

РОМАНТИЗАМ

- Термин романтизам изведен је из енглеске речи *romantic*, која се у 18. веку односила на живописне, маштовите, фантастичне пределе који изазивају у човеку сублимне или сањарске емоције.
- Као такви, пејзажи су били описивани и у средњовековној литератури, причама о витезовима краља Артура и њиховим пустоловинама у потрази за Светим Гралом. Будући писане на романским језицима (а не латинском), ове приче су назване романима.
- У 19. веку, појам романтизам је терминолошка одредница за први самопрокламовани уметнички правац, али и својеврсни симптом тог времена.
- Исходишта романтизма налазе се у оновременом музичком стваралаштву Хектора Берлиоза и књижевним делима **националних** писаца:
 - Иго, Стендал, Шатобријан, Бодлер у Француској;
 - Шекспир, Бајрон, Блејк у Енглеској;
 - Мадам де Стал, Гете, Шилер у Немачкој;
 - Пушкин и Љермонтов у Русији.

Њихова дела пресудно су утицала на артикулацију типично романтичарског, песимистичног расположења које ће постати кредо епохе и прожети готово све уметничке дисциплине. Такође, поједини књижевници показивали су интересовање за ликовне уметности и дали значајан допринос развоју уметничке теорије (Стендал *Историја сликарства*) и критике (Бодлер) у доба романтизма.

романтизам vs. неокласицизам

Суштина промена, које је у уметности 19. века донео романтизам, може се схватити кроз компарацију неокласицистичке и романтичарске парадигме:

1. идејно упориште *неокласицизма* чине филозофија рационализма и идеје либералне струје просветитељског покрета, а таква уметност почивала је на објективизму, логици и реду, док су духовна исходишта *романтизма* егалистичке **идеје радикалног просветитељства** и сфера **ирационалног**, а таква уметност је заснована на **страсти**, необузданом **покрету**, **драматици**, мистерији, испитивању граница свести (психолошка стања, емоције, **машта**) и **индивидуализму**;
2. неокласицизам негује уравнотежен и смирен израз заснован на цртежу, док романтизам афирмише делиричан и **експресиван израз заснован на боји**;
3. неокласицизам успоставља систем рада, општа правила уметничке дисциплине, док се романтизам бори **против свих правила** и **истиче** индивидуални израз уметника;
4. уметност неокласицизма је интернационална, космополитска и универзална, док је уметност романтизма **окренута националним** аспектима и специфичностима;
5. неокласицизам афирмише теме из грчко-римске историје и античке митологије; док романтизам црпи **теме** из **средњовековне** витешке литературе и новије **националне историје**, **ваневропских култура** (под утицајем колонијалних освајања, националних ослободилачких покрета, етнографско-антрополошких студија, трговине и путовања), као и **природе**.

Основна обележја уметности романтизма су:

1. *историцизам* (стилски плурализам),
2. *ретроспективност* (носталгија за прошлошћу, средњим веком),
3. *егзотичност* (оријентализам, примитивизам),
4. *литерарност* (књижевност, позориште као узор),
5. *субјективност* (песимизам као кредо времена),
6. *култ природе* (пикторескни/натуралистички и сублимни/визионарски пејзаж) и
7. *пиктуралност* (боја, експресивност).

- Проистекао из реакције на ригидни неокласицистички канон, романтизам афирмише потрагу за **новим изражајним формама, средствима и техникама**.

- Његово водеће начело јесте стилски плурализам, тј. обнова до тада непознатих или запостављених историјских стилова и изражајних модела прошлости, као и слободан избор узора.

- Субјективни израз заснован је на: **снажном колориту, експресивним потезима, драматичним контрастима светло-тамно, покрету и пирамидалној/дијагоналној композицији**.

- **Графичке технике** дрвореза, бакрореза и литографије **у боји** потискују цртеж и црно-беле гравире, а **акварел и пастел** постају признате уметничке технике.

Промене које доноси романтизам евидентне су и у третману појединих жанрова.

Пејзаж: Као реакција на индустријализовани урбани амбијент (прљав, бучан, пренасељен, опасан, извештачен), романтичарски апел за „повратак природи“ афирмише **идеју ескапизма** (бекства) у рурални амбијент (тих, здрав, безбедан, простран). Романтизам доноси **осамостаљење пејзажа као жанра**, објективистички приступ, непосредан рад у природи и уметничку слободу у третману пејзажних мотива.

- Француски и енглески пејзажи су углавном **пикторескни и натуралистички**. То су представе уметникових интимних доживљаја природе или реалистичне забелешке њених неправилности и ефемерних појава, а њиховој артикулацији умногоме су допринели научни објективизам и емпиризам, као и просветитељска идеја постизања личног задовољства и духовног просветљења кроз директан контакт са природом.
- У протестантским земљама представе природе као божанске креације имале су **сублимни** карактер или су служиле као претекст за испољавање уметничке маште, метафизичких рефлексија и емоционалних искустава која су сама себи циљ – **визионарски** пејзаж. Њихово идејно исходиште је пантеизам – уверење да су бог и природа једно, тј. идентични.

Ова два супротна става према природи, допринеће артикулацији два нова уметничка модела крајем 19. века: натурализма и импресионизма.

Портрет: одликује **психолошка карактеризација личности**, која је последица уметникове емоционалне релације са моделом.

Ове промене биле су подстакнуте ширењем уметничког тржишта (богата буржоазија), популарношћу идеје једнакости (коју је заговарала радикална струја просветитељског покрета) и појачаног индивидуализма.

РОМАНТИЗАМ У ФРАНЦУСКОЈ

Претече романтизма – будући да између неокласицизма и романтизма не постоји јасна хронолошка граница, у делима уметника који су најавили потоњи покрет, евидентно је мешање стилских карактеристика оба правца.

ПЈЕР ПОЛ ПРИДОН (1758–1823) романтичарским лиризмом својих дела антиципира романтизам. Током студија у Италији, он усваја извесна решења Коређа и Леонарда, која прилагођава својим сентименталним и елегичним делима.

По повратку у Француску, за судницу париске Палате правде слика композицију **Божанска правда и освета гоне злочин** (1808). Сцена је постављена у стеновит пејзаж драматично осветљен месечином, којом је потенциран лет богиња, суђаја и осветница. Инспирирана библијском причом о Авељу, иновативна по дијагоналном композиционом решењу и психолошки истинита (Каин се бежећи осврће за жртвом), ова слика заправо представља романтичарску алегорију, иако поседује извесне неокласицистичке формалне елементе.

По поетичности призора, слична је Придонова **Отмица Психе** (1808).



ТЕОДОР ЖЕРИКО (1791–1824) је најважнији претеча романтизма, али и антиципатор реализма. Школовао се код Карла Вернеа, али су на њега пресудније утицали Рубенсов колоризам и Гроово сликрство епохе Наполеона. Жерикоов неспутани индивидуализам усмерио га је према уметничким иновацијама, по којима је постао познат.

Осим афинитета према снажном колориту, драматичним историјским композицијама и сценама из обичног живота, испољио је интересовање за приказе животиња у покрету, посебно коња.

Томе у прилог говори слика ***Официр царске гарде на коњу*** (1812). Иако конципирана по узору на Гроове представе Наполеона као националног јунака, ова слика монументалних размера поседује рубенсовски снажан колорит и еманира огромну животну енергију.

Леонардова *Битка код Ангијарија* и Фалконеова коњаничка статуа Петра Великог, биле су Жерикоова инспирација за ово и многа друга дела. Будући да је Жерико на коњу представио свог познаника у бојном нападу, ова дијагонално компонована сцена би се могла сврстати у жанр ратних портрета.





Контраст ратничкој одлучности и победничком жару претходне сцене, представља Жерикоова друга слика ***Рањени оклопник напушта битку*** (1814), која приказује запостављену, мање привлачну страну рата. Настала непосредно пре Наполеоновог пораза и повлачења из Русије, она симболизује француску империју у агонији и декаденцији, имплицирајући њен скори пад и пораз нације. Жерикоова иновативност огледа се у напуштању академске традиције херојског приказивања познатих личности и славних догађаја у историјским композицијама. Жерикоов рањени коњички официр је буквално склизнуо с коња ослађајући се на сабљу. Његова слабост, несигурност и анксиозни поглед преко рамена у супротности су са робусним, пропињућим коњем, који више није под контролом човека. Призор делује убедљиво, иако приказује имагинарну ситуацију, а оклопник функционише као симбол индивидуалне патње и страдања хиљада војника у крвавом обрачуну нација код Лајпцига. Дијагонално постављена линија тла и покрет су буквалне и фигуративне назнаке пораза. Наратив је двосмислен, недоречен, па је прави смисао ове слике откривен тек у 20. веку.

Након пада Наполеона, Жерико ступа у службу краља Луја Филипа Бурбонског и 1815. одлази у Италију, где проучава дела Рафаела и Микеланђела. Током тог периода покушава да артикулише монументални стил заснован на синтези стилова Рубенса и Микелађела. По повратку у Француску, ради серију реалистичних литографија ***Повратак из Русије*** (1818), у којима нема ни трага хероизму. Исцрпљени и осакаћени војници најављују Жерикоову нову преокупацију – борбу човека са смрћу, трагичним удесом, несрећом.





Жерикоова слика **Медузин сплав** (1819) представља истинити догађај и један од највећих политичких скандала тог времена. Несмотреношћу и некомпетентношћу политички постављеног капетана, брод „Медуза“ претрпео је бродолом на обали западне Африке, у којем је страдало више стотина људи.

Уместо да потоне заједно са бродом како налажу правила службе, капетан и неколицина званичника први су напустили брод чамцима за спасавање, док се већина путника утопила. Само мали број обичних путника се спасао на импровизованом сплаву. Тај догађај представљао је савремену трагедију епских размера обележену страдањем великог броја невиних, али и гладовањем, канибализмом, губљењем разума неколицине преживелих. Решен да овековечи овај трагични догађај, Жерико се определио да прикаже психолошки најстреснији, кулминативни тренутак када су преживели угледали брод „Аргус“ на удаљеном хоризонту и очајнички почели да скрећу пажњу на себе. Ситуација је драматична, будући да је неизвесно да ли их је ико са „Аргуса“ приметио. Конструисана од испреплетаних тела мртвих и живих бродоломника, композиција достиже климакс у групи која придржава црнца, док он бесомучно маше.



Стремљење преживелих сугерисано покретом унапред гради пирамидалну структуру композиције. Мноштво дијагонала, таман колорит и снажни контрасти светло-тамно појачавају утисак драме. Нага тела показују Жерикоово познавање анатомије и покрета, као и способност приказивања крајности људског понашања и читаве скале емоција. Осим формалних одлика, драматична атмосфера, трагична тема и снажне емоције чине слику **Медузин сплав** манифестом романтизма.

Настојећи да постигне максимум веродостојности у представи овог догађаја, Жерико је интервјуисао преживеле бродоломнике, читао извештаје, проучавао лешеве у мртвачницама, тражио да му се направи макета сплава и одлазио на море у време олује. Када је изложио слику на Салону, она је одмах добила политичке конотације. Присталице Луја XVIII су је окарактерисале као пропагандни памфлет либералне опозиције и одвратно, бесмислено преувеличавање људске патње, док су је снаге лојалне Наполеону и револуционарним републиканским идеалима схватиле као искрену и непосредну опомену на кобне последице политичког непотизма. Жерикоова слика је награђена златном медаљом, али у категорији жанр сликарства (а не историјских композиција), што указује на превагу конзервативног става у погледу адекватних садржаја историјског сликарства у периоду рестаурације Бурбона. Монументализујући овај трагичан и неславан догађај из савременог живота, Жерико није имао намеру да велича пожељне врлине. Историјски догађај послужио му је као претекст да тему индивидуалне патње подигне на ниво универзалног значаја. У напору да изрази те идеје, експериментисао је са материјалима и додавао битумен у боју, што је за последицу имало иреверзибилни процес тамњења слике.

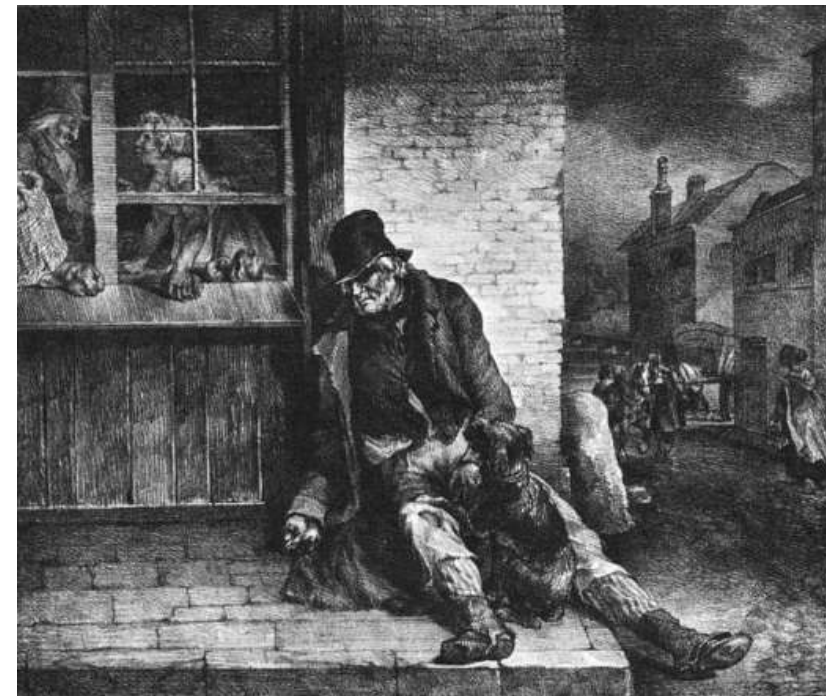
Жерико је аутор низа слика са представама коња у покрету, као што је **Трке барберинских грла у Риму** (1817).

Након обуставе „континенталне блокаде“, Жерико 1820. одлази у Енглеску, где је његова слика *Медузин сплав* позитивно оцењена и прихваћена.

И сам врсни јахач, Жерико прати коњске трке и проучава дела енглеских пејзажиста, посебно Тарнера и Стабса. Тада настаје серија слика са темом коњичких трка, као што је **Епсонски дерби** (1821), у којима Жерико настоји да дочара покрет.



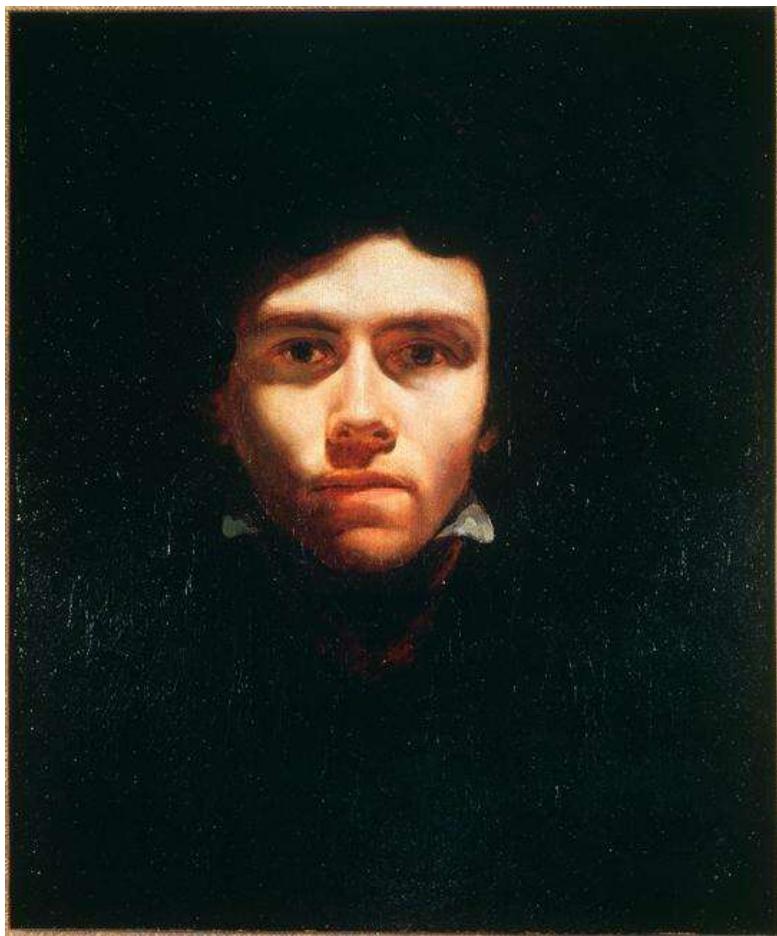
Истовремено, Жерико ради серију реалистичних литографија, чије су главне теме беда, туга, безнађе и несрећа лондонске сиротиње (**Просјак**).



Под утицајем енглеских пејзажиста настаје и неколико акварелних композиција (*Орање* и *Кола с угљем*).

По повратку у Француску **1822**. Жерико ради неколико скица за композиције којима имплицира своју либералну политичку оријентацију и критички став према владајућем режиму. То су: *Трговина црначким робљем*, *Врата шпанске инквизиције отварају се пред француском војском*, **портрети робова** и слика **Кречана**. Та слика инспирисана је пећима за гашење креча које је видео на Монмартру. У првом плану су приказани коњи, а у позадини типично романтичарски пејзаж песимистичне атмосфере. У свом подтексту, ова слика имплицира сукоб човека и природе.





Жерико се огледао и у портретном жанру, у којем је постигао изузетне резултате. Пре одласка у Енглеску насликао је **Портрет Ежена Делакроа** (1819). То је типично романтичарска портретна представа у којој је лик Делакроа приказан у дубокој сенци и обавијен сфуматом, што целој слици даје тајанствени, песимистички призив. Акценат је на очима, усредсређеном погледу и озбиљном изразу лица. Светлост која пада одозго додатно појачава драматику призора. **Младић у атељеу** (око 1820) приказан је у неконвенционалном, седећем положају на неутралној позадини. Једино *vanitas* мотиви: лобања, посмртна маска и палета приказани на зиду, као и фигурина у доњем левом углу, упућују на амбијент атељеа и, истовремено, опомињу на смрт, тј. на коначност људске егзистенције.

Током 1822/23. Жерико слика пет допојасних портрета анонимних, ментално оболелих људи, штићеника једне психијатријске болнице. Настојећи да у овим портретима прикаже различите типове душевних поремећаја, Жерико се фокусирао на физиономске одлике ликова који су симптоматични за одређене видове маничних понашања (клептоманија, коцка, агресија итд.), што је било у складу са тада новим сазнањима у области психијатрије и психопатологије. Прва, тзв. *Луда жена* (1819/20) репрезентује опсесивно завидну особу. Њено осветљено лице открива изражене, неправилне вене, искривљену гримасу, напетост усана и асиметрију очију као симптоме девијантности. Чињеница да је идентитет модела из ове портретне серије остао непознат, указује да њен значај и смисао леже у представљању психосоматских болести, а не откривање идентитета приказане личности упкос тачним физиономским карактеристикама.



Видевши у овим жртвама душевних поремећаја људска бића, а не отпаднике друштва, Жерико их је достојанствено представио. Стога ови портрети представљају најхуманија и најплеменитија документарна остварења романтизма. Жерикоово интересовање за човека који је изгубио разум опште је место епохе романтизма, а аналогије се могу наћи код Гоје, Блејка и Фислија.



Најзад, Жерико је био аутор и неколико скулптура малих димензија, изведених **1816.** у камену (***Сатир и Нимфа***) и теракоти (***Човек напада жену***), које по тематизацији насиља такође припадају романтизму.

ЕЖЕН ДЕЛАКРОА (1798–1863) је најзначајнији представник француског романтизма. У раном, формативном периоду био је одушевљен делима Тицијана, Веронезеа и Рубенса која је проучавао у Лувру, а свој особен романтичарски идиом артикулисао је тек након познанства са Жерикоом. Иако му је Жерико био трајни узор, Делакроа није постао његов епигон. Томе у прилог говори његова рана слика **Дантеова барка** (1822), којом се први пут представио париској публици и освојио златну медаљу на Салону. Инспирисана је стихом из Дантеове „Божанствене комедије“, који говори о Вергилијевом преласку реке Стикс и претрашеним душама проклетих чија тела, концентрисана око барке у коју неки од њих покушавају да се укрцају, пониру у мочварну воду и смрт. Тема слике је драматична и слична Жерикоовом *Сплаву Медузе* и Микеланђеловом *Страшном суду* из Сикстинске капеле. Мада је основа Делакроове слике литерарна, визија пакла је маштовита и снажна.

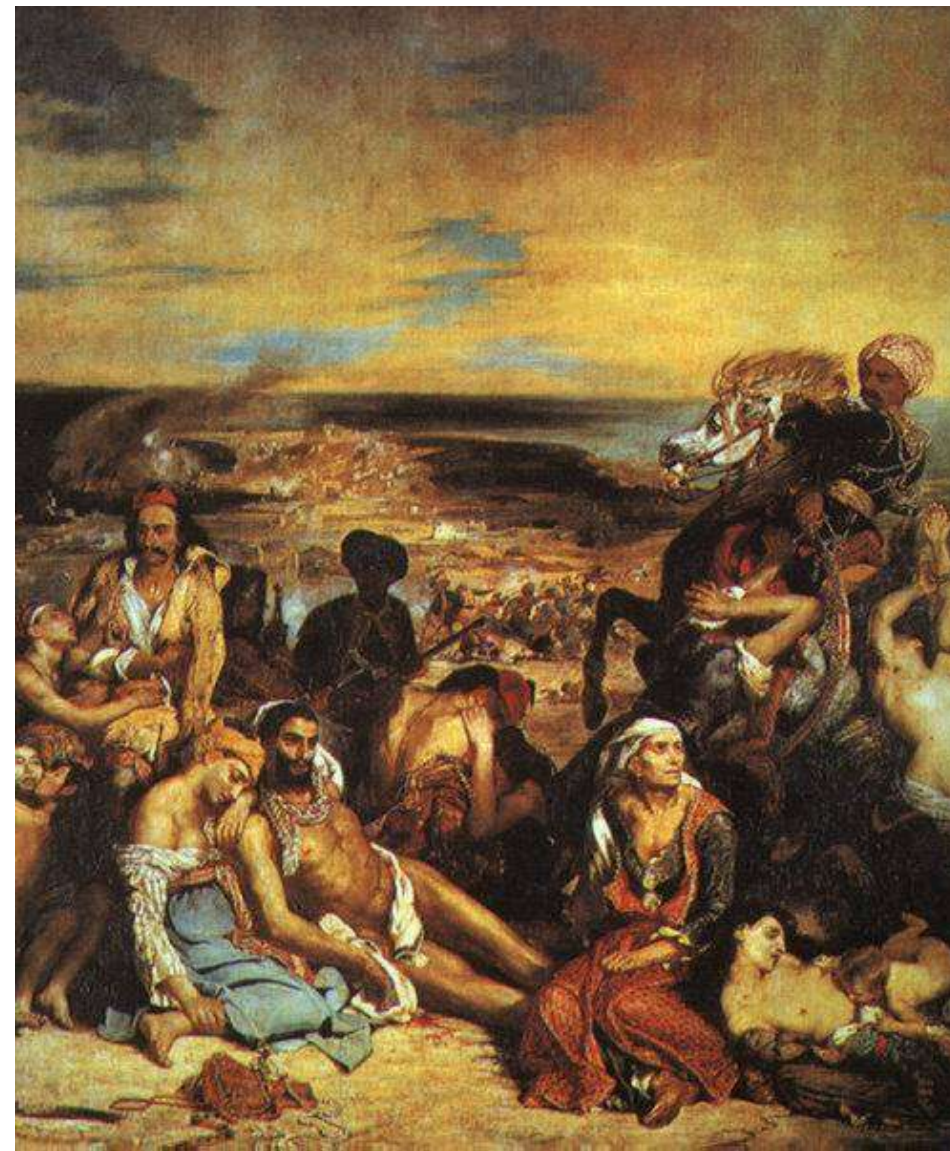


Сцена се одвија у апокалиптичном пејзажу на олујом узнемиреној води и са градом у пламену у позадини. У дочаравању психолошких стања актера Делакроа се ослањао на гестове (позориште), а да би постигао утисак непосредности сцену је поставио у први план. Упркос награди, мишљење критике било је подељено, а слику је откупила француска влада.



У истом периоду настаје слика ***Покољ на Хиосу*** (1824). Она је инспирисана оновременим историјским збивањима на Балкану, тачније борбом грчког народа за ослобођење и суровом турском одмаздом, која је потресла западни свет. За њега је Грчка представљала колевку европске цивилизације у духовном, културном, уметничком и политичком погледу. Премиса да су оријенталне културе (византијско-хришћанска, једнако као и муслимиска и она на Далеком истоку) остале непромењене од древних времена, навеле су Европљане на погрешно поистовећивање карактера и вредности својствених античким Грцима и Грцима с почетка 19. века. Стога су грчки ослободилачки покрет поистоветили са одбраном цивилизоване хришћанске Европе од варварске муслиманске најезде. Европска јавност ангажовала се да сакупи новчану помоћ за грчке побуњенике и пошаље добровољце као испомоћ у борби, којој се прикључио лорд Бајрон, чувени енглески песник и публициста. Један од најужаснијих догађаја у том сукобу био је турски геноцид над грчким становништвом трговачког острва Хиос 1822.

По форми и садржају слика **Покољ на Хиосу** (1824) је типично остварење романтизма, будући да је Делакроа тежио „поетској истини“, а не историјској тачности догађаја. Она садржи у себи необичну мешавину оријенталне чулности и свирепости с једне, а с друге стране, грчког хришћанског вапаја за помоћ. Упркос томе, приказ делује аутентично и сугестивно. У првом плану приказане су жртве муслиманског терора и један турски коњаник, а у позадини село у пламену и олујно небо. То је симболички приказ велике људске трагедије, јер су резигнирани и апатични Грци исцрпљени и немоћни да пруже било какав отпор, те би се ова слика могла окарактерисати као „групни портрет безнађа“. Њихова несрећа и очај исказани су широком скалом гестова и покрета, почев од детета које се грчевито привија на груди мртве мајке и наге жене која се узалуд опире непријатељу, преко старице која скреће поглед од ужаса и нагог Грка који беспомоћно лежи, до рањеног мушкарца у седећем ставу неспособног да пружи утеху деци која га моле за помоћ. Психолошки изоловани, они се по физиономијама и тену не разликују много од својих турских окупатора, што имлицира дегенеративне ефекте вишевековног ропства. Поглед посматрача прелази од групе до групе перципирајући њихове индивидуалне трагедије и стиже до скицозно третиране клаонице и ратног пожара у позадини. Иако проистекла из Делакроовог искреног саосећања, солидарности и поштовања према грчком народу, слика је изазвала жестоке негативне реакције конзервативне критике, која ју је окарактерисала као „покољ сликарства“.





Године 1825. Делакроа одлази у Лондон, где проучава дела енглеских пејзажиста, под чијим утицајем делимично расветљава палету. Тада настаје серија његових литографских илустрација књижевних дела Гетеа и Шекспира.



По повратку у Француску, Делакроа слика још једно дело инспирисано грчком ослободилачком борбом. Могуће је да је смрт лорда Бајрона у Мисолунгију подстакла Делакроа да наслика **Грчка издише на рушевинама Мисолунгија** (1827). Приказ је сведен на суштину, чиме је потенцирано визуелно и емоционално јединство слике. У првом плану лежи мртво тело грчког борца затрпано стенама, док Турчин у позадини победнички ликује. Незаштићена алегоријска женска фигура делује као светитељка-мученица и репрезентује Грчку.



Слика ***Срарандапалова смрт*** (1827) инспирисана је Бајроновом поемом и представља најромантичније Делакроово дело. Сцена приказује самоубиство легендарног асирског владара, који наређује да се сво његово благо, укључујући и љубавнице, спали на ломачи како не би доспело у руке непријатељу. Ова клаоница око Сарадндапалове постеље представља грандиозну мешавину оријенталне раскоши и свирепости, харемске чулности, људске охолости, безумља и бестијалности. Иако слика представља Делакроову манифестну осуду насиља и смрти, публика није схватила поруку, а Бодлер ју је окарактерисао као „оргију разарања“.

Јулска револуција 1830. и абдикација Шарла X, подстакли су Делакроа да наслика дело бунтовног, субверзивног карактера **Слобода води народ** (1831). Сцена приказује истиниту епизоду са париских барикада, која је уздигнута на ниво симбола. Човек са цилиндром (могуће аутопортрет) и дечак са пиштољем (Гаврош) су стварни актери догађаја, а описани су и у Игоовом роману „Јадници“. Заједно са живим репрезентима радничке класе, као и мртвим телима трговца и војника Швајцарске гарде у првом плану, они сугеришу да у оружаном побуну заправо нема победника. Фигура мушкарца у самртном ропцу једина је која види алегорију Слободе са фригијском капом на глави, револуционарном тробојком и бајонетом у рукама. То није класична богиња, него дивинизирана жена из народа, који предводи и симболизира Француску. Њен класични профил, самопоуздан став и парцијална нагост евоцирају античке узоре (*Милоска Венера*, *Нике Самотраке*) и Микеланђелове сибиле на своду Сикстинске капеле. Истовремено, Слобода је скандалозно реална, јер је приказана са необријаним длакама пазуха и, као таква, доводи у питање типично „мушке“ карактеристике предводништва и храбрости.



Пирамидална композиција почива на трајекторији која води унапред десно, а патос актера сцене имплицира агонију и смрт. Ипак, то је амблематска слика духа Јулске револуције и победе народних снага над репресивном монархијом. Слику је откупио краљ Луј-Филип, а њен аутор је одликован Легијом части на Салону.

Током 1832/33. Делакроа је у дипломатској мисији у Алжиру и Мароку према којима је Француска имала колонијалне претензије, а у повратку борави у Шпанији и проучава дела Веласкеза и Гоје, у којима је видео парадигму витешке прошлости оживљене у романтичној литератури. Акварелне скице направљене током ове мисије, обезбедиле су му широк репертоар тема везаних за Оријент (харем, одалиске, улични свирачи, коњаници, **лов на дивље животиње**), које је по повратку у Француску преточио у слике, као што је серија **Одалиска** (1845–1850).





Алжирске жене у харему (1834) представљају измишљени приказ изведен са етнографском тачношћу детаља. Приказане у недоступном декоративном ентеријеру харема, оне су метафорички речено птице у златном кавезу, једнако као и њихове панданке на Западу. Све су оне истовремено заносне проститутке, послушне робиње и верне супруге. Поглед жене са леве стране имплицира да су скривени простори харема захваљујући сликару постали отворени за посматрача са Запада, али то није пореметило сањарску атмосферу приказа жена које пуше наргилу. Оне делују задовољно у свом заточеништву, иако им се пружа прилика да из њега побегну кроз отворена врата. Колористичким оркестрацијама и енергичним потезима тактилних квалитета Делакроа је дочарао неформални приказ и богатство Оријента, а истовремено демонстрирао дефинитивну победу индивидуалног, романтичарског сликарског сензибилитета над објективизмом неокласицизма.



Делакроа је био врсни портретиста, посебно када је сликао своје пријатеље, рођаке и познанике. Томе у прилог говоре **Портрет Фредерика Шопена** (1838), који приказује пољског композитора као романтичног генија који изгара у свом таленту – на његовом лицу читавају се знаке скоре смрти (од туберкулозе), док **Аутопортрет** (1837) одаје снагу и енергију сликареве личности.





Крајем тридесетих година Делакроов стил показује нове особине: палета заснована на комплементарним бојама, треперави потези и снажнија експресивност. У то време добија велике поруџбине. За **Версај** је насликао неколико композиција битака: **Трајанов суд** (1840) и **Улазак крсташа у Цариград** (1838), које приказују безумно насиље, пљачку и смрт. Трагичност призора на сликама потенцирана је тамним колоритом и драматичном атмосфером.



Представљени у средишту композиције крсташи на коњима, који предводе европске легије, делују замишљено – они су свесни да су разорили један свет. Две жене са распуштеним косама представљају изванредне студије карактера – тип згажене жене. Разуђена композиција, снажан колорит и фантастични пејзаж у позадини појачавају злокобну атмосферу призора. Иако приказана драматично и театрално, слика ***Улазак крсташа у Цариград*** делује уверљиво и има за циљ да изазове грижу савести читаве Европе. Многи Делакроови савременици су у овој слици видели иронију на Наполеонова освајања.



Уследиле су композиције изведене за Лусембуршку палату (**Олинда и Софроније на ломачи**) и Лувр (**Аполонов суд**), затим религиозне композиције изведене у париским црквама. На Светској изложби у Паризу 1855. Делакроа стиче пуно признање као уметник, а 1857. изабран је за председника Академије у Паризу.

СКУЛПТУРА романтизма знатно је сужена по обиму у односу на сликарство. Уз ретке примере монументалне скулптуре, углавном се радило о делима ситне пластике (медаљони, фигурине, бисте).

ФРАНСОА РИД формирао се у духу неокласицизма на академијама у Дижону и Паризу, а када 1815. као ватрени бонапартиста емигрира у Брисел наставља ради класицистичка дела за дворце, приватне и јавне зграде. Након рестаурације Бурбона враћа се у Париз 1827. и изводи скулптуру ***Меркур везује сандалу*** (1828), која постиже велики успех на Салону. Позната дела из тог периода су ***Васпитавање Ахила*** (1840) и ***Давидова биста*** (1838).





Инспирисан Делакроовом сликом *Слобода води народ*, Рид ради рељеф ***Полазак добровољаца из 1792.*** познатији као ***Марсељеца*** (1833–1836) за Тријумфални лук на тргу Етоал у Паризу. Одан класичној традицији представио је добровољце као античке ефебе, наге легионаре са оружјем, над чијим главама лебди крилата, разјарена богиња рата са шлемом и оклопом. Она предводи добровољце различите старосне доби у борбу за одбрану француске Републике, чији су суверенитет угрозиле европске монархије. Класицистичка форма дала је призору убедљивост, јер без античких атрибута и у реалистичкој концепцији сцена би изгубила на истинитости. Иако су детаљи изведени са археолошком тачношћу и преузети од Давида, оновременом посматрачу била је јасна аналогија са јулским револуционарним збивањима. Разбарушена брада ратника у средини идентификује га са античким Галом који се бори против римске колонизације, а та референца потврђује историјски легитимитет француског народа у одбрани људских права. Динамизам, снага покрета, приказ физичког и духовног елана с којим добровољци полазе да бране своју земљу, представљају романтичарске елементе. Понесена борбеним вихором и патриотским заносом, фигура богиње као да кличе, позива на оружје и представља скулпторалну инкарнацију „Марсељеца“, химне Француске. Први пут у овом Ридовом делу визуализован је дух Револуције са таквом снагом и величанственошћу, каква се среће још само у Игоовој поезији. Будући да је Ридов отац био један од добровољаца 1792, ова скулптура је из личних разлога имала посебан значај за аутора.



У Ридовој **Апотеози Наполеона** (1846) доминирају емоционална експресија и романтичарски формални елементи, док **Напуљског дечака са корњачом** (1833) одликују непосредност и шарм.



Године 1853. Рид изводи **Споменик маршалу Неју** (1853), кога је влада Луја XVIII стрељала јер је пришао Наполеону након његовог повратка са Елбе, што је представљало националну срамоту. Неј је приказан као национални херој са исуканом сабљом, окренуте главе ка трупамa које предводи у јуришу. Тај драматичан покрет и поза представљају романтичарске елементе и изражајну снагу ове скулптуре.



Joш једна историјска личност коју је Рид овековечио у скулптури је **Јованка Орлеанка** (1845) национална хероина средњег века. Такође, Рид је био врсни портретиста чему у прилог говори његова статуа младог **Луја XIII** (1878).

АНТОАН ЛУЈ БАРИ, чувени анималиста и припадник Барбизонске школе, каријеру је започео низом неуспеха на конкурсима Академије. Студије дивљих животиња у фантастично-егзотичним пејзажима изведене у техници акварела, гваша и уља на платну, најоригиналнији је сегмент његовог сликарског опуса. Скулптуре у бронзи ***Тигар прождире крокодила*** (1831), ***Лав и змија*** (1833), ***Тезеј убија Минотаура*** (1840) и ***Јагуар прождире зеца*** (1850/51) одликује анатомска тачност, моћан волумен и изражајна снага, упркос малим, камерним димензијама. Оне су резултат студиозних проучавања дивљих животиња у париском зоолошком врту, као и посматрања обдукције њихових угинулих тела.





Скулптура **Лав и змија** (1833) својом анатомском тачношћу најављује реализам, док свирепост теме указује на њену романтичарску провенијенцију. Тај хибридни карактер несумњиво показује модернистичко потирање хијерархијских разлика у жанровима и стиловима. Такође, ова скулптура у свом подтексту носи и политичку поруку. Лав указује на хороскопски знак лава у којем се збила Јулска револуција 1830, а уједно симболизује победу Луја Филипа и прогресивних политичких снага над злом, опортунистичком владом. Најзад, фасцинација сублимним и метафизичким аспектима припада контексту романтизма. За експатистички настројене посматраче, машта је била једна опција, а алтернативу је представљало концептуално бекство у идеализовану националну прошлост. У несигурним временима пуним неизвесности, средњи век је представљао стабилно духовно уточиште.

Потражња за оваквим скулптурама била је енормна у периоду романтизма, па је Бари иницирао њихову серијску, масовну израду. За собом је оставио мноштво студија у воску и скица, на којима су дивље звери представљене реално са истанчним осећањем за покрет, снагу, крволочну похлепу.