

НЕОКЛАСИЦИЗАМ У ФРАНЦУСКОЈ

- Модерна ера која је започела Француском револуцијом (1789) афирмисала је антику као естетски идеал и изнедрила неокласицизам као интернационални уметнички стил.
- Тесно везана за филозофску мисао просветитељског покрета, најоригиналнија фаза неокласицизма била је у функцији визуелне артикулације нове политичке идеологије у Француској.
- За време Револуције на цени су:
 - **стоицизам** и **патриотизам** као највише врлине римског републиканизма,
 - **култ Брута** као браниоца републике, а
 - **амблематска обележја** су фригијска капа и ликторски сноп штапова као симболи **републиканске власти**.
- Касније, под Наполеоновом влашћу, принципи републиканизма трансформисани су у интернационални језик **империјализма**. Антика је и даље била подесна форма глорификације **конзулата и царства**, док је
 - култ Брута замењен **култом цара Августа**, а
 - фригијска капа замењена **римским орлом** – симболом царства.
- Епоха републике и царства била је херојско доба, током којег је класична форма служила глорификацији војних успеха и апологији политичких циљева и аспирација Француске.

ЖАК ЛУЈ ДАВИД (1748–1825)

најистакнутији експонент и најутицајнији сликар неокласицистичког покрета у Француској

- ***Давид пре Револуције 1789.***

- Школовао се прво код Франсоа Бушеа, затим у атељеу Жозеф-Марије Виена, а од 1766. на Краљевској академији у Паризу.
- У том раном, формативном периоду сликао је композиције са темама из античке историје и митологије и више пута безуспешно конкурисао за престижну стипендију на Француској академији у Риму.
- Године 1775, коначно успева у томе и, заједно са Виеном као новоизабраним управником Француске академије, одлази у Рим.
- У Риму се посветио проучавању античке уметности, али и дела Пусена, Каравађа, браће Карачи и њихових следбеника.
- Под утицајем Винкелманових теорија постаје посвећени неокласициста, настојећи да у својим делима постигне синтезу реалног и идеалног.

Инспирисан Хомеровом *Илијадом*, Давид у Риму слика ***Патроклову сахрану*** (1778), али она још увек не поседује драмску снагу, јасан композициони поредак и наратију зрелих неокласицистичких решења. Након Патроклове смрти Ахил је, да би осветио смрт рођака, усмртио његовог убицу, тројанског принца Хектора. Хекторово мртво тело три дана су вукле коњске запреге око Троје на очиглед његовог оца, краља Пријама. Давид је у овој слици представио сва три догађаја у континуираној наратији, својственој Мазачу.

Централно збивање, тренутак када неутешни Ахил приноси Патроклово тело на ломачу на којој ће бити спаљено, фланкирају прикази скрнављења Хекторовог тела и жртвовања 12 тројанских достојанственика. Упркос патриотској поруци и историјској теми слике, рецидивни рококоа читавају се у пастелном колориту, конфузној композицији са мноштвом фигура, симултаној наратији и комплексном просторном решењу.



Тек по повратку у Француску 1780, Давид под утицајем Жан-Батисте Греза, оновременог театра и Пусена артикулише строги неокласицистички стил, заснован на Винкелмановој доктрини. Угледање на античке узор е имало је за последицу да **фигуре** на његовим сликама поприме **скулпторална својства**, док је **простор плитак**, строго дефинисан, а **композиција** конципирана **линеарно** по узору на античке барелјефе (фриз). Призор делује попут сцене у позоришту, а део кулиса чине зид, драперија, непрозирна дубока сенка или неутрална позадина. Делима доминирају **цртеж, локални тон**, драматични **контрасти светлости и сенке, сливени потези**, док су животна непосредност, линеарна перспектива и колорит занемарени. Давид је неговао строгу, академску процедуру рада на слици: правио је скице, користио приручнике да би постигао археолошку тачност, практиковао сликање по живим моделима. У складу са тим принципима настала је слика **Андромаха оплакује Хектора** (1783), која је лансирала Давида у академске кругове.



Потом настаје слика ***Заклетва Хорација*** (1784), амблематско дело неокласицистичке епохе. Иако инспирисан популарном позоришном трагедијом **Пјера Корнеја** „Хорације“, Давид на овој слици приказује догађај који се не помиње ни код Корнеја нити у историјским изворима Тита Ливија и Плутарха. То је тренутак када се три брата заклињу оцу да ће дати живот за одбрану отаџбине у сукобу између Рима и Албе. Ситуацију компликује чињеница да је жена из племена Алба удата за једног од римске браће, а да је једна од њихових сестара верена за вођу Албе. Само је Хорације преживео борбу, а када га сестра оптужи зато што јој је убио вереника и почне да проклиње Рим, он је убија у бесу. Хорације је осуђен на смрт, а пошто је његов отац уверио судије да је Хорације часно служио Риму, његова жена је била поштеђена смртне казне. Кондензујући овај компликовани наратив у један, симболички важан и кулминативни драмски тренутак Давид је демонстрирао не само уметничку инвентивност већ и широку ерудицију.





Заклетва Хорација (1784)

Смештене у први план, фигуре егзистирају у у плитко конструисаном простору више захваљујући својој скулпторалности, него распореду у простору конципираном попут позоришне сцене. Њихови театрални ставови, последица су Давидовог ослањања на искуства позоришне уметности у изражавању етичког става.

Као формални узор за конципрање ове и других композиција, Давиду су послужили римски рељефи на „олтару мира“ – ***Ara Pacis Augustae*** (I век п.н.е.), који је имао прилику да види током боравка у **Риму**, где је и насликао *Заклетву Хорација*.

Фигура оца позиционирана је у центар симетричне композиције да би се појачало њено симболичко значење. Поштовање ауторитета оца овде је поистовећено са лојалношћу према држави. Овом сликом Давид је афирмисао личну жртву појединца за виши циљ, опште добро заједнице.

Универзални смисао слике лежи у патриотизму: смрт има смисла једино уколико је у питању свесна жртва за домовину. Хармонизација античке форме и узвишеног садржаја учинила је ову слику манифестом неокласицизма.

Сократова смрт (1787) приказује кулминативни тренутак, када се чувени филозоф спрема да испије отров у присуству својих ученика. Читав приказ је християнизован тиме што лик зачетника „филозофије разума“ подсећа на Христа, а трагичном догађају присуствује 12 његових ученика, аналогно дванаесторици апостола. Акценат је на етичком чину Сократовог смиреног и достојанственог прихватања смрти, личне жртве за опште добро. Драматика, иначе ретка у Давидовим делима, евидентна је у реакцијама, гестовима његових ученика, као и снажним, театарским контрастима светлости и сенке, изведеним по узору на Каравађов *chiaroscuro*. Илузионизам фактуре и реалистичка обрада детаља читавом приказу дају утисак животне непосредности.

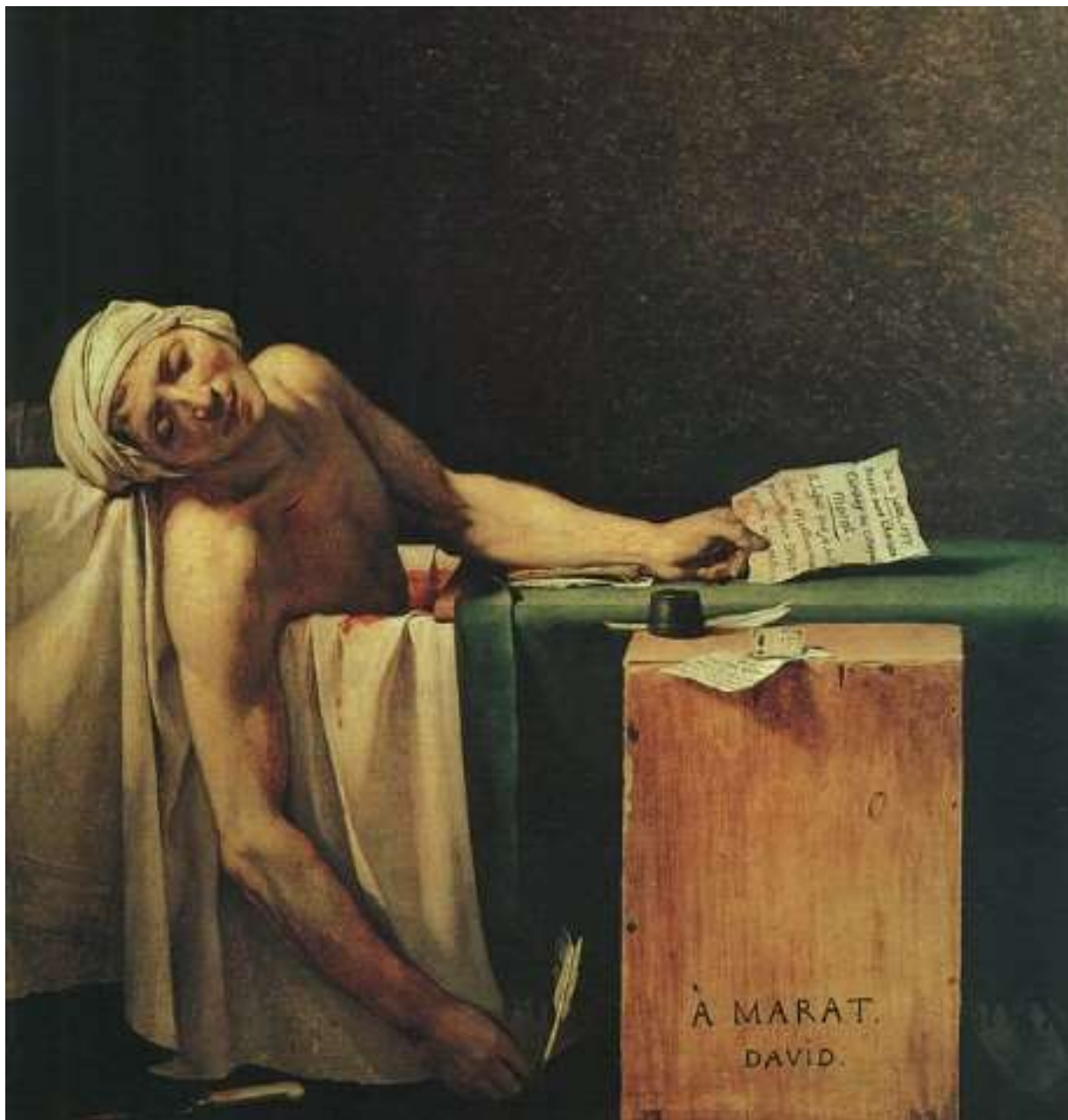


Давид и Революција (1789–1795)

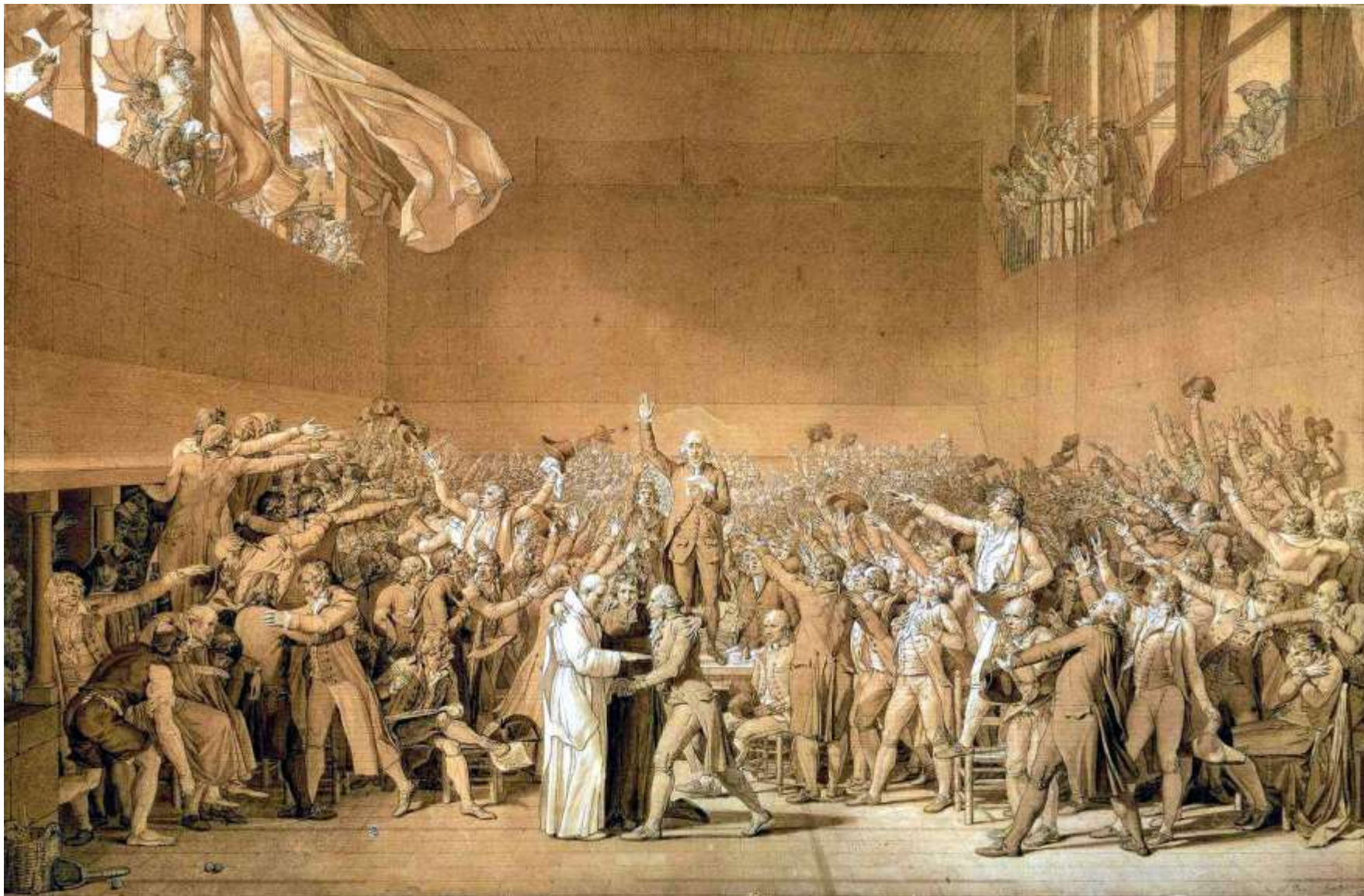
Током Революције Давид се прво укључује у борбу против званичника Краљевске академије оптужених за малверзације. На његову иницијативу ова институција је угашена, да би је 1795. заменио Француски институт, чији је оснивач и почасни члан био Давид, тада већ неприкосновени уметнички ауторитет.

Године 1789. он слика дело ***Ликтори враћају Бруту тела његових синова*** (1789), чија је тема типично републиканска. Брут је учествовао збацивању тиранина Тарквинија, последњег краља Рима, и помогао успостављању републике засноване на владавини закона. Његова лојалност републици стављена је на пробу када су његови синови оптужени за издају и учешће у покушају враћања на власт збаченог краља. Разапет између очинске љубави и патриотске дужности, Брут је стао на страну државе и жртвовао своје синове. Давид приказује његову психолошку драму у тренутку доношења тела мртвих синова. Брут у руци држи њихову смртну пресуду и седи у дубокој сенци, чекајући да се суочи са стварним последицама своје тешке одлуке. И док је он савршено уздржан, женски део породице испољава снажне емоције. Овом сликом Давид позива гледаоца да сам донесе суд о исправности Брутовог поступка.





Најважнија Давидова слика револуционарног периода је **Мараова смрт** (1793). Швајцарски лекар Жан-Пол Мара, током револуционарних збивања постао је прорепубликански новинар у Паризу. Његови критички ставови донели су му бројне непријатеље у политици, те је сурово убијен у завери контрареволуционара. Давид је био задужен за организацију његове сахране, чија је помпезност симболички истицала Мараову посвећеност Револуцији и његову ултимативну жртву. Одсуство насиља и било какве акције појачава драму, емоционални набој призора преплављеног језивом тишином. Фигура умирућег Мараа постављена је у мрачни, хладни и огољени амбијет париске цркве, чиме Давид успоставља непосредан контакт између сцене и посматрача. Упркос виском степену реалистичности приказа, слика демонстрира све неокласицистичке принципе: скучен, сценични простор, скулпторално моделовање наге фигуре и драматично осветљење. То је нови тип слике: политичка икона или профана *pieta* микеланђеловске провенијенције, споменик световног мученика – националног хероја Револуције. Она синтетизује историјску веродостојност догађаја и религиозну трансценденталност смрти и, као таква, један је од најснажнијих визуелних симбола Револуције.



Од 1790. Давид се прикључује Јакобинском клубу и Максимилијану Робеспјеру, а као представник Конвента директно учествује у револуционарним збивањима. Био је главни организатор и декоратер револуционарних свечаности и фестивала, а јакобинци су спонзорисали његов велики пројекат, прву слику француске републике ***Заклетва у сали Же де Пом у Версају*** (1791), која је остала незавршена. Требало је да глорификује догађај из савремене историје – тренутак када су се представници трећег staleжа заклили да се неће разићи док се не изгласа Устав.

Политички догађаји смењивали су се муњевитом брзином, тако да су већ после 1794. и успостављања Париске комуне Давидова схватања револуције била превазиђена, а многи хероји из 1789. били мртви, дискредитовани или протерани у изгнанство.



После пада Робеспјера **1794**, Давид је ухапшен и затворен у Луксембуршку палату, али је наставио да слика. Током заточеништва настају његов реалистични ***Аутопортрет са палетом и четкицом*** и пејзаж ***Поглед на Луксембуршки парк*** лирске атмосфере и неспутане непосредности – једини Давидов екскурс у том жанру.

У периоду Директоријума, Давид је започео рад на монументалној композицији **Сабињанке**, завршеној тек **1799**. На њој је приказан тренутак када Сабињанке интервенишу у оружаном сукобу између Римљана и Сабињана, њихових мужева и браће који се боре да их врате. Проблем великог броја актера сцене Давид је решио њиховом поделом на групе. Акценат је на моменту измирења, теми тада веома актуелној након пада Комуне и успостављања Директоријума. Слика се може схватити као Давидов политички тестамент, апел за слогу и престанак крвопролића. На овој слици евидентна је незнатна промена естетичке парадигме – узор су били грчка уметност ахајског периода и италијанско сликарство ренесансе.



Давид као Наполеонов сликар (1798–1814)

По изласку из затвора Давид је изјавио да „више никада неће следити ниједног човека“. Међутим, убрзо је био очаран Наполеоном Бонапартом, младим генералом са Корзике, који је 1799. збацио Директоријум и прогласио Конзулат, а себе именовao за првог конзула.



Наполеон Бонапарта (1798)



Године **1800.** настаје слика **Наполеон на прелазу св. Бернарда**, која синтетизује театарско композиционо решење неокласицизма и барокну владарску иконографију. Приказ одлучног Наполеона на узнемиреном и пропетом коњу, указује на Давидово усвајање извесних елемената романтизма. Значај догађаја у којем је млади генерал потукао аустријску војску у битци код Маренга, потенциран је исписивањем Наполеоновог имена на стени изнад имена двојице славних трансалпских завојевача – Ханибала и Карла Великог. Попут већине пропагандних слика и овде је манипулисано истином, будући да је Наполеон прешао Алпе на мули, а не на коњу.

Исте године настаје чувени **Портрет мадам Рекамије** (1800), познате лепотице оног времена и љубавнице књижевника Франсоа Ренеа де Шатобријана. Давид је представио њену изоловану крхку фигуру на софи у готово празном амбијенту. Једини украс је лампа инспирисана античким узорима. Ова слика демонстрација је канона неокласицизма.



Давид је уживао у благодетима Наполеонове патронаже. Године 1803. добио је орден Легије части, а по проглашењу царства **1804**, постао је Наполеонов први сликар. Задужен да глорификује овај догађај, Давид је израдио скице за 4 монументалне композиције, од којих је реализовао само две. У коначној верзији, слика ***Крунисање Наполеона у Нотр-Даму*** (1805–1807) приказује Наполеона како крунише Жозефину, док их папа благосиља.

Да му је узор био Рубенсов циклус посвећен Марији де Медичи који је могао да види током заточеништва у Лусембуршкој палати, показују: отворена композиција, портретске карактеристике приказаних личности, интензивнији колорит, богатство фактуре и реализам у обради раскошних детаља.





Композиција **Подела орловских застава** (1810) представља церемонијални догађај који се одиграо на Марсовом пољу три дана након Наполеоновог крунисања за цара. Он је представљен као римски император Август, у тренутку када војничком пуку и националној гарди дели заставе са царским орловима, после чега му је војска положила заклетву на оданост.

Слика представља синтезу неокласицистичке идеје патриотизма и романтичарске парадне алегорије. У формалном погледу, композицији недостаје кохерентност, покрети су неприродно заустављени, а гестови извештачени. Иницијално, на небу је била насликана алегорија Славе која засипа војску цвећем. Она је уклоњена, али су погледи генерала остали усмерени ка небу.

Са портретом **Наполеон у свом кабинету** (1812) завршава се Давидова сарадња са Наполеоном, за кога почињу да раде уметникови ученици, пре свега Антоан Жан Гро.





Напуштање позиције Наполеоновог првог сликара омогућило је Давиду да заврши слику **Леонида код Термопила** (1815), на којој је дуго радио. На њој је приказан легендарни краљ Спарте, који је одлучио да са грчком војском брани планински кланац пред најездом Персијанаца, иако је знао да га тамо чека сигурна смрт. Савременицима се ово дело није допадало – вероватно због песимистичне поруке, наговештаја пораза. То се и догодило после похода на Русију 1814, када је Наполеон под притиском европских сила морао да абдицира. Давид је још једном стао на Наполеонову страну, током његове „владавине од 100 дана“. Међутим, 1815. уследио је дефинитивни Наполеонов пораз у чувеној битци код Ватерлоа.

Давидов егзил у Бриселу (1814–1825)

Рестаурација Бурбона и долазак Луја XVII на француски престо, нагнали су Давида да напусти Париз и оде у Брисел. Тамо настају његова последња дела, митолошке композиције и портрети бивших револуционара и Наполеонових следбеника у егзилу, које у формалном погледу немају снагу ранијих остварења. Иако је био рехабилитован, Давид је одбио да се врати у Француску и умро у Бриселу 1825.

ПОЗНИ НЕОКЛАСИЦИЗАМ

- Империјални „ампир стил“ није нестао са пропашћу Наполеоновог царства, он је у Француској егзистирао упоредо са романтизмом, чак и за време Луја Филипа Бурбонског, али не више као водећа уметничка струја.
- Првих деценија 19. века, појачан интерес за примитивизам, оријенталну културу, средњи век и обнова готике, потискују класичну традицију.
- У уметности долази до буђења емоционалности и инсистирања на пиктуралности, што је довело до нагризања неокласицистичког канона.
- Ригидна дистинкција између Доминика Енгра као експонента неокласицизма и Ежена Делакроа као носиоца романтизма, неодржива је будући да „типично“ романтичарску емоционалност и егзотичне теме срећемо у Енгровим неокласицистичким делима.

Током треће деценије 19. века у француској уметности долази до антагонизирања две опозитне струје:

1. „пусенисти“ – рационална струја неокласицизма, наглашава цртеж, сливен потез и композицију уравнотежене фронталности

- Струја „пусениста“ инсистирала је на важности линије, цртежа и строгој композиционој структури, али се она разликовала од Давидовог неокласицизма будући да је усвојила извесне елементе романтизма (апстраховање и редукција форми), напустила античку парадигму и одабрала другачије узор (ренесанса и маниризам).
- Давидови ученици неговали су уметност идеализованог садржаја, инспирисану литературом, средњим веком, Оријентом. Те промене најевидентније су биле у Енгровом делу, које одликују линеаризам и редукција, апстраховање форми.

2. „рубенсовци“ – емоционална струја романтизма, наглашава боју, текстуру потеза и дијагналну/пирамидалну композицију

- Струја „рубенсоваца“ инсистирала је на егзалтираним емоцијама и колориту, наглашеном покрету и драмском ефекту, показивала интересовање за непатворену природу, а била је утемељена на историзцизму (готика, барок, архаичне и примитивне културе, оријентализам).
- Романтизам је најавио Теодор Жерико својим колоризмом, а потпун смисао дао му је Ежен Делакроа – водећи експонент француског романтизма, уз писца Виктора Игоа и композитора Хектора Берлиоза.

ЖАН-ОГИСТ ДОМИНИК ЕНГР (1780–1867)



Пореклом из Тулуза, Енгр се школовао на Краљевској академији у Паризу, где је стекао солидно образовање и почео да проучава средњовековне споменике, посебно готичке катедрале. Усавршавајући се у Давидовом атељеу од 1797, брзо је испољио таленат и постао његов главни помоћник. Због симпатија према француским сликарима „примитивцима“ (15. век) и афинитета према архаичним узорима (етрурска и готичка култура) долази до Енгровог разлаза са Давидом.

Неокласицистички утицаји евидентни су на Енгровим раним сликама, као што је **Диомед рањава Венеру** (1800), инспирисаним апстахованим линеаризмом илустрација Џона Флексмана за дела Хомера, Хесиода, Есхила и Дантеа.



Слика **Ахил прима Агамемнове изасланике** (1800) донела је Енгру награду стипендију за Француску академију у Риму. Енгр је приказао Ахилу изненађеност доласком Улиса и Ајакса, Агамемнових изасланика, који га моле да се врати на бојно поље. Сцена је постављена у плитком простору и изведена са археолошком тачношћу, а две главне фигуре Ахила и Патрокла су феминизирани и изведене по узору на античке скулптуре (*Генерал Фокион* и *Фаун*). Театрални гестови показују Давидов утицај, а музицирање на лири појачава утисак погрешно постављених приоритета, тј. претпостављање личног ужитка патриотској дужности. Такође по узору на учитеља, Енгр је помоћу две групе фигура постигао композициону симетрију и равнотежу.



Овим делом наговештен је типично Енгров апстрахован израз заснован на **плошном третману фигура** и **наглашеној линеарности**, тј. софистицираној контури, што се умногоме разликовало од скулпторалности Давидових форми и његовог стила. Истичући цртеж као најважнији ликовни елемент и примарну вештину, Енгр је често говорио: „Ако је нешто добро нацртано, увек је добро насликано“. Будући да није одолео емоционалном аспекту и садржајима својственим романтизму, његово дело би се могло окарактерисати као „романтични класицизам“ или „идеализовани реализам“.



Када је коначно стигао у Италију, Енгр проучава и копира дела Мазача, Тицијана и **Рафаела**, који постаје његов водећи узор и идеал који ће следити кроз целокупно стваралаштво. То је имало за последицу привремено потискивање ранијих фасцинација готиком и Ван Ајком.

У серији римских портрета, као што су **портрети Мадам Ривијер** (1805), Енгр је постигао висок степен рафинираности линије, истовремено аутономне и дескриптивне, као и изузетну деликатност моделовања бојом, изведену из искуства манириста Пармиђанина и Бронцина. Ослобођени историчности и строгог класичног канона ови портрети поседују прецизну карактеризацију модела.



Каснији **Портрет Луја Бертена** (1832), наставља традицију тзв. „силуетних портрета“ 18. века цртаних према сенци модела у профилу. У коначној изведби, овај портрет делује природно, реалистично и наговештава идеал неулепшане истине. Енгр је успео да дочара карактер и изражајну снагу личности, односно да споји психолошки профил и физичку тачност портретисане личности, чиме ће снажно утицати на Едгара Дегаа.





Ипак, Енгр је себе сматрао сликарем историјских композиција са великим бројем фигура. У питању су дела патриотских конотација, којима се величају француске политичке вође. У том жанру Енгр испољава романтичарски приступ и интересовање за тачност детаља. Изведена у периоду рестаурације Бурбона, слика ***Завет Луја XIII*** (1824) радикално је изменила Енгров статус у социјалном и уметничком погледу. Она представља комбинацију историјског и религиозног жанра. Поделивши сцену на две зоне, небеску и земаљску, Енгр у реализацији примењује два различита идиома. Анђели и Богородица, којима краљ клечећи приноси круну и скиптар, изведени су по узору на идеализовани стил Рафаела, док је Луј XIII приказан у краљевском орнату изведеном у традицији Симона Вуеа и Шарла Лебрена. Као таква, ова слика постигла је велики успех на париском Салону 1885, на којем је Делакроа изложио *Покољ на Хиосу*. Но, тада је Енгр важио за лидера конзервативне струје „класичног рафаелизма“.

Оријентализам:

- Као последица колонијалних освајања Блиског истока и археолошких проучавања египатске баштине, почетком 19. века оријентализам (фасцинација оријенталним културама) постаје веома популаран у западноевропским земљама.
- Упркос иницијалним намерама да се са етнографском документарношћу забележе изглед, понашање и обичаји муслимана са Истока, ова тенденција је примарно пројектовала фантазије и стрепње хришћанског Запада.
- Осим што је снажно утицао на дизајн ентеријера, превасходно салона као места окупљања прогресивних интелектуалаца, оријентализам је био тесно везан за империјалну политику великих европских сила, али и за еманципаторску мисију образованих жена и њихову активну друштвену улогу.
- На западњачку перцепцију Оријента као царства егзотике, умногоме је утицала литература, пре свега приче о Шехерезади из *Хиљаду и једне ноћи* и *Писма из Турске* госпође Монтагу, супруге британског амбасадора у Отоманском царству.
- Оба извора представљала су Оријент као узбудљив, раскошан, егзотичан свет испуњен еротиком и опасностима. Као такав, у потпуности се разликовао од западног света оптерећеног строгим хришћанским вредностима (предани рад, верност, сексуална уздржаност) и представљао имагинарно уточиште мушкараца и уметника Европе.



Судећи по тематици, слободнијој моделацији и колоризму, у Енгровим позним делима неокласицизам постаје романтизован. Томе у прилог говори његова **Велика одалиска** (1814). Одалиска је француска реч за оријенталну конкубину, која у свом подтексту носи фантазије западњака о еротичи скривеној иза зидова харема. За њих је то била забрањена и недоступна, али привлачна територија.

Енгрова слика мешавина је класицистички јасне композиције и романтичарске, наглашене сензуалности. Слика је одраз уметникове фасцинираности оријентализмом и специфичним типом младе жене. То је поспана и флегматична харемска жена, приказана у природној величини и извијеној пози на отоману. Одалиска пасивно гледа директно у посматрача, подстичући његове ескапистичке и еротске фантазије. Једини одевни предмет је турбан, а декоративни аксесоар чине златни накит и лепеза. Слику одликују редукција форме, тонална хармонија, сливен потез, елеганција и манир. Дистанцираност модела, реалистички приказ детаља и плошност представљају неокласицистичке елементе, комбиноване са романтичарском темом еротике. Утицај маниризма (Пармиђанина) очитава се у неприродним пропорцијама и извијеном ставу женског тела.



Турско купатило (1859–1863)



Одалиска са робињом (1842)

Купачица (1808)

Инспирисан *Писмима из Турске* госпође Монтагу, Енгр слика тондо **Турско купатило** (1859–1863), на којем у првом плану приказује харемску жену с леђа, како седи на јастуцима. Тим делом он заправо понавља мотив **Купачице** (1808) и редукционистички метод сликања из раног периода, а сликом **Одалиска са робињом** (1842) снажно инспирише Едуара Манеа (*Олимпија*) и низ других уметника каснијег периода. Енгров историјски допринос лежи у деликатном колористичком моделовању и проширивању тематског репертоара слике, који су водили ослобађању уметности ригидних неокласицистичких конвенција.

Антоан Жан Гро



Давидов ученик Антоан Жан Гро, постао је водећи апологета и креатор Наполеоновог мита у сликарству.

Са романтичарским заносом насликао је портрет **Наполеон код Арколе** (1796) и композицију **Наполеон на бојном пољу код Ејлауа** (1807).

Ан Луј Жироде



За разлику од већине сликара тог доба, други Давидов ученик Ан Луј Жироде наставио је да негује митолошки еротски жанр популаран у рококоу, комбинован са формалним решењима неокласицизма (**Уснули Ендимон**, 1791), док у каснијим делима (**Аталина сахрана**, 1808) тежиште преусмерава тему искупљења које нуди хришћанска религија.

Неокласицизам у Енглеској



У настојању да визуализује Винкелманове неокласицистичке принципе **Џошуа Рејнолдс** се инспирисао Дантеовом *Божанственом комедијом*, конкретно стравичном и истинитом причом о **Грофу Уђолину и његовој деци** (1773).

Лажно оптужен за издају, гроф Уђолино је, заједно са својим синовима и унуцима, утамничен и мучен изгладњивањем. На слици видимо како га потомци моле да их поједе не би ли он преживео. Стоички подnoseћи казну, Уђолино је то одлучно одбио, једнако као и могућност да побегне пре него што му званично буде суђено.

Рејнолдс приказује Уђолина разапетог између љубави и мржње, који одбија да се спусти на ниво бестијалности. Згрчени прсти Уђолинових руку, разбарушена коса и брада, као и широм отворене очи које зуре у празно упућују на психолошку драму која се одвија у њему. Та фасцинираност екстремним психолошким стањима представља романтичарски елемент слике. Актери различито реагују у датој ситуацији и своје емоције изражавају драматичним гестовима и изразима лица, а читав приказ смештен је у готово празан, сценичан простор мрачне затворске ћелије.

Овај пример стоичке врлине добио је посебан значај у временима растућих немира.



Слика **Бенџамина Веста** *Агрипина доноси Германикусов пепео у Бриндизи* (1766)

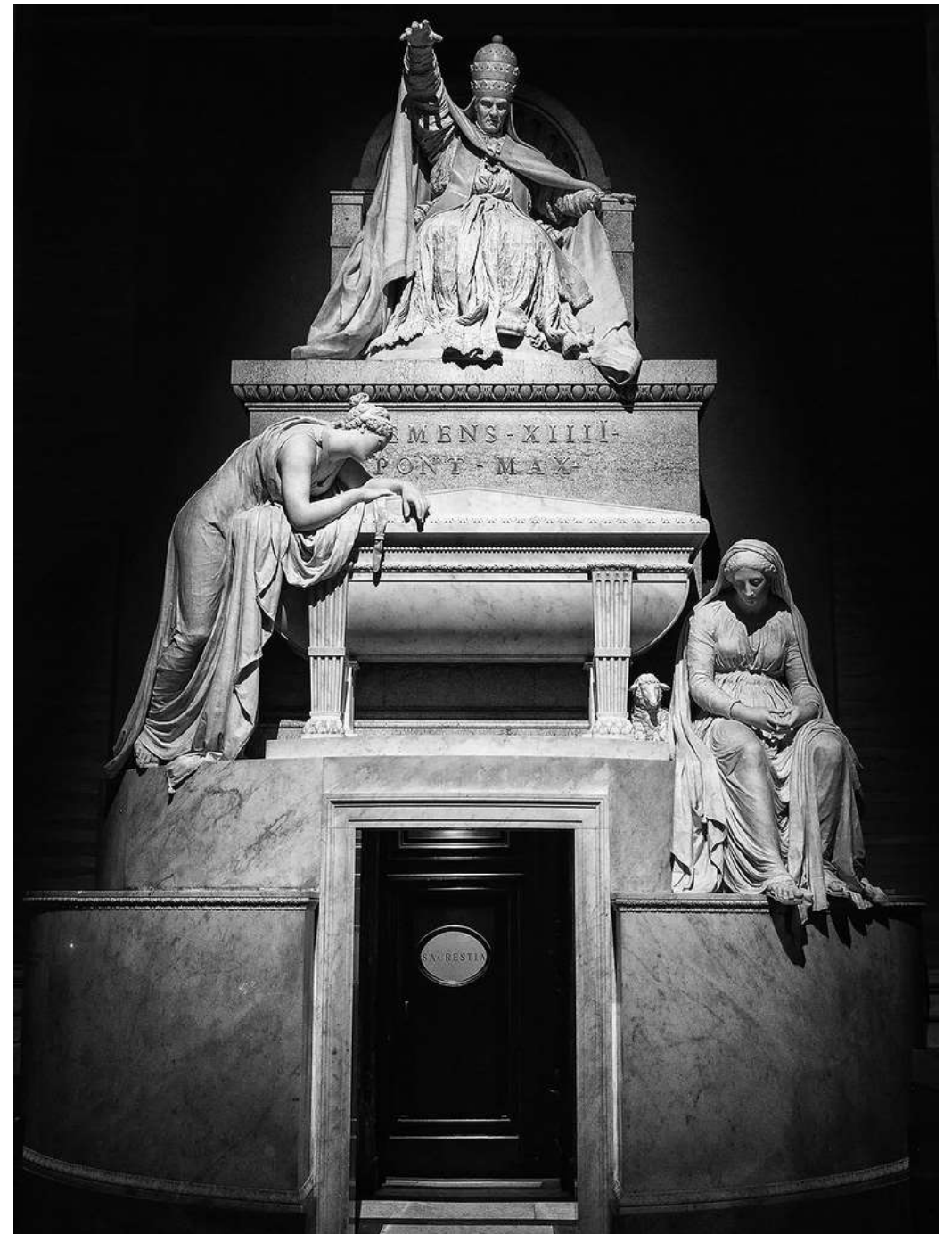
отелотворује римске врлине оданости, поштовања ауторитета и слоге. Осећајући се угроженим, римски цар Тиберије наложио је да се његов рођак и успешни генерал Германикус убије. На слици је приказана Германикусова жена Агрипина, која са урном пепела свог мужа долази у Бриндизи, где је поздравља ожалошћена маса. Сцена је постављена плитко, паралелно са првим планом слике по узору на представе на античким рељефима, а у даљини се назире Диоклецијанова палата у Салони (Сплиту). Гомила људи фланкирана фигуром римског војника, који руком указује на главно збивање, преузета је са античких приказа свечаних и политички важних догађаја. Уздржана у болу и приказана у пратњи своје деце, Агрипина је оличење стоицизма и патриотске жртве за домовину.

НЕОКЛАСИЦИСТИЧКА СКУЛПТУРА

- Винкелманова доктрина била је подједнако утицајна и у домену скулптуре, па су се уметници угледали на античке узоре.
- Међутим, нови идеал „реалистичке истине“ с почетка 19. века представљао је изазов за уметнике.
- Жанр у којем је неокласицизам у скулптури дао највредније резултате био је портрет.

АНТОНИО КАНОВА (1757–1822)

Канова је најзначајнији скулптор неокласицизма, уметник велике креативне снаге и стваралачке енергије, ангажован у служби папа, владара и богате европске клијентеле. Његово најважније скулпторско остварење у Риму је **Гробница папе Климента XIV** (1783–1787) у цркви Св. Апостола, реализована по узору на ренесансна решења.





Композициони склоп **Гробница грофице Марије-Кристине Аустријске** (1798–1805) је линеаран и сличан античком рељефу. Лик покојнице приказан је у портретном медаљону (*imago clipeata*) изнад натписа при врху пирамиде. Сахрану обављају алегоријске фигуре, које корачају према улазу у пирамидалну гробницу, која је заправо лажна (кенотаф) и позиционирана **уз бочни зид Августинске цркве у Бечу**. Алтернацијом неколико нивоа просторне реалности, Канова постиже утисак убедљивости призора.



Године 1802. на позив Наполеона Канова одлази у Париз, где ствара дела која глорификују француско царство. То је позната и често копирана биста **Наполеона као цезара** (1804), коју одликује империјална иконографија римских владарских портрета.

Затим, фигура **Наполеон као Марс миротворац** (1806), инспирисана античком скулптуром *Копљоноше*. Канова је овде приказао Наполеона као грчког хероја, чија нагота указује на његов божански статус. Он у једној руци држи алегоријску фигуру Победи на земаљској кугли, а у другој скиптар са орлом на врху.





Паулина Боргезе као Венера победница (1804–1808), програмско је дело неокласицизма у скулптури. Наполеонова сестра је приказана као Венера са јабуком у руци, коју Парис даје најлепшој богињи и тиме проглашава њену победу. Иако хладних, прочишћених форми, ово Кановино дело одише љупкошћу. Инспирисано Тицијановим радовима, оно својом линеарно конципираном композицијом представља скулпторски пандан Енгровој *Одалиски*.



Кановино дело **Амор и Психа** (1788–1793) инспирисано је рељефним представама на античким саркофазима, док је феминизирани **Ендимон** (1819–1822), иначе изведен по узору на класичну скулптуру *Фаун Барберини*, одраз континуираног интересовања скулптора за еротске садржаје.

Иако није имао директне ученике, Канова је снажно утицао на друге скулпторе.

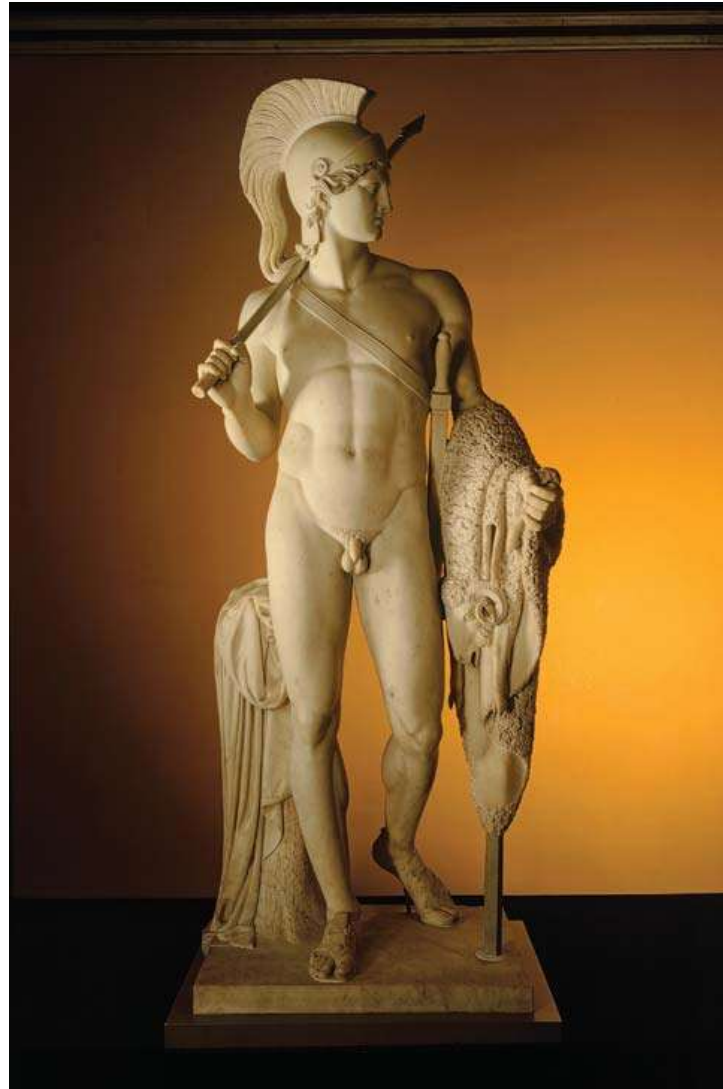
БЕРТЕЛ ТОРВАЛДСЕН



Три грације (1817–1819)



Ганимед и орао (1817–1829)



Јасон са златним руном (1802)



Луцернски лав (1821)

Дански вајар **Бертел Торвалдсен**, био је главни Кановин такмац. Дело **Јасон са златним руном** (1802), обезбедило му је велику популарност међу клијентелом која је чедност његових скулптура ценила више од Кановине сензуалности. Торвалдсен је моделовао Јасона по узору на римску копију Поликлетовог *Копљоноше*, а његова поза демонстрира класични контрапост. Јасон је приказан као наг херој, што потенцира идеју о његовом надљудском савршенству.

ТОМАС БЕНКС



Мермерни рељеф ***Германикусова смрт*** (1773/74), енглеског скулптора **Томаса Бенкса** приказује групу фигура у плитком простору и једноставан архитектонски оквир сцене.

Умирући Германикус приказан је у херојској наготи, смирен и достојанствен, а његово и лица осталих актера готово да не показују никакве емоције. Брадати убица – варварин замахнуо је боджом у намери да зада Германикусу самртни ударац, али га у томе спречава римски војник. Други војник пасивно посматра догађај са десне стране, док Германикус укршта руку и поглед са својим верним пратиоцем. Германикусов син вуче оца за руку настојећи да га задржи међу живима, а уз достојанствену Агрипину стоје две емоционално утучене служавке. Разлика у експресији указује на разлике у социјалном статусу актера.

Као и његови антички претходници, Бенкс користи говор тела више него изразе лица како би изразио емоцију. Његово дело, инспирисано истоименом Пусеновом сликом, евоцира племениту једноставност и величанствену смиреност античких узора.

ЖАН АНТОАН УДОН



Волтер (1781)



Џорџ Вашингтон (1788–1792)



Дени Дидро (1773)



Молијер (1778)

Жан Антоан Удон био је један од најеминентнијих скулптора позног класицизма и врсни портретиста са изразитом способношћу дочаравања карактера модела. Томе у прилог говори његов **Волтер**, чији лик јасно испољава рационалистички скептицизам својствен овом мислиоцу, приказаном у класичној тоги античких филозофа. Затим, бисте **Дени Дидроа** и **Молијера**, те скулптура **Џорџа Вашингтона**.

ГОТФРИД ШАДОВ



Немачки експонент неокласицизма у скулптури био је **Готфрид Шадов**.
Он је извео ***Квадригу*** (1791) на Брандебуршкој капији, Потсдам плац у Берлину.