotovo kada je riječ o široj publici, značajan doprinos dali objedinjeni pregledi sveukupnog svjetskog likovnog stvaralaštva usredotočenog na spomenuti motiv. Među starijim takvim izdanjima bez sumnje je ono Arthura Edwina Byea iz 1921. godine naslovljeno *Pots and Pans or Studies in Still-life Painting* značajno i zbog toga što sam autor još tada uviđa nepravdu koja je dugi niz godina bila nanošena izučavanju mrtvih priroda nauštrb pridavanju veće pažnje drugim likovnim motivima, kao i zbog pristupa pisanju o navedenom motivu s osvrtom na povijest njegovog nastanka i pregledom po nacionalnim umjetnostima, što će slijediti autori i nekih znatno kasnijih izdanja.¹

Godine 1962., promišljanja o realizmu i simbolizmu u nizozemskom slikarstvu 17. stoljeća u znanstvenom članku iznosi Seymour Slive,² autor koji je svega par desetljeća kasnije toj istoj slikarskoj tradiciji izdanjem s njenim pregledom posvetio znatno više pažnje. Iako se izravno ne usredotočuje na značenjski aspekt djela Ambrosiusa Bosschaerta Starijeg o kojem piše 1966. godine, Wolfgang Stechow ipak donosi svoje viđenje prirode slikarevih cvjetnih aranžmana koje će kasnije postati blisko i autorima radova novijeg datuma.³ Kada je riječ o drugim predstavnicima mrtvih priroda ove tematike, Janom Davidszom de Heemom se u sklopu znanstvenog članka *A Still Life by Joris van Son*⁴ iz 1989. godine bavi Ruth Seidler koja pak, za razliku od Stechowa, donosi znatno jasnije i eksplicitnije stavove o prisutnosti simboličkog značenja u djelima slikara na koje se u tekstu referira. Na tom tragu je i Scott A.

¹ A. E. BYE, 1921.

² S. SLIVE, 1962.

³ W. STECHOW, 1966.

⁴ R. SEIDLER, 1989.

Sullivan koji 1974. godine u članku naslovljenom *A Banquet-Piece with Vanitas Implications*⁵ raspravom potaknutom stvaralaštvom Abrahama van Beijerena uz reference na druge onodobne slikare iznosi svoje poglede na mrtve prirode s prostrtim stolovima ne zanemarujući pri tom ni iščitavanje poruka koje emitiraju posredstvom svoje višestruke značenjske slojevitosti. Istim pitanjem, mada bez korištenja stvaralaštva isključivo jednog slikara kao glavne okosnice rasprave, bavio se 1979. godine u članku *The Unruly Realm: Appetite and Restraint in Seventeenth Century Holland*⁶ i Simon Schama dajući pritom uvid u širi društveni kontekst nastanka mrtvih priroda tog tipa. Svoje stavove o interpretaciji jezika simbola prisutnog na mrtvim prirodama nizozemske slikarske tradicije, služeći se u ovom slučaju radom slikara Pietera Claesza, pri osvrtu na dotadašnja istraživanja o navedenoj problematici Petera Hechta iskazuje i Anne Walter Lowenthal 1986. godine.⁷ Pojašnjenje značenja prisustva kamenice u okviru nizozemskog žanr slikarstva kojim se 1987. godine bavi Liana De Girolami Cheney bez sumnje se može primijeniti i u slučaju mrtvih priroda s obzirom da te iste kamenice predstavljaju jedan od učestalijih elementa mrtvih priroda usredotočenih na prikaze povezane s jelom.⁸

Cjelovit pregled isključivo nizozemskog slikarstva 17. i 18. stoljeća ranije spomenutog Seymoura Slivea, objavljen 1995. godine pod nazivom *Dutch Painting: 1600 – 1800*,⁹ nudi pak kvantitetom nešto skromniji pogled na slikarstvo mrtvih priroda nizozemske slikarske tradicije, ali i vrijedan uvid u povijesna događanja u kontekstu kojih se ono razvijalo. Boljem shvaćanju razloga za prikazivanje i tumačenje prisutnosti sira u nizozemskom slikarstvu 17. stoljeća pridonio je svakako Josua Bruyn radom na tu temu objavljenim 1996. godine.¹⁰ Naspram tako specifične problematike koju pronalazimo kod Bruyna, *Making Sense of Things: On the Motives of Dutch Still Life*¹¹ iz 1998. autorice Elizabeth Alice Honig u formi znanstvenog članka istražuje pozadinu nastanka fenomena mrtvih priroda u okviru ranonovovjekovnog nizozemskog slikarstva. Izvrsno polazište za proučavanje mrtvih priroda s cvijećem nizozemskog i flamanskog slikarstva i bolje razumijevanje kako njihove geneze, tako i u njima sadržane višestruke značenjske slojevitosti, bez sumnje je iscrpan tekst kataloga izložbe *From Botany to Bouquets: Flowers in Northern Art* autora Arthura K. Wheelocka Jr.-

⁵ S. A. SULLIVAN, 1974.

⁶ S. SCHAMA, 1979.

⁷ A. WALTER LOWENTHAL, 1986.

⁸ L. DE GIROLAMI CHENEY, 1987.

⁹ S. SLIVE, 1995.

¹⁰ J. BRUYN, 1996.

¹¹ E. A. HONIG, 1998.

a iz 1999. godine.¹² Iste godine Sybille Ebert-Schifferer izdaje *Still Life: A History*¹³ koji osim što služi kao objedinjeni pregled svjetskog umjetničkog stvaralaštva posvećenog likovnom motivu mrtvih priroda, postepeno razjašnjava i povijest njegovog razvoja od razdoblja antike pa sve do 20. stoljeća. Osim toga značajan dio navedenog izdanja posvećen je i mrtvim prirodama nizozemskog i flamanskog slikarstva 17. i 18. stoljeća te svakako i tumačenju prisustva simboličkog značenja njihovog sadržaja.

Članak Maartena Praka iz 2003. godine u kojem se autor usredotočuje na način funkcioniranja tržišta umjetnina tijekom Nizozemskog zlatnog doba, a samim time i na odnos društva prema umjetnosti, izvor je konkretnih podataka i povijesnih činjenica koje čine osnovicu boljeg razumijevanja razloga porasta potražnje za djelima mrtvih priroda, a samim time i njihove proizvodnje.¹⁴ Godinu kasnije problematikom nizozemskih mrtvih priroda s prostrtim stolovima bez velikog naglaska na analizi pojedinih simbola, ali uz interpretacije koje omogućuju njihovo bolje poimanje, bavi se Kenneth Bendiner u izdanju naslovljenom *Food in Painting: from the Renaissance to the Present*.¹⁵ Samom simbolikom u slikarstvu zapadne umjetnosti, pa tako i onom mrtvih priroda nizozemskog i flamanskog ranonovovjekovnog slikarstva, u formi vodiča koji nude razumljivo tumačenje značenja izdvojenih elemenata, prikaza i scena na slikarskim djelima bave se *Nature and Its Symbols* Lucie Impelluso iz 2004. godine¹⁶ te *Food and Feasting in Art* Silvie Malaguzzi iz 2008. godine.¹⁷ Snažnijoj profilaciji Zlatnog doba nizozemskog slikarstva, načinu njegovog funkcioniranja te u većoj ili manjoj mjeri i razlozima nastanka i razvoja mrtvih priroda pridonijela je knjiga Mariët Westermann, *A Worldly Art: The Dutch Republic, 1585-1718*¹⁸ izvorno objavljena 1996., a ponovno izdana 2007. godine, kao i izdanje skupine autorica iz iste godine naslovljeno *Painting in the Dutch Golden Age: A Profile of the Seventeenth Century*.¹⁹ I dok se Nizozemskim zlatnim dobom kroz prizmu takozvane tulipomanije 2007. godine bavila Anne Goldgar,²⁰ dvije godine kasnije objavljeno je novo izdanje knjige autora Norberta Schneidera *Still Life: Still Life Painting in the Early Modern Period*,²¹ inače pregleda slikarstva mrtvih priroda sa snažnim naglaskom na ono nizozemske i flamanske

¹² A. K. WHEELOCK JR., 1999.

¹³ S. EBERT-SCHIFFERER, 1999.

¹⁴ M. PRAK, 2003.

¹⁵ K. BENDINER, 2004.

¹⁶ L. IMPELLUSO, 2004.

¹⁷ S. MALAGUZZI, 2008.

¹⁸ M. WESTERMANN, 2007.

¹⁹ C. BRENNER – J. RIDDELL – B. MOORE, 2007.

²⁰ A. GOLDGAR, 2007.

²¹ N. SCHNEIDER, 2009.

slikarske tradicije izvorno izdanog još 1990. godine. Naposljetku, godine 2012. Joanna Woodall objavljuje članak naslova *Laying the Table: The Procedures of Still Life*²² kojim se između ostalog dotiče kako problema nazivlja mrtvih priroda, tako i mrtvih priroda s prostrtim stolovima i njihovog značenja.

Kao što je to već ranije istaknuto, vrijedan izvor podataka su svakako i mrežne stranice. Od hrvatskih stranica valja izdvojiti onu *Hrvatske enciklopedije* koja primjerice nudi pregled nizozemske povijesti,²³ ali i portal *PoslovniPuls* koji unatoč tome što primarno nije usredotočen na teme s područja umjetnosti 2018. godine donosi članak povjesničarke Nadije Serdarevic koja kroz gospodarsku prizmu opisuje slučaj tulipomanije u 17. stoljeću.²⁴ Slično našem primjeru, i *Encyclopaedia Britannica* na svojim mrežnim stranicama pokriva teme važne za razumijevanje razvoja nizozemske i flamanske slikarske tradicije.²⁵ O povijesti nizozemskih provincija do nastupanja velikih promjena krajem 16. stoljeća moguće je saznati i na stranicama velikih svjetskih muzeja kao što je to *Muzej umjetnosti Metropolitan* u New Yorku²⁶ i *Rijksmuseum* u Amsterdamu.²⁷ Službeni blog mrežne stranice *Muzeja Allard Pierson* u Amsterdamu pak donosi rad autorice Emily Campbell koja razjašnjava razloge pojave cvijeća u nizozemskim amblemskim knjigama.²⁸ O pojedinim umjetnicima i njihovim djelima koja se danas nalaze u sklopu zbirki različitih svjetskih muzejskih institucija saznajemo, premda često u relativno skromnom obujmu, upravo na njihovim mrežnim stranicama. To uključuje primjerice onu *Nacionalne galerije* u Londonu,²⁹ potom *Muzeja Mauritshuis* u Den Haagu,³⁰ *Stare pinakoteke* u Münchenu,³¹ *Muzeja umjetnosti u Clevelandu*,³² kao i *Nacionalne galerije umjetnosti* u Washingtonu.³³

²² J. WOODALL, 2012.

²³ Nizozemska, Enciklopedija.hr, <http://enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=43943>

²⁴ N. SERDAREVIC, 2018., <https://poslovnipuls.com/2018/03/15/tulipomanija-kako-je-tulipan-zaludio-nizozemce/>

²⁵ H. L. KESSLER, 2019., <https://www.britannica.com/biography/Jan-van-Eyck>

²⁶ J. WISSE, 2002., http://www.metmuseum.org/toah/hd/bnpu/hd_bnpu.htm

²⁷ 1506-1555 The Netherlands Under Charles V, Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/timeline-dutch-history/1506-1555-the-netherlands-under-charles-v>

²⁸ E. CAMPBELL, <https://www.blogs-uva-erfgoed.nl/flowers-in-the-dutch-emblem-book/>

²⁹ Ambrosius Bosschaert the Elder, The National Gallery, <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/ambrosius-bosschaert-the-elder>; Jan Brueghel the Elder, The National Gallery, <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/jan-brueghel-the-elder>; New National Gallery Allocation, The National Gallery, <https://www.nationalgallery.org.uk/about-us/press-and-media/press-releases/new-national-gallery-allocation>; Willem Kalf, The National Gallery, <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/willem-kalf>

³⁰ Clara Peeters, Mauritshuis, <https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/clara-peeters/>

³¹ Blumenstillleben mit Totenkopf und Kruzifix, Sammlung, Die Pinakotheken, <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artist/jan-davidsz-de-heem/blumenstillleben-mit-totenkopf-und-kruzifix>

³² Hours of Queen Isabella the Catholic, Queen of Spain: Fol. 136v, Adoration of the Magi, The Cleveland Museum of Art, <https://www.clevelandart.org/art/1963.256.136.b>

³³ A. LIBBY – A. K. WHEELLOCK JR., <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46097.html>

3. Ciljevi

Utvrđivanje i činjenicama potkrijepljeno iznošenje zaključaka o istovremenom značenju i značaju koje su mrtve prirode imale ne samo za nizozemsku i flamansku umjetničku tradiciju, već i za cjelokupno društvo njima obuhvaćenog područja u društveno-političkim mijenama obilježenom 17. stoljeću, primarni su cilj i zadaća postavljeni temom ovog rada. Uvidom u sažet, no dovoljno informativan pregled čimbenika koji su doveli do stvaranja plodnog tla za razvoj mrtvih priroda navedenih slikarskih tradicija nastoji se na samom početku uspostaviti temelj daljnje rasprave o pojedinim primjerima mrtvih priroda i na njima sadržanim simbolima. Nakon detaljnijeg objašnjenja razloga koji su rezultirali iracionalnim i racionalnim zanimanjem za cvijećem i njegovim prikazivanjem u umjetnosti, primjeri istaknutih predstavnika i njihovih djela poslužit će kako bi se razjasnilo zašto i na koji način dolazi do intenzivne infiltracije bogatog rječnika simbola u tek naoko dekorativne kompozicije cvjetne tematike. Sličnom zadatku bit će posvećen i dio rasprave o mrtvim prirodama s prostrtim stolovima ne bismo li na koncu ustanovili krije li se iza njihove naizgled savršene ljuštore neko dublje značenje koje otkriva istinsku sliku o onima za koje takva djela u tom trenutku i nastaju.

4. Čimbenici razvoja nizozemskog i flamanskog slikarstva mrtvih priroda 17. stoljeća

4.1. *Političko i vjersko stanje, gospodarski uzlet i ekonomski napredak*

Politički i vjerski čimbenici, koji se svakako međusobno isprepliću, bez sumnje su bili inicijalni pokretač dubokih promjena koje su zadesile područje na kojem danas pronalazimo dvije suvremene kraljevine, Nizozemsku i Belgiju, potom Veliko Vojvodstvo Luksemburg, ali i dijelove koji teritorijalno pripadaju sjeveru današnje Republike Francuske.³⁴ Ključnu ulogu odigrala je dinastija Habsburg pod čiju nadležnost navedeno područje, odnosno dotadašnja Burgundska Nizozemska, dolazi u drugoj polovici 15. stoljeća, točnije godine 1477.³⁵ Značajnije poteškoće nastupaju od 1555. godine uslijed abdikacije Karla V. Habsburgovca, ujedno i cara Svetog Rimskog Carstva kojem je Habsburška Nizozemska nasljedno pripala još za djetinjstva početkom 16. stoljeća.³⁶ Premda je Sveto Rimsko Carstvo tim činom dano na upravljanje bratu mu Ferdinandu, Španjolsku je i Sedamnaest nizozemskih provincija naslijedio njegov sin Filip II.³⁷ Nastojanja i potezi provedeni u navedenim

³⁴ C. BRENNER – J. RIDDELL – B. MOORE, 2007., 14.

³⁵ J. WISSE, 2002., http://www.metmuseum.org/toah/hd/bnpu/hd_bnpu.htm

³⁶ 1506-1555 The Netherlands Under Charles V, Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/timeline-dutch-history/1506-1555-the-netherlands-under-charles-v>

³⁷ Isto.

provincijama, a odaslani s dvora Filipa II. i u velikoj mjeri temeljeni na drugačijem viđenju ekonomsko-trgovinske politike u odnosu na onu koja je ondje bila ustaljena, kao i na supresiji vjerskih sloboda, točnije kalvinističkog učenja koje svakako nije bio u potpunom skladu s vjerskim uvjerenjima novog katoličkog vladara, doveli su do nestabilnosti.³⁸ Naravno, interesi na navedenom području nisu bili jednostrani. Štoviše, učenje Jeana Calvina, koje između ostalog temeljem viđenja osobne vjere kao puta ka spasenju uspostavlja diferencijaciju od onog katoličkog viđenja koje se uvelike oslanjalo na sakramente i ceremonijalni aspekt istih, poslužilo je kao dovoljno čvrst oslonac i zaleđe tamošnjim pripadnicima viših staleža da se odupru vladajućoj strukturi koja je snažno zastupala katoličke principe.³⁹ Kada se vjerskom ugnjetavanju i progonu pridodaju i "lokalni ekonomski interesi,"⁴⁰ početak negodovanja na području čije je "bogatstvo proizašlo iz industrije i robne razmjene"⁴¹ bio je nezaobilazan. Nedugo nakon Filipovog preuzimanja "Sedamnaest nizozemskih provincija [kojima] su iz Bruxellesa rukovodili španjolski namjesnici"⁴² započeli su prvi nemiri, koji će ubrzo prerasti u oružani sukob čiji će se kraj početi nazirati tek pred konac prve polovice 17. stoljeća. Tijekom Osamdesetogodišnjeg rata došlo je do odcjepljenja dijela Sedamnaest nizozemskih provincija, pri čemu je njih sedam sjevernih godine 1579. stvorilo temelje buduće Republike Ujedinjene Nizozemske okupljanjem u takozvanu Utrechtsku uniju,⁴³ a potom i konačnim proglašenjem nezavisnosti od dotadašnje španjolske vlasti 1581. godine.⁴⁴ "Kraj rata zbio se 1648. godine službenim priznanjem nezavisne Nizozemske Republike [...] od strane Španjolske Westfalskim sporazumom," unatoč tome što je ista "već 1609. godine [...] prešutno priznala nezavisnost sjevera pristankom na Dvanaestogodišnji mir."⁴⁵ Južni dio provincija čije je stanovništvo u velikoj mjeri ostalo sklono katoličanstvu nastavilo je svoje daljnje postojanje pod španjolskom vlašću, dok se mlada protestantska republika na sjeveru spremala na svoj veliki gospodarski uspon,⁴⁶ ali i na nove oružane sukobe koji će obilježiti ostatak 17. stoljeća, odnosno njenog zlatnog doba.⁴⁷

Iako je vjersko pitanje potaknuto habsburškim nametanjem katoličanstva bilo jedan od važnih pokretača odcjepljenja nizozemskih provincija, vjerski su pluralizam i tolerancija u

³⁸ C. BRENNER – J. RIDDELL – B. MOORE, 2007., 14.

³⁹ M. WESTERMANN, 2007., 18.

⁴⁰ M. WESTERMANN, 2007., 17.

⁴¹ C. BRENNER – J. RIDDELL – B. MOORE, 2007., 14.

⁴² Isto.

⁴³ Isto.

⁴⁴ Nizozemska, Enciklopedija.hr, <http://enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=43943>

⁴⁵ C. BRENNER – J. RIDDELL – B. MOORE, 2007., 14.

⁴⁶ Nizozemska, Enciklopedija.hr, <http://enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=43943>

⁴⁷ C. BRENNER – J. RIDDELL – B. MOORE, 2007., 17.

velikoj mjeri bili prisutni među stanovništvom Republike Ujedinjene Nizozemske.⁴⁸ Vjerski pluralizam na neki je način imao blagodat i za gospodarstvo pošto su pripadnici vjerskih manjina, poput recimo one židovske, spomenutoj republici priskrbili priljev novog kapitala, ali i pridonijeli napretku kulture življenja i stupnja multikulturalnosti.⁴⁹ Sve navedeno omogućile su također i političke igre vođene među zaraćenim stranama, a jedna takva bila je pogubna za Antwerpen, do tada prosperitetno urbano središte juga. Naime, nastojanja blokade luke navedenog grada od strane pobunjenih pripadnika nove republike urodila su plodom, a on ne samo da je izgubio ulogu važne luke sjevera kontinenta nauštrb Amsterdama,⁵⁰ već i znatan broj stanovništva, uključujući trgovce koji će svojim djelovanjem doprinijeti gospodarskom preporodu Republike Ujedinjene Nizozemske,⁵¹ ali i umjetnike pod čijim će djelovanjem njena umjetnost doživjeti određen preobražaj i povećanu produkciju umjetničkih djela.⁵² Napredak u gospodarstvu u velikoj se mjeri temeljio na trgovini i izvozu⁵³ kojima je pogodovao i novostečeni status pomorske, ali i kolonijalne velesile.⁵⁴ Prekomorska trgovina tako je bila i izvor pritoka velikog broja dragocjenih materijala, predmeta i namirnica, od kojih su mnogi na nizozemsko tlo došli zahvaljujući Nizozemskoj istočnoindijskoj kompaniji.⁵⁵ Isti će ubrzo postati i subjektima rastućeg broja mrtvih priroda, ali istovremeno i tumačima novog nizozemskog prosperiteta i moralnih stavova građanstva.

4.2. Razvoj umjetnosti i tržišta umjetnina

Duh novog vremena koji je u nizozemskim provincijama zavladao počevši od druge polovice 16. stoljeća za sobom je donio i znakovite promjene u umjetnosti. Što zbog vjerskih, što zbog ekonomskih razloga, težište se umjetničkog stvaralaštva sjevernih nizozemskih provincija prebacilo s crkvenih i svjetovnih institucija i njihovih poglavara kao glavnih mecena umjetnosti na građanski sloj.⁵⁶ Tako je, posredstvom restriktivnih postavki kalvinističkog bogoslužja koje su se između ostalog odnosile i na svetačke prikaze na umjetničkim djelima i njihovu prisutnost u crkvama, umjetnost novo plodno tlo za svoj razvoj pronašla u profanim prostorima gdje je čak i strogom kalvinizmu didaktička uloga umjetnosti

⁴⁸ C. BRENNER – J. RIDDELL – B. MOORE, 2007., 28.

⁴⁹ A. GOLDGAR, 2007., 9.

⁵⁰ M. WESTERMANN, 2007., 24.

⁵¹ A. GOLDGAR, 2007., 8-9.

⁵² M. WESTERMANN, 2007., 10.

⁵³ C. BRENNER – J. RIDDELL – B. MOORE, 2007., 20.

⁵⁴ S. SLIVE, 1995., 2.

⁵⁵ C. BRENNER – J. RIDDELL – B. MOORE, 2007., 20.

⁵⁶ M. PRAK, 2003., 239.

nevezano za njen sadržaj bila prihvatljiva.⁵⁷ No moguće je ujedno da običnom puku takva kalvinistička ogoljenost crkvenih prostora naspram onih koje je Katolička Crkva, a posebice ona na europskom jugu, vođena načelima protureformacije opremala raskošnim ostvarenjima baroknih majstora, nije predstavljala veliki problem. Naime, kako je "nizozemsko društvo u cjelini bilo razmjerno pismenije od ostatka europske populacije"⁵⁸ manjak mu slikovnog materijala u crkvama kao posrednika u razumijevanju crkvenog nauka zasigurno nije odveć smetao. Štoviše, virtuoznostima su se majstora, kakvima su u sakralnim okruženjima svjedočili njihovi suvremenici u ostalim zemljama kontinenta, stanovnici sjevernih nizozemskih provincija sada mogli diviti i iz vlastitih domova. Naravno, razina virtuoznosti je sigurno ovisila i o njihovoj platežnoj moći.

Ono što je također zanimljivo jest i promjena ravnoteže u umjetničkoj proizvodnji između sjevera i juga. Naime, umjetnička proizvodnja koja se tijekom dva ranija stoljeća ustalila i cvjetala u južnim provincijama i njihovim gradovima te bila daleko razvijenija od one sjevernih provincija, od tog je trenutka postala standard upravo na sjeveru.⁵⁹ Na to je nesumnjivo utjecala i potražnja naručitelja koji su sada pak dolazili iz različitih slojeva društva. Prema riječima Mariet Westermann bio je to čitav raspon pojedinaca različitih socijalnih pozadina "od skromnih obrtnika do bogatih namjesnika."⁶⁰ Premda im radovi kvalitete jednake onoj koju su mogli priuštiti oni imućniji nije bila dostupna, i pripadnici su nižih slojeva, što svakako uključuje one koji su za život privređivali manualnim i fizičkim radom, u vidu crteža i grafika mogli postati dionicima tog novog, demokratiziranog mecenatstva proizvodnje umjetničkih djela i njihovog sakupljanja.⁶¹ Slijedom takvih aktivnosti i nizozemski su domovi poprimili ruho prikladno novom dobu. Umjetnička djela nisu bila vezana isključivo za određena mjesta, već su "svoje slike vješali po cijeloj kući, pri čemu su one najveće i vjerojatno najkvalitetnije [izlagali] u dnevnoj sobi na katu (the saal), a druge u spavaćim sobama, hodnicima pa čak i u kuhinjama."⁶²

O toj pomami za umjetnošću, odnosno posjedovanjem umjetničkih djela, svjedoče i podatci prema kojima su "slikari [samo] u provinciji Holandiji navodno proizveli zapanjujućih od 5 do 10 milijuna slika tijekom 17. i 18. stoljeća, od čega je barem polovica nastala između 1600. i 1700. godine."⁶³ Takav trend koji je tada eruptirao među svim

⁵⁷ M. WESTERMANN, 2007., 33.

⁵⁸ M. WESTERMANN, 2007., 52.

⁵⁹ M. PRAK, 2003., 237-238.

⁶⁰ M. WESTERMANN, 2007., 33.

⁶¹ C. BRENNER – J. RIDDELL – B. MOORE, 2007., 39.

⁶² M. WESTERMANN, 2007., 33-34.

⁶³ M. PRAK, 2003., 238.

slojevima građanstva obogaćenih sjevernih provincija nesumnjivo je išao na ruku i majstorima slikarima koji su pristizali iz južnih provincija potaknuti vjerskim netrpeljivostima,⁶⁴ od kojih većina ni sama zbog svojeg porijekla ranije nije uživala povlastice koje je nosio visoki društveni stalež.⁶⁵ Razlog je to koji je doveo i do toga da se slikari na sjeveru, premda je to počelo već ranije dok je primat u umjetničkoj proizvodnji držao Antwerpen, sve više počnu opredjeljivati za pojedinačne motive u slikarstvu sukladno onome što je u tom trenutku nalagalo tržište.⁶⁶ Između ostalog, našlo se tu mjesta za "pejzaže, vedute gradova, portrete, 'povijesne slike' temeljene na biblijskim, klasičnim ili suvremenim tekstovima, slike sa životinjskim motivima, mrtve prirode i slike [s prizorima iz] svakodnevnog života."⁶⁷ Posljednje su dvoje uz pisanu riječ možda najbolji dokumenti koji nam svjedoče o vremenu i životu tadašnjeg građanstva, ili bolje reći o segmentima stvarnosti koje je to isto građanstvo živjelo kada su mrtve prirode u pitanju. Ipak govoreći o potonjima, s takvim se sveobuhvatnim nazivom, točnije njegovim nizozemskim ekvivalentom *stilleven*, ne susrećemo sve do 1650. godine kada se među inventarnim knjigama sjevernih provincija, točnije grada Delfta, pojavljuje prvi pisani trag o njemu.⁶⁸ Mjesto njega, slikari su bili skloniji korištenju pojedinačnih naziva koji su više ili manje indikativno opisivali o kakvom se točno sadržaju radi. Tako primjerice nije neuobičajeno da prikaze prostrtih stolova ovisno o posluženom pronađemo pod nazivima *ontbijt* ili *banket*, djela s prepoznatljivim simbolima prolaznosti ljudskog života poput lubanje ili sata uz pojam *vanitas*, raskošne cvjetne aranžmane pod nizozemskim izrazom za teglu cvijeća *blompot*, ili pak prikaze poročnih aktivnosti poput pušenja kao *toebackje*.⁶⁹

4.3. Kontinuitete slikarske tradicije

Osvit novog doba za sjeverne nizozemske provincije i njihovo sjedinjenje u novu državu otprilike se poklapa s vremenom u kojem se i u drugim zemljama kontinenta rađa tendencija ka sve većem naglasku na prikazivanju predmeta kao glavnih subjekata likovnih djela.⁷⁰ No što je zapravo dovelo do takvog trenda koji će se velikim intenzitetom manifestirati upravo na području sjevernih nizozemskih provincija i njihovih umjetničkih središta? Naravno, riječ je između ostalog o umjetničkoj baštini i inovacijama u umjetnosti

⁶⁴ M. PRAK, 2003., 240.

⁶⁵ S. SLIVE, 1995., 5.

⁶⁶ M. WESTERMANN, 2007., 39.

⁶⁷ Isto.

⁶⁸ J. WOODALL, 2012., 983.

⁶⁹ S. SLIVE, 1995., 277.

⁷⁰ E. A. HONIG, 1998., 167.

ranijih stoljeća koji su zasigurno kao uzor ranonovovjekovnim slikarima pružili temelje za daljnji razvoj slikarstva mrtvih priroda u kojem će uskoro gotovo u potpunosti iščeznuti ljudski lik nauštrb prikaza nerijetko i sasvim uobičajenih svakodnevnih predmeta. U ovom su slučaju to bez sumnje bili „oslikani rukopisi, prikriiveni simbolizam i mimetički naturalizam.“⁷¹ Takve tendencije ka što vjernijem prikazivanju i minucioznoj likovnoj deskripciji predmeta, odnosno njihovom tretiranju razinom izvedbe ujednačenom s onom ljudskog lika, svojstvene su renesansnoj umjetnosti sjevera, u prvom redu slikarstvu Jana van Eycka, ali i Roberta Campina,⁷² od kojeg ”je [sam van Eyck] izgleda usvojio znanje o izraženom realizmu, metodi prikriivenog simbolizma, a moguće i o [...] tehnici ulja koja je postala tako karakterističnom za njegov vlastiti stil.”⁷³ Ipak, ne možemo ni u kom slučaju reći kako se kod navedenih autora radi o osamostaljenju prikaza predmeta jer su oni itekako još vezani za ljudski lik i prostor u kojem su smješteni. No u svakom slučaju su predstavljali početke puta ka tom osamostaljenju kakvog ćemo moći pronaći već kod sljedbenika van Eyckovih slikarskih postavki, a čiji će prikazi predmeta na diptisima, premda odvojeni od na njima prikazanih ljudskih figura, i dalje značenjskom niti, koju će publika s lakoćom prepoznati, s istima ostati povezani.⁷⁴ Publici koja je odgojena da na takav način gleda i tumači prikaze na slikama, zasigurno je dobrim dijelom i u narednom razdoblju ta navika ostala svojstvena unatoč tome što neki autori poput Seymoura Slivea tvrde kako su ”nizozemski slikari također prekinuli sa starom tradicijom prikriivanja simbola pod krinkom stvarnih stvari” i ”učestalije slikali svijet zbog njega samog.”⁷⁵ No kada malo bolje promotrimo publiku za koju su ta djela nastajala, kao i vrijeme u kojem su nastala, teško je zapravo povjerovati da su se umjetnici uistinu u potpunosti odmaknuli od prikazivanja pojedinih predmeta kao nositelja nekog utvrđenog značenja, bez obzira na njegov predznak. Izgledno je da je upravo ranije spomenuta pomama za posjedovanjem umjetničkih djela mogla imati utjecaj na promjenu odnosa prema značenju prikazanih predmeta. Naime, kako to tvrdi Sybille Ebert-Schifferer, ”temeljem strukture tržišta i činjenice da umjetnik učestalo nije znao tko će kupiti njegovo djelo, većina mrtvih priroda najčešće je bila dvosmisljena po pitanju njihovih moralnih implikacija, dozvoljavajući time različita tumačenja.”⁷⁶ Pri tome su ”slikari bili naravno upoznati sa značenjima pripisanim određenim motivima u poslovicama, inspiracijskoj literaturi i medicini, ali su uglavnom odabirali pojedino cvijeće [kao vjerojatno i

⁷¹ E. A. HONIG, 1998., 167.

⁷² A. E. BYE, 1921., 30.

⁷³ H. L. KESSLER, 2019., <https://www.britannica.com/biography/Jan-van-Eyck>

⁷⁴ S. EBERT-SCHIFFERER, 1999., 29.

⁷⁵ S. SLIVE, 1962., 500.

⁷⁶ S. EBERT-SCHIFFERER, 1999., 96.

druge predmete] zbog njihove ljepote ili dokazane popularnosti kod kupaca, prepuštajući [upravo] kupcu da odabere u kojem će od mnogih mogućih značenjskih razina u djelu uživati.”⁷⁷ Upravo nas to dovodi do sljedećeg razloga zbog kojeg će upravo mrtve prirode uskoro postati jedan od znamenja društva čije će se novonastalo blagostanje između ostalog i u njima ogledati. Kao što se to iz dosadašnjeg dijela rasprave dalo naslutiti, tijekom svog zlatnog doba ”Republika Ujedinjena Nizozemska bila je [primjer] merkantilističk[e] i protokapitalističk[e] kultur[e]” u kojoj je ”cilj širokog spektra društva bio [...] prikupiti i posjedovati luksuzne predmete”, pri čemu bi ”onda [oni] funkcionirali kao simboli bogatstva i statusa.”⁷⁸ Mnogi će od tih predmeta biti inozemne provenijencije uzevši u obzir novostečeni status republike kao svjetske velesile u pomorstvu i trgovini koja je sezala daleko izvan granica kontinenta.⁷⁹ Takvo poimanje predmeta i njihovog značenja onodobnog društva uvelike se svojim postavkama približava ideji kabineta čudesa kakve su do tada u svojim rezidencija čuvali svjetovni vladari i istaknutiji pojedinci širom kontinenta. Svojim će sadržajem i elementom neobičnog mnoge skupine mrtvih priroda upravo asociirati na kolekcije tog tipa. Naravno, takvo je stajalište društva po pitanju materijalnog sa sobom nosilo i određene moralne dvojbe koje ujedno otkrivaju i njegovu dualnost. Izgleda kako su mrtve prirode istovremeno utjelovljenje želje društva za isticanjem bogatstva i kalvinističkim učenjem potaknutog straha od posljedica koje bi ponašanje nalik tome na koncu, jednom kada materijalne stvari ostavi za sobom, moglo imati.⁸⁰ Iako će se takvo razmišljanje i zabrinutost moći ponajviše iščitati iz mrtvih priroda predznaka *vanitas*, na određenoj će razini i mrtvim prirodama naizgled drugačijih sadržaja ta ideja predstavljati zajednički nazivnik.⁸¹

5. Mrtve prirode s cvijećem

5.1. *Iracionalno i racionalno zanimanje za cvijeće kao temelj razvoja samostalnih mrtvih priroda s cvijećem*

Danas, nakon otprilike četriristo godina od početka Nizozemskog zlatnog doba, osim što u velikoj mjeri doprinosi gospodarskom boljitku suvremene Kraljevine Nizozemske, cvijeće, a u prvom redu tulipan koji svojim porijeklom svakako nije vezan za geografsko područje navedene države, ujedno je i jedan od njenih neprepoznatljivijih simbola. Iako će repertoar prikazanog cvijeća na slikama mrtvih priroda biti znatno veći te u nekim

⁷⁷ S. EBERT-SCHIFFERER, 1999., 96.

⁷⁸ E. A. HONIG, 1998., 168.

⁷⁹ M. WESTERMANN, 2007., 116.

⁸⁰ E. A. HONIG, 1998., 168-169.

⁸¹ E. A. HONIG, 1998., 169.

slučajevima prelaziti brojku od stotinu zasebnih cvjetnih vrsta, upravo se spomenuti tulipan često svojom važnošću izdiže nad njima. To je ne samo zbog učestalosti pojavljivanja na kompozicijama, već možda i više zbog činjenice što je priča o njegovom usponu do tog statusa ujedno i priča koja fino ilustrira društvenu klimu u kojoj i zbog koje je takva umjetnost nastajala. Klima je to u kojoj je financijska situacija građanstva omogućila da cijena ovog izvorno perzijskog cvijeta dosegne iznimno visoke iznose na koje je svakako utjecala i rijetkost njegovih boja.⁸² Ilustracije radi, tržište je toliko ludovalo da je došlo do toga da se vrijednost lukovica približi vrijednosti nekretnina onih koji su ih u težnji za posjedovanjem nečeg toliko rijetkog bili spremni i zadužiti kod banaka.⁸³ Naravno, takvo trgovanje nije moglo dugo opstati te je do kulminacije bavljenja tom iracionalnom aktivnošću došlo već 1637. godine kada su uslijedile promjene odnosa ponude i potražnje, a samim time i ponovno izjednačenje cijena lukovica tulipana s drugim cvijećem prisutnim na tržištu.⁸⁴ Ipak, nisu samo konzumerizam i težnja ka sakupljanju vrijednog i neobičnog bili jedini razlog koji je doveo do oduševljenja kako uzgojem cvijeća, tako i njegovim prikazivanjem na platnu. Kao što je to bio slučaj s općenitim razvojem slikarstva mrtvih priroda nizozemskih provincija, i ovdje je razloge potrebno potražiti u ranijim stoljećima. Uz utjecaj naglašenog realizma, odnosno naturalizma koji se još od renesansnog razdoblja ustalio u likovnom stvaralaštvu navedenog područja, važno je istaknuti i utjecaj knjižnog slikarstva, ali i ilustriranih publikacija temeljenih na znanstvenim spoznajama s područja botanike kao jednog od važnijih ishodišta u pronalasku referenci za stvaranje samostalnih mrtvih priroda s cvijećem.⁸⁵

5.1.1. Utjecaj knjižnog slikarstva

Kada je riječ o knjižnom slikarstvu, uistinu, na području južnih nizozemskih provincija još je koncem 15. stoljeća zabilježena produkcija časoslova na čijim su stranicama svetačke prikaze u izrazito minucioznoj maniri s težnjom ka iluzionizmu flankirali u obrubima položeni elementi flore i faune.⁸⁶ Svakako, njihova prisutnost nije bila samo dekorativne naravi već je s razlogom uparena s pojedinačnim scenama ne bi li se uspostavila značenjska poveznica među njima.⁸⁷ No ne samo da su takvi iz svijeta prirode preuzeti elementi mogli poslužiti kao izvor nadahnuća za kasnije, često kršćanskom simbolikom

⁸² L. IMPELLUSO, 2004., 82.

⁸³ N. SERDAREVIC, 2018., <https://poslovnipuls.com/2018/03/15/tulipomanija-kako-je-tulipan-zaludio-nizozemce/>

⁸⁴ Isto.

⁸⁵ A. K. WHEELOCK JR., 1999., 15.

⁸⁶ A. K. WHEELOCK JR., 1999., 16.

⁸⁷ Isto.

prožete florealne prikaze, već je moguće da su temeljem interakcije s primjerice kukcima postali osnovicom didaktičkih poruka, a posebno onih o prolaznosti i propadanju ovozemaljskog, koje će biti jedna od glavnih tema mrtvih priroda nizozemskih provincija u nadolazećem razdoblju. Oboje je vidljivo primjerice uz prikaz Poklonstva u *Časoslovu Izabele Kastiljske* koji je koncem 15. stoljeća najvjerojatnije kao poklon istoimenoj kraljici izrađen na području Flandrije, točnije u gradovima Ghentu i Brugesu.⁸⁸ Kako uz slikovni prikaz na *versu*, tako i uz tekstualni dio na *rectu*, pojavljuje se odabrano cvijeće koje umjetnik vjerno dočarava tehnikom *trompe l'oeila* pritom pazeći da su u međusobnoj korespondenciji (prilog 1.). Svo prikazano cvijeće odrezano je sa dijelom stabljike i listovima te položeno na zlatnu podlogu koja služi kao svojevrsan okvir scene Poklonstva i teksta. Među njim se između ostalog pojavljuju bijeli ljiljan, crvena ruža, iris, ljubičica, crveni karanfil, pakujac, maćuhica, tratinčica pa čak i plodovi jagode. Takav izbor nije proizvoljan već ima poveznica s temom ostatka prikaza te se uglavnom referira na samu Bogorodicu, počevši od Bezgrešnog začeca pa sve do tuge prouzrokovane smrću sina na križu. Iako se na Poklonstvo izravno referira tek ljubičica,⁸⁹ ostalo cvijeće može aludirati na Bogorodičine vrline vezane uz začecé ili pak anticipirati buduća događanja te na taj način biti povezano s njime. Većina nabrojanog cvijeća svojstvena je upravo sličnim dekorativnim rješenjima knjižnog slikarstva spomenutog područja, ali i vremena u kojem je nastao i ovaj kodeks.⁹⁰ Kao što je to već navedeno, uz cvijeće se pojavljuju i kukci, točnije leptiri, vretence te puž. Izgledno je kako se takav odabir elemenata flore i faune, naravno uz određena odstupanja i izmjene, zadržao sve do pojave samostalnih mrtvih priroda s cvijećem na području nizozemskih provincija tijekom kasnog 16. i 17. stoljeća. Primjerice, vretence i leptir, uz druge kukce kao što su pčela i gusjenica, pojavit će se uz odrezano, no u košaru i oko nje položeno cvijeće na slici Ambrosiusa Bosschaerta Starijeg nastaloj gotovo stoljeće kasnije, 1614. godine (prilog 2.). U oba slučaja vrlo je vjerojatno kako su upravo leptir i vretence namjerno prikazani uz ostale florealne elemente ne bi li se njihovim značenjskim suodnosom ukazalo na sukob dobra u formi leptira kojim se referira na uskrsnuće, a samim time i na spasenje, i zla u ovom slučaju prisutnog posredstvom vretenca poistovjećenog s muhama, inače nositeljicama tog značenja.⁹¹ Moguće je kako su takve ideje ostale aktualne i u slučaju samostalnih mrtvih priroda, posebice kada se u obzir uzmu konzumerizam kojeg je u 17. stoljeću u sjevernim nizozemskim provincijama

⁸⁸ Hours of Queen Isabella the Catholic, Queen of Spain: Fol. 136v, Adoration of the Magi, The Cleveland Museum of Art, <https://www.clevelandart.org/art/1963.256.136.b>

⁸⁹ L. IMPELLUSO, 2004., 128.

⁹⁰ A. K. WHEELLOCK JR., 1999., 16.

⁹¹ N. SCHNEIDER, 2009., 97.

proizvelo novo ekonomsko stanje te moralne dvojbe koje su rezultati takvog blagostanja kod onodobnog društva nesumnjivo stvarali.

5.1.2. Utjecaj botanike i izdavaštva

Utjecaj znanosti, pogotovo botanike, na mrtve prirode s cvijećem jednako je važan kao i utjecaj prošlosti, osobito kada se uzme u obzir da "su se umjetnici, botaničari, ilustratori i izdavači međusobno poznavali i nadahnjivali svojim radom."⁹² Takva umreženost pojedinaca različitih, no opet na određenoj razini povezanih struka, bez sumnje je morala polučiti rezultate u vidu publikacija koje će biti od velike vrijednosti kako za one sa znanstvenog, tako i za one s umjetničkog područja. Jednu od važnijih publikacija, onu naziva *Archetypa Studiaque Patris Georgii Hoefnagelli* dugujemo dvojici umjetnika, ocu i sinu Jorisu i Jacobu Hoefnagelu. Kao što to i sam naziv djela sugerira, Jacob je grafikama temeljenim na očevim ranijim viđenjima biljnog i životinjskog svijeta kao likovnom predlošku publikacije pridružio kratke izvratke iz različitih literarnih izvora pisanih latinskim jezikom koji u sebi nose određene moralizirajuće poruke, ne nužno u potpunosti sadržajno povezane s prikazanim.⁹³ I kod ovih se grafika objedinjenih i objavljenih 1592. godine, baš kao i kod ranije opisanog primjerka knjižnog slikarstva s početka istog stoljeća, uočava kontinuitet tradicije slikarstva s izrazitim realističkim i iluzionističkim tendencijama uz svakako povećanu razinu izvedbe detalja prikazanih biljaka i životinja različitih vrsta, čemu je nesumnjivo pridonio i napredak u znanosti, odnosno nova otkrića. No ono što ih odvaja od ranijeg knjižnog slikarstva i približava samostalnim mrtvim prirodama jest činjenica da "su cvijeće, voće i male životinje prvi put tretirane kao primarni subjekt umjetničkih djela."⁹⁴ Temeljem tih odlika, sadržaj *Archetype*, a među njim i autorova simbolikom prožeta simetrična kompozicija u vazi postavljenog cvjetnog aranžmana okruženog primjercima sitnih životinjskih vrsta, uključujući leptira i vretence, te plodova i drugog cvijeća, zaživio je među ostalim onodobnim umjetnicima kao polazište u oblikovanju vlastitih prikaza svijeta prirode (prilog 3.).⁹⁵ Publikacije objavljene ususret i tijekom vremena najveće općinjenosti Nizozemaca čudima botanike, uz to što su očigledno bile izvor nadahnuća umjetnicima, posredstvom su svojih autora nudile i pogled na aktualna zbivanja u društvu. Osim što sadrži grafički prikaz kako cvjetova, tako i lukovica tulipana prikazanih u krajoliku, *Sinnepoppen* Roemera Visschera iz 1614., značajan je jer, shodno didaktičkom konceptu publikacije čiji je cilj kombinacijom

⁹² A. K. WHEELOCK JR., 1999., 16.

⁹³ S. EBERT-SCHIFFERER, 1999., 56, 60.

⁹⁴ Isto.

⁹⁵ A. K. WHEELOCK JR., 1999., 32.

slike i teksta potaknuti čitatelje na razmišljanje o moralnim pitanjima, kratkom porukom ispisanom u vrhu likovnog prikaza daje komentar na stanje u koje se društvo samo dovelo zahvaljujući tom cvijetu.⁹⁶ Izvornik kaže "Een dwaes en zijn gelt zijn haest ghescheijden", odnosno "budala i njen novac se brzo rastave," što ukazuje kako je autor razumnim i kritičkim sagledavanjem onodobnih sakupljačkih trendova koji su zaživjeli među publikom nastojao istoj ukazati na negativne strane koje su ti trendovi sa sobom nosili te joj pružiti poduke o moralnim vrijednostima kojih se valja držati.⁹⁷ Takve i slične ideje, premda uglavnom bez popratnog tekstualnog dijela, moći ćemo zamijetiti i kod samostalnih mrtvih priroda s cvijećem.

5.2. *Mrtve prirode s cvijećem od Ambrosiusa Bosscaherta Starijeg i Jana Brueghela Starijeg do Jana Davidsza de Heema*

Govoreći o razvoju onog što danas nazivamo nizozemskim i flamanskim slikarstvom mrtvih priroda s cvijećem, rana desetljeća 17. stoljeća, točnije razdoblje do pred sam vrhunac i kraj zanosa koji je zbog cvijeća vladao među građanstvom, nezamisliva su bez dvojice slikara na čijim se temeljima isti taj razvoj nastavio odvijati. Dakako, radi se o ranije spomenutom Ambrosiusu Bosschaertu Starijem te njegovom suvremeniku Janu Brueghelu Starijem. Premda rodom s područja južnih nizozemskih provincija, točnije iz Antwerpena, život i rad onog prvog u velikoj je mjeri vezan za sjeverne provincije, a posebice grad Middelburg. Grad je to u sjevernoj nizozemskoj provinciji Zeeland u koji Bosschaert stiže krajem osamdesetih godina 16. stoljeća još kao adolescent potaknut vjerskim progonima protestanata,⁹⁸ ali i svojevrsna cvjećarska i botaničarska meka sjevera pogodna za slikare specijalizirane za prikaze cvijeća shodno visokoj potražnji koja je ondje za istima postojala.⁹⁹ Za pretpostaviti je kako je klima koja je u Middelburgu kao urbanoj sredini čuvenoj po bogatstvu botaničkih vrtova¹⁰⁰ vladala, imala izuzetan utjecaj i na razvoj Bosschaertovog umjetničkog identiteta i stilskog vokabulara. Promotrimo li prikaze buketa, koji su obilježili velik udio njegovog opusa, autorov rukopis i više je nego prepoznatljiv i lako čitljiv, na trenutke gotovo formulaičan. Na tragu oblikovanja proizašlog iz bogate tradicije ilustriranih

⁹⁶ S. EBERT-SCHIFFERER, 1999., 63.

⁹⁷ E. CAMPBELL, <https://www.blogs-uva-erfgoed.nl/flowers-in-the-dutch-emblem-book/>

⁹⁸ Ambrosius Bosschaert the Elder, The National Gallery, <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/ambrosius-bosschaert-the-elder>

⁹⁹ S. EBERT-SCHIFFERER, 1999., 96-97.

¹⁰⁰ A. K. WHEELOCK JR., 1999., 38.

botaničkih izdanja,¹⁰¹ Bosschaert razvija stil za kojeg se može reći da je "posjedovao jednu primitivnu jednostavnost zbog cvjetova koje je raspoređivao simetrično, nadvisujući cjelinu velikim [...] cvijetom, obično prugastim tulipanom."¹⁰² Kasnije, gotovo pred kraj života, dolazi do određenih promjena uvjetovanih utjecajima koji su dolazili izvan Middelburga u kojem je do tada djelovao. Premda simetriju kao dominantnu stavku kompozicije neće napustiti, boravak u Utrechtu i Bredi dovest će do okretanja od do tada vještog izbjegavanja preklapanja elemenata kompozicije u korist njihovog slobodnijeg raspoređivanja pri kojem će upravo preklapanja cvjetnih elemenata postati učestalija.¹⁰³ Moglo bi se reći kako je ta promjena približila prikazane cvjetne aranžmane onome što bismo inače susreli u stvarnosti, premda oni to nikada nisu bili. Razlog tome leži u činjenici da aranžmani koje Bosschaert minuciozno tvori slikajući raznovrsno cvijeće, u zbilji kao takvi nisu mogli postojati jer većina pojedinačnih prikazanih cvjetova cvate u različitim dijelovima godine.¹⁰⁴ Postoji velika vjerojatnost da su brojne ranije rađene studije bile temelj ovakvih nestvarnih kompozicija.¹⁰⁵ No kojim su povodom slikari stvarali takve tehnički savršene laži? U prvom redu, ta su djela imala svoju praktičnu narav. Cvijeće je svojim biološkim postavkama relativno kratkog vijeka i, bez obzira koliko imućni bili, njegovo propadanje građani nisu mogli zaustaviti ni na jedan način, osim slikanjem.¹⁰⁶ Naravno, samim time se nameće i pretpostavka kako su takvi nemogući aranžmani ujedno i nositelji nekog dubljeg značenja, ne samo i isključivo religioznog posredstvom pojedinih primjeraka cvijeća, već i onog koji podsjeća da se u stvarnosti, van dvodimenzionalnog platna, propadanje materijalnog ne može zaustaviti. Osim što odražava njegove stilske postavke, Bosschaertova *Mrtva priroda s cvijećem u Wan-Li vazi na polici s ostalim cvijećem, školjkama i leptirom* nastala između 1609. i 1610. godine potkrepljuje i teze o postojanju značenjske višeslojnosti (prilog 4.). Gledajući isključivo aspekt kršćanske simbolike poneko je prikazano cvijeće, a posebice ružu i ljiljan koji u ovom slučaju umjesto tulipana nadvisuje čitav aranžman, temeljem postojećeg znanja o njihovom već do tada u umjetnosti ustaljenom značenju, nemoguće ne protumačiti kao namjerno odabrane posrednike marijanskih i kristoloških tema. No element zanimljivog donosi i drugo cvijeće, poput narcisa, kojeg se osim kao možebitnog kršćanskog glasnika

¹⁰¹ Ambrosius Bosschaert the Elder, The National Gallery, <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/ambrosius-bosschaert-the-elder>

¹⁰² A. K. WHEELOCK JR., 1999., 40.

¹⁰³ Isto.

¹⁰⁴ M. WESTERMANN, 2007., 90.

¹⁰⁵ W. STECHOW, 1966., 64.

¹⁰⁶ N. SCHNEIDER, 2009., 138.

vječnog života može dovesti u vezu s alegorijama sebeljublja i gluposti.¹⁰⁷ Zanimljiv je iz tog razloga što upravo zbog potonjeg zajedno s prikazanim tulipanima, koji u konačnici u kontekstu prostora i vremena u kojem je djelo nastalo mogu posjedovati slično značenje, pridonosi tezi o ovakvim mrtvim prirodama kao podsjetnicima o efemernosti materijalnog, ali i iracionalnoj težnji za njegovim sakupljanjem. Kada tome pridodamo i *Wan-li* vazu u kojoj se cvijeće nalazi te uz nju smještene primjerke školjaka, koje možemo protumačiti kao trofeje nizozemskih prekomorskih komercijalnih i kolonijalnih uspjeha,¹⁰⁸ jasno je da čista kršćanska simbolika nije bila jedina značenjska stavka Bosschaertovog djela. Elementu anegdotalnosti i intenziviranju naturalističkih tendencija pridonose podno buketa smještene otpale latice ruže na desnoj i ružina stabljika s djelomično otpalim laticama na lijevoj strani, ali i prisutnost sitne faune, poput muhe, leptira, gusjenice, pčele i vretenca u interakciji s cvijećem. Svi oni anticipiranju skoro propadanje životnosti i ljepote cvijeća koje je u nekim slučajevima na vrhuncu svog cvata. Svojom kršćanskom simbolikom oni pak u konačnici podsjećaju na prevlast dobra i dolazak vječnog života uskrsnućem kojeg povezujemo s prikazom pčele, gusjenice i leptira, nad mukom i zlom koje ovdje simboliziraju muha i vretence.¹⁰⁹ Mada to ne možemo sa sigurnošću potvrditi, ovakva tumačenja o didaktičnosti ovog i sličnih djela nude se kao jedno od mogućih odgovora koji opravdavaju istovremeno postojanje i suodnos svih na kompoziciji prikazanih elemenata.

I dok smo Bosschaertove mrtve prirode s cvijećem temeljem njihove oblikotvornosti mogli dovesti u vezu s precizno izvedenim botaničkim studijama, one Jana Brueghela Starijeg zbog brojnosti će nas prikazanih primjeraka cvijeća navesti da na njegove kompozicije gledamo kao na tapiserije satkane od ponekad više od stotinu cvjetova različitih vrsta koje pod izravnim upadom svjetla izranjaju iz tmine prostora u kojem ih umjetnik smješta u gotovo isti plan (prilog 5.).¹¹⁰ Premda, postoje sačuvana i djela skromnijih razmjera po pitanju koncentracije cvjetnih vrsta, a koja su mnogo bliža radovima suvremenika mu Bosschaerta. Ipak, za razliku od Bosschaerta koji je gotovo u pravilu djelovao u sjevernim nizozemskim provincijama i njihovim gradovima, Brueghelova je slikarska karijera bila inozemnog karaktera jer je osim u južnim nizozemskim provincijama, a prvenstveno u rodnom Bruxellesu te Antwerpenu, djelovao i u drugim dijelovima Europe, uključujući područja

¹⁰⁷ L. IMPELLUSO, 2004., 93.

¹⁰⁸ New National Gallery Allocation, The National Gallery, <https://www.nationalgallery.org.uk/about-us/press-and-media/press-releases/new-national-gallery-allocation>

¹⁰⁹ L. IMPELLUSO, 2004., 330, 334, 336.

¹¹⁰ N. SCHNEIDER, 2009., 138.

današnje Češke Republike i Italije.¹¹¹ Uz ovu potonju vezujemo sačuvane pisane podatke koji su nam od velike koristi u razotkrivanju postupaka koje je slijedio u izradi svojih djela, ali i u jednostavnijem tumačenju njihovog značenja. Dakako, riječ je o Brueghelovim korespondencijama s milanskim kardinalom Federicom Borromeom, mecenom s kojim su se suradnja i odnos i nakon njegovog boravka duž Apeninskog poluotoka, što naravno podrazumijeva i boravke u Rimu i Milanu, krajem 16. stoljeća nastavili odvijati.¹¹² Navedena nam korespondencija u formi pisama otkriva kako je Brueghelov postupak slikanja mrtvih priroda s cvijećem bio nadasve dugotrajan jer ne samo da je bilo potrebno prijeći velike udaljenosti kako bi se dospjelo do onih mjesta na kojima su pojedine, često i rijetke, vrste cvijeća rasle, već je ujedno u to bilo uključeno i iščekivanje razdoblja cvjetanja istih ne bi li ih, temeljem vlastitih tvrdnji, naslikao prema živom modelu.¹¹³ Takvim su postupkom nastajali cvjetni aranžmani koji, kao i u Bosschaertovom slučaju, nisu bili pravi odraz prirode već kolaž najboljeg i najrjeđeg što je priroda u tom pogledu mogla ponuditi. Ipak, izgledno je kako su upravo kao takvi savršeno odgovarali teološkom konceptu prema kojem se spajanjem sezonski nespojivog cvijeća unatoč visokom stupnju vjernosti u prikazu odaje počast njihovom stvoritelju.¹¹⁴ Oslanja se to i na onodobna promišljanja o kratkotrajnosti životnog vijeka takvih ovozemaljskih ljepota, koja nisu bila strana kako građanstvu koje je živjelo prema učenju katoličke crkve, tako i onom koje se priklonilo tada još relativno novom kalvinističkom učenju.¹¹⁵ Osim samostalnih mrtvih priroda s cvijećem koje je izradio za kardinala Borromea, dio Brueghelovog opusa, koji na tragu tradicije knjižnog slikarstva ponovno u vezu dovodi cvjetne dekoracije s vjerskim prikazima, na neki je način produkt navedene suradnje i kardinalovog shvaćanja slikarevih sposobnosti kao izvrsnog načina za ponovno jačanje kulta Bogorodice posredstvom likovnih djela.¹¹⁶ Ovakvi radovi u kojima će cvijeće umjesto u buketima svoje mjesto pronaći u girlandama ovješanim oko prvenstveno svetačkih prikaza postat će uskoro prepoznatljiv dio stvaralaštva Brueghelovog učenika, jezuitskog redovnika Daniela Seghersa, ali i prilika za suradnju slikara specijaliziranih za prikaze cvijeća, odnosno mrtve prirode, sa slikarima naklonjenima drugim sadržajima, kao što je to primjerice bila poznata Brueghelova suradnja s Peterom Paulom Rubensom.¹¹⁷ No

¹¹¹ Jan Brueghel the Elder, The National Gallery, <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/jan-brueghel-the-elder>

¹¹² S. EBERT-SCHIFFERER, 1999., 84.

¹¹³ A. K. WHEELOCK JR., 1999., 48.

¹¹⁴ A. K. WHEELOCK JR., 1999., 50.

¹¹⁵ A. K. WHEELOCK JR., 1999., 51.

¹¹⁶ Isto.

¹¹⁷ S. EBERT-SCHIFFERER, 1999., 102.

koliko god cijenjeni bili njihovi autori, kompozicije ovog tipa naznačit će odmak od samostalnih mrtvih priroda cvjetne tematike.¹¹⁸

Svoj doprinos rastu fundusa takvih djela karakterističnih za slikarstvo južnih nizozemskih provincija, a samim time i katoličkog grada Antwerpena, dao je i Jan Davidsz. de Heem koji je svojim djelovanjem u gradovima kako sjevernih, tako i južnih provincija imao utjecaj na razvoj njihovog slikarstva mrtvih priroda¹¹⁹ i ukazao na neizbježna posuđivanja među njima.¹²⁰ Prisutnost simbolike, a posebno one povezane s naukom katoličke crkve, i moralizirajućih poruka karakterističnih za sjeverne nizozemske provincije i više je no uočljiva u njegovim djelima. Sredinom četrdesetih godina stvara *Mrtvu prirodu s cvijećem, raspelom i lubanjom* na kojoj u središte kompozicije postavlja buket u staklenoj vazi s već ustaljenim repertoarom cvijeća kakvog smo mogli vidjeti kod Bosschaerta ili Brueghela (prilog 6.). Osim toga, u ovom slučaju de Heem intimnu kulisu kompozicije obogaćuje i drugim elementima poput voća i školjke na desnoj te raspela, perom ispisane poruke, lubanje i džepnog sata na lijevoj strani. Ovakvi elementi, a posebno lubanja i džepni sat približavaju mrtve prirode s cvijećem ka drugoj skupini mrtvih priroda – onih predznaka *vanitas* tipičnih za grad Leiden¹²¹ u kojem je de Heem boravio do odlaska u Antwerpen. Uspostavljajući tako odnos između cvijeća, školjke i voća čija bitna osobina je njihova efemernost unatoč ljepoti koju posjeduju te lubanje i sata koji nesumnjivo aludiraju na smrt koja će doći s vremenom,¹²² autor djelom sugerira prolaznost ovozemaljskog. No prisutnošću raspela pak istovremeno upućuje promatrača kako je vječni život ipak moguć, naravno posredstvom vjerovanja u Krista, odnosno u njegovu žrtvu koja je kulminirala smrću na križu čime nam je omogućio spasenje.¹²³ Sličnu poruku iznesenu na nešto više implicitan način pronalazimo na njegovoj *Vazi cvijeća* nastaloj oko 1660. godine (prilog 7.). Izvrstan je to primjer njegovih asimetričnih buketa kojim nastavlja dotadašnju tradiciju nestvarnih ili nemogućih aranžmana složenih od različitih cvjetnih vrsta kojima pridružuje čak i povrće i žitarice te ih stavlja u interakciju s ponekad tek vidljivim predstavnicima sitne faune kao što su leptir, gusjenica, pčela, osa, pauk, puž i gušter ne bi li na koncu suptilno prenio poruke o smrti i uskrsnuću.¹²⁴ Biljni element koji je karakterističan upravo za njegove kompozicije jest

¹¹⁸ S. EBERT-SCHIFFERER, 1999., 102.

¹¹⁹ A. K. WHEELOCK JR., 1999., 61.

¹²⁰ S. EBERT-SCHIFFERER, 1999., 105.

¹²¹ R. SEIDLER, 1989., 94.

¹²² Blumenstillleben mit Totenkopf und Kruzifix, Sammlung, Die Pinakotheken, <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artist/jan-davidsz-de-heem/blumenstillleben-mit-totenkopf-und-kruzifix>

¹²³ A. K. WHEELOCK JR., 1999., 63.

¹²⁴ A. LIBBY – A. K. WHEELOCK JR., <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46097.html>

pšenica koju možemo promatrati upravo kao glasnika potonjeg jer se na putu do vječnog života čovjek baš kao i zrno pšenice mora nakon smrti vratiti zemlji.¹²⁵ Za razliku od ranije slike iz tridesetih godina, na ovoj je raspelo uklopljeno znatno suptilnije, u tolikoj mjeri da ga ne možemo ni nazvati raspelom već nečim što na njega tek asocira. Naravno, riječ je o prozoru kao izvoru svjetla pomoću kojeg prikazani buket i izranja iz tame i biva vidljiv promatraču, odnosno njegovim dvama rešetkama koje ukrštene tvore križ uočljiv u odrazu staklene vaze.¹²⁶ Osim cvjetnih i voćnih girlandi u maniri južnog nizozemskog slikarstva i mrtvih priroda s cvijećem i pokojim *vanitas* elementom, de Heem je slikao i čiste *vanitas* mrtve prirode specifične za umjetnost sjevernih provincija, ali i raskošne mrtve prirode s prostrtim stolovima o čemu će više riječi biti u nastavku.

6. Od skromnih jela do prekomjerne raskoši – mrtve prirode s prostrtim stolovima

6.1. Sekularizacija kao temelj razvoja mrtvih priroda s prostrtim stolovima

Porast sekularizacije slikarstva koje se sadržajno oslanja na hranu i prehrambene navike u 17. stoljeću samo je nastavak na ranija rješenja koja su postupno dovela do potpunog osamostaljenja mrtvih priroda navedene tematike. U prvom redu riječ je o Pieteru Aertsenu na čijim se djelima, nastalim još prije odvajanja nizozemskih provincija, u do tada možda neobičnom omjeru i kontekstu susreću profani i sakralni motivi. Element neobičnog na djelu kao što je *Mesarska tezga sa Svetom obitelji* iz 1551. godine leži u jukstapoziciji profanog prikaza u velikoj mjeri još sirovih namirnica životinjskog porijekla naglašenog naturalizma u prvom planu s u pozadini potisnutim i podosta umanjenim prikazom Bijega u Egipat (prilog 8.).¹²⁷ Tumačenja prema kojima ovakva djela predstavljaju prevlast materijalnog nad duhovnim idu u korist sve veće sekularizacije umjetnosti koja će u relativno kratkom vremenu iznjedrili mrtve prirode koje, unatoč povezanosti s prikazom prehrambenih predmeta, sadržajno neće u potpunosti pratiti Aertsenove žanr scene, ali će s njima ostati donekle povezane barem u vidu moralizirajućih poruka koje njihovi značenjski slojevi emitiraju.¹²⁸

6.2. Ontbijten i banketten od ranih predstavnika do harlemskih majstora

Do značajnijeg razvoja, odnosno porasta zanimanja za slikarstvo mrtvih priroda s prostrtim stolovima dolazi otprilike na prijelazu iz prvog u drugo desetljeće 17. stoljeća, u

¹²⁵ A. K. WHEELOCK JR., 1999., 63.

¹²⁶ Isto.

¹²⁷ K. BENDINER, 2004., 36-37.

¹²⁸ Isto.

Antwerpenu, ali i u Harlemu,¹²⁹ što pokazuje kako ono nije vezano za umjetnička središta isključivo južnih, odnosno sjevernih nizozemskih provincija. Dva su pojma koja se tijekom prve polovice stoljeća pojavljuju u pisanim izvorima, odnosno prodajnim katalogima, sjevernih provincija – *ontbijten*, koji se odnosi na prikaze koje bismo mogli okarakterizirati kao jednostavne obroke ili, kako ih se češće opisuje, doručke te *banketten*, pojam koji se pak odnosi na prikaze banketa.¹³⁰ Navedena se dva pojma u različitoj literaturi često isprepliću i poistovjećuju pa tako jednostavni *ontbijt* istovremeno može biti protumačen kao *banket*, posebice ako je prikazani stol nešto bogatije opremljen.¹³¹

Nije neobično da se mrtve prirode, pogotovo one koje se često vezuju uz termine *ontbijten* i *banketten*, interpretira i kao prikaze deserata među kojima će se uz proizvode od šećera, moći pronaći kako različito voće i orašasti plodovi, tako i mliječni proizvodi poput sira.¹³² Slatkiše, ujedno i novitete na jelovnicima onodobnog stanovništva, njemački slikar mrtvih priroda Georg Flegel na suptilan, no vješt način približava kršćanskom učenju navodeći promatrača da primjerice po uočavanju od šećera izrađenih slova grčkog alfabeta, alfe i omega, iščita i tumačenje koje ih temeljem navoda u *Otkrivenju* dovodi u vezu s Kristom (prilog 9.).¹³³ Primjena šećera u izradi slastica nakon što je on po otkriću novog svijeta postao znatno dostupniji no što je to bio ranije, donekle je u vezi s probojem reformacije koja je osiromašila proizvodnju meda zatvaranjem samostana koji su se bavili pčelarstvom.¹³⁴ Tako se najednom šećeru počelo pripisivati srednjovjekovno značenje duhovne slatkoće koje je do tada bilo svojstveno medu.¹³⁵ Slične slatkiše u većim ili manjim količinama u odnosu na Flegela možemo pronaći i kod primjerice Osiasa Beerta i Clare Peeters, ranih predstavnika mrtvih priroda ovog tipa karakterističnih po često simetrično raspoređenim elementima prikazanim s visoke točke gledišta.¹³⁶ Deserti koje na svojim djelima poslužene na očigledno skupocjenom metalnom i keramičkom posuđu, kao i uz njega, nude spomenuti autori, zapravo su na neki način ujedno i potvrda o komercijalnom viđenju tih istih djela od strane njih samih. Naime, umjetničko je djelovanje oboje slikara nedjeljivo od južnih nizozemskih provincija koje su svakako za njihova života, ali i nakon njega, bile pod španjolskom krunom, a kao takvo je ciljano rezultiralo djelima s prikazima poslastica koje su

¹²⁹ S. EBERT-SCHIFFERER, 1999., 87.

¹³⁰ J. WOODALL, 2012., 983.

¹³¹ S. SLIVE, 1995., 281.

¹³² S. EBERT-SCHIFFERER, 1999., 90.

¹³³ N. SCHNEIDER, 2009., 89.

¹³⁴ S. MALAGUZZI, 2008., 270.

¹³⁵ N. SCHNEIDER, 2009., 89.

¹³⁶ S. SLIVE, 1995., 281.

poklonstvo mogle naći među imućnim stanovništvom Iberskog poluotoka kojem nabavka umjetničkih ostvarenja iz tog dijela carstva nije bila mrska.¹³⁷

Kao što je to već spomenuto, pored slatkiša, voća te orašastih plodova, na djelima koja se tumače i kao prikazi deserata učestalo možemo susresti i sir, namirnicu koja i danas zauzima jedno od važnijih mjesta u prehrambenim navikama tamošnjeg stanovništva. Više vrsta sira različitih stadija zrelosti upravo su uz suhe smokve, grožđice, bademe, kruh, perece, listiće maslaca i fino posuđe poput porculanskog tanjura kineske ili pozlaćenog staklenog kaleža mletačke provenijencije te glinenog vrča i noža reljefno oblikovane drške, glavni elementi koji čine naizgled jednostavan objed u djelu *Mrtva priroda sa sirevima, bademima i perecima* koje je oko 1615. naslikala Clara Peeters (prilog 10.),¹³⁸ slikarica aktivna u provincijama i sjevera i juga.¹³⁹ Osim prikazanog posuđa kao čistog simbola novostečenog prosperiteta sjevernih nizozemskih provincija i razvijene međunarodne trgovine koje ipak osim uglancane vanjštine skriva i nešto manje lijepu istinu o tom postignuću,¹⁴⁰ prikaz sira također možemo sagledati kroz prizmu razvijenog nizozemskog gospodarstva.¹⁴¹ No iako ga je zbog činjenice što je zajedno s maslacem bio važan izvozni proizvod moguće na neki način protumačiti i kao simbol dobrog ekonomskog stanja, premda on sam kao namirnica nije smatran pretjeranim luksuzom, prikaz sira može imati dodirnih točaka i s religijskim tumačenjima.¹⁴² Unatoč tome što sam sir u okvirima slikarstva sjevernih nizozemskih provincija 17. stoljeća ne možemo s potpunom sigurnošću povezati s katoličkim viđenjem prema kojem se Krist naziva nebeskim mlijekom,¹⁴³ može ga se dovesti u vezu s protestantima prihvatljivom korizmenom, odnosno posnom hranom¹⁴⁴ i kao takvom mogućom moralnom kompenzacijom za posjedovanje i uživanje u ovozemaljskim, materijalnim dobrima.

Do tridesetih godina 17. stoljeća već je došlo do određenih promjena u načinu izvedbe mrtvih priroda koje obrađuju teme doručaka, odnosno jednostavnih obroka, i banketa, zahvaljujući dvojici slikara – Pieteru Claeszu i Willemu Claeszu Hedi.¹⁴⁵ Njihovi prepoznatljivi radovi koje temeljem stilskih odlika možemo svesti pod takozvane monokromne bankete kao zajednički nazivnik, ukazuju na odmake koji će ih barem vizualno

¹³⁷ S. EBERT-SCHIFFERER, 1999., 118.

¹³⁸ Clara Peeters, Mauritshuis, <https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/clara-peeters/>

¹³⁹ S. SLIVE, 1995., 281.

¹⁴⁰ J. WOODALL, 2012. 977-978.

¹⁴¹ J. BRUYN, 1996., 202.

¹⁴² J. BRUYN, 1996., 202, 208.

¹⁴³ J. BRUYN, 1996., 202.

¹⁴⁴ N. SCHNEIDER, 2009., 101.

¹⁴⁵ S. EBERT-SCHIFFERER, 1999., 123.

odvojiti od stvaralaštva njihovih prethodnika te će kao takvi ujedno postati i prepoznatljiv umjetnički produkt grada Harlema.¹⁴⁶ U odnosu na ranija djela ove tematike, možemo uočiti kako dolazi do prikazivanja stola s nešto niže točke gledišta, ali ono što je pak uočljivije jest promjena koja se ogleda u izboru suzdržanije i prigušenije palete boja i svjetlosnih efekata pri oblikovanju prostora u kojem je elementom anegdotalnosti u razmješčaju ponešto smanjene količine predmeta došlo do naglašavanja baroknog nemira i razigranosti.¹⁴⁷ Dijelom sa stola povučen, a u nekim slučajevima i u bogatim naborima namreškan biserno bijeli stolnjak, napola pojedena jela ili pak izokrenuto i porušeno posuđe koje ponekad prelazi rub stola, ne samo da dodatno pospješuju navedeni nemir, već i u istinskoj maniri barokne umjetnosti navode promatrača na interakciju s prikazanim, čime na neki način isti u tom kontekstu postaje onim koji objeduje, a koji je naravno u skladu sa slikarskim motivom sa slike namjerno izostavljen.¹⁴⁸

Kada je riječ o repertoaru prikazanih elemenata objeda, svakako je veći naglasak stavljen na jelo no što je to slučaj s pićem. Ipak, to nipošto ne znači da taj prehrambeni aspekt djela nije lišen restrikcije po pitanju kvantitete. Štoviše, promotrimo li djela obojice slikara uočiti ćemo kako na tim kompozicijama nerijetko dominira posuđe, među kojim se najučestalije ponavljaju *roemer* čaša od zelenkastog stakla karakteristične široke noge dekorirane pupčastim staklenim aplikacijama koja drži obli trbuh čaše često do pola ispunjen vinom, potom *tazza* – plitka reljefno oblikovana srebrna zdjela na stalku, plitki kositreteni tanjuri na kojima je posluženo neko od jela ili namirnica, ali često i nož koji odložen kao da poziva promatrača da nastavi jelo ondje gdje je ono ranije zaustavljeno.¹⁴⁹ No prisutnost noža na ovakvim slikama sugerira i da nam ga autor kao promatračima nudi ne samo kao pomoć pri jelu, već i kao pomoć u odabiru pravih vrijednosti koje će rezultirati spasenjem, naspram materijalnih težnji koje će nas u tome sputavati.¹⁵⁰ Kao razlog za redukciju prehrambenih proizvoda neki autori navode promjene u prehrambenim navikama bližima srednjoj klasi, drugi pak to vide kao izostanak potrebe za iskazivanjem obilja posredstvom umjetničkih djela,¹⁵¹ a zanimljivo je pak tumačenje koje ovakve prikaze ne smatra ničim više no zalogajima kojima je cilj kod konzumenta izazvati što veću potrebu za pićem.¹⁵² Odabir prikaza posluženih proizvoda kao što su morski plodovi ili pak masline svakako na neki način

¹⁴⁶ S. EBERT-SCHIFFERER, 1999., 123.

¹⁴⁷ Isto.

¹⁴⁸ K. BENDINER, 2004., 134.

¹⁴⁹ Isto.

¹⁵⁰ A. WALTER LOWENTHAL, 1986., 190.

¹⁵¹ N. SCHNEIDER, 2009., 102.

¹⁵² J. WOODALL, 2012., 988.

ide u prilog potonjem tumačenju,¹⁵³ no i uz prihvaćanje istog kao razumnog objašnjenja, ne valja isključiti ni mogućnost da u prikazanom promatrač razazna i neko drugo značenje. Nije neobično da prikaz ribe poput onog na slici *Mrtva priroda s roemer čašom i satom* Willema Claesza Hede iz 1629. godine (prilog 11.) dovedemo u vezu s određenim kršćanskim idejama, pri čemu se, posebice ako je poslužena uz kruh i vino koji se bespogovorno referiraju na euharistiju, ista može protumačiti i kao prefiguracija Krista.¹⁵⁴ Raskomadanu haringu, kakvu Pieter Claesz slika na svojoj *Mrtvoj prirodi s čašom piva i dimljenom haringom na tanjuru* iz 1636. godine (prilog 12.), moguće je protumačiti u svjetlu za posta prihvatljive hrane.¹⁵⁵ Ipak, kada je riječ o ribi, valja uzeti u obzir i činjenicu kako je ovo razdoblje ne samo procvata trgovine sjevernih nizozemskih provincija, već i ondašnje industrije ribe pa se njena prisutnost na onovremenim mrtvim prirodama ovoga tipa može opravdati i kao referenca na aktualno gospodarsko blagostanje.¹⁵⁶

Nije rijetkost da osim ribe, na tanjurima kako mrtvih priroda, tako i na onima znatno širih žanr scena sjevernog nizozemskog slikarstva, pronađemo i kamenice. Premda na njih danas možemo gledati kao na nadasve luksuznu namirnicu, u periodu u kojem ovakva djela nastaju, kamenica se na tržištu moglo pronaći u izobilju, a samim time i na stolovima ondašnjeg stanovništva.¹⁵⁷ Neobičnim se može učiniti što je istovremeno smatrana dijelom posnog jelovnika i namirnicom kojoj se zbog pripisanih afrodizijskih svojstava lako mogu pridati negativne konotacije.¹⁵⁸ Ideja o kamenici kao simbolu grešnog života i prolaznih ovozemaljskih užitaka¹⁵⁹ dodatno je naglašena prisutnošću drugih namirnica koje pojačavaju njena svojstva¹⁶⁰ kao što je to slučaj na djelima poput *Doručka s kamenicama* Pietera Claesza iz 1633. godine, ili *Mrtve prirode s kamenicama, srebrnom tazzom i staklenim posuđem* Willema Claesza Hede iz 1635. godine (prilozi 13. i 14.). Prvenstveno je riječ o papru koji je najčešće, što je slučaj i s navedenim djelima, prikazan kako u neposrednoj blizini kamenica ispada iz tuljka smotanog od istrgnute stranice knjige. S obzirom da je doprinio boljem okusu i jačanju libida nije za začuditi se što je usporedo s kamenicama došao na metu onodobnih moralizirajućih tekstova koji za razliku od konzumenata nisu štovali takva svojstva, već su podsjećali na posljedice koje se ogledaju u devijantnom ponašanju tih istih konzumenata, pripisujući tako ovakvim namirnicama i ulogu *vanitas* elemenata koji nose

¹⁵³ J. WOODALL, 2012., 988.

¹⁵⁴ N. SCHNEIDER 2009, 103.

¹⁵⁵ Isto.

¹⁵⁶ K. BENDINER, 2004., 71.

¹⁵⁷ L. DE GIROLAMI CHENEY, 1987., 151.

¹⁵⁸ S. EBERT-SCHIFFERER, 1999., 128.

¹⁵⁹ L. DE GIROLAMI CHENEY, 1987., 155.

¹⁶⁰ S. EBERT-SCHIFFERER, 1999., 124.

upozorenje o nezaustavljivom protoku vremena, a samim time i kratkoći ovozemaljskog života.¹⁶¹ Potonje razmišljanje, mada ne u slučaju ovih slika, može biti dodatno poduprto ukoliko se uz slične namirnice i jela pronade i džepni sat čije je značenje samo po sebi indikativno. Na ovakvim prikazima pronaći ćemo i plodove limuna, i to načete s dijelom oguljenom korom koja zna spiralno padati s kositrenog tanjura odmaknutog preko ruba stola te time moguće ukazivati i na to kako život donosi različite zaplete i preokrete,¹⁶² ili pak na to kako je na putu ka ostvarenju onog duhovnog sadržanog u našoj biti potrebno za sobom ostaviti tjelesne ogrtače nalik onima koji štite unutarjni, jestivi dio limuna.¹⁶³ Uz to što je u gastronomskom pogledu baš kao i papar komplementaran kamenicama,¹⁶⁴ limun se pri konzumaciji pića koristio i kako bi se njegovim kiselim svojstvima umanjila slatkoća vina,¹⁶⁵ često prikazanog u *roemer* čašama smještenim u blizini, a na djelima poput onih ranije spomenutih kako bi se takvom asocijacijom uputilo promatrača na važnost umjerenosti.¹⁶⁶ Od ostalih možebitnih zalogaja na ovakvim skromnijim prikazima valja svakako izdvojiti i orašaste plodove koji su se često uz suho voće pojavljivali i na ranijim mrtvim prirodama ove tematike te koji će unatoč odudaranju svojom skromnom pojavnošću nastaviti biti dijelom prostrtih stolova i znatno raskošnijih kasnijih rješenja. Ponajviše je to zbog njihovog značenja koje se gotovo u pravilu vezuje uz kršćansko učenje. Promotrimo li ranije spomenutu sliku Willema Claesza Hede iz 1635. godine susrest ćemo se s orahom čija se razbijena ljuštura zrcali u isto tako razbijenoj *roemer* čaši (prilog 14.). Orah se, baš kao i lješnjaci i bademi, temeljem rasta ploda u više etapa te posljedične trodijelne strukture značenjski referira na Sveto Trojstvo, ali istovremeno i na samog Krista kao utjelovljenje jedne od triju svetih osoba.¹⁶⁷

6.3. Raskoš pronkstillevena na djelima njegovih glavnih predstavnika

I dok je već od dvadesetih godina 17. stoljeća kod Pietera Claesza i Willema Claesza Hede, unatoč određenoj intimnosti scena i redukciji broja prikazanih elemenata, bilo moguće uočiti određenu razinu raskoši, posebice u prikazu posuđa, tek će odmakom prema sredini i kraju stoljeća ta raskoš prostrtih stolova doseći svoj najviši stupanj. Ipak, kada je riječ o glavnim predstavnicima *pronkstillevena*, odnosno raskošnih ili razmetljivih mrtvih priroda –

¹⁶¹ S. EBERT-SCHIFFERER, 1999., 124, 128.

¹⁶² S. SCHAMA, 1979., 121.

¹⁶³ S. MALAGUZZI, 2008., 367.

¹⁶⁴ S. EBERT-SCHIFFERER, 1999., 124.

¹⁶⁵ A. WALTER LOWENTHAL, 1986., 190.

¹⁶⁶ N. SCHNEIDER, 2009., 111.

¹⁶⁷ S. MALAGUZZI, 2008., 253.

Janu Davidszu de Heemu, Willemu Kalfu i Abrahamu van Beijerenu, možemo ustvrditi kako, unatoč uočljivim poveznicama, jedinstvenog pristupa prikazu raskoši nema, već dolazi do diferencijacije njegove manifestacije ovisno o pojedinom umjetniku. Posebice je to vidljivo ukoliko usporedimo djela Willema Kalfa s onima preostale dvojice navedenih slikara. Kalfova su djela asimetrične, često i okomito postavljene kompozicije kakve pronalazimo i u stvaralaštvu Willema Claesza Hede, po senzibilitetu, stupnju intimnosti i broju na stolu prikazanih predmeta bliske ranije spominjanoj skupini slika opisanih kao monokromni banketi. Takve poveznice nas i ne bi trebale toliko začuditi s obzirom da se grad Harlem uz koji vezujemo potonje nalazi relativno blizu Amsterdamu u kojem je umjetnik obitavao i djelovao od sredine stoljeća pa sve do smrti njegovim koncem.¹⁶⁸ Upravo se Kalfove mrtve prirode mogu uzeti kao izvrsni pokazatelji materijalnog obilja i raskoši proizašlih iz razvijene trgovačke djelatnosti svojstvene gradu Amsterdamu, pogotovo zbog činjenice da ih je gradio na zahtjevima koje je nalagalo tržište, odnosno lokani kolekcionari koji su ga činili.¹⁶⁹

Razmještaj prepoznatljivih namirnica i predmeta na rubu stola u gotovo arhitektonski nedefiniranom prostoru kakav možemo vidjeti na njegovoj *Mrtvoj prirodi s kineskom zdjelom, nautilus pokalom i drugim predmetima* iz 1662. godine (prilog 15.) svakako ukazuju da se Kalf oslanja na ranija harlemska rješenja, ali navedeno djelo istovremeno pokazuje i odmak u razini prikaza te raskoši usvajanjem slikarskih rješenja drugih suvremenika, poput primjerice Vermeera.¹⁷⁰ U tom pogledu, Kalfu je od velike pomoći u egzekuciji djela bila *camera obscura* čija je primjena svakako mogla utjecati na efekt prividne taktilnosti epiderme prikazanih predmeta koja s primicanjem, slično kao i kod Vermeera, ostaje lišena oštine kakvu je naočigled imala iz veće udaljenosti.¹⁷¹ Svakako da su se postavke *camere obscurae* odrazile i na svjetlosne efekte kojima Kalf prikazane predmete gotovo u maniri baroknog *tenebrosa* jasno odvajaju od tame prostora u kojem su postavljeni.¹⁷² Svjetlo je to koje svojom mekoćom oživotvoruje scenu ističući materijalne kvalitete prikazanih predmeta bez obzira bili smješteni u prednjim planovima gdje ono do u detalje otkriva njihove pomno predočene površine ili u tami pozadine od koje se tek neznatnim ljeskanjem odvajaju i otkrivaju svoje obličje.¹⁷³ Upravo te su postavke Kalfovog slikarstva ono za što bismo mogli reći da njegova djela čini raskošnijima no što su to bila ona njegovih prethodnika uz, naravno, prisutnost skupocjenih predmeta koji sami po sebi utjelovljuju luksuz.

¹⁶⁸ Willem Kalf, The National Gallery, <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/willem-kalf>

¹⁶⁹ S. EBERT-SCHIFFERER, 1999., 132.

¹⁷⁰ S. EBERT-SCHIFFERER, 1999., 134.

¹⁷¹ Isto.

¹⁷² N. SCHNEIDER, 2009., 108.

¹⁷³ Isto.

Kada je po srijedi značenjski aspekt ovog i ovakvih Kalfovih djela, većih promjena nema. Baš kao što je to slučaj s ranijim mrtvim prirodama ove, ali i cvjetne tematike, iščitavanje značenjskih slojeva može nas dovesti do dva, jednako prihvatljiva tumačenja. Kako je riječ o prikazu skupocjenog uvoznog porculanskog i staklenog posuđa postavljenog gotovo na rubu mramornog stola dijelom prekrivenog naboranim tepihom istočne provenijencije umjesto uobičajenim stolnjakom, za zaključiti je kako se u prvom redu radi o iskazivanju postignuća grada Amsterdama na polju trgovine.¹⁷⁴ No prisutnost drugih predmeta, poput agruma i razbijenih ljuštura orašastih plodova smještenih među tim posuđem, ili pak noža, koji značenjski ne odstupaju od onih prikazanih na ranijim harlemskim rješenjima, upućuje na didaktičku ulogu koju su posredstvom moralizirajućih poruka ova djela mogla posjedovati.¹⁷⁵ Govoreći o ovom Kalfovom djelu, aspekt u njemu sadržanih kršćanskih pogleda na spasenje Kristovom žrtvom vidljiv je i u jukstapoziciji *nautilus* pokala koji skulpturalnim oblikovanjem svog gornjeg dijela aludira na Uskrsnuće posredstvom prikaza oslobođenja proroka Jone iz utrobe kita, uvriježene prefiguracije navedene kristološke teme, te crnog vina u izduženom staklenom kaležu u pozadini koje odgovara navedenim porukama temeljem referenci na Posljednju večeru.¹⁷⁶ Moguće je kako su upravo zbog takve značenjske dualnosti mrtve prirode ovog tipa u društvenom okruženju gdje se velika važnost pridavala isticanju prosperiteta slikarskim medijem na neki način bile i svojevrsni poticaj kako bi promatrač, a samim time i vlasnik djela, olakšao svoje dvojbe po pitanju odabira pravih vrijednosti.¹⁷⁷

Nema sumnje kako bi se ovakva tumačenja mogla primijeniti i na djela Abrahama van Beijerena i Jana Davidsza de Heema kod kojih je, u odnosu na Kalfa, kvantitativno gledajući prisutan veći stupanj raskoši i izobilja prikazanih predmeta koji gotovo graniči s razmetljivošću te time u potpunosti opravdava pripadnost skupini mrtvih priroda poznatih kao *pronkstilleven*. Naspram Kalfovih intimnijih i skromnijih prikaza, van Beijerenove i de Heemove kompozicije daju privid pravih arhitektonski oblikovanih kulisa koje dijelom u pozadini rastvorene otkrivaju vedute naselja ili pejzaže, dok u prednjim planovima ostavljaju dovoljno prostora za cjeloviti prikaz stolova nagomilanih kako skupocjenim posuđem, tako i raznovrsnim voćem te drugim namirnicama i jelima od kojih smo neke imali priliku susretati i ranije. Svakako, kod obojice, a posebice kod kasnijih van Beijerenovih djela,¹⁷⁸ pronaći ćemo

¹⁷⁴ S. EBERT-SCHIFFERER, 1999., 134.

¹⁷⁵ Isto.

¹⁷⁶ Isto.

¹⁷⁷ Isto.

¹⁷⁸ S. A. SULLIVAN, 1974., 274.

i one kompozicije čije je prostorno oblikovanje znatno intimnije, čak i arhitektonski ponekad nedefinirano te samim time blisko Kalfu i harlemskim predstavnicima. Takvo grandiozno i teatralno oblikovanje naglašene dekorativnosti i otvorenije palete boja sa snažnim kolorističkim akcentima, koji su svakako bliži slikarstvu južnih no onih sjevernih nizozemskih provincija, ogleda se u djelu *Raskošna mrtva priroda s papigom* (prilog 16.) koje je Jan Davidsz. de Heem, inače medijator dviju slikarskih tradicija, naslikao sredinom pedesetih godina 17. stoljeća, svega desetljeće nakon što je u svoja djela inkorporirao navedene stileme.¹⁷⁹ Na njegovom stolu većim dijelom prekrivenim tamnom draperijom koja kao da se vizualno nastavlja na onu koja sredinom zida prema njemu pada, prepoznat ćemo elemente harlemskih varijanti ove teme, kao što su izokrenuta *tazza*, *roemer* čaša, nož ili na kositrenim tanjurima poslužene kamenice s agrumima, potom i elemente njegovih ranijih *vanitas* mrtvih priroda u vidu rastvorenih starih knjiga, ali i elemente svojstvenih mu voćnih girlandi.¹⁸⁰ Ako uzmemo u obzir da se višestruki značenjski slojevi i više no očito provlače kroz de Heemove mrtve prirode s cvijećem, razumljivo je da će se određene poruke javiti i kod mrtvih priroda ove tematike. Posve je jasno kako primjerice grozdove koji se na kompoziciji javljaju u izobilju, vino u *roemer* čašama, ali i kruh, možemo bez sumnje povezati s euharistijskim slavljem.¹⁸¹ Nar je pak moguće dovesti u vezu s plodnošću i uskrsnućem, a breskve spasenjem, premda se one baš poput agruma mogu zbog svojih svojstava umanjena opojnih utjecaja vina na čovjeka referirati i na potrebu za umjerenošću.¹⁸² Shvatljivo je i kako preuzimanjem elemenata mrtvih priroda drugih tematika ili drugih majstora, kao što je to slučaj s onim harlemskim, de Heem preuzima i u njima sadržana ranije opisana moralizirajuća upozorenja.

Iako su se prvotno njegove mrtve prirode ove tematike oslanjale na južno nizozemska rješenja, u prvom redu ona vezana uz ranije opisano de Heemovo stvaralaštvo, što vidimo još primjerice na *Banketu* iz 1650-ih (prilog 17.) smještenom u interijeru s prozorskim oknom koji dijelom zagrađen draperijom u uglu pruža pogled u sfumatozno prikazanu vedutu grada, Abraham van Beijeren je vrlo brzo krenuo u smjeru koji će ga većim naglaskom na predmete u odnosu na prostor vratiti u okrilje sjeverne nizozemske slikarske tradicije.¹⁸³ Tako ćemo već na *Banketu s autoportretom slikara na srebrnom vrču* nastalom između 1655. i 1665. godine (prilog 18.) uvidjeti kako dolazi do napuštanja takvog oblikovanja pozadina i prihvaćanja

¹⁷⁹ S. A. SULLIVAN, 1974., 271.

¹⁸⁰ S. EBERT-SCHIFFERER, 1999., 149.

¹⁸¹ S. EBERT-SCHIFFERER, 1999., 154.

¹⁸² L. IMPELLUSO, 2004., 145, 169.

¹⁸³ S. A. SULLIVAN, 1974., 274.

atmosferičnosti i suzdržanijeg kolorita sličnijih onima ranijih harlemskih majstora.¹⁸⁴ Opetovani element koji se provlači kroz mnoga njegova djela s prostrtim stolovima jesu rakovi. Uz jastoga kojeg i kod drugih istovremenih, ali i starijih slikara, možemo uočiti kao nositelja uloge kolorističkog akcenta, kod van Beijerena ćemo susresti i rakovice kao jedan od njemu svojstvenih elemenata.¹⁸⁵ I dok se oboje svojim značenjem mogu referirati na Uskrsnuće, zanimljivo je i tumačenje koje rakovice temeljem načina njihovog kretanja povezuje s nepostojanošću.¹⁸⁶ U skladu je to s viđenjem materijalnog bogatstva kojim su na ovakvim prikazima prostrtih stolova okruženi, kao prolaznog i često nestabilnog aspekta ovozemaljskog života, nemjerljivog s vječnim životom prema crkvenom nauku ostvarivim posredstvom vjerovanja pojedinca. Ipak, izgledno je da se veći dio repertoara prikazanih predmeta, bilo da je riječ o skupocjenom posuđu kao statusnom simbolu ovog protokapitalističkog društva, satu kao referenci na prolaznost života, ili jelima i zasebnim namirnicama koje mogu nositi određene moralne poruke ili ukazivati na kršćanske ideje spasenja, nije odveć promijenio u odnosu na ostale predstavnike.¹⁸⁷

¹⁸⁴ S. A. SULLIVAN, 1974., 274.

¹⁸⁵ S. EBERT-SCHIFFERER, 1999., 154.

¹⁸⁶ S. MALAGUZZI, 2008., 177.

¹⁸⁷ N. SCHNEIDER, 2009., 117.

7. Zaključak

Pokazatelj u kojoj mjeri društveno-političke mijene mogu biti dovoljno snažan pokretač promjena u umjetnosti primjer je situacije koja je u nizozemskim provincijama od druge polovice 16. stoljeća polučila znakovit rast slikarske produkcije povezane s motivom mrtvih priroda. Ako izuzmemo desetljeća vojnih sukoba među njima, politička separacija provincija sjevera i juga nesumnjivo je onim prvima sada ujedinjenima u novu republiku priskrbila i značajne povlastice. Preobražaj Republike Ujedinjene Nizozemske u novu gospodarsku silu sjevera Europe i važnog aktera međunarodne pomorske trgovine tako je stvorio okolnosti u kojima je i onom stanovništvu kojem je dostupnost umjetničkih djela do tada bila ograničena omogućeno da postanu uobičajenim konzumentima istih. Porast prisutnosti figuralnog slikarstva u prostorima profanog karaktera svakako je bio i odraz rastućeg stupnja protestantizma po kojem takav vid umjetnosti nije bilo dobrodošao u bogoslužju i prostorima u kojima se ono održavalo. Iako se slijedom toga u okrilju ondašnjeg slikarstva našlo mjesta i za motiv mrtvih priroda, ne možemo tvrditi kako su takvi radovi ujedno i rezultat vjerske negacije svetačkih likova u umjetnosti i njihova isključiva supstitucija posredstvom na njima prisutnih simbola. Prvenstveno je to zbog toga što su bili ciljano namijenjeni privatnim prostorima odvojenima od onih crkvenih. U korist činjenici da prevladavajući vjerski stavovi nisu potisnuli religijske prikaze ide i velik broj djela takvog sadržaja koja su umjetničke osobe poput Rembrandta van Rijna, gotovo pa sinonima Nizozemskog zlatnog doba, izvodile za privatne naručitelje. Ipak, govoreći o mrtvim prirodama, izgledno je da su se temeljne postavke protestantizma, odnosno kalvinizma, barem dijelom preslikale kroz sadržaje mrtvih priroda čineći ih tako didaktičkim sredstvima potrebnima za uravnoteženje društvenih vrijednosti. Svakako, takva funkcija nipošto nije bila ranonovovjekovni produkt, već isključivo dio ranijih slikarskih postavki ovog područja koje su kontinuiranim nasljedovanjem postale temeljem razvoja i osamostaljenja motiva mrtvih priroda.

Promotrimo li mrtve prirode sadržajem usredotočene na cvijeće uvidjet ćemo da su one u velikoj mjeri i rezultat tržišnog stanja koje je, posredstvom iracionalnog ponašanja njegovih aktera temeljenog zanimanjem za nečim toliko prolaznim kao što je tulipan, bilo sve samo ne stabilno. Stabilnost po pitanju dugotrajnijeg uživanja u ulaganjima poput kupovine lukovica, odnosno cvijeća, nudila su slikarska djela na kojima je njihov životni vijek bio znatno duži no u stvarnosti. Prihvatimo li ideju o ugledanju na ulogu koju su prikazi cvijeća imali u dotadašnjim, ali i aktualnim likovnim rješenjima knjižnog slikarstva i drugih publikacija, nije izgledno da je slikarstvo mrtvih priroda cvjetne tematike imalo samo i

isključivo tu zadaću. I u ovom su razdoblju tako pojedini predmeti, a samim time i cvijeće, nastavili biti nositeljima ustaljenih značenja u znatnoj mjeri vezanih uz crkveno učenje, dok je njihova uočljivost nesumnjivo varirala od autora do autora. Isto vrijedi i za mrtve prirode na kojima se susrećemo s prostrtim stolovima opremljenima hranom, pićem i često skupocjenim posuđem i drugim predmetima. Na njima prikazani elementi su također bez sumnje mogli biti interpretirani kao podsjetnici o vrijednostima propagiranim crkvenim učenjem ili općenito o poželjnim moralnim vrijednostima, ali i kao statusni simboli. Takva istovremena višeznačnost prikazanih predmeta zapravo je odgovarala profilu ondašnjeg kupca čije su konzumerističke navike utjelovljene u finim ljušturama prikazanih elemenata vabile za prisutnošću didaktičkog aspekta sadržaja djela ovog slikarskog motiva. Moguće da upravo s time na umu umjetnici u oblikovanju svojih djela još desetljećima nisu napustili tekovinu skrivenog simbolizma, ali ju pri tome nisu ni nužno koristili isključivo radi isticanja točno određenog značenja posredstvom pojedinih elemenata prikazanog sadržaja. Činili su to možda prije kako bi ih kao djeliće neke znatno šire priče, odnosno poruke prenijeli što širem krugu ljudi koji bi se s njom potom mogli poistovjetiti ili je prihvatiti kao da je samo njima upućena. Kada se poslože svi značenjski djelići, najčešće ćemo zapravo doći do poruke o tome kako su ovozemaljske ljepote ništa do li kratkotrajne i prolazne, odnosno kako se one baš kao i mi sami ne možemo oduprijeti propadanju fizičkog koje vrijeme donosi svojim protokom te kako bismo se odabirom pravih vrijednosti trebali usmjeriti ka onom znatno trajnijem, tj. duhovnom. No ni takva praksa očigledno nije bila pretjerano dugog vijeka. Izgledno je da je s vremenom na koncu ipak došlo i do promjene u odnosu autora prema upotrebi uvjetno rečeno skrivenog simbolizma. To je nadasve uočljivo s odmakom prema kraju 17. stoljeća kada sve veći naglasak na drugoj tekovini slikarske tradicije – težnji ka što vjernijem prikazivanju stvarnosti počinje prevladavati i odvoditi autore poput Rachel Ruysch prema slikarstvu mrtvih priroda s cvijećem čija će dekorativna uloga nadjačati onu simboličku koju je isto to slikarstvo imalo ranije.¹⁸⁸ Nakon što je došlo do postepene generalizacije značenja prikazanog sadržaja, slična sudbina po pitanju prevladavanja dekorativnosti također je zadesila i onu drugu spominjanu skupinu mrtvih priroda.¹⁸⁹

Iako je neupitno kako je tijekom dosadašnje rasprave, ali i u slučaju velikog dijela na ovu temu objavljene literature, često veća pažnja pridavana slikarstvu sjevernih nizozemskih provincija, njegovo proučavanje bilo bi besmisleno bez osvrtnja i na slikarstvo koje geografski pripada južnim nizozemskim provincijama, odnosno njihovim gradovima. Kako je

¹⁸⁸ S. EBERT-SCHIFFERER, 1999., 111.

¹⁸⁹ S. EBERT-SCHIFFERER, 1999., 154.

riječ o razdoblju u kojem je izričita politička podjela još poprilično svježa, a umjetnička baština i aktualna produkcija dovoljno snažna da ih i dalje veže, čini se nerazumnim uopće i pomisliti kako su se, unatoč postojanju ponekad podosta jasnih distinkcija u njihovim postavkama, slikarske tradicije sjevera i juga nastavile u potpunosti odvojeno razvijati. Značajnu ulogu u tome imali su bez sumnje umjetnici čijim su se fluktuacijama među gradovima, međusobnim ugledanjima i posuđivanjima u stvaranju vlastitih prepoznatljivih rukopisa i lakšem pronalaženju interesenata za njihova djela, razvojni putevi nizozemskog i flamanskog baroka u određenoj mjeri ispreplitali te time utjecali i na kompleksnost koja je postala dijelom identiteta slikarstva mrtvih priroda ovog područja. Tako su isti ti umjetnici slikarstvo navedenog motiva tijekom 17. stoljeća usklađivali i s ondašnjim tržištem umjetnina reformiranim zahvaljujući samoj klijenteli. Zasigurno da je u tom velikom bazenu potencijalnih kupaca bilo i onih kojima je značenje pojedinog cvijeta u vazi ili namirnice na stolu bilo važnije nego nekim drugima, no teško da su umjetnici temeljem spoznaja o heterogenosti publike samo na njih mogli računati. Na neki su način onodobne mrtve prirode svim svojim značenjskim slojevima udovoljavale potrebama kupaca različitih profila – onima koji su ih možda kupovali čisto zbog njihove estetske vrijednosti, onima koji su ih vidjeli kao trofeje gospodarskog blagostanja ili na njima pronalazili sadržaje vezane uz tekstove i razmišljanja vjerskog ili nekog drugog karaktera, ali i onima koji su zadovoljavali svim navedenim opisima istovremeno. Očito je da su se slikari koji su se opredijelili za ovaj slikarski motiv, ili ga pridružili drugim motivima svog stvaralaštva, prilagodili izazovima novog doba, ali je jednako tako jasno i kako su upravo njihova djela postala dokumentom nemjerljivog značaja u razumijevanju ne samo onodobne umjetnosti, već i cjelovite slike društva zbog kojeg i za koje je ona na posljetku i nastajala.

8. Literatura

K. BENDINER, 2004. – Kenneth Bendiner, *Food in Painting: from the Renaissance to the Present*, Reaktion Books, London, 2004.

C. BRENNER – J. RIDDELL – B. MOORE, 2007. – Carla Brenner, Jennifer Riddell, Barbara Moore, *Painting in the Dutch Golden Age: A Profile of the Seventeenth Century*, National Gallery of Art, Washington, 2007.

J. BRUYN, 1996. – Josua Bruyn, Dutch Cheese: A Problem of Interpretation, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 24, 2/3, Ten Essays for a Friend: E. de Jongh 65 (1996.), 201.-208.

A. E. BYE, 1921. – Arthur Edwin Bye, *Pots and Pans or Studies in Still-life Painting*, Princeton University Press, Princeton, 1921.

L. DE GIROLAMI CHENEY, 1987. – Liana De Girolami Cheney, The Oyster in Dutch Genre Paintings: Moral or Erotic Symbolism, *Artibus et Historiae*, 8, 15 (1987.), 135-158.

S. EBERT-SCHIFFERER, 1999. – Sybille Ebert-Schifferer, *Still Life A History*, New York, 1999.

A. GOLDFAR, 2007. – Anne Goldgar, *Tulipmania: Money, Honor, and Knowledge in the Dutch Golden Age*, The University of Chicago Press, Chicago, 2007.

E. A. HONIG, 1998. – Elizabeth Alice Honig, Making Sense of Things: On the Motives of Dutch Still Life, *RES: Anthropology and Aesthetics*, 34 (1998.), 166.-183.

L. IMPELLUSO, 2004. – Lucia Impelluso, *Nature and Its Symbols*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2004.

S. MALAGUZZI, 2008. – Silvia Malaguzzi, *Food and Feasting in Art*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2008.

- M. PRAK, 2003. – Maarten Prak, Guilds and the Development of the Art Market during the Dutch Golden Age, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 30, 3/4 (2003.), 236-251.
- S. SCHAMA, 1979. – Simon Schama, The Unruly Realm: Appetite and Restraint in Seventeenth Century Holland, *Daedalus*, 108, 3, Hypocrisy, Illusion, and Evasion (1979.), 103-123.
- N. SCHNEIDER, 2009. – Norbert Schneider, *Still Life: Still Life Painting in the Early Modern Period*, Taschen, Köln, 2009.
- R. SEIDLER, 1989. – Ruth Seidler, A Still Life by Joris van Son, *The Journal of the Walters Art Gallery*, 47 (1989.), 91-97.
- S. SLIVE, 1962. – Seymour Slive, Realism and Symbolism in Seventeenth-Century Dutch Painting, *Daedalus*, 91, 3, Current Work and Controversies – 2 (1962.), 469-500.
- S. SLIVE, 1995. – Seymour Slive, *Dutch Painting, 1600-1800*, Yale University Press, New Haven i London, 1995.
- W. STECHOW, 1966. – Wolfgang Stechow, Ambrosius Bosschaert: Still Life, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 53, 3 (1966.), 61-65.
- S. A. SULLIVAN, 1974. – Scott A. Sullivan, A Banquet-Piece with Vanitas Implications, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 61, 8 (1974.), 271-287.
- A. WALTER LOWENTHAL, 1986. – Anne Walter Lowenthal, Response to Peter Hecht, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 16, 2/3 (1986.), 188-190.
- M. WESTERMANN, 2007. – Mariët Westermann, *A Worldly Art: The Dutch Republic, 1585-1718*, Yale University Press, New Haven i London, 2007.

A. K. WHEELOCK JR., 1999. – Arthur K. Wheelock Jr., *From Botany to Bouquets: Flowers in Northern Art*, u: *From Botany to Bouquets: Flowers in Northern Art*, (ur.) Frances P. Smyth, Julie Warnement, National Gallery of Art, Washington, 1999., 13-83.

J. WOODALL, 2012. – Joanna Woodall, *Laying the Table: The Procedures of Still Life*, *Art History*, 35, 5 (2012.), 976-1003.

Internetski izvori:

E. CAMPBELL – Emily Campbell, *Flowers in the Dutch Emblem Book*, Allard Pierson Museum,

<https://www.blogs-uva-erfgoed.nl/flowers-in-the-dutch-emblem-book/> (30.11.2019.)

H. L. KESSLER, 2019. – Herbert Leon Kessler, *Jan van Eyck*, *Encyclopedia Britannica*,

<https://www.britannica.com/biography/Jan-van-Eyck> (26.11.2019.)

A. LIBBY – A. K. WHEELOCK JR. – Alexandra Libby, Arthur K. Wheelock Jr., *Jan Davidsz de Heem, Vase of Flowers, c. 1660*, *Dutch Paintings of the Seventeenth Century*, *NGA Online Editions*,

<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46097.html> (3.12.2019.)

N. SERDAREVIC, 2018. – Nadija Serdarevic, *Tulipomanija – kako je tulipan zaludio Nizozemce*, *PoslovniPuls*,

<https://poslovnipuls.com/2018/03/15/tulipomanija-kako-je-tulipan-zaludio-nizozemce/>

(30.11.2019.)

J. WISSE, 2002. – Jacob Wisse, *Burgundian Netherlands: Court Life and Patronage*, *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–.,

http://www.metmuseum.org/toah/hd/bnpu/hd_bnpu.htm (22.11.2019.)

1506-1555 The Netherlands Under Charles V, *Rijksmuseum*,

<https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/timeline-dutch-history/1506-1555-the-netherlands-under-charles-v> (22.11.2019.)

Ambrosius Bosschaert the Elder, The National Gallery,

<https://www.nationalgallery.org.uk/artists/ambrosius-bosschaert-the-elder> (2.12.2019.)

Blumenstillleben mit Totenkopf und Kruzifix, Sammlung, Die Pinakotheken,

<https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artist/jan-davidsz-de-heem/blumenstillleben-mit-totenkopf-und-kruzifix> (3.12.2019.)

Clara Peeters, Mauritshuis,

<https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/clara-peeters/> (20.1.2020.)

Hours of Queen Isabella the Catholic, Queen of Spain: Fol. 136v, Adoration of the Magi, The Cleveland Museum of Art,

<https://www.clevelandart.org/art/1963.256.136.b> (23.11.2019.)

Jan Brueghel the Elder, The National Gallery,

<https://www.nationalgallery.org.uk/artists/jan-brueghel-the-elder> (2.12.2019.)

New National Gallery Allocation, The National Gallery,

<https://www.nationalgallery.org.uk/about-us/press-and-media/press-releases/new-national-gallery-allocation> (2.12.2019.)

Nizozemska, Enciklopedija.hr,

<http://enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=43943> (22.11.2019.)

Willem Kalf, The National Gallery,

<https://www.nationalgallery.org.uk/artists/willem-kalf> (8.2.2020.)

Symbolism of still life scenes in Dutch and Flemish 17th century painting

Abstract: Although neglected at times when compared to other painting genres, Dutch and Flemish still life painting is an equally important, and even an inexhaustible source of information that today, approximately four centuries later, gives a clear idea about the society which it marked a significant rise of interest in. Starting with the overview of the development factors of this area's still life painting, this paper clarifies what underlies the phenomenon of the increased focus on the mentioned genre with the aim of simplifying the interpretation of symbols found in the artworks of some of the most prominent representatives. While Ambrosius Bosschaert the Elder, Jan Brueghel the Elder and Jan Davidsz. de Heem stand out as those whose paintings reflect society's simultaneous interest in flowers and their depiction in art, achievements of the latter painter, as well as those of Clara Peeters, Pieter Claesz, Willem Claesz. Heda, Willem Kalf and Abraham van Beijeren mirror the society's need to showcase its personal wealth on laid tables. Apart from showing the inevitable intertwinement between the painting traditions of southern and northern provinces, both cases also confirm the existence of the opulence of multiple layers of meaning and social importance of this area's still lifes.

Keywords: symbolism, still life, Dutch painting, Flemish painting, the Netherlands

Prilozi

Prilog 1. Časoslov Izabele Kastiljske, 136v i 137r (izvor: The Cleveland Museum of Art, Cleveland),

<https://www.clevelandart.org/art/1963.256.136.b> (4.3.2020.)

<https://www.clevelandart.org/art/1963.256.137.a> (4.3.2020.)

Prilog 2. Ambrosius Bosschaert Stariji, Mrtva priroda s cvijećem, 1614. (izvor: The J. Paul Getty Museum, Los Angeles),

<http://www.getty.edu/art/collection/objects/723/ambrosius-bosschaert-the-elder-flower-still-life-dutch-1614/> (4.3.2020.)

Prilog 3. Grafika iz *Archetypa-e* Jacoba Hoefnagela (izvor: ARTHUR K. WHEELCOK JR. 1999., 32.)

Slika 4. Ambrosius Bosschaert Stariji, Mrtva priroda s cvijećem u Wan-Li vazi na polici s ostalim cvijećem, školjkama i leptirom, 1609.-1610. (izvor: The National Gallery, London),

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/ambrosius-bosschaert-the-elder-a-still-life-of-flowers-in-a-wan-li-vase> (4.3.2020.)

Prilog 5. Jan Brueghel Stariji, Veliki buket u drvenoj posudi, oko 1606.-1607. (izvor: Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie),

<https://www.khm.at/objektdb/detail/351/> (4.3.2020.)

Prilog 6. Jan Davidsz. de Heem, Mrtva priroda s cvijećem, raspelom i lubanjom, oko 1645. (izvor: Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München),

<https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artist/jan-davidsz-de-heem/blumenstillleben-mit-totenkopf-und-kruzifix> (4.3.2020.)

Prilog 7. Jan Davidsz. de Heem, Vaza cvijeća, oko 1660. (izvor: National Gallery of Art, Washington)

<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46097.html> (4.3.2020.)

Prilog 8. Pieter Aertsen, Mesarska tezga sa Svetom obitelji, 1551. (izvor: North Carolina Museum of Art),

https://ncartmuseum.org/art/detail/a_meat_stall_with_the_holy_family_giving_alms

(4.3.2020.)

Prilog 9. Georg Flegel, Mrtva priroda s kruhom i slatkišima, oko 1637. (izvor: Web Gallery of Art),

<https://www.wga.hu/frames-e.html?html/f/flegel/breadcon.html> (4.3.2020.)

Prilog 10. Clara Peeters, Mrtva priroda sa sirevima, bademima i peticima, oko 1615. (izvor: Mauritshuis, Den Haag),

<https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/clara-peeters/> (4.3.2020.)

Prilog 11. Willem Claesz. Heda, Mrtva priroda s *roemer* čašom i satom, 1629. (izvor: Mauritshuis, Den Haag),

<https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/still-life-with-a-roemer-and-watch-596/> (4.3.2020.)

Prilog 12. Pieter Claesz, Mrtva priroda s čašom piva i dimljenom haringom na tanjuru, 1636. (izvor: Web Gallery of Art),

<https://www.wga.hu/frames-e.html?html/c/claesz/herring.html> (4.3.2020.)

Prilog 13. Pieter Claesz, Doručak s kamenicama, 1633. (izvor: Web Gallery of Art),

https://www.wga.hu/frames-e.html?html/c/claesz/sti_life.html (4.3.2020.)

Prilog 14. Willem Claesz. Heda, Mrtva priroda s kamenicama, srebrnom *tazzom* i staklenim posuđem, 1635. (izvor: The Metropolitan Museum of Art),

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438376> (4.3.2020.)

Prilog 15. Willem Kalf, Mrtva priroda s kineskom zdjelom, *nautilus* pokalom i drugim predmetima, 1662. (izvor: Web Gallery of Art),

<https://www.wga.hu/frames-e.html?html/k/kalf/nautilus.html> (4.3.2020.)

Prilog 16. Jan Davidsz. de Heem, Raskošna mrtva priroda s papigom, oko 1655. (izvor: www.pubhist.com),

<https://www.pubhist.com/w6914> (4.3.2020.)

Prilog 17. Abraham van Beijeren, Banket, 1650-e (izvor: Hohenbuchau Collection),

https://en.wikipedia.org/wiki/Abraham_van_Beijeren#/media/File:'Banquet_Still_Life'_by_Abraham_van_Beyeren.jpg (4.3.2020.)

Prilog 18. Abraham van Beijeren, Banket s autoportretom slikara na srebrnom vrču, 1655.-1665. (izvor: Het Geheugen),

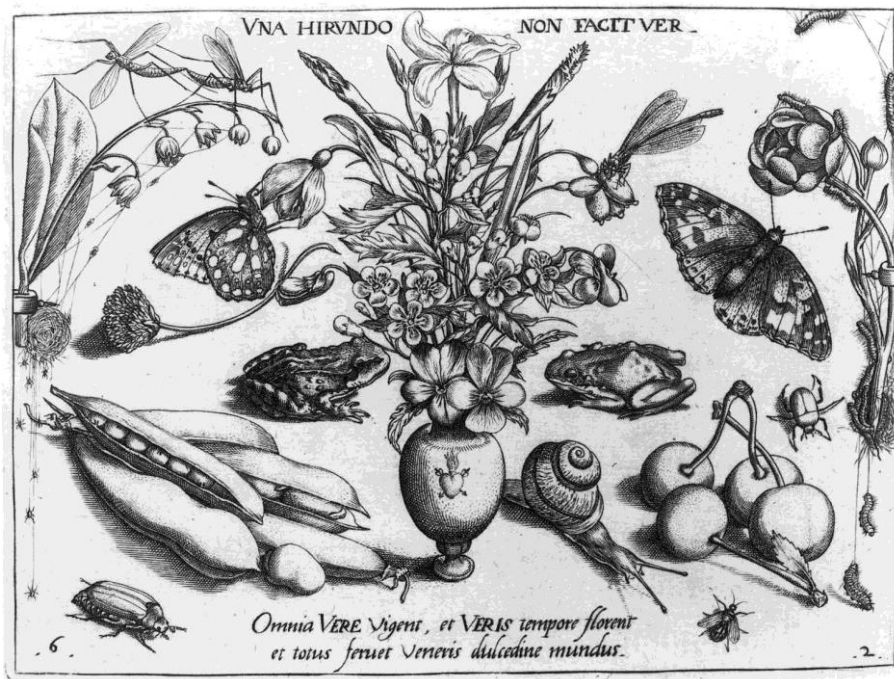
<https://geheugen.delpher.nl/en/geheugen/view?coll=ngvn&identifier=MAU01%3A1056>
(4.3.2020.)



Prilog 1. Časoslov Izabele Kastiljske, 136v i 137r (izvor: The Cleveland Museum of Art, Cleveland)



Prilog 2. Ambrosius Bosschaert Stariji, Mrtva priroda s cvijećem, 1614. (izvor: The J. Paul Getty Museum, Los Angeles)



Prilog 3. Grafika iz *Archetypa-e* Jacoba Hoefnagela (izvor: ARTHUR K. WHEELCOK JR. 1999., 32.)



Prilog 4. Ambrosius Bosschaert Stariji, Mrtva priroda s cvijećem u Wan-Li vazi na polici s ostalim cvijećem, školjkama i leptirom, 1609.-1610. (izvor: The National Gallery, London)



Prilog 5. Jan Brueghel Stariji, Veliki buket u drvenoj posudi, oko 1606.-1607. (izvor: Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie)



Prilog 6. Jan Davidsz. de Heem, Mrtva priroda s cvijećem, raspelom i lubanjom, oko 1645. (izvor: Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München)



Prilog 7. Jan Davidsz. de Heem, Vaza cvijeća, oko 1660. (izvor: National Gallery of Art, Washington)



Prilog 8. Pieter Aertsen, Mesarska tezga sa Svetom obitelji, 1551. (izvor: North Carolina Museum of Art)



Prilog 9. Georg Flegel, Mrtva priroda s kruhom i slatkišima, oko 1637. (izvor: Web Gallery of Art)



Prilog 10. Clara Peeters, Mrtva priroda sa sirevima, bademima i phecima, oko 1615. (izvor: Mauritshuis, Den Haag)



Prilog 11. Willem Claesz. Heda, Mrtva priroda s *roemer* čašom i satom, 1629. (izvor: Mauritshuis, Den Haag)



Prilog 12. Pieter Claesz, Mrtva priroda s čašom piva i dimljenom haringom na tanjuru, 1636. (izvor: Web Gallery of Art)



Prilog 13. Pieter Claesz, Doručak s kamenicama, 1633. (izvor: Web Gallery of Art)



Prilog 14. Willem Claesz. Heda, Mrtva priroda s kamenicama, srebrnom *tazzom* i staklenim posuđem, 1635. (izvor: The Metropolitan Museum of Art)



Prilog 15. Willem Kalf, Mrtva priroda s kineskom zdjelom, *nautilus* pokalom i drugim predmetima, 1662. (izvor: Web Gallery of Art)



Prilog 16. Jan Davidsz. de Heem, Raskošna mrtva priroda s papigom, oko 1655. (izvor: www.pubhist.com)



Prilog 17. Abraham van Beijeren, Banquet, 1650-e (izvor: Hohenbuchau Collection)



Prilog 18. Abraham van Beijeren, Banquet s autoportretom slikara na srebrnom vrču, 1655.-1665. (izvor: Het Geheugen)