

Društvena-politička kritika u djelu Théodorea Gerícaulta, Eugénea Delacroixa i Francisca Goye

Jurković, Romana

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:656996>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-02**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Sveučilište u Rijeci
Filozofski fakultet u Rijeci
Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

DRUŠTVENO-POLITIČKA KRITIKA
U DJELU THÉODOREA GÉRICAULTA, EUGÈNEA DELACROIXA I
FRANCISCA GOYE

Student: Romana Jurković

Studijske grupe: Povijest umjetnosti/Talijanski jezik i književnost

Mentor: dr. sc. Julija Lozzi-Barković, red. prof.

Rijeka, 11. 01. 2019.

SAŽETAK

Théodore Géricault, Eugène Delacroix i Francisco Goya glavni su predstavnici romantizma u slikarstvu, no ovaj rad ne bavi se romantizmom isključivo kao pitanjem stila, već ideologijom toga vremena sadržanom i problematiziranom u umjetničkim djelima. Radom se istražuje koji su povijesni događaji potaknuli umjetnike u njihovom stvaralaštvu i kakvim su se metodama rukovodili u radu. Njihove slike odražavale su društveni poredak, položaj seljaka, građanstva i aristokracije, njihove statuse i pobune, te izravnu ili subverzivnu kritiku društva. Mnoge slike trojice autora postale su inspiracijom drugim umjetnicima u kasnijim stoljećima što je također predmetom ovoga rada.

Ključne riječi: Théodore Géricault, Eugène Delacroix, Francisco Goya, romantizam, kritika društva

SADRŽAJ

| | |
|--|----|
| Uvod | 1 |
| Francuska revolucija | 4 |
| Umjetnost s kraja 18. i početka 19. stoljeća | 9 |
| Théodore Géricault | 12 |
| <i>Konjanik u napadu</i> | 14 |
| <i>Splav meduze</i> | 19 |
| <i>Portreti crnaca</i> | 25 |
| <i>Portreti luđaka</i> | 30 |
| Eugène Delacroix | 36 |
| <i>Dante i virgilije u paklu</i> | 38 |
| <i>Pokolj na Hiosu</i> | 40 |
| <i>Sardanapalova smrt</i> | 45 |
| <i>Sloboda predvodi narod</i> | 50 |
| <i>Orijent</i> | 57 |
| Francisco Goya | 60 |
| Društvena i politička pitanja u Španjolskoj | 63 |
| <i>Karlo IV. od Španjolske i njegova obitelj</i> | 65 |
| <i>San razuma stvara čudovišta</i> | 68 |
| <i>Los caprichos</i> | 73 |
| <i>Pogubljenje 3. svibnja 1808. godine</i> | 77 |

| | |
|---|-----|
| <i>Saturn proždire svoga sina</i> | 82 |
| Društvena kritika u djelu Géricaulta, Delacroixa i Goye i njezino nasljeđe u kontekstu moderne i suvremene umjetnosti..... | 86 |
| Zaključak..... | 103 |

UVOD

Politički preokreti i izmjene režima u Europi između 1788. i 1848. godine značajno su utjecali na umjetnike u Francuskoj i Španjolskoj. Naime, obje su se zemlje suočile s prijelazima iz apsolutne na ustavnu monarhiju koja je sa sobom donijela narodne pobune, nasilne sukobe i promjenu kulturnih normi. Također je to bilo razdoblje novina u umjetnosti popraćenih umjetnikovim senzibiliziranim pristupom i individualizmom te širenja umjetničkog tržišta. Karijere trojice umjetnika Théodorea Géricaulta, Eugène Delacroixa i Francisca Goye razvijale su se usporedno s ovim burnim razdobljem, stoga su često bili prozivani prvim modernim umjetnicima. Njihova umjetnost isticala se po subjektivnosti, imaginaciji i senzibilnosti, a u isto vrijeme slikari bili su promatrači svijeta koji ih je okruživao. Prema tomu, prikazivanjem onodobnim strahovitih događaja uz korištenje inovativnih slikarskih tehnika, trojica slikara postala su i društvenim kritičarima.

U zapadnoj Europi, posljednja desetljeća 18. stoljeća označila su kraj feudalizma. Taj društveni, i većinom agrikulturalni red, bio je na snazi gotovo 700 godina. Umjesto feudalizma¹, nastupio je period modernog, kapitalističkog ustroja čiji je najjači stalež predstavljalo građanstvo. U Istočnoj Europi događaji su bili nešto drugačiji. Naime, u Rusiji je feudalizam ukinut tek nakon revolucije 1917. godine.²

Epohalni ustroj ekonomije i društva bio je popraćen nasiljem i pobunama. Dugo potlačeni članovi društva počeli su tražiti slobode obećane liberalnim doktrinama. Uz to, od 1776. godine vodili su se ratovi za nezavisnost u sjevernoj i južnoj Americi, Meksiku i Karibima.³ Ove pobjede utjecale su i na europske nacije, ubrzavši njihove zahtjeve za socijalnu pravdu, ekonomsko jedinstvo i političko pravo na glas. Duž čitave Europe i u dvjema Amerikama,

¹ Feudalizam je društveni sustav prava i obveza zasnovan na posjedovanju zemlje u kojima posjed ili zemlju vazali drže kao feud dobiven od gospodara. Ostavio je dubok trag u europskim društvima jer je utjecao na stvaranje i usavršavanje suvremenih oblika ustavne vladavine. Međutim, od 17. stoljeća obradba zemlje više nije unosna kao druge djelatnosti, stoga zemljišni posjedi propadaju. Potreba za novom radnom snagom uvjetuje preobrazbu seljaka kmeta u trgovca, a potom i u industrijskog radnika. - Feudalizam, Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=19403>, posjećeno 5. studenog 2018.

² STEPHEN EISENMAN, *Critical art and History*, u: *Nineteenth Century Art. A Critical History*, (ur.) Stephen Eisenman, New York, 2011., 11.

³ Ibid.

apsolutističke monarhije⁴ bile su srušene, a zamijenile su ih diktature, konstitucionalne monarhije i republike.

Do polovice 19. stoljeća, društvena i politička previranja, koja su započela s krvavim pogubljenjima francuske Burbonske monarhističke obitelji od 1793. godine, postajala su demokratska.⁵ Od 1848. godine samosvjesna radnička klasa Francuske, Njemačke, Austrije, Italije i Engleske ustala je protiv aristokracije⁶, nove buržoazije⁷ i elite koja je dominirala ekonomijom i politikom.

Dakle, čitavo 19. stoljeće bilo je obilježeno političkim, industrijskim i kulturalnim revolucijama. Radnici, žene i domorodci zahtjevali su slobodu i jedinstvo. Povrh toga, bilo je to doba modernizacije i ujedinjenja u poljima ekonomije i politike. Vizualne umjetnosti također su bile obilježene promjenama, modernizacijom, buntovništvom i mijenjanjem autoriteta. Primjerice, u revolucionarnoj Francuskoj vizualna je umjetnost bila vezana uz propagandu. Nakon pada Napoleona, pobuna francuskih umjetnika protiv autoriteta ideala bila je dramatično izražena. Oblikovanjem prostora i likova umjetnost je podsjećala na razdore između klasa, a pružala je i kritičko viđenje etike, politike i ekonomskog života u društvu.⁸ Umjetnost nije više bila rađena samo za elitu, već je često ukazivala na kontradiktoran, nepredvidivi i kritički glas individualaca, subkultura i radničkih skupina.⁹ Slikarstvo i kiparstvo su, uz nove medije poput litografije, postali instrumentima kojim se promovirala demokracija, uz poneke izlete u veličanje vladajućih.

Théodore Géricault (1791.–1824.) nalazi se nedvojbeno među najpoznatijim romantičarima, a od njegovih djela ističe se *Splav Meduze* koja kroz sliku prepričava tragičnu priču o putnicima i posadi koje je kapetan napustio prilikom brodoloma. Géricault oslikava žrtve koje bespomoćno leže na splavima, boreći se protiv sila prirode i ljudskih slabosti. Djelo je revolucionarno po tome što prikazuje suvremeni događaj koji je bio dobro poznat gledateljima

⁴ Apsolutistička monarhija je politički režim u kojem jedan vladar ili državni organ ima zakonodavnu, upravnu i sudsku vlast te svojevoljno može donositi odluke i mijenjati zakone. – Apsolutistička monarhija, Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=3426>, posjećeno 5. studenog 2018.

⁵ STEPHEN EISENMAN (bilj. 2), 10.

⁶ Aristokracija je vladavina manjeg, povlaštenog sloja. U europskim društvima taj je termin najčešće označavao određene povlastice po rodu (feudalno plemstvo). – Aristokracija, Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=3830>, posjećeno 5. studenog 2018.

⁷ Buržoazija je srednja društvena klasa koja se po hijerarhiji nalazi između plemstva i seljaštva. Riječ je o trgovcima, obrtnicima, činovnicima, pravnicima i liječnicima koji su stekli bogatstvo, samostalnost i ugled u odnosu na kraljevsku vlast i feudalce. – Buržoazija, Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=10316>, posjećeno 5. studenog 2018.

⁸ MATTHEW CRASKE, *Art in Europe 1700.–1830.*, New York, 1997., 11.

⁹ MATTHEW CRASKE (bilj. 8), 12.

Géricaultove slike u to doba. Slika je posjedovala izrazito snažnu kritiku vlasti i njezinog ophođenja prema putnicima.

Eugène Delacroix (1798.–1863.) je bio Géricaultov kolega koji je čak pozirao za jednu od umirućih figura na *Splavi Meduze*. U svojem najpoznatijem djelu *Sloboda predvodi narod*, Delacroix je slijedio Géricaultov suptilni politički komentar o stvarnome događaju kojeg je prekrpio uz pomoć alegorijskog prikaza. Simbolična figura *Slobode* vodi narod u bitku nad tlačiteljskim snagama i predstavlja žestoki i odlučan duh francuskog naroda. Kada je francuska vlada kupila sliku, djelo je kratko vrijeme bilo izloženo, a dužnosnici su smatrali da je smioni simbolizam ipak previše vulgaran i politički nekorektan.

Niti jedan romantičar nije bio toliko strastven kao španjolski slikar Francisco Goya (1746.–1828.), pa se s razlogom njegovi radovi nalaze na kraju ovoga rada. Iako je živio nešto ranije negoli francuski slikari, njegove slike odaju najoštrije kritičko promatranje društva i njegovih sastavnica. Goyino pogubljenje madridskih branitelja, *Treći svibnja 1808. godine*, postaje simbolom strahota svih ratova. Slikar je zabilježio teror i tragediju nasilja francuske okupacije Španjolske 1808. godine, a taj užas postao je jednom od najpoznatijih vizualnih ikona rata.

Demokratizacija u umjetnosti, odnosno emancipacija umjetnika od crkvenih i državnih institucija, vidljiva je već krajem 18 i početkom 19. stoljeća. Iako dvorski slikari, Théodore Géricault, Eugène Delacroix i Francisco Goya, reformirali su slikarstvo. Svaki od njih pronašao je način kako da uprizori revoluciju po tehnici, ali i temama u umjetnosti.

FRANCUSKA REVOLUCIJA

Francuska revolucija ili Revolucija 1789. godine označava pokret koji se zbivao u Francuskoj između 1787. i 1799. godine, a svoj vrhunac dostigla je 1789. godine.¹⁰ Ona označava kraj *ancien régime*¹¹ u Francuskoj, a na nju su se nastavili revolucionarni pokreti 1830. i 1848. godine.¹²

Nadalje, Francuska revolucija potekla je iz općenitih uzroka koji su utjecali i na kasnije revolucije na zapadu. Ponajviše se razlog doticao društvene strukture u europskim zemljama. U Francuskoj je na snazi još uvijek bio feudalni režim, a u pojedinim dijelovima Europe je polako počeo nestajati.¹³ Sve brojnijim postajalo je pučanstvo ili građanstvo, odnosno buržoazija, koje se sastojalo od srednje društvene klase među koju su spadali trgovci i proizvođači raznih dobara. Uzdiglo se i seljaštvo koje je nastojalo riješiti se posljednjih tragova feudalizma kako bi stekli pravo na vlastito zemljište, a time i povećali svoju imovinu. Naime, povećao se životni standard, a sukladno tomu i bolje obrazovanje, pa je smrtnost naglo pala. U brojnim zemljama Europe udvostručio se broj stanovnika. Francuska je do 1789. godine postala najbrojnijom zemljom Europe s 26 milijuna stanovnika.¹⁴ Navedeni faktori bili su popraćeni mišljenjem da stanovnici zaslužuju veća prava.

Porast stanovništva je također utjecao na veću potražnju za hranom i potrošačkim dobrima. Otkriće novih rudnika zlata u Brazilu dovelo je do općeg porasta cijena na cijelom zapadu što je ukazivalo na povoljnu gospodarsku situaciju od oko 1730. godine.¹⁵ Međutim, oko 1770. godine taj je uzlazni trend počeo opadati čime su započele gospodarske krize koje su izazivale čak i pobunu među stanovnicima.¹⁶ Oni su počeli zahtijevati društvene reforme.

Filozofski intelektualci došli su do vrlo različitih zaključaka o političkim, društvenim i gospodarskim pitanjima od teoretičara iz 17. stoljeća. Revolucija, koja će uslijediti,

¹⁰ French revolution. Enciclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/event/French-Revolution>, posjećeno 30. listopada 2018.

¹¹ Ancien régime je naziv za feudalno-apsolutistički poredak u Francuskoj prije revolucije 1789. godine. - Ancien régime, Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=2525>, posjećeno 5. listopada 2018.

¹² Ibid.

¹³ PETER DAVIES, The French Revolution, Oxford, 2009., 15.–17.

¹⁴ French revolution. Enciclopaedia Britannica (bilj. 10), posjećeno 30. listopada 2018.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

neophodno je primjenjivala ideje Charlesa-Louisa de Secondat Montesquieu¹⁷ (1689.–1755.), François-Marie Arouet Voltairea¹⁸ (1694.–1778.) ili Jeana-Jacquesa Rousseaua¹⁹ (1712.–1778.).²⁰ Prosvjetiteljstvo je raslo među obrazovanim ljudima i utjecalo je na javno mišljenje. Čovjek preuzima odgovornost za svoje postupke, oslanja se na samog sebe i postaje svjestan svoje moguće slobode. Takva promišljanja nisu se poklapala s političkom zbiljom jer je, osobito u Francuskoj, prosvjetiteljstvo bilo izrazito kritično prema društvu, pa čak i revolucionarno tijekom osnaživanja vlasti jakobinaca.

Revoluciju je pratila i politička kriza. Naime, vladari Europe bili su suočeni s velikim novčanim izdacima kao posljedicom ratova koji su se vodili u 18. stoljeću.²¹ Počeli su oporezivati i plemiće i svećenike koji su prethodno, barem u većini zemalja, bili oslobođeni nameta. To je izazvalo neodobravanje diljem Europe. Čak i dalje, primjerice, u Sjevernoj Americi ta je reakcija bila povodom Američkoj revoluciji 1775. godine odbijanjem plaćanja poreza koji je nametnuo kralj Velike Britanije.²² Aristokracija je, dakle, započela tražiti saveznike među nepriviligiranom buržoazijom i seljacima.

U Francuskoj je 1789. godine kralj Louis XVI.²³ (1754.–1793.) pozvao i državne staleže s namjerom raspravljanja po pitanjima novih poreza. Naime, ovo državno tijelo nije imalo pravo glasa od 1614. godine.²⁴ Treći stalež, koji se sastojao od srednje građanske klase, inzistirao je na novoj vrsti parlamenta prema kojem bi dobio dvostruko veći broj članova u

¹⁷ Charlesa-Louisa de Secondat Montesquieu je u svom najvažnijem filozofskom djelu *O duhu zakona* razradio političku teoriju po kojoj se svrstavao među prve zastupnike građanske ideologije. U to je vrijeme građanstvo okupljalo snage za predstojeći otvoreni sukob s pristašama apsolutističke monarhije. – Charlesa-Louisa de Secondat Montesquieu, Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=41799>, posjećeno 5. studenog 2018.

¹⁸ François-Marie Arouet Voltaire je napisao historioografska djela *Povijest Karla XII. i Stoljeće Luja XIV.* Posljednje je prvo značajno djelo te vrste čija je središnja figura nacija, a ne vladar. Teži opisati duh epohe pa se izrazito zanima za društvene običaje. - François-Marie Arouet Voltaire. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=65298>, posjećeno 5. studenog 2018.

¹⁹ Jean-Jacques Rousseau je u svom najznačajnijem djelu iz političke filozofije *Društveni ugovor ili načela političkoga prava* razradio teoriju države koja se temelji na republikanskim načelima. Prema tomu, država se uspostavlja fikcijom društvenog ugovora kojim svatko prenosi svoja prirodna prava jednomu zajedničkomu suverenu. Narod biva promatran kao cjelina kojoj se građanin pokorava čime predaje vlast samome sebi. – Jean-Jacques Rousseau. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=53500>, posjećeno 5. studenog 2018.

²⁰ PETER DAVIES (bilj. 13), 21.

²¹ ERIC HOBSBAWN, *Doba revolucije*, Zagreb, 1987., 5.–17.

²² GUSTAVE LE BON, *Psihologija naroda, gomila, revolucija*, Zagreb, 2004., 92.–93.

²³ Louis XVI. je uz pomoć savjetnika pokušavao dobiti pristanak staleških parlamenata za reforme kako bi se Francuska spasila od financijskoga bankrota. Naposlijetku nije uspio spriječiti izbijanje Francuske revolucije 1789. godine. - Louis XVI. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=37461>, posjećeno 5. studenog 2018.

²⁴ PETER DAVIES (bilj. 13), 31.

odnosu na crkvu i aristokraciju te je zahtjevao da državni saziv glasa kao jedno tijelo.²⁵ Kralj je popustio pritisku, a nova Narodna skupština je počela planirati ustav.²⁶ Treći stalež je uspio u svom naumu zato što je predstavljao ne samo shvaćanje obrazovane i borbene manjine, već i mnogo većih društvenih skupina, između ostalih radničku sirotinju, građanstvo, posebice Pariza te seljaštvo. Naime, skupština staleža sazvana je u trenutku duboke ekonomske i društvene krize.

Sve to bilo je popraćeno neredima koji su kulminirali u ljeto 1789. godine, a tada je osvojen i srušen kraljevski zatvor Bastille u Parizu koji je smatran simbolom staroga režima.²⁷ Ustanci su se počeli javljati i u drugim mjestima. Izglasana je *Deklaracija o pravima čovjeka*, a feudalizam je bio ukinut.²⁸ Međutim, između 1792. i 1794. godine pogoršali su se gospodarski uvjeti što je uzrokovalo dodatne nemire.²⁹ Rimokatolička crkva i zemlje apsolutističkih monarhija nisu odobravale revoluciju. Monarsi u susjednim zemljama Austrije, Velike Britanije i Prusije, zaprijetili su invazijom kako bi dokinuli revoluciju.³⁰ No, jakobinci³¹, radikalna politička stranka, preuzela je vladu u Francuskoj, proglasila republiku te izvršila pogubljenje kralja i drugih vođa starog režima.³² Revolucija je postala i europskim fenomenom. Konačna revolucionarna promjena režima, potaknuta vanjskim ratovanjem i nemirima u državi, omogućila je generalu Napoleonu Bonaparteu (1769.–1821.) dolazak na vlast 1799. godine.³³

Napoleon je vladao 15 godina s ciljem da Francusku pretvori u dominantnu zemlju u Europi. Učvrstio je svoju osobnu moć te je dokinuo ideale Francuske revolucije, predajući vlast sebi samome. Dakle, Napoleon je 1805. godine proglasio Carstvo.³⁴ U tim je godinama osvojio teritorije u Nizozemskoj zapadnoj Njemačkoj, Italiji, Španjolskoj i Poljskoj. U Španjolskoj je došlo do pobune *guerilla* vojske³⁵, a u Rusiji je pretrpio svoj najveći poraz. Napoleon je

²⁵ Ibid.

²⁶ ERIC HOBSBAWN (bilj. 21), 23.

²⁷ GUSTAVE LE BON (bilj. 22), 392.

²⁸ French revolution. Enciclopaedia Britannica (bilj. 9), posjećeno 30. listopada 2018.

²⁹ Ibid.

³⁰ GUSTAVE LE BON (bilj. 22), 392.

³¹ Jakobinci su bili radikalna politička skupina u vrijeme Francuske revolucije. Zastupali su interese građanstva i zahtijevali daljnju demokratizaciju društva, a s vremenom su se od njih odvojili fejnani, bogato građanstvo i dio plemstva koji su željeli očuvati ustavnu monarhiju. – Jakobinci. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=28549>, posjećeno 5. studenog 2018.

³² GUSTAVE LE BON (bilj. 22), 400.

³³ French revolution. Enciclopaedia Britannica (bilj. 10), posjećeno 30. listopada 2018.

³⁴ RADOVAN IVANČEVIĆ, Stilovi, razdoblja, život II. Od romanike do secesije, Zagreb, 2000., 239.

³⁵ *Guerilla* je manji rat kojeg karakterizira djelovanje malih oružanih skupina i jedinica, vrlo pokretljivih i raznovrsno naoružanih, koje djeluju prikriveno, iznenada, često noću i u nepovoljnim vremenskim uvjetima. –

prognan 1814. godine, ali je nakratko uspio uspostaviti vlast, no već je sljedeće 1815. godine bio poražen kod Waterlooa.³⁶

U Francuskoj je obnovljena Burbonska dinastija na čije je prijestolje stupio kralj Louis XVIII.³⁷ (1755.–1824.), revolucionarni zakoni nisu ukinuti, a parlament je proglasio ustavnu monarhiju.³⁸ Međutim, najveće ovlasti ipak je imao kralj. Usporedno je jačala i rimokatolička crkva. U nacionalnoj svijesti i dalje su bivali ideali francuske revolucije, pa su ponovni nemiri počeli izbijati oko 1820. godine.³⁹ Došlo je do oružanih sukoba pod okriljem nacionalnih pokreta. U Španjolskoj je tek nakon nekoliko godina pobuna bila potisnuta, a u tom je vremenu uzrokovala gubitak njezinih kolonija, a u Grčkoj je revolucija postigla nešto bolje rezultate.⁴⁰ S francuskom, britanskom i ruskom potporom protiv osmanske okupacije, Grčka je stekla neovisnost 1829. godine.⁴¹

U Francuskoj su liberali⁴² zatražili snažniji parlament i bolju zaštitu prava pojedinaca, a zemljom je vladao kralj Karlo X.⁴³ (1757.–1836.).⁴⁴ Nova revolucija zbilja se 1830. godine u Parizu, a bila je potaknuta pitanjem nasljeđivanja kraljevske pozicije te gospodarskim problemima.⁴⁵ Naime, Francuska monarhija suspregla je tisak i predavanja na sveučilištima, a manji obrtnici bili su željni većih političkih prava. Tri dana zbivanja nemira također su poznati pod imenom Srpanjska revolucija ili Druga francuska revolucija.⁴⁶ Burbonski kralj Karlo X. bio je zbačen s trona, a monarhija je postala nešto liberalnijom te je omogućila

Gerila. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=21788>, posjećeno 5. studenog 2018.

³⁶ GUSTAVE LE BON (bilj. 22), 462.

³⁷ Louis XVIII. je nakon smrti Louisa XVII. svojevolumno dodijelio sebi kraljevsku titulu. Izdao je Ustavnu povelju 1814. godine kojom je zajamčio parlamentarizam. Premda je ograničio pravo glasa, a ustav je definirao kao kraljev dar, a ne kao volju naroda, ipak su njime bile potvrđene gotovo sve promjene iz Francuske revolucije. – Louis XVIII. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=37463>, posjećeno 5. studenog 2018.

³⁸ GUSTAVE LE BON (bilj. 22), 468.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ French revolution. Enciclopedia Britannica (bilj. 10), posjećeno 30. listopada 2018.

⁴¹ Ibid.

⁴² Liberali su sljedbenici političke ideologije liberalizma. Smatrali su da povećanje funkcija države sužava prostor slobode pojedinca te ugrožava dobrobit društva, pa zato državne funkcije treba strogo ograničiti. – Liberalizam. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=36345>, posjećeno 5. listopada 2018.

⁴³ Karlo X. je bio vođa francuskih rojalističkih emigranata protiv Francuske revolucije. Nakon smrti brata Louisa XVIII. postao je kralj i vodio apsolutističku politiku, uz potporu dijela svećenstva i plemstva kojemu je pokušao isplatiti golemu odštetu za zemlju koja je zaplijenjena u Revoluciji. – Karlo X. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=30573>, posjećeno 5. studenog 2018.

⁴⁴ GUSTAVE LE BON (bilj. 22), 469.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ French revolution. Enciclopedia Britannica (bilj. 10), posjećeno 30. listopada 2018.

prošireni sustav glasanja srednje klase.⁴⁷ Na kraljevsku poziciju privremeno je došao njegov rođak Louis Philippe⁴⁸ (1773.–1850.).

S vremenom je i nova vlada postajala sve konzervativnijom. Nakon usvajanja reformi 1830-ih i početkom 1840-ih godina, francuski kralj Louis Philippe odbacio je daljnja unapređenja i potaknuo novi bijes liberala.⁴⁹ I obrtnički problemi bivali su sve gorima, obrtnici su gubili svoj status zbog gospodarskih promjena u ekonomskim uvjetima što je uzrokovalo i veliku recesiju 1846. i 1847. godine.⁵⁰ Zahtjevi za veće pravo glasa i političke reforme bili su povod za Revoluciju 1848. godine, monarhija je bila srušena te je samo nakratko bila uspostavljena Druga republika.⁵¹ Louis Bonaparte (1808.–1873.) postao je predsjednikom, no on je poput svojega strica, republiku zamijenio Drugim Carstvom 1852. godine.⁵²

Prema tomu, revolucija je promijenila čitav svijet. Naime, velika revolucija 1789. i 1848. godine nije bila trijumf revolucije kao takve, kako je često smatrano, već kapitalističke industrije.⁵³ Nije postigla jednakost i bratstvo na svim razinama, već samo za društvo srednje klase ili buržoasko tj. liberalno.⁵⁴ Niti je bila pobjeda moderne ekonomije ili moderne države, nego ekonomije i države u geografski određenom području svijeta, točnije dijelu Europe i u Sjedinjenim Američkim Državama.⁵⁵ Revoluciju su potakle susjedne i suparničke države, velike sile, Velika Britanija i Francuska.⁵⁶ U prvoj se zbivala značajna industrijska revolucija, a u drugoj politička.

U zapadnoj Europi, feudalni poredak je bio politički još živ, no ekonomski sve nedjelotvorniji. Seljak je bio kmet koji je veliki dio tjedna provodio na prisilnom radu na gospodarevoj zemlji.⁵⁷ Osim velikaša, seljaštvo je iskorištavao i veliki dio seoskih plemića različitog položaja i izvora prihoda.⁵⁸ Taj broj je u određenim zemljama bio vrlo velik te je zahtijevao političke i socijalne privilegije, a izbjegavao je rad. U Španjolskoj krajem 18.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Louis Philippe je tijekom Španjske revolucije postao regent, a zatim i kralj. Donio je liberalan ustav, a vladu su sastavili vodeći liberalni političari, no unatoč tomu rasla je oporba. – Luj XIX. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=37464>, posjećeno 5. studenog 2018.

⁴⁹ GUSTAVE LE BON (bilj. 22), 469.

⁵⁰ French revolution. Enciclopaedia Britannica (bilj. 10), posjećeno 30. listopada 2018.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid.

⁵³ ERIC HOBSBAWN (bilj. 21), 21.–23.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid.

stoljeća bilo ih je gotovo pola milijuna.⁵⁹ Apsolutistička monarhija, koliko god težila biti modernistička i reformatorska, zapravo se ni nije mogla osloboditi zemljoposjedničkog plemstva. Kriza *ancien régime*a biti će izbrisana revolucijom, a to će tek postati povodom za nove ratove.

Francuska je potaknula revolucije i dala ideje koje su se toliko proširile da je trobojnica postala simbolom svake nacije u nastajanju, a europska politika između 1789. i 1917. godine bila je uvelike prožeta borbom za principe 1789. godine i protiv njih.⁶⁰ Od svih suvremenih revolucija samo je francuska bila svjetska, i kao takva trajno je promijenila moderan svijet.⁶¹ Francuski umjetnici Géricault i Delacroix žalili su za slavnom Napoleonovom vladavinom, dok ju je španjolski slikar Goya izrazito prezirao. Naime, svaka promjena vlasti snosila je i posljedice koje su negativno utjecale na francusko i španjolsko društvo u cjelini.

UMJETNOST S KRAJA 18. I POČETKA 19. STOLJEĆA

Europska i svjetska povijest od 1798. do 1848. godine je prožeta dubokim i dalekosežnim promjenama koje su u osnovi odredile razvoj svijeta od 19. stoljeća.⁶² Prva francuska revolucija nije ograničena samo na vrijeme od 1798. do 1794. godine, već prema mišljenju povjesničara treba biti razmatrana kao proces koji se produžava do učvršćenja novog poretka, do uspostave Napoleonovog konzulata.⁶³ Već 20-ih godina 19. stoljeća nova revolucija nastupa i na jugu europskog kontinenta, od Grčke do Španjolske, a nepuno desetljeće kasnije ponovno zahvaća Francusku i njezine susjede.⁶⁴

Dakle, revolucija je mnogostruko djelovala na društveni život, pa tako i na kulturni. Romantizam je bio vodeći smjer u svim glavnim područjima književne i umjetničke kreacije. Ovaj smjer spajao je razne tendencije, istovremeno iskazujući interes prema neobičnim i mističnim uzorima te zanosnim idealima i burama duše. Bio je privučen prošlim dobima, egzotikom i snovima, ali usprkos čestoj težnji prema bijegu iz svakodnevnice, nije se odmicao

⁵⁹ ERIC HOBSBAWN (bilj. 21), 31.

⁶⁰ ERIC HOBSBAWN (bilj. 21), 30.–31.

⁶¹ Ibid.

⁶² ERIC HOBSBAWN (bilj. 21), 5.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ ERIC HOBSBAWN (bilj. 21), 6.

od suvremenosti. Produkcija romantizma bila je bujna, a njezini predstavnici introventni. Često se očituje i politizacija tog kulturnog pravca, a osobito u onih stvaralaca koji su se angažirali u nacionalnim pogledima pri razotkrivanju društvene stvaranosti.⁶⁵ Na prijelazu stoljeća u Francuskoj su se istakli Théodore Géricault i Eugène Delacroix, a u Španjolskoj Francisco Goya.

Od 1770-ih godina sve je manje bila prisutna misao da umjetnost treba služiti veličanju dvorskih pojedinaca. Naime, u revolucionarnoj Francuskoj umjetnost klasicizma često je bila vezana uz propagandu, no nakon Napoleonovog pada umjetnici su se čim više odmicali od nametnutih autoriteta. Novina u umjetnosti pronalazila se u izražavanju originalnosti. Da bi se bilo originalnim ili originalnim genijem značilo je iskazati vještinu pri reinterpetaciji postavljenih propisa i tradicionalnih motiva.⁶⁶ Na taj je način koncept umjetničke originalnosti, jedan od definirajućih koncepata kasnog 18. stoljeća, bio promoviran kao stvaranje novosti koje je bilo društveno, ali i akademsko prihvaćeno.⁶⁷ To je uključivalo i manipuliranje društvenim predrasudama kroz sliku, usko povezan s romantičarskih pokretom. Dakle, umjetnikova uloga doticala se socijalnih interesa.

Još jedna od novina koja se doticala umjetnikove uloge bila je izražavanje sebe, vlastitog ja, kroz slikarsku imaginaciju. Ideja da se izrazi vlastita ličnost smatrana je primarnim obilježjem romantičarskog pokreta. Ekspresivan i izražajan pogled kroz umjetnost bio je rođen, barem djelomično, iz nezadovoljstva s natjecateljskom atmosferom ranog 19. stoljeća, novim europskim tržištima umjetnina i vrelom i bukom samih gradova.⁶⁸ Da bi se bilo civiliziranim, prema Davidu Humu⁶⁹ (1711.–1776.) i ostalima, značilo je biti vezanim prirodnom simpatijom prema čovjeku, biti dijelom moralne zajednice.⁷⁰

Genij, teoretičari su smatrali, bio je definiran izvanrednim mogućnostima kojima je izazivao ugodne senzacije koje su u općenitim uvjetima bile korisne društvu. Nekontrolirani izleti u imaginaciju, uglavnom su bili namjereni i uzrokovani nezadovoljstvom svijeta u cjelini. Umjetnost kasnog 18. i ranog 19. stoljeća bila je nastanjena s mnoštvom socijalnih autsajdera.

⁶⁵ ERIC HOBSBAWN (bilj. 21), 9.

⁶⁶ MATTHEW CRASKE (bilj. 8), 23.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ MATTHEW CRASKE (bilj. 8), 30.

⁶⁹ David Hume je bio britanski filozof, ekonomist i povjesničar. Humeova filozofija slijedi tradicije empirizma Lockea i Berkeleyja. Međutim za razliku od svojih prethodnika Hume otkriva skepticizam kao temelj i konačni ishod svake spoznajno-empirijske orijentacije. Njegov najpoznatiji rad je *Rasprava o ljudskoj naravi*. – Hume, David. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=26669>, posjećeno 14. studenog 2018.

⁷⁰ MATTHEW CRASKE (bilj. 8), 30.

Umjetnici su se htjeli nalaziti iznad ekonomije, kodova javnog pritiska, iznad profesionalnih društava i javnih službi. Tijekom 19. stoljeća, izjava da umjetnički genij može biti definiran i stanjem ludila, stanjem uma koje je postavljalo čovjeka izvan moralne zajednice i lakše ga suočavao sa smrti, postajalo je društveno prihvaćeno. Ideja je postala toliko popularnom da je u Engleskoj u ranom 19. stoljeću Charles Lamb⁷¹ (1775.–1834.) objavio esej *Zdravlje pravog genija*.⁷² Genij je bio definirajuća etiketa izvanrednog individualca koji je posjedovao mističnu i neobjašnjivu kvalitetu koja je služila da se razlikuje od običnog muškarca buržoazije.⁷³

Time se mijenja sama koncepcija umjetnosti jer je slobodno stvaranje zasnovano na subjektivnim vrijednostima poput osjećaja i mašte.⁷⁴ Klasicistički umjetnik osjećao se gospodarom stvarnosti koji ju je oblikovao prema svojim željama ili tuđim naredbama, a romantičarskog slikara stvarnost je, čini se, uznemiravala i mučila.⁷⁵

⁷¹ Charles Lamb je bio engleski esejist i kritičar. Najpoznatiji je po Esejima o Eliji. – Lamb, Charles.

Enciclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Charles-Lamb>, posjećeno 14. studenog 2018.

⁷² MATTHEW CRASKE (bilj. 8), 32.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ GINA PISCHEL, *Opća povijest umjetnosti*, Zagreb, 1966., 128.

⁷⁵ GINA PISCHEL (bilj. 74), 128.

THÉODORE GÉRICAUT

Théodore Géricault je bio slikar koji je postavio temelje za razvoj umjetnosti romantizma u Francuskoj. Rođen je u Rouenu 1791. godine, a umro je u Parizu 1824. godine.⁷⁶ Usporedno s time, Géricaultova kratka karijera izvršila je ogroman utjecaj na povijest suvremene umjetnosti i evoluciju francuskog slikarstva 19. stoljeća. Njegov radikalni odabir tema preuzetih iz suvremenog života, spajanje klasično oblikovanih likova s atmosferskim, slikarskim stilom, strast prema konjima, privučenost uzvišenim i užasavajućim događajima te suosjećanje sa slabim i ranjivim društvom čine ga osobito složenim umjetnikom. Uz pretjerano naglašavanje individualnog, subjektivnog, emocionalnog postao je romantičarskim slikarom, ali i društvenim kritičarom, onim koji je direktno propitivao suvremena događanja.

Međutim, neuporedivo je da se njegova jedinstvenost gradila od djelića već postojećih klasicističkih djela. Naime, mladi Géricault je iz djela francuskog slikara Carlea Verneta⁷⁷ (1758.–1836.) razvio izvanrednu sposobnost prikazivanja životinjskog pokreta.⁷⁸ Također je usvojio konstrukciju i kompoziciju klasicističke figure u *atelieru* Pierrea Narcissea-Guérina⁷⁹ (1744.–1833.).⁸⁰ Međutim, u svojim je slikama nastojao ovladati crtežom i kompozicijom do te mjere da su njegove figure odražavale psihološku i narativnu kompleksnost, a glavno sredstvo kojim se služio bila je boja. Iako je trebao služiti u vojsci, Géricaultov otac potkupio je jednog muškarca koji je ušao u vojsku umjesto Théodorea. Odgađanje dužnosti omogućilo mu je da posveti više vremena slikarstvu, pa je tako na Salonu iz 1812. godine predstavio sliku *Konjanik u napadu*.⁸¹ Ovo djelo donijelo mu je i nagradu na istoimenom salonu. Uspjeh ga je potaknuo da se natječe i za prestižnu nagradu Prix de Rome koja je uključivala plaćeni studijski boravak u Italiji.⁸² Iako nije uspio osvojiti nagradu, odlučio je na vlastiti trošak krenuti u Italiju. Tamo je došao u doticaj s renesansnom i baroknom umjetnošću što je

⁷⁶ Géricault, Théodore. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=21784>, posjećeno 18. listopada 2018.

⁷⁷ Carle Vernet je uglavnom crtao studije konja u svim stavovima i pokretima. Bio je među prvim francuskim slikarima koji se okušao u litografiji. – Vernet. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=64349>, posjećeno 5. studenog 2018.

⁷⁸ THOMAS CROW, *Classicism in Crisis: Gros to Delacroix*, u: *Nineteenth Century Art. A Critical History*, (ur.) Stephen Eisenman, New York, 2011., 68.

⁷⁹ Pierre Narcisse-Guérin je bio sljedbenik klasicizma, a najčešće je radio mitološke i povijesne kompozicije. U njegovom *atelieru* učili su Théodore Géricault i Eugène Delacroix. – Guérin, Pierre Narcisse. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=23690>, posjećeno 5. studenog 2018.

⁸⁰ Géricault, Théodore. Enciclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Theodore-Gericault>, , posjećeno 18. listopada 2018

⁸¹ WALTER PACH, Géricault, u: *Parnassus*, 6 (1936.), 14.

⁸² Géricault, Théodore. The Art History, <https://www.theartstory.org/artist-gericault-theodore.htm>, posjećeno 18. listopada 2018.

utjecalo na njegove buduće figuralne prikaze.⁸³ Sukladno tomu, zanimao se za svakidašnji život u Italiji koji je uključivao i tamniju stranu teškoga života seljaka i razbojništva. Géricault je polako počeo zanemarivati klasicističke teme koje su bile omiljene u francuskom umjetničkom stvaranju te je započeo raditi na složenim i dramatičnim narativima uz naglašenu uporabu svjetla i sjene. Time je označio početak romantičarskog pokreta.

U Pariz se vratio 1817. godine, a ovaj povratak označio je najzrelije umjetničke dosege.⁸⁴ Tijekom svoje kratke karijere Géricault je stvorio osebujna djela specifičnih tema poput konja, bitaka, revolucionarnih osoba i orijenta. Ove teme uklopile su se u romantičarski pristup te su naknadno utjecale i na Géricaultove suvremenike. Često se Géricaulta smatralo umjetnikom kojeg su najviše privlačile teme nasilja, bolesti i smrti, no upravo su mu one omogućile da pomakne granice umjetničkog izraza. Prema tomu, veliki se dio Géricaultova rada oslanjao se na društveno promatranje, socijalnu svijest i politički angažiranog pogleda na svijet oko sebe. Njegovo najpoznatije djelo, *Splav Meduze* iz 1819. godine, predstavljalo je presjek u povijesti moderne umjetnosti jer je, osim slikarskim umijećem, sjedinilo neposrednost aktualnih događaja s tradicionalnim, monumentalnim formatom salonskog slikarstva.⁸⁵ S obzirom na podijeljenja mišljenja pri izlaganju *Splavi Meduze*, Géricault je oputovao u Englesku gdje je proveo jednu godinu. Tamo ga je dirnulo siromaštvo u Engleskoj te je izradio seriju litografija na tu temu.

Godine 1821. vratio se u London, a njegovo zdravstveno stanje bivalo je sve gorim.⁸⁶ Između ostalog, patio je od depresije. Njegova kasna serija portreta mentalno bolesnih, *Monomanija*, odražava promjene umjetnikovog raspoloženja. Nakon niza operacija koje su bile uzrokovane incidentima prilikom jahanja, umjetnik je umro 1824. godine.⁸⁷

Slikar Théodore Géricault postigao je jedinstvenu kombinaciju realizma i društvenog propitivanja koja je vidljiva u mnogim njegovim djelima, od ranog *Konjanika u napadu* pa do kasne serije portreta izopćenika. S Géricaultom, subjektivni i emocionalni odgovor pojedinog umjetnika je ono što počinje bivati srži jednog djela, a taj će koncept označiti umjetnost 20. stoljeća.

⁸³ Géricault, Théodore. Hrvatska enciklopedija (bilj. 76), posjećeno 18. listopada 2018.

⁸⁴ Géricault, Théodore. The Art History (bilj. 82), posjećeno 18. listopada 2018.

⁸⁵ WALTER PACH (bilj. 81), 13.–14.

⁸⁶ WALTER PACH (bilj. 81), 15.

⁸⁷ Géricault, Théodore. Hrvatska enciklopedija (bilj. 76), posjećeno 18. listopada 2018.

KONJANIK U NAPADU

Slika 1.: Théodore Géricault, *Konjanik u napadu*, ulje na platnu, 349 x 266 cm, Musée du Louvre, Pariz, 1812.



U dobi od 21 godine, koristeći vlastite izvore financiranja Géricault je izradio sliku monumentalnih dimenzija *Konjanik u napadu* (Sl. 1) za Salon 1812. godine.⁸⁸ Vojne figure bile su među omiljenim umjetnikovim temama, a ova slika predstavlja jedan od najranijih i najvažnijih primjera. Osim toga, ona ukazuje na još jedan omiljeni mu slikarski motiv. Riječ je o prikazu konja na koji se umjetnik često osvrtao te je obilježio čitavu njegovu karijeru.⁸⁹ Kao što naslov sugerira, Géricaultov *Konjanik u napadu* je veliki portret koji prikazuje časnika u francuskoj carskoj gardi kako se udaljava od gledatelja, dok se u pozadini odvija scena bitke koja prikazom spaljenih kola, grubim napadom neprijatelja i dimom ukazuje da je povlačenje u tijeku. Časnik je prikazan u središtu kako se zakreće unatrag, s mačem spremnim za napad, u dramatično iskrivljenoj pozi.

Ono što ovu sliku čini posebno zanimljivom je prizor koji je Géricault izabrao za slikanje. Naime, slikar ne prikazuje trenutak vojne pobjede, kao što su obično prikazivali klasicistički umjetnici tog razdoblja, već upravo suprotno naslikan je skorašnji poraz. Stoga izgleda da se

⁸⁸ THOMAS CROW (bilj. 78), 69.

⁸⁹ Ibid.

časnik, pokretom glave, osvrće na žalosni poraz. Ovo djelo istovremeno predstavlja i portret i sliku bitke, no za razliku od prijašnjih imperijalnih konjičkih portreta glavni lik ne označava vladara ili službenika viših počasti, već nepoznatog individualca.⁹⁰ Treba naglasiti da je kao model za sliku poslužio slikarev prijatelj Alexandre Dieudonné.⁹¹

Géricaultovo kompozicijsko umijeće da položaj i tijelo konja smjesti na jednu stranu, dok su pokreti jahača i dalje usmjereni na suprotnu stranu, razlikuje se od ranijih klasicističkih konjičkim portretima te nagovješćuju drugačiju reprezentaciju konjanika. Naime, Géricault koristi tijelo, pokret, pa čak i ekspresiju konja kako bi prenio unutarnju kompleksnost između radnji i misli jahača.⁹² Sve to, postignuto je i brzopoteznom i nedovršenom aplikacijom boje na platnu. Stoga se torzo figure čini bez djelotvornog volumena, bez ikakve mogućnosti za akciju sam po sebi. Ono što kompoziciju zapravo čini dramatičnom je vrtložni i uskomešali krajolik u pozadini sa scenom bitke.⁹³ Sukladno tomu, moderna uniforma koja sakriva dijelove tijela konjanika može upućivati na samu prirodu teme koja sliku otklanja od prikaza nagih tijela tipičnih za klasicizam. Slika je napravljena ponajviše kroz obojane skice, bez pripremnog crteža što sugerira izrazito brzu aplikaciju boje na platnu.

Godine 1814. Napoleon je potrpio pad svoje moći u Francuskoj, a Bourbonci su nakratko dospjeli na vlast nakon čega su ju i trajno zadržali po ishodu bitke na Waterloo 1815. godine.⁹⁴ Odlučeno je da će na Salonu biti izlagana djela koja označavaju i slave povratak monarhističke kulture, no da će i iznimno biti otvoren i za ostale ukoliko budu nedostajala djela za izložbu. Tijekom mjeseci kada je Napoleon bio protjeran na Elbu, a prije negoli se vratio, Louis XVIII. je vladao s namjernom neumjerenosti, kao da mu je burbonski tron bio osiguran, a ne da se nalazio između novih ratova. Stoga je naredio izložbu slika 1814. godine.⁹⁵

Géricault je iskoristio priliku i odlučio prezentirati dva djela na izložbi. Ponovno je naslikao monumentalnu i samostalnu figuru, *Ranjeni konjanik* (Sl. 2.), koju je namijenio tek toliko da nadopuni izložbu još jednim djelom.⁹⁶ Glavna namjera pronalazila se u produbljivanju efekta koji je stvarala nova slika u odnosu na staru, dajući potonjoj još snažniji doživljaj. Naime,

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Géricault, Théodore. *The Art Story* (bilj. 82), posjećeno 18. listopada 2018.

⁹² THOMAS CROW (bilj. 78), 69.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ LORENZ EITNER, Géricault's Wounded Cuirassier, u: *The Burlington Magazine*, 96 (1954.), 237.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ THOMAS CROW (bilj. 78), 69.

Slika 2: Théodore Géricault, *Ranjeni konjanik*, ulje na platnu, 358 x 294 cm, Musée du Louvre, Pariz, 1814.



između njih su se stvarale antiteze svijetlo nasuprot toplog, aktivno protiv pasivnog, uklopljen protiv prozaičnog i snažan protiv oslabljenog.⁹⁷ Riječ je bila o retoričkim konstrukcijama dvaju slika jer je moderna i samostalna figura učinila preokret za koju bi na klasicističkoj inačici trebao biti naslikan cijeli narativ povijesnog slikarstva.

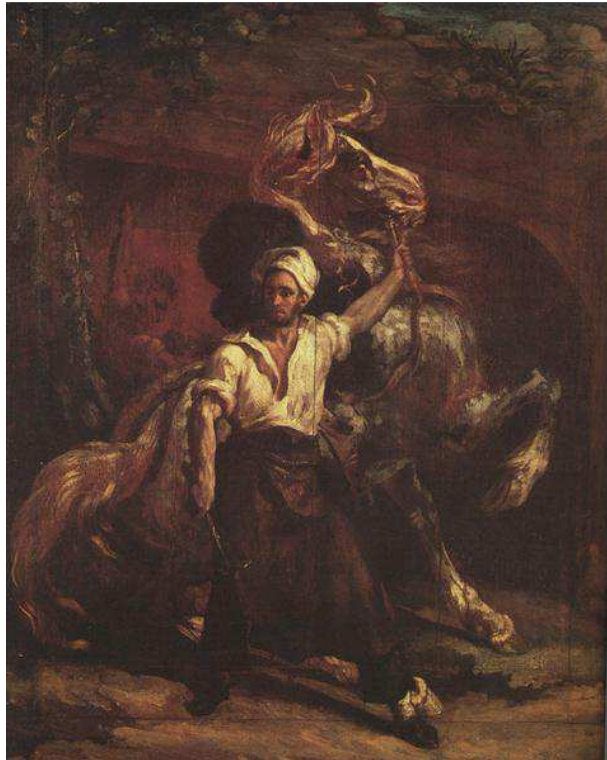
Nedavno je otkrivena važna Géricaultova slika koja je prethodila *Konjaniku u napadu*. Riječ je o slici *Kovačeva radnja* (Sl. 3.) koja prikazuje veliku figuru koja stoji ispred konja i pridržava uzde dok konj zabacuje glavu.⁹⁸ Iako postoje razlike među slikama, njih nadmašuju sličnosti poput piramidalne strukture grupe, preklapanje oblikovanja figure konja i čovjeka te tretiranje konja kao oslonca.

Transformacija jednostavnog žanra u herojsku sliku podsjeća na incident koji je inspirirao Géricaulta da izradi sliku *Konjanik u napadu*. Naime, na putu prema Saint Cloudu, u zapadnom dijelu pariškog predgrađa, Géricault se susreo sa sivim konjem koji je povlačio

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ LORENZ EITNER (bilj. 94), 238.

Slika 3: Théodore Géricault, *Kovačeva radnja*, ulje na platnu, 120 x 100 cm, Privatna kolekcija, Pariz, 1814.



neku vrstu kočije.⁹⁹ Životinja nije bila naviknuta na ovo preopterećenje, borila se s krvavim očima i pjenom u ustima, dok se izdizao oblak prašine osvijetljen suncem. Géricaultova fascinacija konjima, pretvorila je ovu sliku u viziju bitke.¹⁰⁰ Konjska kočija time je postala časnikom koji kreće u napad, lud od mirisa pištolja, bljeska oružja i grmljavine topova.

Konjanik u napadu i *Ranjeni konjanik* daju značajan trag Géricaultovom pristupu temi koji će doći do izražaja u njegovim kasnijim i zrelijim djelima. Kreativni proces započeo je u očima, viđenjem okoline oko sebe, a ne u idejama.¹⁰¹ Polazište za njegove konkretne vizualne radove uvijek je bila okolina. Prema tomu, na jednaki način na koji je stvorio ideju *Konjanika u napadu*, prema stvarnom prikazu konja koji se uzdiže iz vrtloga prašine, sjedinio je *Ranjenog konjanika*, dakle lik vojnika s konkretnim kovačem i time stvorio dramatičnu akciju. Čak ni *Ranjeni konjanik* nema mnogo zajedničkoga s prizorima bitaka koje je naručivao Napoleon. Ne predstavlja povijesnu reprezentaciju događaja, već aluziju na događaj i emocije izazvane kroz jednu, anonimnu figuru. Géricault je razotkrio latentne simbole u svakidašnjoj realnosti.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ LORENZ EITNER (bilj. 94), 241.

Konjanik u napadu prikazao je žestinu bitke, a *Ranjeni konjanik* pad carstva.¹⁰² Stoga ove slike dohvaćaju savršenu fascinaciju s herojskim odgovorima prema neuspjehu i porazu. Djela impresivnih proporcija, naslikana u tri dana, izrađeno je prema konceptu heroja, ali i njegovog pada. Herojski pad bio je temom kojom je Géricault bio okružen. Nakon Napoleonovog pada, Géricault je pristupio takvoj grupi u Vernetovom *atelieru*.¹⁰³ Tamo su se okupljali i umirovljeni generali Napoleonove vojske, izdani zamjenik ministra i budući kralj Louis Phillippe.¹⁰⁴ Članovi ovoga kruga djelili su kritički pogled o nametnutoj politici Restauracije. Težili su slobodi prema nestalim godinama vlasti Napoleona.¹⁰⁵

S druge strane, izbor slikarske tematike može se doimati pomalo ironičnim, s obzirom da ima pokriće i u Géricaultovom osobnom životu. Naime, on nije služio u vojsci jer je njegov otac pronašao način kako da ga izbavi iz vojne službe.¹⁰⁶ Moguće je da je s tim radovima pokušao uobličiti vizualni izgled vojne drame kojoj se Géricault toliko divio, ali ju još nije vidio. Bez obzira na ono što ga je motiviralo da izradi ovu sliku, pomoglo je u pokretanju Géricaultove karijere te su radovi bili dobro prihvaćeni na pariškom Salonu.¹⁰⁷ Naposljetku je država ipak odučila odbiti kupnju obju platana, a on nije mogao učiniti ništa negoli vratiti se u studio i započeti raditi na drugim djelima.

Iako u ovom radu Géricault ne kritizira društvo i njegove sastavnice, ono pomaže shvatiti u kojem će se smjeru kretati njegova daljnja djela te način na koji će to postići. Naime, njegova je slika osnažila romantičarsku ideju junaka koji, umjesto da prizna poraz, bori se protiv neizvjesne sudbine. Slike funkcioniraju kao simbol junaštva te im nije namjera prikazati neki poseban događaj ili osobu. Umjesto toga izvijeni časnik i konj koji se izdiže na stražnje noge utjelovljuju psihološke i fizičke sile koje prožimaju borce u žaru stvarne bitke. Dvojica predstavljaju samostalnu figuru kojima slikar pridobiva promatračeve emocije čime polako nadilazi onu vrstu strasti koja je dotada bila rezervirana isključivo za herojske prikaze Napoleonovih bitki ili mitološke prikaze lova.¹⁰⁸ Za Géricaulta, kao i za čitavu generaciju koja je doživjela Napoleonov uspon i pad, slikarska retorika morala je biti oblikovana

¹⁰² LORENZ EITNER (bilj. 94), 241.

¹⁰³ MATTHEW CRASKE (bilj. 8), 35.

¹⁰⁴ KLAUS BERGER, DIANE CHALMERS JOHNSON, Art as Confrontation: The Black Man in the Work of Géricault, u: *The Massachusetts Review*, 2 (1969.), 303.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Géricault, Théodore. *The Art History* (bilj. 82), posjećeno 18. listopada 2018.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ ROBERT ROSENBLUM, HORST WOLDEMAR JANSON, *Art of the Nineteenth Century. Painting and Sculpture*, London, 1984., 118.

neuobičajenim temama i motivima. Upravo je alegorična interpretacija svakidašnjeg života jedan je od najznačajnijih Géricaultovih dostignuća u umjetnosti 19. stoljeća.

SPLAV MEDUZE

Géricaultova sposobnost preoblikovanja suvremenog događaja u epsku metaforu najvidljivija je u njegovoj najznačajnijoj slici *Splav Meduze* (Sl. 4). Na dan 2. srpnja 1816. godine, francuska fregata Meduza prenosila je vojnike i naseljenike u francusku koloniju Senegal u Zapadnoj Africi, no zbog nemirnog mora razbijena je u greben na afričkoj obali.¹⁰⁹ Šest čamaca za spašavanje nije bilo dovoljno da se pobrine za sve putnike, stoga je pet dana kasnije, 151 ljudi, uključujući i žene, prepušteno nemilosti mora na splavi izgrađenoj od lošeg i nekvalitetnog materijala.¹¹⁰

Nakon mnoštvo izvedenih pripremnih crteža, Géricault se odlučio za platno velikih dimenzija, a za sadržaj je odabrao napeti trenutak kada su na trinaesti dan, točnije 17. srpnja, preživjeli u daljini uočili brod *Argus*, očajnički ga pokušavajući dozvati.¹¹¹ U tom je trenutku brod za spašavanje misteriozno nestao, a odjednom se pojavio tek dva sata kasnije. Čak i više od svojih prethodnika koji su se bavili slikanjem suvremene povijesti, Géricault je temeljito radio, pa je stoga otišao na obalu Normandije na sjeveru Francuske kako bi proučio kretanje mora, s ciljem da u svom studiju napravi što vjerniji model splavi s voštanim figurama.¹¹² Posjećivao je bolnice i mrtvačnice kako bi proučio obilježja raskomadanih tijela, bolesti i smrti. Stoga su prekinuti udovi i dijelovi tijela (Sl. 5 i 6) jedna od najupečatljivijih tema u Géricaultovom opusu. Radove koje je stvorio na tu temu smatraju se studijama za likove na njegovom najpoznatijem djelu *Splavi Meduze*. S ovom slikom ušao je u period dugačke socijalne izolacije, izlazeći iz *ateliera* samo kako bi proučavao izraze umirućih ljudi u pariškim bolnicama.¹¹³ Naime, Géricault je inzistirao na potpunoj emocionalnom usvajanju užasavajuće drame koju je slikao. Inzistirajući na što većoj autentičnosti, kako bi proučio na

¹⁰⁹ ROBERT ROSENBLUM, HORST WOLDEMAR JANSON (bilj. 108), 120.

¹¹⁰ ALBERT ALHADEFF, Julian Barnes and the „Raft of the Medusa“, u: *The French Review*, 2 (2008.), 276.

¹¹¹ ROBERT ROSENBLUM, HORST WOLDEMAR JANSON (bilj. 108), 120.

¹¹² Ibid.

¹¹³ MATTHEW CRASKE (bilj. 8), 56.

Slika 4: Théodore Géricault, *Splav Meduze*, ulje na platnu, 491 x 716 cm, Musée du Louvre, Pariz, 1818.–1819.



kakav su fizički izgled spali ljudi koji su prisiljeni na kanibalizam, držao je dijelove tijela pogubljenih muškaraca u svojem studiju.¹¹⁴

Uporaba užasavajućih tema u Géricaultovim djelima bila je prije svega umjetničko sredstvo pomicanja granica, ali i političke poruke. S tako jasnim prikazivanjem divljaštva na giljotini, na izravan način, Géricault je putem vizualne forme (Sl. 5 i 6) progovorio protiv barbarskog oblika kažnjavanja, poput smaknuća, koje je često bilo korišteno tijekom vladavine Burbonaca.¹¹⁵

Naznake dokumentarnih detalja vidljive su u epskom prikazu petero mrtvih tijela i petanest preživjelih unutar piramidalnog prikaza *Splavi Meduze*. Iako pregledna geometrija povezanih tijela podsjeća na idealni poredak prisutan u francuskom klasičnom slikarstvu, ona u

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ THOMAS CROW (bilj. 78), 74.

Slika 5: Théodore Géricault, *Odsječene noge*, ulje na platnu, 52 x 64 cm, Musée Fabre, Pariz, 1818.–1820.



Slika 6: Théodore Géricault, *Odsječene glave*, ulje na platnu, 52 x 64 cm, Musée Fabre, Pariz, 1818.–1820.



Géricaultovu djelu biva nadjačana uzlaznom retorikom emocija koja započinje u uzburkanoj površini vode te se nastavlja u jezivom i mučnom prikazu figura.¹¹⁶ Zatim se proteže kroz simbolični prikaz emocije nade koji doseže svoj vrhunac u prikazu crnca koji svom snagom poziva udaljeni brod pomoću odjeće koju drži u ruci.

Dvojica od petnaestero ukupno preživjelih putnika, inženjer Alexandre Corréard (1788.–1857.) i kirurg Henri Savigny (1793.–1843.) objavili su članak u kojem su opisali s kakvim su se užasima susretali kroz 13 dana provedenih na splavi na kojoj su vladali ludilo, pobuna, unakaženost, glad, žeđ i kanibalizam.¹¹⁷ Neodvojivo je da se radilo o istinitom opisu pakla na zemlji, ali s obzirom na članak on je razokrio i političku kritiku i osudu. Naime, za kapetana Meduze izabran je nesposoban pomorac plemenitog podrijetla čije je imenovanje ovisilo o vezama s Burbonskom dinastijom.¹¹⁸ Osim njegovih veza s dinastijom, preživjeli su osudili njegovo užurbano napuštanje broda s ostalim časnicima čime se samo pokazalo koliko je privilegija imala aristokracija u odnosu na običan puk. Stoga su se uz priču počele povezivati sablažnjive reakcije, u Francuskoj i izvan nje, a time je inspirirala i Géricaulta. Uz prikazivanje plemenite smrti, Géricault je bio majstor koji je podvrgnuo vladajuće oštroj kritici, a time i političkom skandalu.

Ubrzo nakon što su časnici u brodovima shvatili da splav koju vuku zapravo vuče brod prema potonuću, prerezali su uže koje ih je spajalo, a putnike su prepustili na milost i nemilost

¹¹⁶ ROBERT ROSENBLUM, HORST WOLDEMAR JANSON (bilj. 108), 120.

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ ALBERT ALHADEFF (bilj. 110), 278.

sudbini. Brodolomci su se tada morali suočiti s velikom olujom nakon koje je uslijedila očajnička epizoda delirijuma u kojem su muškarci očajnički počeli napadati jedni druge s namjerom da dođe do puknuća splavi i kolektivnog ubojstva.¹¹⁹ Živi su ubrzo počeli jesti mrtva tijela koja su ostala na splavi. Grupa muškaraca najbliža zdravoj pameti, skupa s brodskim liječnikom Savignyem, nastojala je ublažiti to divljaštvo organizirajući namjerna ubojstva onih koji su bili nadomak smrti.¹²⁰ Kroz ovakve metode, petnaestero ljudi je preživjelo još jedan tjedan. U zadnji mogući trenutak, slučajan prolazak broda za spašavanje primijetio je plutajuću splav, a iscrpljeni i umorni preživjeli odvedeni su u najbližu bolnicu u Senegalu. Još ih je petero umrlo tamo te ih je naposljetku samo desetero uspjelo stići do Francuske.¹²¹ Géricaultovo vezivanje uz temu bilo je ponukano samim skandaloznim događajima, ali i opredijeljenjem na stranu Savignyja i Corréarda što je indirektno i prikazano na samoj slici.¹²²

Akademski jezik idealnog rasporeda figura konstantno je podvrgnut užasom prikazanog subjekta čime Géricault istražuje najiracionalnije dubine ljudskog bivanja i izokreće ustaljene norme u historijskom slikarstvu. S obzirom na to, grupa ožalošćenih mrtvih posmatra kanibalizam koji se odvija na splavi. Time *Splav Meduze* formulira moderni događaj uklopljen u tradicionalni način slikanja. Međutim ekcentrična drama ovdje je stvarna te postajem simbolom ljudskog očaja. Važno je naglasiti da slika prikazuje ideju kao glavnu temu, a ne čim vjerniji prikaz događaja. Ukoliko se Géricault strogo držao činjenica, tijela bi bila prikazana izgladnjelima i unakaženima od sunčevih opekotina i rana.¹²³ Međutim, Géricault je iskoristio priliku da pokaže ono što je naučio putovanjem u Italiju o atletskom prikazu ponajviše muškog tijela. Nadodao je figure triju crnaca pa je završna slika odražavala kompleksnost tradicionalnog i modernog prikaza. Tradicionalni prikaz bio je uočljiv u centraliziranoj i piramidalnoj strukturi nagih tijela, a neočekivani i moderni prikaz u smještaju na razburkalome moru sa stvarnim žrtvama. No najneobičajnija je činjenica da je Géricault uspio uklopiti u veliki povijesni narativ mnoštvo figura koje su se sve podjednako činile poput samostalnih heroja te su upućivale na herojski pad.¹²⁴

¹¹⁹ THOMAS CROW (bilj. 78), 73.

¹²⁰ ROBERT ROSENBLUM, HORST WOLDEMAR JANSON (bilj. 108), 120.

¹²¹ Ibid.

¹²² Ibid.

¹²³ THOMAS CROW (bilj. 78), 74.

¹²⁴ Ibid.

Slika 7: Théodore Géricault, Studija za Splav Meduze, ulje na platnu, 37 x 46, Musée du Louvre, Pariz, 1818.–1819.



Slika 8: Théodore Géricault, *Splav Meduze* (detalj)



Nadalje, očito je prikazano dvadeset figura na splavi, no opće je poznato da je samo petnaestero ljudi bilo na njoj prisutno. Postavlja se pitanje zašto je Géricault naslikao dodatnih petero. Odgovor se možda može pronaći u tome da je Géricault kroz sliku ponudio rješenje po moralnoj dilemi naslikavši tzv. referendum, prvih šestero simbolizira nadu, drugih šestero očaj, a ostatak je još uvijek neodlučan.¹²⁵ Géricaultova slika je dio veće društvene kritike, ona je tek prvi pogled na ono čega nema, odnosno broda koji namjerno ostavlja putnike sa *Splavi*.

Géricault to na završnoj slici možda nastoji prekriti, no na njegovim pripremnim crtežima (Sl. 7) spasilački brod *Argus* je dosta vidljiv.¹²⁶ Ovdje muškarci mahnito mašu (Sl. 8) kako bi ulovili *Argusovu* pažnju. Spas se čini bliskim i skorašnjim, no također se čini da signaliziranje postaje sve uzaludnije pa se postavlja pitanje kolike su šanse da će se ovi ljudi spasiti, a odgovor je najvjerojatnije gotovo nikakve. Uz to, kapetan broda već je bio pronašao utočište na kopnu

Još jedan ključni i evidentni aspekt društvene kritike, onaj koji je ujedno najuočljiviji, prikaz je crnaca na splavi. Najuočljiviji je prikaz stojećeg crnca, onoga koji je prikazan s rukom podignutom prema gore, pa se postavlja pitanje što simbolizira njegov prikaz.¹²⁷ Naime, *Splav Meduze* ne tiče se toliko broda Meduze. Naime, brodolomom se ne nastoji prikazati Meduza i njezina nesretna priča, već se nastoje naglasiti apstrakcije i općenitosti. Géricaultov smisao

¹²⁵ ALBERT ALHADEFF (bilj. 110), 280.

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ ALBERT ALHADEFF (bilj. 110), 285.

pronalazi se u nečemu drugačijem. Uzvišeni crnac na kormilu splavi prikazan je u žaru pokušaja spasa sebe samoga, ali i ostalih poniznih ljudi iza njega.¹²⁸ No on je ovdje postavljen i da oda počast svojoj rasi, kako bi naglasio da su ljudi tamnije puti vrijedni poput bijelaca. Progovara li on možda i o nadi, o nadi emancipacije, o nadi koja negira razlike između crnaca i bijelaca, gospodara i slugu, vladara i podanika.¹²⁹ Naime, crnci su bili viđeni poput izgnanika u Géricaultovo doba.¹³⁰ Smatrani su zvijerima te su dobivali svakojake etikete i pogrdne nazive. Ovom slikom bivaju postavljena pitanja koja i danas nisu razjašnjena u potpunosti - mogu li se rase osloniti jedna na drugu, mogu li bijelci priznati da su crnci istupili naprijed za svoja prava, pa je stoga *Splav Meduze* prvobitni iskaz o propadanju ropstva i nijekanja razlika između rasa.

U Salonu 1819. godine, naslov slike je bio promijenjen u *Scenu brodoloma* kako bi se izbjegla politička konotacija na specifičnu strahotu čiji je uzrok bio povezan s Burboncima.¹³¹ Iako je došlo do svojevrsne cenzure naslova slike, ona je posjedovala toliko snažnu metaforu i alegoriju, pa time i Géricaultovu osudu društvenog poretka, da ju je već 1848. godine povjesničari interpretirali kao francusko splavilo koje označuje tamu političkog konzervatizma, a time postaje simbolom ljudske patnje slične kasnije opisanim Goyinim zarobljenicima.¹³² Géricaultu, kojem je trebalo dugo vremena da dovrši sliku, smatrao ju je kreativnim pokušajem, a manje je obzira davao načinu na koje će djelo biti prihvaćeno.¹³³ Géricault se nije zamario komercijanim uspjehom, već je bio privučen individualističkom i antiakademsom pristupu.

Međutim, Géricaultova slika nije bila tipična povijesna slika. Za 19. stoljeće užasna je bila i tema odabrane slike. Slika koja stavlja u fokus smrt, pogotovo za one koji su pratili klasicističke norme. S prikazom agonije smrti i kaosa *Splav Meduze* oštro se suprotstavlja prikazivanju lijepoga. Ukratko, *Splav* je bila preružna i preskandalozna za Salon 1819., no vještima prikrivanjem likova u nage figure savršenih proporcija Géricaultova slika je postala likovni užitak koji zadivljuje te istovremeno i zastrašuje.

¹²⁸ KLAUS BERGER, DIANE CHALMERS JOHNSON (bilj. 104), 128.

¹²⁹ ALBERT ALHADEFF (bilj. 110), 285.

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ ROBERT ROSENBLUM, HORST WOLDEMAR JANSON (bilj. 108), 124.

¹³² Ibid.

¹³³ MATTHEW CRASKE (bilj. 8), 56.

Do vremena kada je *Splav Meduze* bila izložena, skandal je već učinio svoje. Kapetanu su oduzete njegove časti, a guverner i ministar su bili smjenjeni. Géricault je vjerovao da će stoga njegova slika biti kupljena iz sredstava državnog proračuna. Međutim, u potpunosti je pogriješio, iako je slika bila, suprotno vjerovanju, visoko rangirana od strane Akademije te je čak dobila i nagradu, nije mogla pronaći svog kupca u Francuskoj.¹³⁴

Iako je planirao napraviti nove povijesne kompozicije liberalnih tema poput robovlasništva, njegovo zdravstveno stanje dopuštalo mu je rad tek na manjim kompozicijama. Čak i tu, njegov je doprinos bio ogroman, srazmjeran slikama iz Salona. Njegov boravak u Engleskoj, gdje je uspješno izložio *Splav Meduze*, potaknulo ga je na slikarske eksperimente u crtežu i grafici.¹³⁵ Kad je započeo raditi u novom mediju litografije, usmjerio se na bilježenje scena iz svakidašnjeg života poput rada, sporta, invaliditeta, alkoholizma, siromaštva i javnog vješanja.

PORTRETI CRNACA

Théodore Géricault je u crncima primjećivao, u njihovom ponosu, strasti, prkosu, poniženju, oprezu i teroru, mnoge emocionalne dimenzije ljudskog postojanja, sa svim njihovim usponima i padovima. Također je bio uvjeren da se kroz prikaz crnog čovjeka njegova umjetnost mogla baviti problemima suvremenog društva. Bio je rođen u vrijeme kada su sloboda, bratstvo i jedinstvo bili uspostavljeni kao najveći dometi društva. Razlike između tih visokih ideala i zastrašujućih stvarnosti ropstva bili su očigledni. Umjetnik je bio odlučan u namjeri da ljudima i uspostavi svoje države ukaže na to licemjerje.

Pitanje ropstva bilo je gorko moralno i političko pitanje u ranom 19. stoljeću koje Géricault nije ignorirao. Pri kraju svog života umjetnik je postigao jedinstvenu sintezu tradicije i revolucije – ekspresivno korištenje monumentalnih artističkih formi, transformiranih iz prošlosti i usvojenih s posebnim događajima u sadašnjosti.¹³⁶ U Géricaultovom opusu

¹³⁴ FRANCIS KLINGENDER, Géricault as Seen in 1848, u: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 475 (1942.), 254.

¹³⁵ LEE JOHNSON, The „Raft of the Medusa“ in Great Britain, u: *The Burlington Magazine*, 617 (1954.), 250.

¹³⁶ KLAUS BERGER, DIANE CHALMERS JOHNSON (bilj. 104), 302.

umjetničkih djela koji su se doticali društveno-političkog života, uloga crnaca je bila najznačajnija. U njima je Géricault prepoznao izraz za slobodu.¹³⁷

Početak 19. stoljeća, Napoleon je bio na vrhuncu svoje moći. Prema Stendhalovim¹³⁸ (1783.–1842.) riječima ljudi su bili naelektrizirani njime.¹³⁹ Generaciji u kojoj je revolucija probudila novi koncept humanosti, narodni car bio je simbol modernog napretka. Optimizam i vjerovanje u napredak u ljudskom društvu izrazito je umanjeno nakon carevog pada. Svijet se promijenio tijekom noći, a ideali jedne generacije bili su slomljeni, kao i demokratska revolucija.¹⁴⁰ Postalo je jasno da sve promjene u društvu snose posljedice. Nakon pada Napoleona, Restauracija je nametnula ograničenja u obliku šutnje na svim poljima političke diskusije. Umjetnost se također nije trebala doticati političkih pitanja. Unatoč zabranama, diskusije o takvim pitanjima našle su mjesto u podzemljima, u manjim i tihim okupljalištima demokrata.¹⁴¹

Kombinacijom politike, književnosti i umjetnost Vernetovog kruga, Géricault je stekao koherentnije i osobnije filozofsko stajalište.¹⁴² Postao je aktivnim demokratom, a time se vodio i prilikom izbora umjetničkih tema. Zamjenom tema koje su se, barem djelomično, oslanjale na antičke sa suvremenima jasnog socijalnog značaja, započelo je novo doba u Géricaultovoj umjetničkoj karijeri.

Godine 1818., netom prije *Splavi Meduze*, izradio je litografiju *Profesionalna borba u boksu* (Sl. 9), a tema je svakako bila nadahnuta reprodukcijom u engleskom sportskom tisku (Sl.10).¹⁴³ Umjetnik se susreo s pitanjem kako slikarski reprezentirati apstraktne koncepte poput slobode, prava i jedinstva. Listajući novine došao je do tog odgovora, a on se pronalazio u figuri crnca. Pitanje prava crnaca bilo je dio demokratskog ideala revolucije, i sam je Napoleon donio dekret kojim je zabranio trgovinu robovima, a i čitava se Europa dvoumila treba li zadržati ropstvo.¹⁴⁴

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Stendhal, pravim imenom Marie Henri Beyle, je bio francuski književnik, oduševljen francuskom revolucijom, a potom i Napoleonom. Njegov najznačajniji roman je *Crveno i crno* koji prati sudbinu siromašnog ambicioznog mladića u doba Restauracije, a njegov romantizmom prožet bunt bori se protiv okoštalih društvenih struktura i morala. – Stendhal. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=58000>, posjećeno 5. studenog 2018.

¹³⁹ KLAUS BERGER, DIANE CHALMERS JOHNSON (bilj. 104), 305.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ THOMAS CROW (bilj. 78), 12.

¹⁴² Ibid.

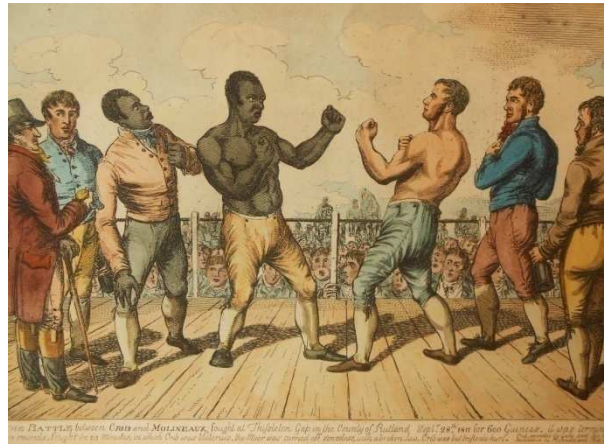
¹⁴³ KLAUS BERGER, DIANE CHALMERS JOHNSON (bilj. 104), 305.

¹⁴⁴ KLAUS BERGER, DIANE CHALMERS JOHNSON (bilj. 104), 306.

Slika 9: Théodore Géricault, *Profesionalna borba u boksu*, litografija, 1818.



Slika 10: *Borba između Criba i Molineauxa*, engleski sportski print, 1811.



Specifičan meč između crnca zvanog Molineaux i bijelca zvanog Crib nije prikazao borbu između dvojice boksača, već je kroz vizualnu formu utjelovio borbu crnaca i bijelaca na kojoj nema naznaka o pobjedniku ili gubitniku. Dvojica muškaraca reprezentirana su jednakima u fizičkoj jakosti i hrabrosti. Od ovoga trenutka, crnci su postali važnom temom u Géricaultovoj umjetnosti.

Blizak Géricaultu bio je Girodetov *Portret Jeana Baptiste-a Belleya* (Sl. 11) koji je uključivao i bistu Guillaumea Thomasa Francoisa Raynala, filozofskog pisca *Historie Philosophique et Politique des établissements et du commerce des Europeens dans les deux Indes* čije je djelo bilo spaljeno prema naredbi parlamenta 1781. godine.¹⁴⁵ Naime, ta je knjiga otvoreno zagovarala emancipaciju robova.

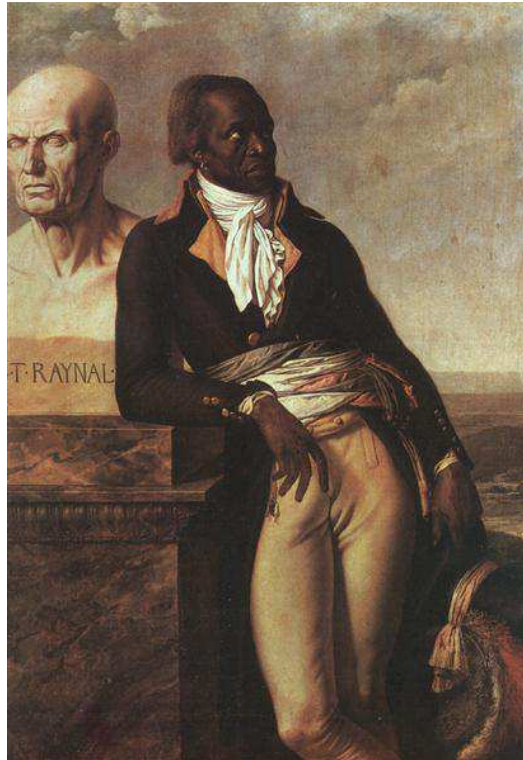
Godine 1818. naslikao je *Splav Meduze* koje je postalo središtem izvora političkog skandala. Slika je upućivala na liberalni karakter, implicirajući suprotnost restauraciji. Mnogi od onih koji su plovili na Meduzi trebali su biti poslani u francusku koloniju Senegal.¹⁴⁶ Tvrdili su da su napustili Francusku kako bi se oslobodili despotizma¹⁴⁷ restauracije. Ovi su ljudi stoga odlučili živjeti u Senegalu radije nego u domovini. Također je to vidio kao priliku da napadne Burbonsku monarhiju pa je namjerno odlučio izložiti djelo pred očima publike, u muzeju.

¹⁴⁵ KLAUS BERGER, DIANE CHALMERS JOHNSON (bilj. 104), 308.

¹⁴⁶ THOMAS CROW (bilj. 78), 73.

¹⁴⁷ Despotizam je tip vladanja državom koji se odlikuje samovoljom vlasti i potpunom samostalnošću vladara koji raspolaže apsolutnom vlašću i za svoje postupke nikomu ne odgovara. – Despotizam. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=14773>, posjećeno 5. studenog 2018.

Slika 11: Girodet de Roucy Trioson, *Portret Jeana-Baptistea Belleya*, ulje na platnu, 159 x 111 cm, Musée National, Versailles, 1797.



Géricault ne samo da je uključio crnce, već ih je postavio u središte drame čime su postali i herojima scene. Iako je postepeno ropstvo bilo dokidano, postojanje ropstva u kolonijama omogućilo je ilegalnu trgovinu veoma profitabilnom¹⁴⁸ Jedini način da se okončaju ekstremna nasilja nad robovima bilo je ukinuti i samo ropstvo.

Kroz brojna ulja na platnu, poput *Crnkinje* (Sl. 12) i nekoliko studija *Crnačkih glava* (Sl. 13 i 14), Géricault ide iznad generalizacija kako bi prepoznao jedinstvene varijacije njihovih osobnosti.¹⁴⁹ Muškarci i žene ostaju anonimni kao simbolom svih ljudi koji traže oslobođenje. Crnac, koji je stoljećima bio tretiran kao životinja bijelom čovjeku, sada je bio portretiran prema slikarskom jeziku stare Grčke naglašene ljepote i nobilnosti muškarca.¹⁵⁰

Ropstvo je postalo novim poljem društvene diskusije nakon 1820. godine. Ukidanje ropstva, o kojem Géricault zagovara, prvo je postignuto u Engleskoj. Tijekom Géricaultovog posjeta već su bila organizirana prva društva za dokućenje ropstva. Engleska je u potpunosti ukinula

¹⁴⁸ CHRISTOPHER SELLS, After the 'Raft of Medusa': Géricault's Later Projects, u: *The Burlington Magazine*, 128 (1986.), 565.

¹⁴⁹ KLAUS BERGER, DIANE CHALMERS JOHNSON (bilj. 104), 312.

¹⁵⁰ Ibid.

Slika 12: Théodore Géricault, *Crnkinja*, ulje na platnu, 32 x 40, Musée Bonnat, Bayonne, 1818.



Slika 13: Théodore Géricault, *Bista Josepha*, ulje na platnu, 47 x 38 cm, kolekcija Hans E. Bühlera, Berg am Irchel, Švicarska, 1818.–1819.



Slika 13: Théodore Géricault, *Crnac*, ulje na platnu, 35 x 41 cm, Musée, Chalon-sur-Salonne, 1818.–1819.



Slika 14: Théodore Géricault, *Tržište robova*, olovka, École des Beaux-Arts, Pariz, 1823.



ropstvo 1833. godine, dok je Francuska to učinila 1848. godine.¹⁵¹

PORTRETI LUĐAKA

Nakon što se vratio u Pariz u prosincu 1821. godine nije mnogo stvarao, ali u zadnjim mjesecima svoje aktivnosti u zimi 1822. i 1823. godine, napravio je seriju od deset portreta luđaka i žena.¹⁵² Došao je u doticaj s psihijatrom Étienneom Gerogetom (1795.–1828.) koji je promijenio liječenje mentalno bolesnih pokušavajući razumijeti poveznice između tijela i uma koje su bile vidljive i na tijelima i licima njegovih pacijenata.¹⁵³ Kroz dokumentiranje pariških bolnica i mrtvačnica, Géricault je pronašao još jedan način promatranja ljudske patnje. Svaka je patnja naslikana prema portretnim konvencijama tog vremena, s posebnom notom dostojanstva koja se baštinila još iz revolucionarnog doba.¹⁵⁴

Slika 15: Théodore Géricault, *Portret kleptomana*, Slika 16: Théodore Géricault, *Kockarica*, ulje na platnu, 61 x 50 cm, Musée du Louvre, Pariz, 1822.–1823.



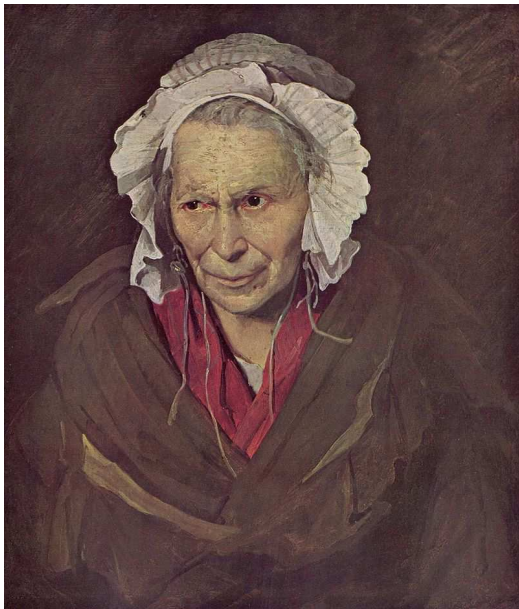
¹⁵¹ CHRISTOPHER SELLS (bilj. 148), 564.

¹⁵² ROBERT ROSENBLUM, HORST WOLDEMAR JANSON (bilj. 108), 123.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ THOMAS CROW (bilj. 78), 75.

Slika 17: Théodore Géricault, *Zavidna žena*,
ulje na platnu, 72 x 58, Musée des Beaux-Arts,
Lyon, 1822.–23.



Slika 18: Théodore Géricault, *Opsesija vojnom zapovijedi*, ulje na platnu, 81 x 65,
Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur,
1822.–23.



Slika 19: Théodore Géricault, *Otmičar*, ulje na platnu, 64 x 54 cm, Museum of fine Arts,
Springfield, 1822.–23.



Slike pripadaju nizu Géricaultovih portreta napravljenih prije njegove smrti kada je prikazivao mentalno bolesne muškarce i žene koji su podlegli raznim porocima. U ovim individualiziranim i precizno točnim djelima, slikar nastoji uprizoriti specifične forme manije ili opsesije: kleptomaniju (Sl. 15), kockanje (Sl. 16), zavidnost (Sl. 17), opsesiju vojnim događajima (Sl. 18) i kompulzivno kidnapiranje (Sl. 19).¹⁵⁵

Pogled promatrača usmjeren je direktno prema očima muškaraca na portretima, dok se čini da žene bivaju promatrane odozgora. Svi su anonimni jer su to tek likovi koji se prepoznaju po svojoj bolesti koja ih definira.¹⁵⁶ Nijedan od njih ne gleda direktno u promatrača što pridonosi nelagodnom osjećaju kao da su ometani. Naime, ljudska lica kao da su izgubljena u vlastitim mislima. Svaki lik je prikazan u tri-četvrtinskom profilu, neki s lijeve, a drugi s desne strane. Osjećaj ponosa postignut je portretiranjem sličnim kao za počasne službenike. Tamne boje stvaraju sumornu atmosferu koja daje dojam da se likovi pronalaze u dubokom promišljanju.¹⁵⁷ Njihova odjeća daje im određeni stupanj osobnog dostojanstva, bez naznaka odkuda potječu, no otkriva da pripadaju nižim rangovima društva. Jedini izuzetak pronalazi se u čovjeku koji pati od deluzija vojne veličine jer je upravo prikazan kao vojnik sa svim obilježjima od medaljona na prsima, raskošnijeg kaputa i pokrivala za glavu.¹⁵⁸

Predloženi su mnogi razlozi zbog kojih je Géricault stvorio ta djela, uključujući njegovo nedostatan mentalno zdravlje, depresiju ili jednostavno narudžbu od strane psihijatra dr. Georgeta. Naime, Géricault se i osobno liječio kod dr. Georgeta, a ovi portreti su bili važni primjeri umjetniku kroz koje je promatrao moderno društvo, uključujući romantičarski pristup stvaranju umjetnosti.¹⁵⁹ Naime, slike su odražavale društvenu kritiku prema umno poremećenima, a bile su otkrivene tek pola stoljeća nakon umjetnikove smrti. S obzirom da je i sam Géricault bio podvrgnut psihijatrijskom liječenju, treba imati na umu da je u tom razdoblju francuska psihijatrija razvila moderni terapijski pristup prema kojemu se nije smatralo da čovjek nije rođen s mentalnim poremećajem, već ga je mogao zadobiti u bilo kojoj fazi života, ovisno o vlastitom i društvenom stanju.¹⁶⁰ Međutim, s tim saznanjima nije bila upoznata većina francuskog društva, mnogi su smatrali ludilo djelom đavla ili sličnih nadnaravnih sila. Stoga Géricaultovi portreti prikazuju suosjećajnu objektivnost koja je

¹⁵⁵ BRENDAN PRENDEVILLE, The Features of Insanity, as Seen by Géricault and by Büchner, u: *Oxford Art Journal*, 1 (1995.), 96.–97.

¹⁵⁶ BRENDAN PRENDEVILLE (bilj. 155), 96.

¹⁵⁷ BRENDAN PRENDEVILLE (bilj. 155), 97.

¹⁵⁸ ROBERT ROSENBLUM, HORST WOLDEMAR JANSON (bilj. 108), 123.

¹⁵⁹ Géricault, Théodore. The Art History (bilj. 82), posjećeno 18. listopada 2018.

¹⁶⁰ THOMAS CROW (bilj. 78), 75.

sukladna novom znanstvenom pristupu. Portreti konkretno prikazuju posebnu psihološku bolest, monomaniju, koja je vezana uz poroke ili određeni oblik posla.

Dr. Georget je bio pripravnik u azilu u Parizu, *La Salpêtrière*, koji je objavio svoj rad i prvu knjigu *De la folie* 1820. godine.¹⁶¹ Bio je najbolji učenik Jeana Étiennea Dominiquea Esquirola¹⁶² (1772.–1840.), a zatim i voditelj medicinske psihijatrije.¹⁶³ Škola Salpêtrière, zajedno s modernim pokretima u psihijatriji u Europi i Americi, smatrala je monomaniju poremećajem koji je morao biti shvaćen i liječen prema medicinskim analizama.¹⁶⁴ Da bi nova kategorija psihološkog poremećaja mogla biti priznata, trebalo je poznavati i izvoditi pažljive opservacije, poznavati pojedine povijesti, psihološka istraživanja, statistike i metode klasifikacije.¹⁶⁵ Pri dokazivanju monomanije, psihijatar je skicirao i fizionomska obilježja pacijenata. Prema definiciji, monomanija je mentalni poremećaj obilježen opsjednutošću jednom stvari ili idejnim sadržajem, sve do tolike opsjednutosti tom iracionalnom kompleksnom misli kao fiksnom idejom.¹⁶⁶ Često je popraćna i bolesnim nagonom za isticanjem samoga sebe kao superiorne ličnosti.¹⁶⁷

Razdoblje u kojem su nastale slike dotiče se Restauracije monarhijskog režima u Francuskoj i drugim europskim zemljama oko 1815. godine, ali i novih otkrića na području psihologije.¹⁶⁸ Naime, neometana razmjena mišljenja među znanstvenicima omogućila je međunarodno otvaranje granica unatoč osjetljivoj društvenoj klimi. Dakako, novim znanstvenim otkrićima bile su suprotstavljene religiozne doktrine koje nisu odobravale objašnjenja mentalnih funkcija. Naime, dr. Georget napravio je poveznicu između uma i tijela, navodeći ljudski mozak najbitnijim čovjekovim organom.¹⁶⁹ Liječenja suvremenom medicinom (Sl. 20) utjecala su i na umjetničke radove. Naime, kao što su liječnici precizno pokušavali dokučiti sastavnice ljudskog mozga, mišića, kosti i krvi kroz anatomske prikaze, tako su i umjetnici nastojali uprizoriti ljudsku psihu što je i učinio Géricault.¹⁷⁰

¹⁶¹ BRENDAN PRENDEVILLE (bilj. 155), 98.

¹⁶² Jean Étienne Dominique Esquirol je bio francuski psihijatar koji je prvi kombinirao precizne kliničke opise sa statističkom analizom duševnih bolesti.- Esquirol, Jean Étienne Dominique, Enciclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Jean-Etienne-Dominique-Esquirol>, posjećeno 5. studenog 2018.

¹⁶³ BRENDAN PRENDEVILLE (bilj. 155), 101.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ BRENDAN PRENDEVILLE (bilj. 155), 99.–102.

¹⁶⁶ Monomanija. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=41729>, posjećeno 6. studenog 2018.

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ BRENDAN PRENDEVILLE (bilj. 155), 101.

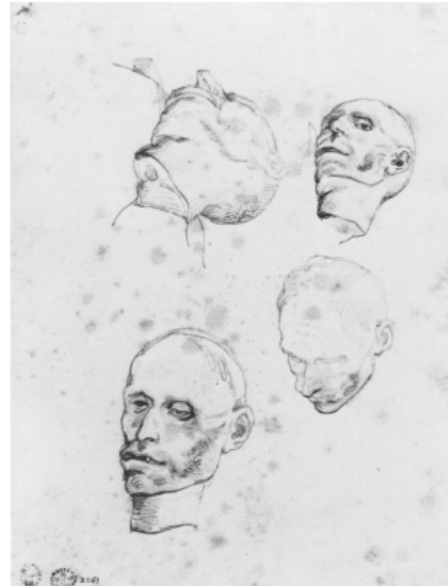
¹⁶⁹ ROBERT ROSENBLUM, HORST WOLDEMAR JANSON (bilj. 108),123.

¹⁷⁰ BRENDAN PRENDEVILLE (bilj. 155), 102.

Slika 20: Sir Charles Bell, Arterije, London, 1811.



Slika 21: Théodore Géricault, Studija za Odsječene glave, 21 x 27 cm, Musée des Beaux-Arts, Besançon



Slike odsječenih glava i udova (Sl. 21) često su bile povezane s portretima mentalno poremećenih jer se oba rada dotiču Géricaultovog kontakta s medicinskom profesijom. Oni dijele iste stilske kvalitete, uznemirujući su i morbidni. Iako nastoje objektivizirati određenu bolest ili smrt, ujedno kroz to nastoje približiti različita ljudska stanja ili patnje.¹⁷¹

Portreti materijaliziraju slobodu čije se podrijetlo nalazilo u političkim pitanjima. Sloboda je bila jednim od najvažnijih postulata revolucije, a bila je toliko snažnom da se ideja o njoj prenijela i na restauraciju. Oslobođanje zatvorenika i luđaka Bastille postalo je simbolom revolucionarnog doba pa su novu intelektualnu elitu zanimali znanstveni pristupi liječenja ljudskog društva.¹⁷² Ako Géricaultovi portreti oslikavaju zatvorenike svojih misli, oni paradoksalno portretiraju zatvor koji oslobađa.¹⁷³ Nadalje, Géricault prenosi osnovnu teksturu mišića, loja i kosti u svako lice koja za promatrača biva poput slučajnog otkrivanja individualne osobe, ali i pojedinih tragova objektivnog, onog što se veže uz životne uvjete i društveni poredak.¹⁷⁴ Slike također posjeduju latentnu implikaciju heroizma sa *Splavi Meduze*.¹⁷⁵ Naime, junak u stvarnome svijetu ne mora nužno biti glavni pokretač akcije u

¹⁷¹ BRENDAN PRENDEVILLE (bilj. 155), 99.

¹⁷² BRENDAN PRENDEVILLE (bilj. 155), 100.

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ THOMAS CROW (bilj. 78), 75.

¹⁷⁵ Ibid.

stvarnome svijetu, već se možda može pronaći unutar snaga koje posjeduju izolirani i ranjivi pojedinci.¹⁷⁶ Detaljni i živopisni opisi medicinskih slučajeva Dr. Georgeta pronalaze podrijetlo ludila u životima pojedinaca. Pokazuje da takvi uzroci mogu varirati, a posebno se mogu odnositi na društveni status, spol i način života. Povremeno bizarno ponašanje inače normalnog pojedinca, može postati normalnim stanjem kroz otuđenje ili bježanje od svakodnevnih preokupacija. Interes ili povod za tu brigu, postaje opsesijom.

Postavlja se pitanje jesu li slike bile naručene ili su bile napravljene kao darovi, no slike su najvjerojatnije trebale biti ilustracijama za četvrtu knjigu *De la folie* dr. Georgeta.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ BRENDAN PRENDEVILLE (bilj. 155), 102.

EUGÈNE DELACROIX

Géricaultovo slikarsko nasljeđe postati će izvor inspiracije za mnoge mlade umjetnike. Naime, novi izvori nadahnuća tražit će se u idealiziranoj prošlosti, u nepoznatom orijentalnom svijetu i u gorućim problemima toga doba. U tome je svakako najuspješniji bio Eugène Delacroix (1798.–1863.). Kao strastveni individualist pokušao je prije svega shvatiti djelovanje ljudskog uma, socijalnog okruženja i emocija. Ondje gdje se klasicizam usmjerio na disciplinu, vješto planiranje kompozicije i preciznost vještine skiciranja, Delacroix je, slično Géricaultu, eksperimentirao bojama i tražio osjećaj za pokret kojim bi se mogli izraziti spontanost, napetost i dramatičnost.¹⁷⁸

Slikar je rođen 1798. godine u Charenton-Saint-Mariceu.¹⁷⁹ Godine 1815. započeo je raditi u *atelieru* Pierrea Narcissea Guérina zahvaljujući obiteljskim vezama.¹⁸⁰ U njegovom je studiju Delacroix ovladao osnovnim značajkama klasičnog slikarstva, ali se upoznao i s neuobičajenim djelima i temama Géricaulta. Dvojica su se tamo upoznala 1817. godine, a Delacroix je pozirao za jednog od dječaka na *Splavi*.¹⁸¹ Međutim, ambicije Delacroixa vrlo su brzo nadmašile takve rutinske poslove te je krenuo stvarati vlastita monumentalna djela pod utjecajem svojeg učitelja. Sljedeće godine upisao se na *École des Beaux-Arts* gdje je stekao prijateljstva koja će potrajati tijekom cijeloga života. U to je vrijeme zalazio u Louvre gdje je izrađivao kopije starih renesansnih majstora, no istovremeno se zanimao za suvremena Goyina djela.¹⁸² Prvo djelo koje je izložio na Salonu bilo je *Dante i Virgilije u paklu* 1822. godine.¹⁸³

S izlaganjem *Pokolja na Hiosu* na Salonu 1824. godine, Eugene Delacroix je postao vodeći romantičarski slikar.¹⁸⁴ Taj epitet ga je pratio tijekom čitavog života, a takvim je smatran i danas. Iako je izraz bio veoma popularan, Delacroix ga nije nikada u potpunosti prihvatio. Riječima „Ja sam čisti klasicist“ Delacroix je odgovorio na usporedbu s romantičarskim književnikom Victorom Hugoem¹⁸⁵ (1802.–1805.).¹⁸⁶ Godine 1825. zaputio se u London gdje

¹⁷⁸ GILLES NÉRET, Eugène Delacroix 1798.–1863., Zagreb, 2007., 13.

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ ANGELA CIPRINI, I classici della pittura. Delacroix. L'artista e il suo tempo, Rim, 1989., 8.

¹⁸¹ THOMAS CROW (bilj. 78), 76.

¹⁸² ANGELA CIPRINI (bilj. 180), 8.

¹⁸³ ROBERT ROSENBLUM, HORST WOLDEMAR JANSON (bilj. 108), 124.

¹⁸⁴ STEPHANIE MORA, Delacroix's Art Theory and His Definition of Classicism, u: *The Journal of Aesthetic Education*, 1 (2000.), 57.

¹⁸⁵ Victor Hugo je bio francuski književnik romantizma. U prvoj zbirci pjesama *Ode i druge pjesme* napisao je stihove o srednjovjekovnim crkvama i veličanju Bourbonške dinastije. Angažirao se u romantičarskom sukobu s

se upoznao s engleskim pejzažnim slikarstvom koje ga je nadahnulo još slobodnijem pristupu slikarstvu.¹⁸⁷ Između 1827. i 1832. godine izradio je najbolja djela, a među njima se ističu *Sardanapalova smrt* i *Sloboda predvodi narod*.¹⁸⁸

U dobi od 40 godina, pa do njegove smrti u 65 godini, dodjeljivane su mu brojne narudžbe te je ukrašavao redom dvorove Burbonske restauracije, zatim Druge republike, pa i Drugog carstva.¹⁸⁹ Unatoč kontroverznim temama postizao je zavidan materijalni uspjeh. S obzirom da je čitao mnogo filozofskih i literalnih djela, vjerovao je da su oni dobrim izvorima za poticanje slikarske imaginacije. Stoga je povremeno nailazio na oštra kritiziranja. Primjer tomu je slika *Sardanapalova smrt* kojoj se zamjerao nepravilan crtež.¹⁹⁰

U svojim posljednjim godinama, Delacroix se okrenuo orijentalnim temama inspiriranim njegovim putem u Maroko, trideset godina ranije. Pomoću memorije stvarao je zasljepujuće kolorirane scene arapskih konjanika, lovaca, odeliske i ponekad egzotičnih interijera. Delacroix je umro 1863. godine u Parizu.¹⁹¹

Prema tomu, Delacroix je, bez dvojbe, istodobno i romantičar i klasicist, a u njegovim se djelima prožimuje tradicionalno i moderno. Kroz njegove se slike osjetila „bolna tragedija života“.¹⁹² Charles Baudelaire¹⁹³ (1821.–1867.), slikarov obožavatelj, napisao je u svojoj knjizi *Eugène Delacroix*: „Gdje god pogledamo, vidimo (...) pustoš, pokolje i vatru; sve svjedoči o vječnom i neporavljivom barbarstvu ljudske vrste. Dim se uzdiže iznad gradova sravnjenih sa zemljom, grkljani žrtava su prerezani, žene su sliovane, a djeca su bačena pred konjska kopita ili probodena bodežima svojih pomahitalih majki; cijela ova zbirka slika je

klasicistima i time se borio za novi književni pokret. Napisao je i povijesni roman *Dvadeset i treća* nadahnut Francuskom revolucijom. Pisao je o idejama slobode naroda i napretka čovječanstva te o Napoleonu. njegove romane obilježava pojačana sklonost za grotesku i prizore jeze. – Hugo, Victor. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=26622>, posjećeno 5. studenog 2018.

¹⁸⁶ STEPHANIE MORA (bilj. 184), 57.

¹⁸⁷ Delacroix, Eugène. Enciclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Eugene-Delacroix>, posjećeno 30. listopada 2018.

¹⁸⁸ Delacroix, Eugène. Enciclopedia Britannica (bilj. 187), posjećeno 30. listopada 2018.

¹⁸⁹ KAREN WILKIN, The Glory of Our Age: Delacroix's Late Work, u: *The Hudson Review*, 4 (1999.), 721.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Delacroix, Eugène. Enciclopedia Britannica (bilj. 187), posjećeno 30. listopada 2018.

¹⁹² NINA ATHANASSOGLU-KALLMYER, Cézanne and Delacroix's Posthumous Reputation, u: *The Art Bulletin*, 1 (2005.), 111.

¹⁹³ Charles Baudelaire je bio francuski pjesnik i kritičar. Njegova najpoznatija zbirka *Cvjetovi zla* zagovarala je autonomnu umjetnost, no objavljivanje zbirke dovelo ga je do sudskog procesa zbog povrede javnog morala. Otvorio je novo razdoblje povijesti pjesništva, a u poeziju je unio više novih motiva nego ijedan pjesnik u 19. stoljeću. – Baudelaire, Charles. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=6319>, posjećeno 5. studenog 2018.

himna u čast patnje, neizbježne i neublažene.“¹⁹⁴ Čak je i Baudlaire smatrao da je svrstavanje Delacroixa među velikane u povijesti umjetnosti bilo zasnovano, ne samo na njegovoj smjelosti i originalnosti - osobinama koje se smatraju romantičarskim, već i u činjenici da su one našle svoj izraz u okvirima tradicionalnog. Ovim je riječima usporedio Delacroixovo slikarstvo: „Istinska tradicija u velikim stvarima ne leži u ponavljanju onoga što su drugi već napravili, nego u oživljavanju duha kojim su stvorene velike stvari – i stvaranja potpuno različitih stvari u različitim vremenima“.¹⁹⁵

DANTE I VIRGILIJE U PAKLU

Prva od Delacroixovih ikoničnih slika bila je *Dante i Vergilije u paklu* (Sl. 22) iz 1822. godine.¹⁹⁶ Ona ukazuje na podvojenost između klasicizma i romantizma koji je prevladao u čitavoj njegovoj karijeri. S jedne strane osjeća se utjecaj Petera Paula Rubensa, ali i prizvuk slikarske revolucije iz djela *Splav meduze* Théodorea Géricaulta.¹⁹⁷ Potonja ga je potaknula da pronade inspiraciju u modernim temama. Pod utjecajem obojice slikara Delacroix je shvatio da se otvorila nova epoha u umjetnosti. S jedne strane postojale su snaga i dinamičnost te određena naklonost prema baroknom efektu, a s druge nalazio se uzvišeni koncept stila, harmonija i jednostavnost klasičnih majstora.¹⁹⁸

Stoga se pri slikanju ove kompozicije ugledao na Géricaultovu *Splav Meduze* čime će se postepeno izmijeniti njegovo ophođenje prema temama povijesnog slikarstva. Unatoč Danteovom¹⁹⁹ (1265.–1321.) opisu, u kojem dvojica slikara prelaze preko mirne i maglovite močvare, Delacroix svjesno odlučuje prikazati čamac koji samo što se neprevrte od uzburkalog mora.²⁰⁰ Prikaz pakla mu služi kao usporedba patnji preživjelih brodolomaca s

¹⁹⁴ GILLES NERET (bilj. 178), 7.

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ STEPHANIE MORA (bilj. 184), 57.

¹⁹⁷ GILLES NERET (bilj. 178), 13.

¹⁹⁸ Ibid.

¹⁹⁹ Dante Alighieri je bio talijanski književnik i političar. Njegovo je najznačajnije djelo *Božanstvena komedija* koja se sastoji od tri dijela Pakla, Čistilišta i Raja. U njoj je dao sliku jedne epohe sa svim njezinim društvenim, političkim i moralnim težnjama te je razotkrio ljudske strasti, ne štedeći ni crkvu ni njezine predstavnike. – Alighieri, Dante. Hrvatska enciklopedija, <http://istrapedia.hr/hrv/2273/alighieri-dante/istra-a-z/>, posjećeno 5. studenog 2018.

²⁰⁰ THOMAS CROW (bilj. 78), 77.

Slika 22: Eugène Delacroix, *Dante i Vergilije u paklu*, ulje na platnu, 189 x 246 cm, Musée du Louvre, Pariz, 1822.



s *Meduze* s kaznama u paklu. Duše koje se hvataju za čamac direktno upućuju na tijela na Géricaultovoj splavi. Kroz ta tijela, uz pružanje Danteove ruke, Delacroix je stvorio i podjednaku kompozicijsku piramidu.²⁰¹

Na slici nedostaje prodiranje u prikaz krajolika, prema uzburkalom moru, kao na *Splavi Meduze*, no to možda može biti objašnjeno različitim stupnjevima tehničke slikarske kompetencije dvojice umjetnika. Sve u svemu, Delacroixova aplikacija boje, skučenost prostora i naglašavanje površinskog uzorka slike čini se bližom Géricaultovom *Ranjenom konjaniku*.²⁰² Za razliku od svog učitelja, Delacroix će u suštini uvijek ostati na toj razini te od toga stvoriti slikovni izraz, a ta će umjenost biti nazvana romantizmom.²⁰³ Najvažnije je naglasiti da ovaj prizor ne sadrži političku poruku, provokaciju ili napad na kraljevsku francusku mornaricu, stoga se, barem trenutno, ne može govoriti o društvenoj kritici prisutnoj

²⁰¹ Ibid.

²⁰² Ibid.

²⁰³ STEPHANIE MORA (bilj. 184), 57.

kod Delacroixa. Međutim, oslanjanje na Géricaultovu ikoničnu sliku upućuje u kojem se smjeru razvijati njegovo daljnje slikarstvo.

Dakle, likovno djelo ne referira na suvremeni događaj, već na literarni izvor. Scena poniruje u užase Danteovog *Pakla*, točnije 8. krug pakla, književno djelo koje je od kasnog 18. stoljeća postalo plodnim izvorom za umjetnike koji su htjeli istražiti misteriozni svijet mašte i strasti.²⁰⁴ Dante i Vergilije²⁰⁵ (70. g. pr. Kr.–19. g. pr. Kr) promatraju užase koji ih okružuju. Grupirani u prvome planu u crvenim nijansama prenose fizičku i emocionalnu patnju, a neki pokušavaju puzeći po splavi domoći se obale. Nalijevo, može se primijetiti gorući vječiti grad Dis, bacajući zastrašujuću sjenu u mračne dubine pakla.²⁰⁶ Povrh toga, očaj prisutan u razbacanim dušama ljudskog obličja ukazuje na zlonamjerno okruženje koje neodoljivo podsjeća na *Splav Meduze*. Međutim, Delacroixova originalnost pronalazi se u izboru književnog teksta kasnog srednjeg vijeka prije od novinarske istine brodoloma te obilježava Delacroixovu sklonost prema poetičnom slikanju autora klasične književnosti. Stoga je slika ispunjena klasicističkim ritmom koji odzvanja uznemirujućim prostorom.

POKOLJ NA HIOSU

Slika *Pokolj na Hiosu* (Sl. 23) je inspirirana događajima iz Grčkog rata za nezavisnost 1822. godine tijekom kojeg su turske osmanske trupe napale otok Hios i zaklale tisuće Grka kao odgovor na njihovu pobunu.²⁰⁷ Delacroix je odstupio od konvencija klasičnog narativnog slikarstva u kojem prevladava redosljed, pravilnost i osjećaj kontrole. Umjesto toga, ovaj rad uspostavlja novi pristup povijesnoj drami. Naime, djelo se temelji na stvarnim i novijim događajima, umjesto udaljenim epizodama iz antičke povijesti ili mitologije. Delacroix donosi gledatelja blizu akcije, a posebno ga usmjerava na patnju žrtava potičući empatiju i

²⁰⁴ ROBERT ROSENBLUM, HORST WOLDEMAR JANSON (bilj. 108), 124.

²⁰⁵ Vergilije je bio najproslavljeniji pjesnik carskoga Rima, a do XVIII. stoljeća smatrao se uzorom epskoga pjesništva. Njegovo najpoznatije djelo je epski spjev *Eneida*. – Vergilije. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=64325>, posjećeno 5. studenog 2018.

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ THOMAS CROW (bilj. 78), 77.

Slika 23: Eugène Delacroix, *Pokolj na Hiosu*, ulje na platnu, 417 x 354, Musée du Louvre, Pariz, 1824.



emocionalno zajedništvo.²⁰⁸ Naposljetku, umjesto da prikazuje pobjedonosne trenutke iz bitke, on prikazuje posljedice, koristeći bogate boje i složenu kompozicijsku strukturu s različitim grupama likova u prednjem planu i pozadini.

Dakle, za sljedeći Salon iz 1824. godine, privremeno se udaljio od pjesničkih fikcija prema suvremenom predmetu koji je razotkrio užase slične *Meduzi*.²⁰⁹ Za cijelu liberalnu Europu, grčka pobuna protiv Turaka bila je središte interesa. Njezina asocijativna moć, od moderne rekreacije antičkog sukoba između klasičnih i barbarskih snaga do suvremenog spektakla egzotičnih strasti i brutalnosti do same slobode, bila je ogromna.²¹⁰ Tako je već 1824. godine Delacroix stvorio sliku *Pokolj na Hiosu* prepoznatljivu čitavoj Francuskoj. Događaj koji se zbio u travnju 1822. godine bio je posljedica glasanja u siječnju, kada su se Grci izborili za vlastitu neovisnost u odnosu na tursku okupaciju.²¹¹ Sultan je poslao vojsku od 10 tisuća ljudi na otok Hios gdje je 20 tisuća starosjedioca bilo poubijano, a nebrojeni broj žena i djece bio je

²⁰⁸ Eugène Delacroix. The Art Story, <https://www.theartstory.org/artist-delacroix-eugene.htm>, posjećeno 19. listopada 2018.

²⁰⁹ THOMAS CROW (bilj. 78), 77.

²¹⁰ ROBERT ROSENBLUM, HORST WOLDEMAR JANSON (bilj. 108), 124.

²¹¹ Ibid.

Slika 24: Eugène Delacroix, *Pokolj na Hiosu* (detalj)



poslan u ropstvo u Sjevernu Afriku.²¹² Rat je imao odjeka i u francuskome društvu, naime nezadovoljni liberali pobunili su se protiv represivne vladavine Karla X.²¹³ S obzirom da je vlada bila primorana slijediti pravila Svetog saveza u korist Turaka, liberali su sebe smatrali pobornicima zapadno-europskih vrijednosti protiv surovog orijentalnog despotizma.²¹⁴

Populacija otoka Hiosa, centra helenističkog učenja podvrgnuta je odmazdi, gradovi su srušeni sa zemljom, a stanovnici ubijeni. Pri konačnoj slici Delacroix se ugledao zanimanje za Géricaultove kasne radove o žrtvama robovlasništva iz 1820-ih godina.²¹⁵ U godini smrti svojega učitelja Théodorea Géricaulta, Delacroix mu je odao počast slikom kolektivnog mučeništva koja je bila organizirana u dvije nagnute piramide mrtvih i mučenih tijela (Sl. 24) nalik na *Splav Meduze*.

U prvome planu Delacroixove slike vidi se skupina nemoćnih grčkih muškaraca, žena i djece koja su završila u stadij delirijuma zbog ratnih stradanja.²¹⁶ S lijeve strane muškaracu teče krv

²¹² THOMAS CROW (bilj. 78), 78.

²¹³ Ibid.

²¹⁴ Ibid.

²¹⁵ Ibid.

²¹⁶ Eugène Delacroix. *The Art Story* (bilj. 208), posjećeno 19. listopada 2018.

iz rane, dok se žena oslanja na njegovo rame. S desne strane, mrtva majka naslanja se na starije žene dok dijete pokušava sisati mlijeko iz njezinih grudi. U pozadini osmanlije vuku golog zatvorenika, dok ih on uzalud pokušava zaustaviti podignutih ruku. Skroz u daljini, manje brojke bave se bitkom u devastiranom krajoliku. Kao inspiracija u slikarskom prikazivanju pejzaža umjetnik je najvjerojatnije bio inspiriran dvjema slikama Johna Constablea²¹⁷ (1776.–1873.), *Vrućina u Hampsteadu* te *Sijeno*.²¹⁸ Međutim, *Pokolj na Hiosu* doima se manje uspješnim u odnosu na *Splav Meduze*, ponajviše zbog pokušaja stvaranja što veće sličnosti, ali bez istog stupnja uranjanja u kompleksnost teme. Kao što su još kritičari na Salonu primijetili, slici nedostaje osjećaj učinkovitog djelovanja likova, već svaki biva sagledan sam za sebe.²¹⁹ Većina njih potječe iz općenitih ikonografija pa tako da nema mnogo sličnosti s pothvatima Turaka. Uzvišeno držanje, sjajan kostim i lakoća s kojom zadaje naredbu konju više očaravaju negoli dočaravaju prikaz mučeništva.

Usprkos tome, kao što je Géricault napravio za *Splav meduze*, Delacroix je savjetovao objavljenu dokumentaciju pisanu kroz pogled stvarnog svjedoka Colonela Vautiera (1790.–1879.) kako bi postigao čim veću točnost.²²⁰ Stoga kad je završio sliku, njezin se dugački naslov direktno odnosio na napisani dio u tim novinama: *Scene iz pokolja na Hiosu; Grčke obitelji iščekuju smrt u ropstvu*.²²¹ Čak i prema standardima iz 1819. godine koje je usustavila *Splav Meduze*, slika je predstavljala veliku uvredu za tradiciju povijesnog slikarstva. Čak je i Antoine-Jean Gros²²² (1771.–1835.) izjavio da ovo djelo predstavlja pokolj slikarstva.²²³ Ova slika nema junaka pa niti središnji prikaz. U središtu gdje je bilo uobičajeno za očekivati herojski vrhunac, naslikan je prazan prostor koji nosi promatrača preko spaljenih ravnica, ruševina, tumornog neba i smrti. Međutim, u prvome planu nalaze se ljudske krhotine, toliko blizu promatračevog oka, zatvoreni s prikazom turskoga vojnika koji drži pušku uperenu prema pobunjeničkom konjaniku. Osvojeni Grci, prijanjaju jedni drugima

²¹⁷ John Constable je bio engleski slikar koji se istaknuo pejzažnim slikama početkom 19. stoljeća. Iskustvo je stekao na Akademiji u Londonu, no brzo je napustio akademsku nauku te odlučio slikati izravno u prirodi. Njegova djela karakteriziraju spontana upotreba boje i svjetla te brzi potezi kista kojima je bilježio prizore krajolika koji su bili u stalnoj mijeni, s namjerom da stvori određeno raspoloženje. – Constable John. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=12399>, posjećeno 26. studenog 2018.

²¹⁸ MICHEL FLORISOONE, Constable and the „Massacres de Scio“, u: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 2 (1957.), 180.

²¹⁹ THOMAS CROW (bilj. 78),

²²⁰ ROBERT ROSENBLUM, HORST WOLDEMAR JANSON (bilj. 108), 125.

²²¹ Ibid.

²²² Antoine-Jean Gros je bio francuski klasicistički slikar. Slikao je povijesne kompozicije vezane uz vojni uspon Napoleona I. te portrete carske obitelji i vojnih dužnosnika. – Gros, Antoine-Jean. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=23495>, posjećeno 5. studenog 2018.

²²³ ROBERT ROSENBLUM, HORST WOLDEMAR JANSON (bilj. 108), 125.

kako bi se osjetili doneku sigurnost kakvu pruža obitelj, pali su u beznadni umor i iscrpljenost. Posljednji očajnički pokušaj predstavlja vojnik koji napada Turka koji je zavezao Grkinju za svoga konja. U isto vrijeme ispod prikaza ove žene, trzajući torzo namijenjen seksualnom ropstvu, možda je najbolniji - mrtva žena čije dijete još siše mlijeko iz njezinih grudi.²²⁴ Delacroix pokazuje zločin protiv čovječnosti, jedan narod protiv drugoga, a jedino što ostaje je smrt. Besmislenost rata je ono u čemu se pronalazi Delacroixova kritika.

Pomutnje oko značenja slike, iste onima zanosa grčkom kulturom u to doba u Francuskoj. Slika koju je učinio Delacroix nalikovala je novinarskim i književnim odgovorima na pokolje. Naime, polemike su većinom išle u korist Grka, često su odstupale u divljenje turskoj ljepoti i načinu odjevanja.²²⁵ Delacroix, ali i ostali, nisu imali dovoljno saznanja o zbivanjima u jugoistočnoj Europi, a slikar je na velikoj udaljenosti od Istočne Europe radio na kompoziciji, u atelieru na današnjem bulevaru St. Michel.²²⁶ Naime, pokolji su se izvršavali s turske, ali i s grčke strane. Turci su pogubljivali Grke na područjima poluotoka gdje su uspostavili najveću vlast poput Antalonije, Krete i Egejskih otoka, a ni Grci im nisu ostali dužni. Naime, za one za koje se mislilo da su bliski otomanskoj vlasti slijedilo je smaknuće.

Unatoč mnogim referencama na suvremeni barbarizam, slika *Pokolja na Hiosu* posjeduje i fiktionalnu kvalitetu. Naime, egzotični običaji koje je Delacroix proučio u Parizu, stvaraju začaranu scenu arapskih noći unutar kompozicije.²²⁷ Ovaj dašak orijenta potekao je iz Delacroixovog proučavanja perzijskih minijatura čije su plošne i svjetlucave površine preslikane na ovoj slici.²²⁸ S jedne strane umjetnik reportira Grčki rat za nezavisnost, a s druge strane dodaje tom događaju notu izmišljene avanture koja u krvoproliću rata razotkriva egzotičnu ljepotu.

²²⁴ ROBERT ROSENBLUM, HORST WOLDEMAR JANSON (bilj. 108), 125.

²²⁵ THOMAS CROW (bilj. 78), 77.

²²⁶ LEE JOHNSON, Where Delacroix Painted the 'Massacres de Scio', u: *The Burlington Magazine*, 132 (1990.), 539.

²²⁷ ROBERT ROSENBLUM, HORST WOLDEMAR JANSON (bilj. 108), 125.

²²⁸ Ibid.

SARDANAPALOVA SMRT

Na Salonu 1827. godine Delacroix je izlagao četiri djela među kojima se nalazila i *Sardanapalova smrt* (Sl. 25).²²⁹ Skandal koji je izazvala ova slika bio je produkt tretiranja nove teme koju je usvojio Delacroix, a istovremeno mu je donijela i slavu. U krugovima službenih odgovora kritičara, slika je bila nedvojbeno neuspješna. Po pitanju umjetničke sposobnosti u stvaranju velike scene smrti i uništenja u jasan iskaz slika nije pružila veliki napredak u odnosu na *Pokolj na Siosu*.

Jedan od kritičara je izjavio: „Romantičari su preplavili veliki salon. Prvo se okrećemo Delacroixovoj *Sardanapalovoj smrti* čiju je kompoziciju teško razumijeti.“²³⁰ Nije teško zaključiti da je dojam koje je djelo ostavljalo na promatrača bio neuobičajeni za ocjenjivačko povjerenstvo i kritičare, pa ga nisu oklijevali osuditi. Način crtanja po uzoru na Rubensa smatran je nemarnim, a pogreške u perspektivi objašnjavali su nesigurnošću prikazanog prostora i zbrkom u prednjem planu.²³¹ Delacroix je primijetio: „(...) vrlo glupi članovi ocjenjivačkog povjerenstva, oni će me nadugačko uvjeravati da doista nisam uspio“.²³² Na slici *Sardanapalova smrt* neprijeporna su jedinstva akademskog stila uistinu bila odbačena. Nadilazeći zakone perspektive, svaki dio slike, draperija, naga tijela i predmeti, svjedoče o Delacroixovoj virtuoznosti pri prikazu nasilja. Na slici Sardanapalove smrti nije se mogao oprostiti takav prikaz okrutnosti.

Kompozicija, svo njezino crvenilo i zlato, prikazuje pokolj koji predvodi legendarni asirski kralj koji uništava sve što posjeduje prije nego što počini samoubojstvo, dok pobunjenici napadaju njegov dvorac. Ležeći na raskošnom krevetu, Sardanapal naređuje straži da prerežu grkljane ženama, paževima, čak i psima i konjima. Ništa od svega što mu je pružalo zadovoljstvo neće ga nadživjeti. Riječ je o priči u kojoj je posljednji asirski kralj radije počinio samoubojstvo negoli se predao. Ta je legenda bila i temom poeme Gorgea Gordona Byrona²³³ (1788.–1824.) iz 1821. godine, koja je uskoro bila prevedena na francuski i

²²⁹ ANGELA CIPRINI (bilj. 180), 10.

²³⁰ JOHN LAMBERTSON, Delacroix's „Sardanapalus“, Champmartin's „Janissaries“ and Liberalism in the Late Restoration, u: *Oxford Art Journal*, 2 (2002), 67.

²³¹ GILLES NÉRET (bilj. 178), 17.

²³² Ibid.

²³³ George Gordon Byron je najistaknutiji engleski romantičar, a ujedno i simbol europskog romantizma. Utjecaj njegova pjesništva i života širio se Europom kao novi osjećajni odnos prema stvarnosti, a to su pratile i goleme naklade njegovih djela. Njegov najpoznatiji spjev je *Don Juan*. U Grčkoj je podupirao nacionalni oslobodilački pokret te je i umro među ustanicima. – Byron, George Gordon,

<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=10438>, posjećeno 5. studenog 2018.

Slika 25: Eugène Delacroix, *Sardanapalova smrt*, ulje na platnu, 392 x 496 cm, Musée du Louvre, Pariz, 1824.



i izvođena na sceni u Parizu.²³⁴ Djelomično je poslužila Delacroixu kao izvor inspiracije. Naime, prema Byronovoj verziji poraženi Sardanapaul čitavome svome dvoru nudio je utočište, namjeravajući umrijeti sam. Kralj je u toj inačici umro samo u društvu omiljene sluškinje. Stoga se slikar više oslonio na antičke legende koje su portretirale Sardanapala kao razuzdano čudovište.²³⁵ Prema tomu, kralj je prikazan kako lijeno posmatra krvoproliće svojih redova i razaranje svojeg imetka, a posebno je indiferentan prema ženama koje se nalaze pri putu u robovlasništvo.

Iako mnogo uspješniji u prikazivanju suvremenog događaja s političkim provociranjem Géricault je ponovno postao uzorom Delacroixu pri slaganju kompozicije. Naime, na vrhu klesane piramide ne stoji više niski crni mornar koji želi pomoći u spašavanju vlastitog i tuđih

²³⁴ THOMAS CROW (bilj. 78), 83.

²³⁵ Ibid.

života, već je predvodnik apsolutni i arogantni vladar koji gotovo s oduševljenjem gleda na smrt.²³⁶

Dvosmislenost prostora slike stvara određeni oblik izgleda pobune koja biva pojačana jakim osnovnim crtežom. Naime, jedan dio kreveta je prekriven sjenom, stoga fokus biva usmjeren upravo na mučeništvo i očaj. Pri tomu pripomažu i intenzivne nijanse boje koje objedinjuju krv s vatrom te pojačavaju osjećaj klaustrofobične prijetnje. Slika prikazuje Delacroixovu majstorsko vladanje bojom, a osobito uporabu crvene koja istovremeno označava dekadenciju i luksuz, ali naravno i krv i rane.²³⁷

Dijagonalni ritmovi, fluidnost linija, briljantnost boja i njihova produhovljena senzualnost čine sliku *Sardanapalova smrt* remek djelom umjetnosti 19. stoljeća. Za licemjernu javnost, a posebno za vladajuće koji su svakodnevno odobravali smaknuća, slika je bila preskandalozna. Žena koja se savija uz podnožje kraljevskog kreveta, dok je bodež podignut prema njezinom grlu, najviše je pokazivala izraz pohotne patnje za tadašnji ukus.²³⁸ Kritičari su je dočekali s podsmijehom, a do umjetnika neko vrijeme nisu stizale državne narudžbe za slike.

Ako je Delacroixova slika uzrujavala promatrače tijekom Burbonske restauracije, isto to čini i modernim povjesničarima umjetnosti. U središtu mnogih dvojbi oko predmeta, ikonografije i značenja je Delacroixova osobito nasilna preobrazba priče o Sardanapalu. Umjetnik je očigledno, prema svom viđenju, izmislio scenu sadističkog klanja koja je prethodila javnom spaljivanju francuskog kralja, a ujedno je stvorila i novu kritiku njegovog prijestolja.²³⁹ Delacroixovo jedinstveno ophođenje ovom temom navelo je i mnoge psihoanalitičare, feministe i postkolonijaliste da interpretiraju sliku kao izraz slikarove seksualne fantazije, tadašnje dominacije muškaraca nad ženama u Francuskoj ili najnovije, poput prikaza nadmoći Zapada nad Bliskim Istokom.²⁴⁰

Novija istraživanja ukazuju i na dugačije čitanje povezano s kasnom Burbonskom restauracijom. Delacroix je bogatio svoju maštu s mnogobrojnim izvorima osnovanima na antičkom i modernom orijentalnom despotizmu, ne toliko da bi izgradio negativan pogled na

²³⁶ Ibid.

²³⁷ Delacroix, Eugène. *The Art Story* (bilj. 208), posjećeno 19. listopada 2018.

²³⁸ GILLES NÉRET (bilj. 178), 18.

²³⁹ JOHN LAMBERTSON (bilj. 230, 2002.), 67.–70.

²⁴⁰ Ibid.

Slika 26: Charles-Emile Champmartin, *Janjičari*, ulje na platnu, 472 x 628 cm, Musée d'art et d'histoire, Rochefort, 1828.



Bliski istok, već da bi izvršio žestoki napad na moderni francuski apsolutizam.²⁴¹ Delacroix je većinu inspiracije za sliku crpio iz djela slikara Charlesa Emilea Champmartina²⁴² (1797.–1883.) koji se nedavno bio vratio s putovanja iz Otomanskog carstva.²⁴³ Champmartin je boravio u Konstantinopolu tijekom stravičnog masakra janjičara, članova turskog pješastva. Taj je događaj i naslikao na slici *Janjičari* (Sl. 26) koja je bila izložena uz Delacroixovu *Sardanapalovu smrt* u Salonu 1828. godine.²⁴⁴ Delacroixovo blisko prijateljstvo s Champmartinom omogućilo mu je detaljnije saznanje o janjičarskoj aferi. Godine 1826. kada je sultan namjeravao modernizirati i reformirati otomanske naoružane snage, nekoliko je snažnih janičara 1826. godine organiziralo pobunu.²⁴⁵

²⁴¹ JOHN LAMBERTSON (bilj. 230, 2002.), 67.

²⁴² Charles Emile de Champmartin je bio francuski slikar. Bio je učenik Eugenea Delacroixa i jedan od prvih slikara koji je putovao na Bliski Istok što ga je potaknulo za izradu djela orijentalne tematike. – Champmartin, Charles Emile, <https://www.pictorem.com/profile/Charles.Emile.Callande.de.Champmartin>, posjećeno 5. studenog 2018.

²⁴³ JOHN LAMBERTSON (bilj. 230, 2002.), 67.

²⁴⁴ Ibid.

²⁴⁵ JOHN LAMBERTSON (bilj. 230, 2002.), 67.

Delacroix i Champmartin naglasili su istu količinu užasa i terora orijentalnog despotizma. Obojica slikara prikazala su ovaj destruktivni kaos kroz trzajuće kontraste u prvome planu iz kojih se povlači dijagonala duž Sardanapalovog kreveta i preko desetkovanih bedema janjičarske vojske. Povrh toga, Delacroix je otvoreno priznao da njegova slika podsjeća na *Pokolj na Hiosu* jer je svome prijatelju 1828. godine napisao „Uspješno sam dovršio moj Pokolj br. 2“ što su liberali protumačili kao napad na francusko neinterveniranje u grčke ratove.²⁴⁶ Prema tomu, Champmartinovi *Janjičari*, kao i Delacroixova *Smrt Sardanapala* izvršili su francuski javni kriticism Karla X. i njegovih apsolutističkih pretenzija, prešutno ih uspoređujući s orijentalnim barbarizmom.²⁴⁷ Međutim, kritika apsolutističke vladavine bila je nadjačana političkim i estetskim sudovima koji su inepretirali slike ponižavajućima. Jedan je kritičar čak primijetio da se romantičari uvijek brinu hoće li prolići prema krvi te da su njihove slike prava mučeništva. Stil ovih slika kao da je izazivao u pitanje umjetnički red i metaforu za socijalnu stabilnost. Stoga je Delacroixovo slikarstvo bilo okarakterizirano kao potpuni nedostatak harmonije, jedinstva, reda i ukusa.²⁴⁸

Ostali kritičari nisu bili toliko ljubazni te su smatrali da su dvojica umjetnika bila luda. Išlo se toliko daleko da su neki tvrdili da mogu uzrokovati mentalne bolesti. Naime, francuski liberali srednje klase, kao i njihovi istomišljenici u Engleskoj, vjerovali su u simboličnu moć umjetnosti i njezin utjecaj na duh. Naime, izjednačili su ove slike s anarhijom, revolucijom, pa čak i ludilom i zločinom.²⁴⁹ Išlo se toliko daleko da su neki tvrdili da ove slike mogu uzrokovati mentalne bolesti. Ipak, njihovo značenje pronalazilo se isključivo u političkim pitanjima.

²⁴⁶ Ibid.

²⁴⁷ JOHN LAMBERTSON (bilj. 230, 2002.), 80.–83.

²⁴⁸ ANGELA CIPRINI (bilj. 180), 10.

²⁴⁹ JOHN LAMBERTSON (bilj. 230, 2002.), 80.–83.

SLOBODA PREDVODI NAROD

Slika 27: Eugène Delacroix, *Sloboda predvodi narod*, ulje na platnu, 259 x 323 cm, Musée du Louvre, Pariz, 1830.



Raznolika retorika Géricaultovih i Delacroixovih slika može se doimati neshvatljivom u današnje vrijeme, ali početkom 19. stoljeća upravo je ovakav nemir epskih razmjera omogućio mladim umjetnicima da se udalje od konzervativne i klasicističke tradicije. Neminovno je ustvrditi da je Delacroix najčešće bio inspiriran književnom fikcijom i egzotičnim pričama, negoli stvarnim događajima pariškog života. Međutim, Delacroix je, na svojem najpoznatijem radu *Sloboda predvodi narod* (Sl. 27), uspio prenijeti i apstraktni pojam slobode na suvremena politička događanja srpanjske revolucije iz 1830. godine.²⁵⁰ Delacroix je započeo raditi na slici ubrzo nakon otvorenom sukoba na ulicama Pariza koji je uslijedio nakon prosvjeda restriktivnih uredbi koje je Karlo X. objavio 26. srpnja 1830. godine.²⁵¹ Nakon tri dana, poznata i pod nazivom *les Trois Glorieuses*, od 27. do 29. srpnja građani

²⁵⁰ ROBERT ROSENBLUM, HORST WOLDEMAR JANSON (bilj. 108), 147.

²⁵¹ Liberty Leading The People. Enciclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/topic/Liberty-Leading-the-People#ref1245466>, posjećeno 19. listopada 2018.

srednje klase postavili su barikade i započeli borbu protiv kraljevske vojske.²⁵² S obzirom da nije mogao suzdržati pobunu, kralj Karlo X. je uskoro abdicirao. Novi kralj Louis-Philippe (1773.–1850.) preuzeo je prijestolje i uspostavio ustavnu monarhiju.²⁵³ Delacroix je završio sliku za tri mjeseca, a djelo je bilo prikazano s još 23 djela inspiriranim revolucijom na Salonu iz 1831. godine.²⁵⁴ Kao vodeći romantičarski slikar toga doba, Delacroix je uspješno kombinirao realizam i idealizam. To je rezultiralo suvremenom kompozicijom koja se mnogo razlikovala od salonskih klasicističkih slika na temu srpanjske revolucije. Također je izazvalo i burne reakcije kritičara i gledatelja koji su dijelili mišljenja je li slika herojska ili neukusna.²⁵⁵ Naime, ženski lik dominira monumentalnom slikom, dok ona korača prema naprijed, a vjerno ju prati gomila revolucionara. Ona nije specifičan pojedinac kojeg je Delacroix vidio u borbi na ulicama, već predstavlja personifikaciju ideje slobode.

Delacroix je za svoju sliku *Sloboda predvodi narod* izjavio da se podjednako bavio modernom temom, kao i alegorijom. Kao vizualni prototip poslužila je slika *Četvrta dob čovjeka – Vojnik* engleskog slikara Roberta Smirkea²⁵⁶ (1753.–1845.) temeljena na Shakespeareovoj komediji *Kako vam drago*.²⁵⁷ Na toj slici također vojnik maršira naprijed noseći zastavu, dok ga puzeći slijede časnici. S obzirom da Sloboda nije specifičan pojedinac, takvima nisu niti borci koji ju prate. Naime, oni predstavljaju različite klase ljudi koji su sudjelovali u revoluciji. S lijeve strane nalazi se član buržoazije, identificiran prema šeširu, kravati, crnim kaputom i lovnom puškom.²⁵⁸ Iza njezinih leđa, nalazi se obrtnik ili tvornički radnik koji nosi radnu košulju, pregaču i mornarske hlače te zamahuje sabljom.²⁵⁹ Mlađi lik s desne strane, označen je kao učenik s torbom, crnom baršunastom beretkom, uzvikuje skupini da krenu prema naprijed, dok u obje ruke drži pištolj.²⁶⁰ Možda je poslužio kao inspiracija za lik Gavrochea u romanu *Jadnici* Victora Hugoa.²⁶¹ Sloboda gazi preko mrtvih tijela, dok borci s nadom gledaju u nju. Član kraljevske vojske prepoznatljiv je po svojem plavom kaputu.²⁶²

²⁵² ROBERT ROSENBLUM, HORST WOLDEMAR JANSON (bilj. 108), 147.

²⁵³ Liberty Leading The People. Enciclopaedia Britannica (bilj. 251), posjećeno 19. listopada 2018.

²⁵⁴ NADIA TSCHERNY, An English Source for Delacroix's Liberty Leading The People, u: *Notes in the History of Art*, 3 (1983.), 9.

²⁵⁵ Liberty Leading The People. Enciclopaedia Britannica (bilj. 251), posjećeno 19. listopada 2018.

²⁵⁶ Robert Smirke je bio engleski slikar i ilustrator, član Kraljevske akademije. Specijalizirao se za slike manjeg formata koje su prikazivale likove iz književnosti. – Smirke, Robert. Tate, <https://www.tate.org.uk/art/artists/robert-smirke-503>, posjećeno 1. prosinca 2018.

²⁵⁷ NADIA TSCHERNY (bilj. 254), 9.

²⁵⁸ Liberty Leading The People. Enciclopaedia Britannica (bilj. 251), posjećeno 19. listopada 2018.

²⁵⁹ Ibid.

²⁶⁰ Ibid.

²⁶¹ GILLES NÉRET (bilj. 178), 20.

²⁶² ROBERT ROSENBLUM, HORST WOLDEMAR JANSON (bilj. 108), 147.

Iako je prikazana idealizirana, ona ipak odražava pojedine ljudske osobine. Okreće glavu kako bi provjerila gdje se nalazi njezina brigada, dok se žuta haljina obavija oko njezinog tijela te joj pada s ramena. Pogled promatrača ponajviše je usmjeren na stravstvenog ženskog vođu koja biva prikazana poput muze, a nalazi se na rubu barikada upravljajući puškom bajonetom i francuskom zastavom u trima bojama.²⁶³ Neki su kritičari, međutim, ismijavali realizam njezine naborane kože i navodne dlake ispod pazuha.²⁶⁴ No, oni su trebali značiti da je slikom prikazana obična žena iz puka, a ne božica.

Ovakav postav figura potječe iz klasicističkog slikarstva, koji su često slikari koristili, a među njima je bio i Delacroixov učitelj Pierre-Narcisse Guérin.²⁶⁵ Sličan kontrast između pokrenutog glavnog lika *Slobode* i ostalih, nepokrenutih tijela Guérin je već iskoristio na mitološkom prikazu *Aurore i Kefalosa* (Sl. 28) iz 1810. godine *te Morfeja i Irisa* (Sl. 29) iz 1811. godine.²⁶⁶ Delacroixova prva skica *Slobode* (Sl. 30) prikazuje slične poze u odnosu na Guérinovu *Iris*. Oslanja se na lijevu nogu, glava je zaokrenuta na isti način, a facijalne karakteristike su gotovo identične. Na drugoj skici (Sl. 31) Delacroix je čak koristio *chiaroscuro* crtež za *Slobodu* čime je naglasio grudi, detalje draperije i obrise oružja. Ova verzija pomalo podsjeća na *Iris*, ali i na *Aururu*, pogotovo radi draperije koja otkriva grudi. Također na završnoj je slici Delacroix postavio dječaka uz *Slobodu* koji ima funkciju njezinog pomoćnika, ponovno u analogiji s *puttima* koji okružuju *Iris* i *Aururu*.

Nadalje, njezino pokrivalo za glavu nalikuje na frigijsku kapu slobode koja je u antici predstavljala slobodno ropstvo, a snažan zamah torza podsjeća na klasičan prikaz ljepote sličan *Niki sa Samotrake*.²⁶⁷ No, na podjednak način ona dočarava hrabre pokrete žena tijekom uličnih tuča, a njezin mlađahni pratioc može simbolizirati adolescentsku buntovnost. Delacroixova sposobnost da pretoči osobitosti krvave revolucije u poetičnu himnu francuske slobode nastavlja se u letimičnom pogledu nadesno gdje se nalaze obrisi građevina *Ile de la Cité* i *Notre-Dame*.²⁶⁸ No, u stvarnosti ne postoji vidikovac koji bi gledao na *Notre-Dame* i ove kuće, ali ni nije bila riječ o doslovnom događaju, već o njegovoj simbolici. S obzirom da slikom dominira trobojna zastava, ona upućuje na revolucionarnu pobjedu i patriotski odjek francuske crvene, bijele i plave boje. Naime, trobojnica se prvi put javlja u doba Francuske

²⁶³ GILLES NÉRET (bilj. 178), 26.

²⁶⁴ STEPHANIE MORA (bilj. 184), 58.

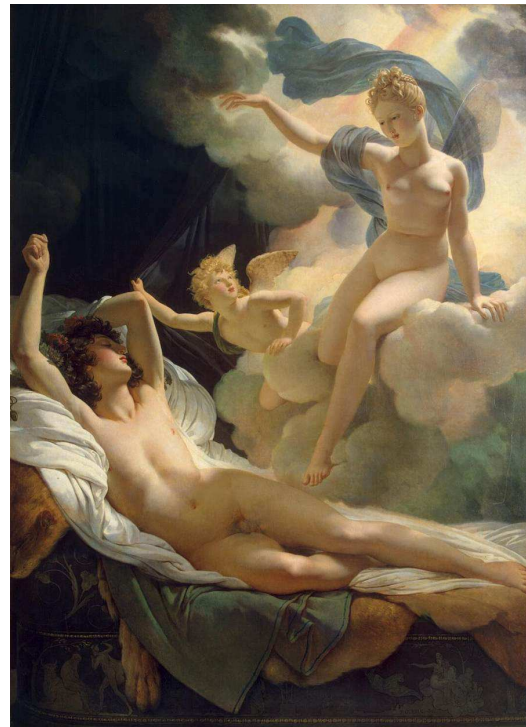
²⁶⁵ SIXTEN RINGBOM, Guérin, Delacroix and „The Liberty“, u: *The Burlington Magazine*, 782 (1968.), 270.

²⁶⁶ Ibid.

²⁶⁷ ROBERT ROSENBLUM, HORST WOLDEMAR JANSON (bilj. 108), 147.

²⁶⁸ Ibid.

Slika 28: Pierre Narcisse Guérin, *Aurora i Kefalos*, Slika 29: Pierre Narcisse Guérin, *Morfej i Iris*
 ulje na platnu, 252 x 183, Musée du Louvre, Pariz, *Iris*, ulje na platnu, 281 x 178, Hermitage
 1810. Museum, Lenjingrad, 1818.



Slika 30: Eugène Delacroix, *Studija za Sloboda predvodi narod*, olovka, 32 x 22 cm, Musée du
 Louvre, Pariz, oko 1830. Slika 31: Eugène Delacroix, *Studija za Sloboda predvodi narod*, 29 x 19 cm,
 Musée du Louvre, Pariz, oko 1830.



revolucije, biva nošena tijekom Napoleonskih ratova, ali nestaje nakon Napoleonovog poraza kod Waterlooa.²⁶⁹ Stoga se trobojnica pobjedonosno vraća tijekom ustanka 1830. godine i time upućuje na težnju francuskog naroda za povratak nacionalnog ponosa te otpor prema mrskome kralju. Pod tom zastavom okuplja se raznolika svjetinja, od radikalnih republikanaca, srednjeg sloja koji se htio obogatiti te Napoleonovih nostalgičara.

S druge strane, Delacroix se odmah ugledao i na svoju prijašnju personifikaciju na slici *Grčka na ruševinama Misolongija* (Sl. 32) iz 1826. godine.²⁷⁰ Prikazao je temu rata u Grčkoj, ali je sada odlučio i obnoviti ekspresiju zajedništva u jednu, monumentalnu figuru – alegoričnu personifikaciju Grčke koja stoji na strani Misolongija, moleći za pomoć zapada.²⁷¹ Naime, samo godinu dana ranije, ovaj je grad postao centar turskog napada, a branitelji su ga pod svaku cijenu, pa i vlastitog života, htjeli očuvati. Francuska se nije mnogo miješala u odvijanja na istoku, što je pokrenulo val nezadovoljstva unutar društva. Rat završava nesretnim tijekom za grčki narod, stoga bespomoćna Grčka stoji bespomoćno poražena od neprijatelja. Delacroix je završio veliku sliku u samo tri mjeseca. Užasavajuće, kolektivno samoubojstvo završilo je opsadom Misolongija te su se oni stari, antički nasilnici činili bijednima naspram novih. S prikazom Grčke, Delacroix je shvatio da reprezentacija totalnog pokolja nadmašuje dosadašnja dostignuća njegove umjetnosti, pa je pribjegao drugačijem rješenju prikaza Slobode.²⁷² Povratak alegoriji omogućio mu je da ponovno integrira tijelo orijentalne žene poput herojske figure. Odražava i sudjelovanje žena u revoluciji. Naime, u novinama žene su bile slavljene u ustancima pa i prije nego što je Delacroix dovršio *Slobodu*, ona je opjevana kao žena koja nije grofica, već snažna žena jakog glasa i šarma koja korača naprijed, a iza nje čuju se povici puka.²⁷³ Bilokojeg francuskog promatrača takva bi figura zasigurno podsjetila na Marianne. Naime, personifikacija Grčke sada je postala Marianne (Sl. 33) koja se borila za Francusku. Ponovno biranje alegorije omogućilo je Delacroixu da se svaki francuski promatrač identificira s ženskim simbolom Republike, Marianne, kojeg su usvojili Jakobinci neposredno prije svrgnuća Louisa XVI. 1792. godine.²⁷⁴ Naime, od 1760-ih godina takozvana visoka i moralna strana pariškog života počela je biti ugroženom tradicionalnim seksualnim

²⁶⁹ Tajni život umjetničkih djela – Eugène Delacroix: *Sloboda predvodi narod*. Fulmar Television & Film 2005. Production for BBC Wales

²⁷⁰ THOMAS CROW (bilj. 78), 84.

²⁷¹ Ibid.

²⁷² ROBERT ROSENBLUM, HORST WOLDEMAR JANSON (bilj. 108), 147.

²⁷³ Tajni život umjetničkih djela – Eugène Delacroix: *Sloboda predvodi narod*. Fulmar Television & Film 2005. Production for BBC Wales

²⁷⁴ ROBERT ROSENBLUM, HORST WOLDEMAR JANSON (bilj. 108), 147.

ulogama, ustankom dominantne žene i feminiziranim muškarcima.²⁷⁵ Jacques Rousseau se žalio da se većina pariškog društva, posebice ona koja je pohodila u kazalište, počela zanimati za žene upitnog morala. Njegova opservacija da svaka žena u Parizu sakuplja u svojem stanu harem muškaraca ženstvenije i od nje upućivala je na podređenu ulogu žena u revolucionarnom i postrevolucionarnom pokretu.²⁷⁶ Revolucionarne ideologije bile su naklonjene manipulativnim ženstvenošću pa je *ancién regime*, označio je invenciju emblematske patriotske figure Marianne.²⁷⁷ Ovaj feministički simbol Republike bio je predviđen jakom, zdravom ženom odjevenu u klasičnu odjeću. Klasična odjeća bila je rastvorena tako da je otkrivala bujne grudi. Otkrivene grudi upućivale su na erotične konotacije već su označavale simbol otvorene, prirodne *virtue*, odnosno vrline i slobode.²⁷⁸ Time ona predstavlja ženu koja se bori za čitavo čovječanstvo te može biti razodijevana jer ukazuje na najprirodniji izgled čovjeka, onoga koji je ugušen progonom, ali i ponovno oživljen u pobuni. Slikar je pisao svojem bratu, "odabrao sam moderan predmet, barikadu, iako nisam sudjelovao u pobjedi, barem ću ju naslikati", čime se otkriva Delacroixovo osobno mišljenje o političkim pitanjima i pozitivnom stavu o revoluciji.²⁷⁹ Gotovo u središtu slike Delacroix se potpisao crvenom bojom čime je potvrdio svoj slikarski identitet.

Delacroix je izradio sliku u 32. godini života kada je sudjelovao u barikadama kao gledatelj. U pismu svojem nećaku opisao je da običnom pješaku prijeti podjednaka opasnost kao junacima koji neprijatelja napadaju slabim oružjem.²⁸⁰ Naime, Delacroix je bio dijete Napoleonovog carstva, a njegov otac izvršavao je funkciju ministra vanjskih poslova. Uspostavom Burbonske restauracije obitelj mu je znatno osiromašila te je Delacroixov otac glasovao za smrt kralja Louisa XVI., stoga njegovo prezime nije bilo u milosti.²⁸¹ Nakon revolucije 1830. godine na vlast je došao Louis Philippe, a godinu nakon Delacroix izložio svoju sliku na Salonu iz 1831. godine.²⁸² Na Salonu su bila izložena i djela koja su slavila ovu revoluciju, no Delacroix je ponudio drugačiju koncepciju. Naime, slika je protumačena i kao svojevrsna pljačka vladajućih – mladić nosi kapu nacionalne garde, a sablja je ukradena od

²⁷⁵ MATTHEW CRASKE (bilj. 8), 166.

²⁷⁶ Ibid.

²⁷⁷ Ibid.

²⁷⁸ Ibid.

²⁷⁹ GILLES NERET (bilj. 178), 20.

²⁸⁰ Tajni život umjetničkih djela – Eugène Delacroix: *Sloboda predvodi narod*. Fulmar Television & Film 2005. Production for BBC Wales

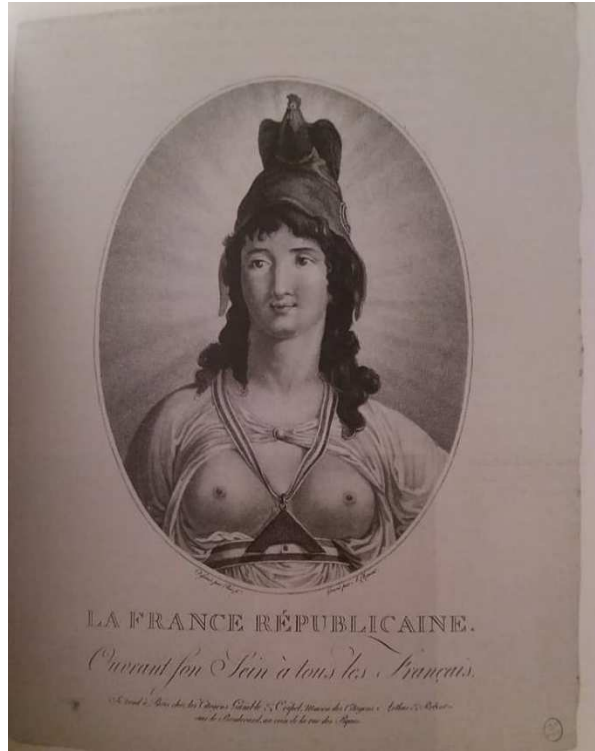
²⁸¹ Ibid.

²⁸² Ibid.

Slika 32: Eugène Delacroix, *Grčka na ruševinama Misolongija*, ulje na platnu, 208 x 147 cm, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux, 1826.



Slika 33: Marianne, *La France Republicaine*, 1792.



elitnog pješastva.²⁸³ Kod božice im je zasmatalo to što nije nalikovala na uobičajenu alegoriju koja je u klasicističkom slikarstvu najčešće lebdjela iznad boja pa je okarakterizirana kao najobičnija prodavačica ribe s tržnice.²⁸⁴

Dakle, moć ovog djela leži u njegovoj sposobnosti da istovremeno uhvatiti patriotski duh događaja, kao i kaotičnu, nasilnu stvarnost. Delacroixova slika pojavljuje se kao vizualna ikona revolucije, ali ona također prikazuje i fizičko nasilje koje je potrebno za ukupnu promjenu društva. Godine 1855. Delacroix je održao samostalnu izložbu slika, no slika na barikadama je zabranjena za oči javnosti ponajviše zbog tadašnjeg mišljenja ministra kulture. On je uočio asocijativnu slikarsku snagu ove slike koja naposljetku prikazuje francuske vojnike, dakle simbol vlasti, kako bivaju zgaženi od vlastitog naroda, stoga je slika vraćena u Louvre tek 1874. godine.²⁸⁵ Tako će Delacroixova slika *Slobode* postati vrhovni simbol

²⁸³ Ibid.

²⁸⁴ THOMAS CROW (bilj. 78), 84.

²⁸⁵ Tajni život umjetničkih djela – Eugène Delacroix: *Sloboda predvodi narod*. Fulmar Television & Film 2005. Production for BBC Wales

republikanizma u Francuskoj, zarađujući mjesto na novčanoj valuti i poštanskim markama te osigurati Delacroixu položaj među najcjenjenijim francuskim umjetnicima.²⁸⁶

ORIJENT

Nakon slike *Sloboda predvodi narod* i još nekoliko slika kojima je zabilježio francusku revoluciju Delacroix se polako počeo povlačiti od slikanja povijesti 19. stoljeća, udaljavajući se od stvarnosti pariškog života i bivajući inspiriran biblijskim scenama, klasicistima, srednjovjekovnom povješću i književnošću Shakespearea i Byrona na što ga je potaknulo putovanje u Maroko 1832. godine.²⁸⁷

Prvi val kolonizacije započeo je oko 1830. godine.²⁸⁸ Kad je Karlo X. iste godine svrgnut s prijestolja u jeku revolucije, njegov je nasljednik Louis Phillippe vidio u ratu s Alžirom prigodu da izazove revolucionarne pobune, potakne republikanske aspiracije i institucionalnu slabost kako bi u inozemstvu izazvao niz lakih pobjeda. Nije se smjelo dopustiti da se sukob proširi na Maroko. Prije putovanja u Maroko 1832. godine, Delacroix je stekao znanje o islamskoj civilizaciji indirektno iz knjiga, minijatura, printeva i ostalih artefakata koji su mu bili dostupni u Parizu, preko prijatelja koji su putovali na istok ili iz javnih kolekcija.²⁸⁹ No, točni slikarski izvori tog vremena su veoma rijetki.²⁹⁰ Posebno izaslanstvo poslano je u Maroko kako bi ublažilo strahove sultana Mulaj Abd-er Rahmana²⁹¹ (1778.–1859.), „vrhovnog vjerskog vođe muhamedovaca“.²⁹² Pokazivanje francuske vojne sile, a posebno pojava vojnih brodova Suffren, La Béarnise i La Railleuse u Gibraltarskim vratima poslužila je u međuvremenu da se obeshrabri bilo kakva vojna akcija Maroka.²⁹³ Izabrani ambasador

²⁸⁶ GILLES NERET (bilj. 178), 51.

²⁸⁷ ROBERT ROSENBLUM, HORST WOLDEMAR JANSON (bilj. 108), 149.

²⁸⁸ GILLES NERET (bilj. 178), 51.

²⁸⁹ LEE JOHNSON, Towards Delacroix's Oriental Sources, u: *The Burlington Magazine*, 120 (1978.), 144.

²⁹⁰ Ibid.

²⁹¹ Mulaj Abd-er Rahman je bio sultan Maroka. Francuska je okupirala Alžir 1830. godine, pa je potpomogao ustanak Alžiraca, a potom je ušao u rat s Francuskom. Francuska je pobijedila, a Abd-er Rahman je uspio sačuvati nezavisnost Maroka. – Abderahman, Mulaj. *Když bývalo XIX. století,*

https://www.19stoleti.cz/fullarticle_kdojekdo-121_Abderrahmane.htm, posjećeno 5. studenog 2018.

²⁹² GILLES NÉRET (bilj. 178, 1978.), 51.

²⁹³ Ibid.

bio je grof Charles Edgar de Mornay, bivši komornik Karla X. On je pozvao da se na put pridruži i Delacroix.²⁹⁴

Događaji s tog putovanja su dobro poznati povjesničarima jer je Delacroix vodio *Dnevnik*, a istodobno je albume punio skicama koje predstavljaju prikaz puta u slikama.²⁹⁵ One omogućuju da pratimo umjetnika kako putuje iz dana u dan, od Tangera do Meknèsa, preko Španjolske i Alžira, bilježeći svetkovine i ostale događaje na koje je naišao tijekom putovanja.²⁹⁶

Put u Maroko bio je prekretnica u Delacroixovoj slikarskoj karijeri. Njegovo se viđenje umjetnosti promijenilo. Naime, romantičarski zanos ustupio je mjesto otkriću antičkoga svijeta čije su boje preobražene jakom mediteranskom svjetlošću čime su postale svijetlije. Dok je još bio pod jakim utjecajem tog otkrića, Delacroix je pisao u svom dnevniku:

„Zamisli što se sve ovdje može vidjeti, kako leže na ulici ili popravljaju svoje iznošene cipele, (...) Ovi ljudi nemaju ništa više od jedne deke u kojoj hodaju, spavaju i u kojoj ih pokapaju, a čini se da su zadovoljni sobom kao što je Ciceron morao biti dok je sjedio na svom kurulskom stolcu. Kažem ti, nećeš vjerovati što ću donijeti sa sobom jer će to biti daleko od istine i plemenitosti ovih ljudi. Prošla vremena se ne mogu pohvaliti ničim ljepšim (...).“²⁹⁷

Prva slika koju je naslikao nakon putovanja bile su *Alžirke u haremu* (Sl. 34). Taj je harem pripadao upravi alžirske luke, a uz pomoć pokrovitelja uspio mu je pristupiti. Ondje je Delacroix mogao promatrati i skicirati muslimanke u njihovom domaćem okruženju. Takva preokupacija gotovo osjetilnih detalja egzotičnog svijeta bila je vidljiva već u njegovim djelima iz 1820-ih godina, no ovdje se pružala prilika da iz prve ruke naslika čari islamske civilizacije.²⁹⁸ Opisao je da se radi o svijetu lijepome kao u doba Homera što je upućivalo na latentnu misao da je sadašnje stanje u njegovoj domovini bilo nestabilno. Bio je to svijet nastanjen isključivo od žena predstavljenih poput bića namijenjenih za život prepun užitaka. Žene u haremu predstavljale su živuću reinkarnaciju snova muškaraca 19. stoljeća, putenih stvorenja prekrivene cvijećem, mirisima, nakitom i kvalitetnom tkaninom.²⁹⁹

²⁹⁴ Ibid.

²⁹⁵ ROBERT SHARRY, Delacroix's Definition of Art, u: *Art Journal*, 2 (1965.), 119.

²⁹⁶ LEE JOHNSON (bilj. 289), 145.–147.

²⁹⁷ GILLES NÉRET (bilj. 178), 57.

²⁹⁸ ROBERT ROSENBLUM, HORST WOLDEMAR JANSON (bilj. 108), 149.

²⁹⁹ Ibid.

Slika 34: Eugène Delacroix, *Alžirke u haremu*, 180 x 229 cm, ulje na platnu, Musée du Louvre, Pariz, 1832.



FRANCISCO GOYA

Radovi Francisca Goye (1746.–1828.) najbolje prikazuju revoluciju u umjetnosti koja se dogodila tri desetljeća nakon političkih preokreta 1789. godine.³⁰⁰ Goya je uistinu bio prototipski umjetnik svojeg stoljeća čiji je period života i stvaranja umjetničkih djela otkrivao moguće slobode i zatočeništva tijekom prosvjetiteljstva i revolucije. Često je bio podijeljen između lojalnosti prema španjolskoj eliti ili selu i javnim narudžbama ili privatnim željama. Najavio je romantizam u Španjolskoj koji je bio prvi kulturni izraz modernog doba, a takve tendencije u umjetnosti bile su predvođene djelima Théodorea Géricaulta i Eugènea Delacroixa u Francuskoj.

Francisco Goya rođen je u malom selu Fuendetodos 1746. godine.³⁰¹ Nakon što je napustio školu određeno je vrijeme proveo učeći slikarstvo kod lokalnog umjetnika. Odlaskom u Madrid pružila mu se prilika da studij slikarstva nastavi u *atelieru* dvorskog slikara Francisca Bayeua³⁰² (1734.–1795.) u Madridu.³⁰³ S namjerom da proširi svoje znanje Goya odlazi u Italiju 1770. godine gdje je proučavao djela renesansnih umjetnika.³⁰⁴ Godine 1780. Goya je imao već mnogo uspjeha u radu na predlošcima za tapiserije, kao i u radu na ostalim djelima. Godine koje slijede predstavljaju razdoblje Goyina vrlo intenzivna rada. Izdao je seriju bakropisa *Los Caprichos*, a također su nastali i mnogobrojni portreti. Međutim, 1808. godine abdicirao je kralj Karlo IV.³⁰⁵ (1748.–1819.), a francuske trupe ušle su u Španjolsku.³⁰⁶ Španjolska kraljevska obitelj je bila prisiljena napustiti zemlju, a kraljem je postao Joseph Bonaparte³⁰⁷ (1768.–1844.).³⁰⁸ Uskoro je i Goyina domovina upoznala užase rata, a kasnije i građanskog rata. Godine 1810. Goya počinje objavljivati seriju bakroreza *Strahote rata* od kojih će mu neke poslužiti za izradu nekoliko monumantalnih slika. Godina 1814. protekla je u znaku restauracije španjolske kraljevske obitelji predvođena novim kraljem Ferdinandom

³⁰⁰ BRIAN LUKACHER, *The Tensions of Enlightenment: Goya*, u: *Nineteenth Century Art. A Critical History*, (ur.) Stephen Eisenman, New York, 2011., 86.

³⁰¹ JANICE ANDERSON, *Život i djelo. Goya*, Zagreb, 1996., 6.

³⁰² Francisco Bayeu je bio klasicistički slikar poznat po radovima u fresco tehnici na španjolskom dvoru. – Bayeu, Francisco. Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/artist/bayeuy-subias-francisco/b218fee4-053b-4656-8577-9aa001ad1989>, posjećeno 5. studenog 2018.

³⁰³ JANICE ANDERSON (bilj. 301), 5.

³⁰⁴ PAOLA RAPELLI, *Art Book. Goya. Ironični genij na pragu modernog slikarstva*, (ur.) Radovan Ivančević, Zagreb, 1998., 12.

³⁰⁵ Karlo IV. je bio španjolski kralj koji je neuspješno ratovao protiv Francuske. Svu vlast predao je Mariji Louisi i ministru Manuelu de Godoyu. – Karlo IV. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=30560>, posjećeno 5. studenog 2018.

³⁰⁶ JANICE ANDERSON (bilj. 301), 5.

³⁰⁷ Joseph Bonaparte je bio brat Napoleona I. Napoleon ga je postavio za kralja Napulja 1806. godine i kralja Španjolske 1808. godine. Godine 1813. napustio je Španjolsku. – Bonaparte. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=8623>, posjećeno 5. studenog 2018.

³⁰⁸ JANICE ANDERSON (bilj. 301), 5.

VII.³⁰⁹ (1784.–1833.).³¹⁰ Iako je Goya bio ponovno postavljen za dvorskog slikara, njegov je položaj bio nestabilan. Nakon što je 1819. godine ozbiljno obolio, Goya koji je sada živio na selu u neposrednoj blizini Madrida i posvetio se radu na turobnim *Crnim slikama*, mračnim slikama prepunim demonima, vještica, grotesknih i unakaženih likova.³¹¹ Goya je umro u Boredeauxu, u izbjeglištvu i samoći, 1828. godine.³¹²

Izdvaja se nekoliko faza Goyinog stvaralaštva. Među prvima nalaze se službeni portreti španjolskog dvora koji su izvedeni u raskošnom virtuoznom stilu, a ističu bogatstvo i moć vladajućih. Goyin uspjeh službeno je dokumentiran nizom naslova koji su mu dodijeljeni od kraljevog slikara 1786. godine, preko dvorskog slikara 1789. godine i prvog dvorskog slikara 1799. godine.³¹³ Na svojim portretima Goya je prikazivao bogate i moćne pojedince koji su određivali smjer u kojem se kretala Španjolska i španjolsko društvo. Portretirao je i njihove obitelji, djecu te svoje prijatelje. S druge strane, djela su vidjela da sadrže skriveno, čak i lukavo značenje, kritiku neučinkovitih vladara i njihovih krugova.

Od 1793. godine njegove slike počinju otkrivati vizije i noćne more koje su okupirale misli slikara.³¹⁴ Bile su toliko snažne da su Goya, naposljetku, dovele do krize, živčanog sloma i gluhoće. Stoga je Goya sljedeće godine obavijestio zamjenika ravnatelja Kraljevske akademije da je dovršio komplet novih radova. Goya je naglasio da su mnogo drugačiji od službenih normi te prikazuju „zapažanja za koja obično nema mjesta u naručenim radovima te ne ostavljaju prostora za inat i domišljatost.“³¹⁵ Goya je time postao jednim od najvećih grafičara svojega vremena. Tijekom svoje karijere stvorio je četiri ovakve serije slike, među kojima se najviše ističu *Los Caprichos* i *Katastrofe rata*. Možda čak i više od njegovih slika ova djela održavaju umjetnikovu originalnost i njegova istinska mišljenja o društvenim i političkim događajima svojega doba.

Goyine kasne slike spadaju među njegove najtamnije i najtajnovitije radove. Njegova serija od četrnaest slika iz farme na periferiji Madrida, tzv. *Crne slike*, sadrži prikaze nasilja, očaja,

³⁰⁹ Ferdinand VII. je bio španjolski kralj kojeg je Napoleon primorao da se odrekne prijestolja u korist njegovog brata Josepha Bonapartea. Godine 1813. vratio se na prijestolje iz zatočeništva u Francuskoj, poništio je liberalni ustav, zavladao apsolutistički i ponovno uveo inkviziciju. – Ferdinand VII. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=19266>, posjećeno 5. studenog 2018.

³¹⁰ JANICE ANDERSON (bilj. 301), 7.

³¹¹ PAOLA RAPELLI (bilj. 304), 100.

³¹² PAOLA RAPELLI (bilj. 304), 126.

³¹³ ROSE-MARIE HAGEN, RAINER HAGEN, Francisco Goya 1746.–1828., Zagreb, 2006., 31.

³¹⁴ PAOLA RAPELLI (bilj. 304), 56.

³¹⁵ ROSE-MARIE HAGEN, RAINER HAGEN (bilj. 313), 31.

zla i čežnje.³¹⁶ One su pesimističan izraz starog, gluhog umjetnika koji je bio razočaran društvom te se zbog toga borio s vlastitim razumom. Nekoliko tjedana nakon francuske deklaracije rata Španjolskoj, Goya je opisao svoju bolest u pismu prijatelju: „Zvukovi u glavi i gluhost nisu se poboljšali, ali moj je pogled sada mnogo bolji.“³¹⁷ Uzrok Goyine bolesti nije poznat, ali zaključak da je barem djelomično bila pogoršana političkim okruženjem čini se nedvojbenim.

Goyina umjetnost ističe se po subjektivnosti, imaginaciji, emociji. U isto vrijeme, Goya je bio razuman promatrač svijeta oko sebe, a njegova se umjetnost izravno doticala strahovitih događanja u ono vrijeme poput suzbijanja inkvizicije i užasa rata nakon napoleonske invazije. Time je Goya postao prvim kritičarom društvenih pitanja u Španjolskoj i Europi.

³¹⁶ Goya, Francisco. The Art Story. <https://www.theartstory.org/artist-goya-francisco.htm>, posjećeno 25. listopada 2018.

³¹⁷ BRIAN LUKACHER (bilj. 300), 86.

DRUŠTVENA I POLITIČKA PITANJA U ŠPANJOLSKOJ

U drugoj polovici 18. stoljeća širenje prosvjetiteljstva počinje davati prve rezultate i u Španjolskoj gdje su donesene odredbe i provedena poboljšanja na socijalnom i gospodarskom planu. Za vrijeme vladavine prvog burbonskog kralja Karla III.³¹⁸ (1716.–1788.), broj stanovnika se povećava na 11 milijuna, ratarska proizvodnja i trgovina su u laganom porastu, a kultura doživljava procvat.³¹⁹ U Madridu se osnivaju prva književna društva i otvaraju nove škole. U europskoj kulturnoj prizmi, to su godine postepenog prijalaza iz klasicizma u romantizam.

U Španjolskoj je zauzimanje prijestolja od strane Karla IV. iz 1789. godine zaustavio razvitak koji je rastao od početka vladavine Karla III.³²⁰ Svrha njegove reforme bila je modernizacija zemlje čija je moć u svijetu pala u odnosu na Francusku i Englesku. Populacija Španjolske morala je biti većom, agrikultura i ekonomija oživljene prema novim agronomskim načelima, gradovi očišćeni i ponovno izgrađeni, a moć i prevlast crkve obuzdana, ako ne i uništena. Međutim, novi vladar ispostavio se slabim kraljom. Napredak u svim ovim područjima bio je spor pogotovo zato što je Sveta alijansa³²¹ okupila dovoljno veliku opoziciju u spriječavanju reformi.³²² Unatoč tomu, prosvjetiteljstvo je uvelike utjecalo na kolektivno mišljenje u Španjolskoj. Primjerice, školarine su dopuštale ambicioznim studentima odlaske u Francusku i Englesku.

Logično je pretpostaviti da je na Goyino djelovanje veliki utjecaj izvršila kulturna kriza koja je obilježila njegovo doba popraćena političkim previranjima u Španjolskoj. Stoga se u njegovim djelima odražavaju mišljenja i stajališta o *nacionalizmu* koji je izrastao kao preka imperijalnom ratu, *guerilla* vojsci koja je osnovana u Španjolskoj kako bi se borila protiv francuskih neprijatelja u ime nacije, *pueblu* tj. najobičnijim ljudima koji su postali bitan faktor u razrješavanju povijesnih sukoba i promjena, a sve je to trebalo voditi k *modernizaciji*.³²³ Svi ovi fenomeni nastali su kao produkt između borbi Napoleonove Francuske i njezinog

³¹⁸ Karlo III. je uredio financijsko i gospodarsko stanje u Španjolskoj. Podupro je Francusku u Sedmogodišnjem ratu i Američkome ratu za neovisnost. – Karlo III. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=30557>, posjećeno 5. studenog 2018.

³¹⁹ PAOLA RAPELLI (bilj. 304), 30.

³²⁰ Ibid.

³²¹ Sveta alijansa je udruženje Austrije, Rusije i Pruske koje su osnovale zemlje pobjednice u ratu protiv Napoleona. – Holy Alliance. Enciclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/topic/Holy-Alliance>, posjećeno 5. studenog 2018.

³²² BRIAN LUKACHER (bilj. 300), 86.

³²³ BRIAN LUKACHER (bilj. 300), 87.

najbližeg susjeda Španjolske. Goya je u potpunosti bio uključen u kompleksnost društveno-povijesnih odnosa.

Reforma u Španjolskoj, kao i ona u bourbonskoj Francuskoj, bila je ograničena ovisnošću o kraljevskoj vladavini. Plemići i kler nisu bili oduševljeni modernizacijom što je utjecalo na cjelokupan razvitak reforme. Do kraja 1792. godine bilo je jasno da je španjolsko prosvjetiteljstvo moralo biti odgođeno.³²⁴ To je također bilo popraćeno cenzurom francuskih publikacija, glasa francuskih stanovnika u Španjolskoj, dok su u isto vrijeme španjolski studenti prognani iz Francuske, a jezuitski red i inkvizicija ponovno su ojačani.

Već sljedeće godine Španjolska i Francuska završile su u ratu. U sljedeća tri desetljeća Španjolska će biti uzdrmana revolucijom, građanskim ratom, vojnim udarima i pobunama te potragom za mitskom, nacionalnom biti koja bi dala smisao svemu tome.³²⁵ Goya je svjedočio i reprezentirao nacionalnu šizofreniju i nasilje u svojim djelima. U razdoblju između 1812. i 1813. Englezi su konačno potpomogli oslobađanje Španjolske od Napoleonovih trupa.³²⁶

Popratno s time, desetljeće ranije i dva stoljeća nakon izbijanja rata s Francuskom, došlo je do velikog oživljavanja Španjolske popularne kulture s cjelokupnim spektrom duhova, čudovišta, grotesknih stvorenja i njihovim legendama o buntovničkim lopovima, krijumčarima, boraca protiv bikova i ostalih nevaljalaca.³²⁷ Jednako popularan je bio kult *majasa* i *majosa*. Riječ je bila o proleterskim aristokratima ili plebejskim plemićima koji su svojim držanjem i odjevanjem bili veoma brzo imitirani u modernom španjolskom društvu.³²⁸ Za umjetnika poput Goye, bez pripadnosti određenoj klasi i bez ekonomske i ideološke sigurnosti, subkulturni stil bio je veoma privlačan. Česta reprezentacija majisima u njegovim portretima upućuje na političku i psihološku identifikaciju s grupama i individualcima koji su se nalazili na marginama društva. Od tog je trenutka, Goya slikao španjolsku buržoaziju, a potom i *pueblo*. Goya je portretirao proletarijat, prosjake, zatvorenike i žrtve, uz nasljedno plemstvo, vojnike i kler.

³²⁴ Ibid.

³²⁵ JANICE ANDERSON (bilj. 301), 8.

³²⁶ PAOLA RAPELLI (bilj. 304), 82.

³²⁷ BRIAN LUKACHER (bilj. 300), 87.

³²⁸ Ibid.

KARLO IV. OD ŠPANJOLSKE I NJEGOVA OBITELJ

Portret *Karlo IV. od Španjolske i njegova obitelj* (Sl. 35) napravljen je 1783. godine na vrhuncu Goyine karijere kao dvorskog slikara.³²⁹ Za razliku od mnogih njegovih ranijih službenih portreta, Goya sada nadodaje blagu dozu ironije kritizirajući dvor i njegovu raskoš. Stoga ova slika označava prekretnicu u Goyinoj umjetnosti, točnije približavanje k groteskno realističnim prikazima.³³⁰ Neminovno je umjetnik utemeljio kompoziciju prema poznatoj slici Diega Velázqueza³³¹ (1599.–1660.) koji je također uključio autoportret umjetnika unutar akta kraljevske obitelji. Dakle, poraslo je javno priznanje za njegov rad što je utjecalo i na umjetnikovo samopouzdanje. To se može primjetiti na usporedbi njegovog osobnog prikaza na dvama slikama kraljevskih obitelji. Naime, na prvom službenom portretu *Grof od Floridablance* iz 1783. godine, slikar ponizno stoji na rubu držeći u ruci neuokvirenu sliku, gotovo moleći grofa José Moñina Flordibanca³³² (1728.–1808.) za odobrenje.³³³ Umjetnikovo je lice vidljivo samo u poluprofilu, dok gleda prema grofu. Grof je taj koji gleda prema promatraču zadržavajući ponosni stav. No, dvadesetak godina kasnije, Goya na drugačiji način uvrštava sebe u kraljevski portret. Naime, na slici *Obitelj Karla IV. i njegova obitelj* (Sl. 36), Goya ponovno stoji postrance, ali ovaj put njegove oči gledaju prema naprijed poput svih ostalih likova na slici.³³⁴ Njegovo se lice jasno vidi, a on stoji uspravno i u punoj veličini, ravnopravan s ostalima.

Ovdje se Goya ugledao na Velázquezovu sliku *Las Meninas* (Sl. 37) koja je nastala otprilike 150 godina prije Goyine, a koja također prikazuje portret kraljevske obitelji i na kojoj Velázquez prikazuje sebe dok stoji iza štafelaja.³³⁵ U 18. stoljeću Velázquez je bio poštovan kao najveći među svim španjolskim slikarima. Goya je proučavao njegova djela u

³²⁹ PAOLA RAPELLI (bilj. 304), 62.

³³⁰ Goya, Francisco. *The Art Story* (bilj. 316), posjećeno 25. listopada 2018.

³³¹ Diego Velázquez je jedan od najvećih umjetnika baroknoga španjolskoga i europskog slikarstva 17. stoljeća, osobito u portretnom slikarstvu. Koliko su god Velázquezovi portreti prilagođeni dvoru, u njima je produbljeno ostvarena istinska, nimalo idealizirana i laskava karakterizacija modela. – Velázquez, Diego. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=64101>, posjećeno 5. studenog 2018.

³³² José Moñino Flordibanca je bio državnik i ministar Karla III. i Karla IV. od Španjolske. Aktivno je sudjelovao u uklanjanju isusovaca jer su bili najmoćniji redovnički red u Španjolskoj. Bio je poslan u Rim 1773. godine kako bi pregovarao o njihovom raspuštanju te je uspio uvjeriti papu da to učini. Kralj mu je dodijelio titulu grofa Floridablance. – Flordibanca, José Moñino. *Encyclopedia*, <https://www.encyclopedia.com/history/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/floridablanca-jose-monino-count-1728-1808>, posjećeno 5. studenog 2018.

³³³ ROSE-MARIE HAGEN, RAINER HAGEN (bilj. 313), 21.

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ EDWARD OLSZEWSKI, *Exorcising Goya's "The Family of Charles IV"*, u: *Artibus et Historiae*, 40 (1999.), 172.

Slika 35: Francisco Goya, *Grof od Floridablance*, ulje na platnu, 262 x 166, Banco Urquijo, Madrid, 1783.



Slika 36: Francisco Goya, *Obitelj Karla IV. i njegova obitelj*, ulje na platnu, 280 x 336, Museo del Prado, Madrid, 1800.–1801.



Slika 37: Diego Velázquez, *Las Meninas*, ulje na platnu, 318 x 276 cm, Museo del Prado, Madrid, 1656.



Slika 38: Francisco Goya, *Las Meninas*, gravira s akvatintom, 40 x 32 cm, Calcografía Nacional, Madrid, 1778.–1779.



u kraljevskim zbirkama gdje je napravio kopije mnogih Velázquezovih slika.³³⁶ Među njima bila je i slika *Las Meninas* (Sl. 38).

Obiteljski portret Karla IV. bio je izložen u kraljevskoj palači te je upućivao i na sakrivenu političku poruku. Godine 1793. francuski kralj Louis XVI. odveden je na giljotinu pa se činilo da je vladavini Burbona došao kraj.³³⁷ To se međutim nije dogodilo u Španjolskoj, gdje su preživjeli članovi ove dinastije planirali proširenje i osnaživanje obitelji strateškim brakovima. Tako je kraljica Maria Luisa³³⁸ (1751.–1819.) htjela udati svoju kćer Mariu Isabelu (1789.–1848.), koju na slici grli desnom rukom, za Napoleona.³³⁹

Slika je dovršena oko 1800. godine, u godini u kojoj je tridesetogodišnji Napoleon osvojio Italiju, prije nego što će okupirati pola Europe, uključujući Španjolsku te postaviti svojeg brata Josepha Bonapartea na španjolsko prijestolje.³⁴⁰ Nakon Napoleonova pada Ferdinand

³³⁶ ROSE-MARIE HAGEN, RAINER HAGEN (bilj. 313), 29.

³³⁷ Ibid.

³³⁸ Maria Luisa je uvjerala svog muža, kralja Karla IV. da unaprijedi svog ljubavnika Manuela de Godoya, pa je do 1792. postao maršalom i prvim tajnikom države te ministrom. Od tada je zapravo on vladao Španjolskom. – Maria Luisa. Enciclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Manuel-de-Godoy#ref112972>, posjećeno 5. studenog 2018.

³³⁹ ROSE-MARIE HAGEN, RAINER HAGEN (bilj. 313), 29.

³⁴⁰ Ibid.

VII., drugi lik slijeva na Goyinom portretu, postaje kralj.³⁴¹ On će obustaviti napredne reforme iz prethodnih godina, gurnuti državu u propast i prisiliti Goyu da napusti zemlju.

U središtu slike nalazi se osvijetljeni lik kraljice Marie Luise, koja drži za ruke sina Francisca (1794.–1865.) i kćer Mariu Isabelu.³⁴² Kralj Karlo IV. stoji udaljen od nje, na lijevoj strani. Iako je vladalo široko uvriježeno mišljenje da je bio neuspješan vođa, njegovo držanje ne odaje takav stav. Više upućuje na jaz između kraljevskog para koji biva pospješen prikazom bez idealizacije. Naime, kraljica je vjerovala da ima pravo moć, a na dvoru se smatralo da je imala aferu s kraljevim ministrom. Postoji pretpostavka da je Goya naslikao dvoje djece, u lijevom kutu, koja su proizašla iz preljuba.³⁴³ To sugerira i tema na slici koja visi u pozadini, a prikazuje biblijsku priču o nemoralnom i incestuiranom Lotu i njegovim kćerima.³⁴⁴ Međutim, Goya je kroz subverzivnu kritiku, prerusenu u portret veličanstvene obitelji, nastojao osuditi korupciju vladavine Karla IV. Naime, vladajućima je bilo stalo samo do vlastitog statusa i zbivanja na dvoru što je dovelo do zanemarivanja društvene stvarnosti u Španjolskoj, a time i do nebrige za dobro običnih ljudi. Nadalje će se Goya gotovo uvijek manipulirati slikom i pružati oštru kritiku vladajućima.

SAN RAZUMA STVARA ČUDOVIŠTA

Francisco Goya se danas smatra jednim od najvećih grafičara svih vremena. Današnji pogled na 18. i rano 19. stoljeće u Španjolskoj uvelike je formiran kroz njegove satirične slike društva.³⁴⁵ Primjerice, *Strahote rata* stekle su veliku popularnost tijekom 1960-ih godina.³⁴⁶ Stoga je pomalo neobično da su tijekom Goyinog životnog vijeka slike bila gotovo sasvim zanemarene. Od četiri velike serije grafika, samo su dvije bile objavljene prije njegove smrti.

Goya se posvetio grafikama u kasnoj fazi svojeg stvaralaštva. Njegova prva velika serija *Los Caprichos* bila je objavljena 1799. godine kada je umjetnik imao 53 godine.³⁴⁷ Grafike su

³⁴¹ EDWARD OLSZEWSKI (bilj. 335), 176.

³⁴² EDWARD OLSZEWSKI (bilj. 335), 177.

³⁴³ Goya, Francisco. The Art Story (bilj. 316), posjećeno 25. listopada 2018.

³⁴⁴ Ibid.

³⁴⁵ DAVID STEADMAN, The Graphic Art of Francisco Goya, u: *Bulletin (St. Louis Art Museum)*, 1(1979.), 152.

³⁴⁶ Ibid.

³⁴⁷ DAVID STEADMAN (bilj. 345), 153.

predstavljale satiru suvremenog društva, često pod krinkom prikaza vještčinog čaranja.³⁴⁸ Apsolutno nitko nije ostao lišen kritike u njegovim radovima, od političara, aristokracije, inkvizicije, katoličke crkve pa do kraljevske obitelji.

Serijska *Los Caprichos* sastoji se od 80 radova. Umjetnikova navodna svrha u izradi serije bila je ilustrirati: "Bezbrojne gluposti koje se mogu naći u bilo kojem civiliziranom društvu, a od zajedničkih predrasuda i prijevornih praksi učinile su uobičajenim neznanje ili vlastiti interes."³⁴⁹ Prema tomu, logično je zaključiti da je slikar bio uznemiren životom u suvremenoj Španjolskoj. Važno je napomenuti da je Goya započeo raditi na grafikama oko 1796. godine, nakon što je oglušio i povukao se u izolaciju. Postoje pretpostavke da je Goyina gluhoća možda utjecala na njegovu vizualnu i moralnu percepciju doživljavanja svijeta.³⁵⁰

Postavljen na početku drugog dijela *Los Caprichosa*, poznati *Capricho 43* ili *San razuma stvara čudovišta* (Sl. 39) iz 1799. godine postaje uvodom za mnoga djela koja ismijavaju pohlepu, ludilo i neznanje u obliku vještica i demona.³⁵¹ Naime, upravo je takvim Goya doživljavao svijet oko sebe. Ističe se i Goyina tehnika spajanja akvatinte i bakroreza jer se u ranijem španjolskom slikarstvu bakrorez nalazio iznad akvatinte.³⁵²

Grafika *San razuma stvara čudovišta* prikazuje zaspalog umjetnika kojem prijete čudna leteća stvorenja. Čudovišta napadaju njegov um, a veza s političkim i društvenim pitanjima u Španjolskoj je jasna, ali nije eksplicitna.³⁵³ Naime, iza lika svake životinje krije se simbolično značenje. Prema tradicijskom španjolskom vjerovanju, sove i šišmiši predstavljaju neznanje i zlo, a potonji se također vežu uz simbol nečistoće i bluda.³⁵⁴ Mačka, koja se nalazi na umjetnikovim stopalima, identificirana je kao ris i označava stvorenje poznato po svojoj sposobnosti da vidi u mraku.³⁵⁵ Vrijedi napomenuti da se još od antičkih vremena mačka povezivala i s vješticama.³⁵⁶ Na taj način Goya povezuje simboliku životinja s političkim uređenjem koje je prepuno loših namjera, osobnih interesa i korupcije. Naime, širi spektar španjolskog društva često je bio nesposoban razlikovati činjenice od fikcije te lažna obećanja

³⁴⁸ ROBERTA ALFORD, Francisco Goya and The Intentions of the Artist, u: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 4 (1960.), 491.

³⁴⁹ Goya, Francisco. *The Art Story* (bilj. 316), posjećeno 25. listopada 2018.

³⁵⁰ JOHN DOWLING, The Crisis of the Spanish Enlightenment: *Capricho 43* and Goya's Second Portrait of Jovellanos, u: *Eighteenth-Century Studies*, 3 (1985.), 346.

³⁵¹ ROBERTA ALFORD (bilj. 348), 491.

³⁵² PAOLA RAPELLI (bilj. 304), 61.

³⁵³ Ibid.

³⁵⁴ Goya, Francisco. *The Art Story* (bilj. 316), posjećeno 25. listopada 2018.

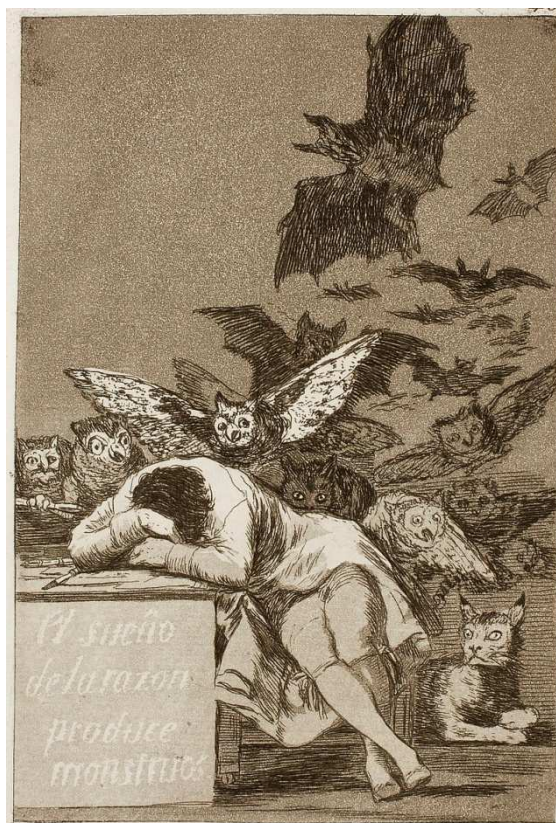
³⁵⁵ PAOLA RAPELLI (bilj. 304), 61.

³⁵⁶ Ibid.

od istine pa je slijepo vjerovao vodećima. Međutim, kao i kod mnogih Goyinih grafičkih listova, značenje simbola teško se može sa sigurnošću zaključiti. U ovom slučaju postoje zaključci da se simbolika veže uz prosvjetiteljsku misao, točnije „maštu koju je napustio razum“³⁵⁷, a time označava imaginaciju kao glavni izvor inspiracije u umjetnosti. Općenito, svaka kreacija umjetnosti u periodu prosvjetiteljstva zahtijevala je dozu miješanja s ludilom. Više nego niti bilo koje doba u umjetnosti, prosvjetiteljstvo je bilo vrijeme kada su umjetnici preispitali odredbe apsolutističke vlasti, postavljajući u umjetnost kritizirajuće teme na novi način.³⁵⁸

Na *Caprichu 43* primjetan je umjetnik koji sjedi za stolom, njegove su noge prekrížene u predjelu gležnjeva, a njegovo je lice sakriveno rukama. Doima se kao da je umjetnik namjerno prekrío vlastito lice kako bi usmjerio promatračev pogled na zlokobna stvorenja koja ga okružuju. Posebno je važan prvi (Sl. 40) od dva pripremna crteža za ovu sliku.

Slika 39: Francisco Goya, *San razuma stvara čudovišta*, bakropis, 21 x 15 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, 1797.–1798.



³⁵⁷ PAOLA RAPELLI (bilj. 304), 60.

³⁵⁸ BRIAN LUKACHER (bilj. 300), 86.

Slika 40: Francisco Goya, *San razuma stvar*
čudovišta, pripremni crtež, 21 x 15 cm,
Museo del Prado, Madrid, 1797.



Slika 41: Francisco Goya, *San razuma stvar*
čudovišta, pripremni crtež, 21 x 15 cm,
Museo del Prado, Madrid, 1797.



Naime, na njemu se nalazi i veliki ljudski prikaz iznad umjetnika, a pretpostavlja se da je riječ o Minervi.³⁵⁹ Drugi je pripremni crtež (Sl. 41) također važan jer je lako moguće da je ovaj rad Goya namijenio kao naslovnu stranicu serije grafika *Los Caprichos*. Naime, u podnožju piše: „El autor soñando (...)“.³⁶⁰ Godine 1798. Goya je naslikao nekoliko portreta koji pokazuju njegove simpatije prema španjolskom liberalizmu kasnog 18. stoljeća, a posebno je važan *Portret Gaspara Melchora de Jovellanos*.³⁶¹ Usporedba ovog portreta i *Capricha 43* omogućila je novo čitanje Goyine političke ikonografije koje se temeljilo na pozi u kojoj sjede.

Na portretima Goya nikada nije namjeravao prikazati španjolske vladare kao francuske ministre, a s Gasparom Melchorom de Jovellanosom³⁶² (1744.–1811.) je dijelio i političko stajalište. Naime, Jovellanos je bio omiljen među španjolskim reformatorima 18. stoljeća.³⁶³ Njegovo poticanje razvoja agrikulture i restrukturiranja vlasništva te protivljenje inkviziciji uzrokovalo je bijes od strane crkvenih autoriteta i jakih sudbenih figura.³⁶⁴ Na slici Jovellanos postavlja ruku u tradicionalnoj pozi melankolije.³⁶⁵ Ovaj portret pokazuje ministra čije su ovlasti i moć naglo pale nakon pokušaja atentata u svibnju 1798. godine.³⁶⁶ Jovellanos sjedi i gleda u promatrača, a naoružana Minevra, simbol mudrosti i zaštitnica umjetnosti, gleda ponizno u njega.³⁶⁷ Važno je naglasiti da pruža svoju desnu ruku u znaku mira.

Ikonografska povezanost između muške figure i božanskog prikaza Minevra pojavljuje se i u prvom pripremnom crtežu za *Capricho 43*. Iako su postavljeni u slične poze očituju se dvije razlike. Kao prvo, Goya sakriva svoje lice između prekrštenih ruku, dok je Jovellanosov pogled usmjeren direktno prema promatraču. S druge strane, Goyina poza suprotna je, poput odraza u ogledalu, od Jovellanos. Ovakav stav figura upućuje da prikaz Minevra na prvom pripremnom crtežu označava božicu rata kakav će i zadesiti Goyinu domovinu. Na toj je slici ona zapravo personifikacija države i njezinih autoriteta koji dokidaju čovjekovu slobodu.

³⁵⁹ JOHN DOWLING (bilj. 350, 1985.), 346.

³⁶⁰ Ibid.

³⁶¹ STEVEN MANSBACH, Goya's Liberal Iconography: Two Images of Jovellanos, u: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 41 (1978.), 340.

³⁶² Gaspar Melchor de Jovellanos je bio španjolski državnik i pisac, jedna od najvažnijih figura španjolskog prosvjetiteljstva 18. stoljeća. Njegov najvažniji rad je Izvješće o agrarskom zakonu u kojem se zalaže za španjolsku poloprivrednu reformu na temelju liberalnih ekonomskih načela. – Jovellanos, Gaspar Melchor. Enciclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Gaspar-Melchor-de-Jovellanos>, posjećeno 6. studenog 2018.

³⁶³ PAUL ILIE, Goya's Teratology and the Critique of Reason, u: *Eighteenth-Century Studies*, 1 (1984.), 41.

³⁶⁴ Ibid.

³⁶⁵ JOHN DOWLING (bilj. 350, 1985.), 346.

³⁶⁶ STEVEN MANSBACH (bilj. 361), 340.

³⁶⁷ Ibid.

Umjetnik se smatra mnogo bližim Jovellanosovoj Minervi i njegovim političkim stajalištima. Snažni izazovni prizori države i njezinog uređenja bili su dovoljni da pobude oštre kritike kojima se pridružila i Akademija, koja nije voljela grafiku, pa je umjetnik radove morao povući iz prodaje.

LOS CAPRICHOS

Goya je zadržao veliki interes prema tradicionalnim regionalnim običajima svoje zemlje. Ovaj interes vidljiv je kroz njegovu personu, ali još i više kroz raznoliku seriju koje je napravio prije revolucije *Los Caprichos*. Unatoč tomu, postao je oštrim kritičarom konzervativnih elemenata crkve i aristokracije koji su namjerno prekinuli tradiciju predrasuda i zanemarivanja. Slično, njegova serija *Los Caprichos* prikazuje propast francuske i španjolske nacije u univerzalno barbarstvo.

Slika 43: Francisco Goya, *Autoportret*, ulje na platnu, 21 x 15 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, 1797.–1798.



Na naslovonoj stranici *Los Caprichosa* nalazi se Goyin autoportret (Sl. 43). Ovaj autoportret je po mnogočemu izraz klasične prosvjetiteljske koncepcije. Portret ukazuje na nešto važno, neugodnu istinu kojoj je namjera uzrujati promatrača. Goya je stvarno vjerovao u sposobnost umjetnosti, posebno u ove grafike, da mogu poboljšati moralni poredak u društvu.³⁶⁸ Njegov mrki pogled priprema promatrača da radovi na sljedećim stranicama snose sa sobom neugodnu istinu.³⁶⁹ Goyine istine bile su bolne i nije očekivao da će biti omiljene.

Grafika nazvana *Kao da su druga pasmina* (Sl. 44), prikazuje Napoleonovog oficira u žaru debate sa svojim kolegama, dok grupa Španjolaca umire od gladi pred njihovim očima.³⁷⁰ Time upućuje na superiorniju moć Francuske nad Španjolskom koja podliježe lako naredbama.³⁷¹ Uz to, postao je i oštrim kritičarom crkve i aristokracije. Ispod scena mučenja nalazili su se jednostavni natpisi poput *Zato što si drugdje rođen, Zato što si Židov, Zato što si liberal* (Sl. 45) koji sugeriraju koliko je mržnje bilo prisutno po pitanju vjerskih i nacionalnih predrasuda krajem 18. stoljeća.³⁷²

Slika 44: Francisco Goya, *Kao da su druga pasmina*, bakropis, Museo del Prado, Madrid, 1797.–1798.



Si son de otro linaje.

Slika 45: Francisco Goya, *Zato što si drugdje rođen, Zato što si Židov, Zato što si liberal*, bakropis, Museo del Prado, Madrid, 1797.–1798.



A carza de dientes.

³⁶⁸ MATTHEW CRASKE (bilj. 8), 32.

³⁶⁹ Ibid.

³⁷⁰ MATTHEW CRASKE (bilj. 8), 104.

³⁷¹ Ibid.

³⁷² ROSE-MARIE HAGEN, RAINER HAGEN (bilj. 313), 35.

Također jedna od dvije gravire u seriji *Los Caprichos* na kojoj su seljaci naslikani dok nose magarce na svojim ramenima, a oni predstavljaju simboliku crkve i države, tzv. plemićke hidalge. Plemićki naslov hidalgo značio je da je njegov nositelj nečiji sin, *hijo de algo*, točnije nasljednik titule.³⁷³ Zemljoposjednici su iskorištavali tu činjenicu jer im je plemićka titula bila izgovor za nerad. Posebice su nastojali izbjegavati fizički rad. Gotovo 15% sveukupnog španjolskog stanovništva smatrala je da na ovaj način pripada plemstvu pa je izbjegavalo bilo kakav proizvodni rad.³⁷⁴ Goya ih je prikazivao kao magarce poput grafike *Kao u doba njegova djeda* (Sl. 46). Oni svoje mjesto nalaze u obiteljskom albumu punom drugih magaraca ili kao osiromašeni zemljoposjednici, sjede na grbači svojih najamnih radnika i svojom ih velikom težinom vuku na dno kao na grafici *Vi koji ne možete* (Sl. 47).³⁷⁵ Goya se usudio prikazati i crkvenu inkviziciju. Oni koje je osudila inkvizicija bili su javno sprovedeni, a nosili su poseban stožasti šešir koji je bio simbol njihove sramote što je vidljivo i na slici *Odnijeli su je* (Sl. 48). Grafika također prikazuje nasilje nad ženom, koja biva optuženom za vješticu. Naime, njezin je gornji dio tijela bio otkriven do pojasa dok su je sprovodili kroz sve gradske četvrti. Goya je prezirao 60 000 španjolskih redovnika jer ih je smatrao pohlepnima i lijenima, a usto su poticali praznovjerje te iskorištavali ljude.³⁷⁶

Godine 1799. Goya je ovako reklamirao seriju *Los Caprichos*: „Može se nabaviti u prodavaonici parfema i pića na adresi Calle del Desengano 1, po cijeni od 320 reala za komplet od 80 komada.“³⁷⁷ Kilogram kruha vrijedio je 6 reala pa je tako Goyina serija vrijedila i 53 kg kruha.³⁷⁸ Nakon samo nekoliko tjedana povukao ih je iz prodaje, vjerojatno pod pritiskom vladajućih koji su se osjetili napadnutima, pogotovo svećenstva.

³⁷³ Ibid.

³⁷⁴ Ibid.

³⁷⁵ MATTHEW CRASKE (bilj. 8), 137.

³⁷⁶ ROSE-MARIE HAGEN, RAINER HAGEN (bilj. 313), 35.

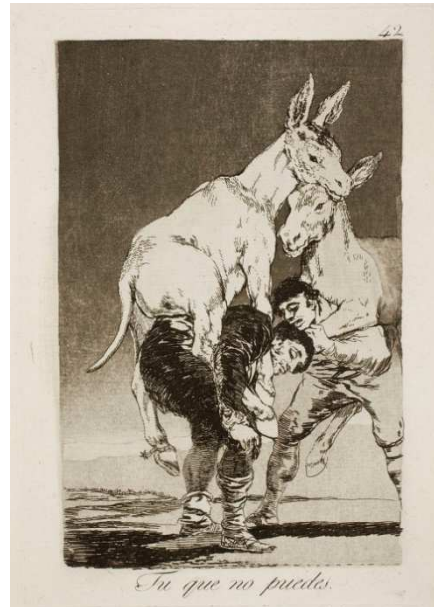
³⁷⁷ ROSE-MARIE HAGEN, RAINER HAGEN (bilj. 313), 38.

³⁷⁸ Ibid.

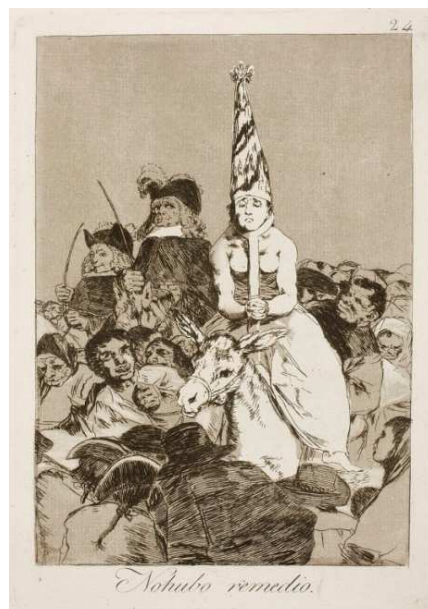
Slika 46: Francisco Goya, *Kao u doba njegovog djeda*, bakropis, Museo del Prado, Madrid, 1797.–1798.



Slika 47: Francisco Goya, *Vi koji ne možete više*, bakropis, Museo del Prado, Madrid, 1797.–1798.



Slika 48: Francisco Goya, *Odnijeli su je*, bakropis, Museo del Prado, Madrid, 1797.–1798.



POGUBLJENJE 3. SVIBNJA 1808. GODINE

Goyina kasnija umjetnost iskusila je i predstavila otuđenje uzrokovano strahotama rata. Naime, nakon 1808. godine Goya je bio sudionikom i žrtvom rata i revolucije. Spletke koje su se dešavale na korumpiranom dvoru dovele su do abdikcije kralja Karla IV. u Španjolskoj.³⁷⁹ Naime, samo godinu dana ranije Napoleon je počeo provoditi svoju okupatorsku politiku s namjerom da izolira Englesku od ostatka Europe.³⁸⁰ Na španjolsko prijestolje stupio je Ferdinand VII., sin Karla IV., a Napoleon je odlučio osvojiti Španjolsku iako mu je ranije bila saveznicom.³⁸¹

Godine 1807. francuske postrojbe prešle su granicu, a već 1808. godine stigle su do Madrida.³⁸² Napoleon je postavio svojeg brata Josepha Bonapartea na prijestolje. Nakon što je potonji pokušao uvesti reforme, u Madridu je došlo do ustanka. Stanovnici Madrida sukobili su se 2. i 3. svibnja 1808. godine s francuskom vojskom kako bi zaštitili kralja Ferdinanda VII. i očuvali španjolsku nezavisnost.³⁸³ Jedan francuski vojnik srušen je s konja i skoro linčovan. General Joachim Murat³⁸⁴ (1767.–1815.) je izjavio: „Potekla je francuska krv. To traži osvetu!“.³⁸⁵ Izdao je naredbu da svaki Španjolac kod kojeg se pronađe oružje mora biti strijeljan, a vjeruje se da je većina Španjolaca sa sobom nosila barem nož. Oko 400 običnih građana, prosjaka, obrtnika, redovnika i seljaka koji su došli na tržnicu da prodaju svoje proizvode, uhićeni su i pogubljeni pred jutro 3. svibnja.³⁸⁶ Ovaj masakr je poput iskre potaknuo nacionalnu pobunu, borbu za neovisnost koju su Španjolci vodili protiv francuskih okupacijskih snaga. Francuski general Murat je pritom poslao svoju konjicu da uguši bunu velikim dijelom nenaoružanih stanovnika. Taj ustanak Francisco Goya zabilježio je na slici *Drugi svibnja 1808. godine* (Sl. 49). Ustanak u gradu je bio ugušen, ali rat se nastavio u okolnim mjestima. Potrajao je šest godina, sve do predaje Josepha Bonaparte i konačne restauracije španjolske monarhije. Njegova glavna tema bila je rat, ali na ovoj slici još uvijek ne izražava potporu ni jednoj ni drugoj strani. Ne glorificira pobjednika, već prikazuje kakvim

³⁷⁹ BRIAN LUKACHER (bilj. 300), 100.

³⁸⁰ Ibid.

³⁸¹ PRISCILLA MULLER, Discerning Goya, u: *Metropolitan Museum Journal*, 31 (1996.), 175.–187.

³⁸² ROSE-MARIE HAGEN, RAINER HAGEN (bilj. 313), 55.

³⁸³ BRIAN LUKACHER (bilj. 300), 100.

³⁸⁴ Joachim Murat je bio Napoleonov pomoćnik u pohodu na Italiju i Egipat. Godine 1808. bio je glavni zapovjednik francuskih postrojba u Španjolskoj gdje je ugušio ustanak u Madridu. – Murat, Joachim. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=42477>, posjećeno 6. studenog 2018.

³⁸⁵ ROSE-MARIE HAGEN, RAINER HAGEN (bilj. 313), 56.

³⁸⁶ Ibid.

Slika 49: Francisco Goya, *Drugi svibnja 1808. godine*, ulje na platnu, 266 x 345 cm, Museo del Prado, Madrid, 1814.



zvijerima postaju obični ljudi u kaosu rata. Goyin prikaz ovog događaja je zbrka ljudi i konja koji jure po platnu, a prikazani su u oluji živahnih i žestokih namaza kistom.

Goyina slika *Drugi svibnja 1808. godine* bila je Goyin javan, pravedan i ogorčen odgovor francuskom imperijalizmu, a *Pogubljenje 3. svibnja 1808. godine* (Sl. 50) označilo je njegovo osobno viđenje rata i privatni odgovor takvom bezumlju. Francuzi su izveli strašnu odmazdu nad stanovnicima Madrida 1808. godine., a samo jedan dan nakon pobune došlo je do masovnih pogubljenja u samom gradu gdje je ubijeno oko 100 civila.³⁸⁷ Napuštajući živahne boje koje je koristio na slici *Drugog svibnja 1808. godine* Goya se ovdje služi tamnim varijantama smeđe, sive i zelene boje koje pripomažu stvaranju atmosfere pogubljenja u gluho doba noći. Lica krvnika se ne vide, dok su lica onih koji će umrijeti osvijetljena svjetiljkom

³⁸⁷ JANICE ANDERSON (bilj. 301), 61.

Slika 50: Francisco Goya, *Pogubljenje 3. svibnja 1808. godine*, ulje na platnu, 266 x 345 cm, Museo del Prado, Madrid, 1814.



koja je postavljena vojnicima do nogu. Mrtva tijela Španjolaca leže ispred uskoro ubijenih pobunjenika. Svaka žrtva pokazuje jedan očajnički pokret ruku, stisnute u šake, sklopljene u molitvi, raširene iznad glave. Vojnici su, s druge strane, ukočeni, potpuno isti. Anonimnost francuskog streljačkog reda suprotstavlja se individualiziranim licima žrtava čime slikar potiče identifikaciju promatrača s potlačenima.³⁸⁸ Značajan je prikaz središnje figure ustanika u bijeloj košulji i žutim hlačama. Središnji lik u bijeloj košulji ima podignute ruke uvis kao da se želi obraniti, ali one sugeriraju i trenutak očajanja. Svojim podignutim rukama podsjeća na patnju Isusa Krista, na što Goya ukazuje i stigmom na dlanu desne ruke.³⁸⁹ Napoleonov streljački odred puca na ustanike na nesretnom mjestu koje se još i danas zove Moncloa.³⁹⁰ Slika se smatra jednim od prvih istinski modernih slika rata, nacionalnom ikonom i simbolom antiratne tematike.

³⁸⁸ Goya, Francisco. The Art Story (bilj. 316), posjećeno 25. listopada 2018.

³⁸⁹ ROSE-MARIE HAGEN, RAINER HAGEN (bilj. 313), 56.

³⁹⁰ PAOLA RAPELLI (bilj. 304), 84.

Dvije slike, *Drugi svibnja 1808. godine* i *Treći svibnja 1808. godine*, doimaju se toliko živima da se čini kako je umjetnik uistinu promatrao tragične događaje. Međutim, on se nalazio daleko od Madrida, u svome rodnome mjestu Zaragozi. S obzirom da su brojni grafički listovi koji prikazuju Napoleona kao antikrista kružili Europom (Sl. 51), moguće je da su nadahnuli Goyu pri postavi figura na vlastitoj slici.³⁹¹ Slike ne izražavaju potporu ni jednoj strani, ni idealima Francuske revolucije, ni španjolskoj nezavisnosti. One prikazuju klaonicu nesretnih ljudi koji niti ne znaju za koju stranu ginu ili ubijaju. Ustanici *Pogubljenja 3. svibnja 1808. godine* preplavljeni su strahom od smrti. Goya je namjerno izbjegavao pretvoriti scene španjolske pobjede u nacionalni ponos. Njegova slika uspješnog *guerilla* napada na francuskoj kalvariji 8. svibnja 1808. godine, epizoda koju su ostali slikari napravili u trijumfalnim motivima, bila je šokirajuća i užasavajuća.³⁹² Doima se da je tema djela tiranija uzurpatora nad nemoćnim Španjolcima, no ona posjeduje univerzalno značenje kojim se otkriva nerazumna brutalnost rata i anonimnost smrti.

Slika 51: Nepoznati autor, *Ubojstvo petorice redovnika iz Valencije*, drvorez, Nacionalna knjižnica Madrid



³⁹¹ PAOLA RAPELLI (bilj. 304), 85.

³⁹² MATTHEW CRASKE (bilj. 8), 114.

Goya je naslikao konični *Treći svibanj 1808. godine* i njezin popratni popratni, *Drugi svibanj 1808. godine* za španjolsku vladu koja je naručila djela za proslavu protjerivanja francuske vojske 1814. godine.³⁹³ Navodna svrha slike bila je uprizoriti „najznačajnija i herojska djela našeg (španjolskog) slavnog pobuna protiv tiranina Europe“.³⁹⁴ Mlado španjolsko građanstvo zahtjevalo je političke reforme početkom 19. stoljeća, a konzervativci su željeli inkvizicijom potisnuti revolucionarne ideje. Goya je i sam dijelio podvojena mišljenja o Francuzima, bio je liberal pa su mu promišljanja o francuskoj revoluciji bila bliska, no francusko prosvjetiteljstvo preraslo je u vojnu okrutnost. Naime, muškarci, žene i djeca krenuli su u napad u srcu Madrida, na trgu Puerta del Sol, koji je bio okupiran od marmeluka tj. egipatskih konjanika i elite Napoleonove vojske. Napoleonovi vojnici su ugušili ustanak do dva sata poslijepodne. Na dan 12. svibnja 1808. godine pokopane su 43 osobe na groblju San Antonio de Florida, a njihova tijela pronađena su na brdu Principe Pio u okolici Madrida.³⁹⁵ Najvjerojatnije je na slici *Pogubljenje 3. svibnja 1808. godine* u pozadini prikazan samostan Marie de Aragon koji su zauzeli Francuzi gdje bi tajno zatočili Španjolce.³⁹⁶ Slika je toliko autentična da prikazuje ljetnu noć kada je temperatura iznenađujuće naglo pala. Naime, pogubljenici su se smrzavali u noći, suočeni sa smaknućem. U Gradskom arhivu u Madridu postoje naznake o rodbini žrtava jer su zahtjevali novčanu naknadu zbog gubitka voljenih članova obitelji.³⁹⁷ Bila je riječ o jednom srebrnaru, sedlaru, dvojici policajaca, šestero poljodjelaca, dva kraljevska vrtlara i jednom sudskom službeniku. Naime, povijesne slike dotada su slavile samo vladajuće, no sada je Goya u fokus smjestio običan puk. Stoga je Goyina prava namjera bila je prikazati hrabrost i patnju običnog naroda. U ovim slikama umjetnik nastavlja eksperimentirati s značenjem, odnosno metaforičkom vezom između boje i krvi, tame i straha, osvjetljenja i patnje. Sve umjetnikove vještine slaganja kompozicije, boje i karakterizacije likova raspoređene su na način da razotkrivaju mučeništvo koje su pretrpili najobičniji ljudi u rukama bezličnih i nemilosrdnih vojnika.

³⁹³ BRIAN LUKACHER (bilj. 300), 100.

³⁹⁴ Ibid.

³⁹⁵ Tajni život umjetničkih djela – Francisco Goya: *Pogubljenje 3. svibnja 1808.*. Fulmar Television & Film 2003. Production for BBC Wales

³⁹⁶ Ibid.

³⁹⁷ Ibid.

SATURN PROŽDIRE SVOGA SINA

Nakon rata za oslobođenje vođenog u Španjolskoj protiv Francuza slijedio je građanski rat.³⁹⁸ Bilo je to još gore razdoblje kaosa, represije i otpora. Na jednoj strani bio je kralj Ferdinand VII. koji je djelovao u suglasju s Crkvom, a na drugoj nalazili su se potlačeni ljudi koji su podržavali novi liberalni ustav. Naime, ovaj ustav građanima Španjolske omogućavao je veća prava te oslabio vezu između španjolske krune i Crkve.³⁹⁹ Slaboga zdravlja, Goya ulazi u poljednju fazu svojega života. Nakon putovanja u Andaluziju, kupuje kuću koja je prozvana Quinta del Sordo, kuća gluha, prema nadimku prethodnog stanara.⁴⁰⁰ Umjetnik se povlači dalje od svijeta, ironično i sam bolestan i gluhi. Umjetnik ulaže mnogo vremena radu na skicama za oslikavanje dviju prostorija kuće koje se nazivaju *Crnim slikama*.⁴⁰¹ Kasnije su skinute sa zidova te se danas nalaze u muzeju Prado.

Prezirući javna mišljenja, konvencionalne forme i ustaljenu ikonografiju čini se da je Goya izgubio vlastiti razum u *Crnim slikama*.⁴⁰² Goyino fokusiranje na grotesku predstavlja fascinaciju običnim ljudima, španjolskim narodom i francuskim osvajačima. Groteska i narod definiraju i okupiraju svijet suprotan redu, racionalizaciji, idelima i aristokraciji čime se otkriva nova putanja u Goyinoj umjetnosti.⁴⁰³ Ovakva radikalna i nekonformistička perspektiva socijalno i kulturalno marginalnih bila je u Francuskoj slavljena u djelima Géricaulta i Delacroixa.

U *Crnim slikama* često se ponavljaju ista obilježja lica. Oči su najčešće širom otvorene, a u takvom položaju nalaze se i usta. U tom opusu pronalazi se i Goyin *Saturn koji proždire svoga sina* (Sl. 52). Prikazuje grčki mit o titanu Kronusu koji je jeo vlastite sinove jer je vjerovao da će ga jedan od njih svrgnuti s trona. Priča o ocu i sinu jedna je od temeljnih u zapadnoj umjetnosti. Primjerice, Abraham žrtvuje Izaka, a Bog pruža žrtvu svoga sina Isusa na križu.⁴⁰⁴ Najranija verzija Kronosovog mita bila je zapisana od strane Hesioda u 8. st. pr. Kr., a u rimskoj inačici naziva se Saturnom.⁴⁰⁵ Njegova žena uspjela je spasiti šesto rođeno dijete. Umjesto da Saturn pojede dijete, omotala je kamen u pelene i spasila njihovog najmlađeg sina. Referencom na priču o svrgnuću s trona, Goya se služi maskom Saturna kako

³⁹⁸ ROSE-MARIE HAGEN, RAINER HAGEN (bilj. 313), 65.

³⁹⁹ Ibid.

⁴⁰⁰ PAOLA RAPELLI (bilj. 304), 94.

⁴⁰¹ JOHN DOWLING, Interpretation of Goya's Black Paintings, u: *Hispania*, 2 (1973.), 449.

⁴⁰² BRIAN LUKACHER (bilj. 300), 100.

⁴⁰³ JOHN DOWLING (bilj. 401, 1973.), 450.

⁴⁰⁴ JAY SCOTT MORGAN, The Mystery of Goya's "Saturn", u: *New England Review*, 3 (2001), 39.

⁴⁰⁵ Ibid.

bi prikazao karikaturu države. Kanibalski bog kleči na koljenima, a iz tame se jedino naziru ludačke oči i crveno-crna krvava usta. Kritičari su okarakterizirali Saturna kao simbol zla, Sotone, čudovišta, onoga koji želi ljudsku obuzdati slobodu i uništiti ljudske ideale i nadanja.

Peter Paul Rubens⁴⁰⁶ (1577.–1640.) je naslikao isti motiv *Saturna* (Sl. 53) 1636. godine, iako je neminovno da je utjecao na Goyu, njihovi načini prikazivanja se veoma razlikuju.⁴⁰⁷ Tijelo Rubensova novorođenčeta još je netaknuto, nema krvi, sve je naslikano lagano i profinjeno, a prisutnost zvijezda i oblaka nosi scenu u carstvo mitologije, daleko od stvarnog svijeta.⁴⁰⁸ Iako je riječ o istoj temi, valja imati na umu da slika potječe iz vremena kad je umjetnost bila odgovorna prvo i ponajviše dvorskoj kulturi. Rubens ne prikazuje Saturna kao neobuzdano čudovište, već čim vjernije nastoji slikovno dočarati antički mit.

Goya izostavlja sve reference na antički mit te prikazuje isključivo monstruliko čudovište koje se mahnito hrani mrtvim tijelom. Saturn se pojavljuje kao čudovište u ljudskom obličju koje proždire tijelo odraslog čovjeka s kojeg kaplje krv, dok ga drži svojim rukama. Tijelo je mučeno ugrizom, a crvena krv koja teče iz rana podsjeća na pogubljenja u Goyinim ranijim slikama. Rad je još jedan primjer Goyinog interesa za užasavajuće teme, a upravo iz razloga što slika odraslog čovjeka, a ne maleno dijete, potvrđuje da se simbolika njegovog Saturna krije iza državnog uređenja vlasti. Time državna vlast proždire svoje pojedince.

Slika posjeduje sličnu paletu kao na *Pogubljenju 3. svibnja 1808. godine*. Tamne, bogate boje odaju tragičan ton, a svjetlom obasjani likovi privlače pozornost na središte dramatične akcije. Goya je koristio guste premaze boje po čitavoj slici, a postoje pretpostavke da je boju brzo primjenjivao dok je bio u bijesnom ili grozničavom stanju.⁴⁰⁹

I premda je na slikama i grafikama koje je stvarao po svojoj osobnoj volji Goya često prikavao otvorena usta, činio je to zato što je smatrao da su takvi necivilizirani elementi ljudskog ponašanja zapravo najobičniji dio ljudskog ponašanja. Naime, pri trenutku velikog

⁴⁰⁶ Peter Paul Rubens bio je flamanski slikar. U Italiji je je boravio od 1600. godine gdje je, studirajući djela majstora renesanse i suvremenih slikara Tiziana i Tintoretta uglavnom formirao svoj stil. U Mantovi je upoznao freske Andrea Mantegna te je bio dvorski slikar vojvode Vincenza Gonzage. U tome je gradu za isusovačku crkvu naslikao veliki oltar *Sveto Trojstvo kojemu se klanjaju Vincenzo Gonzaga i njegova obitelj*. Za boravka u Madridu bio je obasut mnogobrojnim narudžbama. – Peter Paul Rubens. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=53586>, posjećeno 16. studenog 2018.

⁴⁰⁷ PAOLA RAPELLI (bilj. 304), 76.

⁴⁰⁸ Ibid.

⁴⁰⁹ Goya, Francisco. The Art Story (bilj. 316), posjećeno 25. listopada 2018.

Slika 52: Francisco Goya, *Saturn proždire svojega sina*, ulje na platnu, 146 x 83 cm, Museo del Prado, Madrid, 1820.–1823.



Slika 53: Peter Paul Rubens, *Saturn*, ulje na platnu, 180 x 87 cm, Museo del Prado, Madrid, 1636.–1638.



straha logično je da će ljudi nesvjesno otvoriti usta. Taj izraz lica ujedno je smatrao i trenutkom gubitka kontrole nad samim sobom. Osim s otvorenim ustima, Goya likove često prikazuje i s iskolačenim očima, kao što je to slučaj s muškarcima prije pogubljenja na slici *Treći svibnja 1808. godine* ili u ludilu pohlepe na slici *Saturn proždire svojega sina* i na brojnim grafikama.⁴¹⁰

Dok je Goya bio okružen vizijama tame, Španjolska je još dublje tonula u građanski rat. Godine 1822. liberalni političari i časnici španjolske vojske uhitili su kralja Ferdinanda VII. i poslali ga u zatvor.⁴¹¹ Sljedeće godine oslobodile su francuske rojalističke postrojbe te je on započeo progoniti sve liberale. Tisuće ljudi napustilo je zemlju. Goyino poboljšano zdravlje korespondiralo je s društvenim stanjem u Španjolskoj koja od 1820. godine dobila liberalan ustav. Uz to, Goya je čak bio nazočan pri prisezanju tom željenom ustavu. Stoga se Goya u svojoj kući Quinta del Sordo osjećao ugroženim. Naime, vlasti su mu namjeravale oduzeti

⁴¹⁰ Ibid.

⁴¹¹ PAOLA RAPELLI (bilj. 304), 83.

kuću pa ju je pripisao na unuka. Godine 1824. napustio je Španjolsku, a ostatak života proveo je u Bordeauxu do smrti 1828. godine.⁴¹²

⁴¹² Ibid.

DRUŠTVENA KRITIKA U DJELU GÉRICAULTA, DELACROIXA I GOYE I NJEZINO NASLJEĐE U KONTEKSTU MODERNE I SUVREMENE UMJETNOSTI

Najveće nasljeđe Delacroixa nesumnjivo je slika *Splav Meduze* iz 1819. godine. Naime, slikom je postignut sveobuhvatni razultat različitih oblika i stilova te je označila najveći doseg u Géricaultovoj karijeri. Iako je na Salonu iz 1819. godine izazvala podijeljena, većinom negativna mišljenja, valja imati na umu da su se procjene prvih kritičara bile u skladu s ondašnjim političkim i umjetničkim ideologijama. Pojedini kritičari su na slici očekivali umjereniju društvenu kritiku, dok su drugi smatrali da je čak i pretjerano ismijavala patriotizam. I prema umjetničkom izrazu, Géricaultovo djelo je predstavljalo nepoznanicu. Naime, slikar nije dosljedno slijedio nijednu umjetničku školu ili pravac, pa je i s te strane njegovo djelo bilo neuporedivo i neviđeno ranije. Popratno je njegov rad bio doveden u vezu s suvremenicima tzv. romantičarskog pokreta, no već je tada bilo jasno da će Géricaultova *Splav Meduze* obilježiti novu epohu razvoja umjetnosti, temeljenu na invenciji. Kroz jedinstveno stapanje teme i slikarske tehnike Géricaultova postati će nezaobilazni dio povijesti umjetnosti. Poruka i tragični način doživljavanja, čak i emaptije, je ono čemu su se divili njegovi nasljednici. Kako je negodovanje prema monarhiji raslo, tako je divljenje prema ovoj slici postajalo sve većim.

Ako je postojao netko tko je mogao očajnički trenutak učiniti smješnim onda je to bio Peter Saul⁴¹³ (1934.–?). Naime, u njegovoj nedavnoj reinterpetaciji *Posljednji trenutci na splavi Meduze* (Sl. 54) iz 2015. godine, ne stvara se osjećaj tragičnosti kao na originalnoj slici. Djelo je bilo predstavljeno na izložbi *Šest klasika iz 2015. godine* gdje je, osim *Splavi, Meduze* Peter Saul je reinterpetirao i ostala ikonična djela.⁴¹⁴ Djelo je vedrih boja, slikarsko i grafičko u isto vrijeme te prikazuje trenutak u kojem su brodolomci ostavljeni potpuno samima. Saul se ismijava svojim likovima, a s druge strane pruža suosjećanje s njihovim beznadnim stanjem. U ovome radu Saul dovodi u vezu humor, socijalni komentar i tragediju, postavljajući

⁴¹³ Peter Saul je američki slikar neorealizma. Poznat je po neuobičajenim, obojenim i proturječnim prikazima popularne kulture i političke povijesti. Njegova najznačajnija djela vežu se uz 1950-e i 1960-e godine kada je pod utjecajem nadrealista Roberta Matte počeo slikati svakodnevne predmete poput ledenih kocki, mesnih odrezaka i toaleta u vedrim bojama, a potom i politička djela u seriji *Vijetnam*. – Saul, Peter. Artsy, <https://www.artsy.net/artist/peter-saul>, posjećeno 13. studenog 2018.

⁴¹⁴ The Necessary Insolence of Peter Saul. Hyperallergic, <https://hyperallergic.com/255122/the-necessary-insolence-of-peter-saul/>, posjećeno 6. studenog 2018.

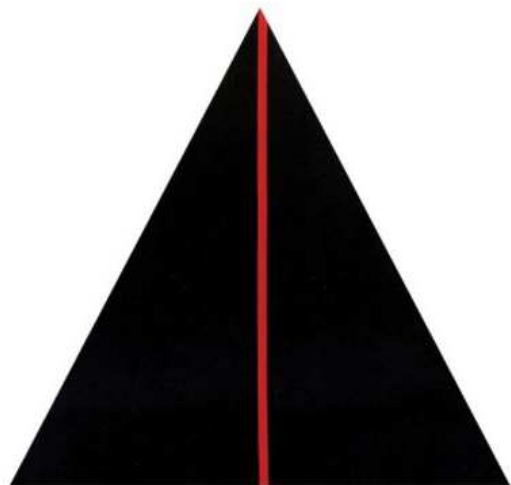
Géricaultovu scenu na pretjeranu komičnu razinu.⁴¹⁵ Direktno napada svijet koji nas okružuje jer je histerija prisutna u svakome čovjeku pod pritiskom modernog doba i konstantnog dostizanja nedohvatljivih ciljeva, slično kao što je Géricault napravio dva stoljeća ranije.

Još jedan od takvih primjera bio je rad apstraktnog ekspresionističkog slikara Barnetta Newmana⁴¹⁶ (1905.–1970.). Newman je bio poznat po „zip“ slikama, egzistencijalnim po tonu i sadržaju, na velikim pravokutnim platnima, a zatim podijeljenima okomitim linijama kontrastnih boja koje se pružaju. Vertikalne linije privlače pozornost ljudskog oka te pomažu definirati spacijalnu strukturu njegovih polja. Newmann je bio impresioniran trijangularnom kompozicijom Géricaultove slike, pa je po povratku u New York izradio je „zip“ sliku u obliku trokuta 1968. godine.⁴¹⁷ Time se radikalno odmaknuo od prijašnjih pravokutnih kompozicija. Zanimljivo je da je slika nazvana *Jericho* (Sl. 55), prema gradu Starog zavjeta, ali sam naziv može se odnositi i na Géricaultovo ime. Naime, dvije riječi isto se fonološki izgovaraju.⁴¹⁸

Slika 54: Peter Saul, *Posljednji trenutci na Splavi Meduze*, ulje na platnu, 64 x 80 cm, Mary Boone Gallery, New York, 2015.



Slika 55: Barnett Newman, *Jericho*, ulje na platnu, 94 x 88 cm, Centre Georges Pompidou, Pariz, 1968.



⁴¹⁵ Ibid.

⁴¹⁶ Barnett Newmann je bio američki slikar apstraktnog ekspresionizma. Newmannove monumentalne slike sastoje se od pravokutnika bogate, često jednoboje ili bikromatske boje. Newmann je osmislio zip slikarstvo, autorov izraz za slike s vertikalnim prugama koji dijele sliku na dva dijela. Njegov najpoznatiji rad je *Vir Heroicus Sibilinis*. – Newmann, Bernett. Artsy, <https://www.artsy.net/artist/barnett-newman>, posjećeno 13. studenog 2018.

⁴¹⁷ JOSEPH GOLDSTEIN, What Makes a Piece of Art or Science a Masterpiece?, u: Cell, 175 (2018.), 4.

⁴¹⁸ Ibid.

Na njegov rad nadovezuje se još jedan ugledni umjetnik koji je bio inspiriran Géricaultovom *Splavi Meduze*. Naime, od 1990-ih godina Frank Stella ⁴¹⁹ (1936.–?) je započeo eksperimentirati s čelikom, i ostalim materijalima, a jedno od njegovih prvih skulptorskih djela nazvano je *Splav Meduze* (Sl. 56) 1990. godine po uzoru na Géricaultovu sliku.⁴²⁰ Riječ je bila o ogromnoj rotirajućoj sivoj masi od aluminijskih cijevi, 13 metara visokoj, širokoj i dubokoj, koja je prepoznatljiva po stvaranju glasova što se doimaju da proizlaze iz patećih tijela dok se prijanjaju na rušenu splav koja je izgrađena od čeličnih žica i greda. Time je Géricaultova slika dobila i zvučnu kvalitetu jecaja i boli.

Slika 56: Frank Stella, *Splav Meduze*, aluminij s čeličnim cijevima, gredama i drugim metalnim predmetima, 167 x 163 x 159; 425 x 414 x 403 cm, Glass House, New Canaan, 1990.

Slika 57: Jeff Koons, *Splav Meduze*, ulje na platnu, staklo, aluminij, 69 x 102 x 14; 175 x 259 x 37 cm, West 21st Street, New York, 2014.



⁴¹⁹ Frank Stella je najznačajniji slikar poslijeratne američke umjetnosti. Smatra se najutjecajnijim slikarom generacije koja se pomicala od apstraktnog ekspresionizma prema minimalizmu. U svojim je radovima Stella nastojao svodio svoja djela na geometrijske oblike i eliminirajući iluzionističke efekte. Njegov je cilj bio stvaranje slika u kojima slikovna sila proizlazi iz materijalnosti, a ne iz simboličkog značenja. – Stella, Frank. Artsy, <https://www.artsy.net/artist/frank-stella>, posjećeno 13. studenog 2018.

⁴²⁰ Why Has This Painting Inspired So Many Contemporary Artists. Artsy, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-why-has-this-painting-inspired-so-many-contemporary-artists>, posjećeno 18. listopada 2018.

Divljenje prema određenim slikama u povijesti umjetnosti izrazio je i Jeff Koons⁴²¹ (1955.–?) djelom *Pogled u kristalnu kuglu* (Sl. 57). Koons je kopirao čak 35 slika kojima se divio, uključujući i Géricaultovu *Splav Meduze*. Na svaku od kopija Koons je pričvrstio jednu malenu zrcalnu kuglu koja nalikuje na vrtne ili božićne ukrase s namjerom da se promatrač ogleda u njoj.⁴²² Na taj je način spoznati iskustvo gledatelja, njihove želje, sudjelovanje i odnos s idejom, a ne slikom *Splavi Meduze* i ostalih ikoničnih djela povijesti umjetnosti.⁴²³

Martin Kippenberger⁴²⁴ (1953.–1997.) je, s druge strane, preuzeo tu temu (Sl. 58) zamjenivši svojim likom različite razne figure iz Géricaultovog izvornika. Time je stvorio niz od 16 slika, 19 crteža i 9 fotografija 1996. godine. Radovi su oblikovani ekspresionističkim pristupom temi, a linija između humora i užasa je izuzetno opipljiva jer naglašava neposrednu umjetnikovu smrt. Naime, Kippenberger je stvorio ovu seriju godinu dana prije svoje smrti od raka jetre.⁴²⁵ Kanibal i kanibalizirani, spašen i spasitelj, cjelina i dio tijela, prošlost i budućnost bivaju uloženi u seriju autoportreta. U cjelini, ovi duševnog stanje preplavljuje umjetnika, stoga na najvećoj slici u seriji piše *Je suis meduse*, a pozadina biva izrađena od alkoholnih naljepnica.⁴²⁶

Osim *Splavi Meduze*, velikog traga u umjetnosti ostavili su i monomanički portreti, u fotografsko-amaterskim djelima (Sl. 59) Jean Martina Charota⁴²⁷ (1825.–1893.). Posljedni Géricaultovi radovi bili su inspirativni znanstveniku i fotografu koji je blisko surađivao s psihoanalitičarima, a nazvani su *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Naime,

⁴²¹ Jeff Koons je američki umjetnik koji se poigrava s idejama ukusa, užitka, slave i trgovine. Izokreće banalne pojmove u visoko ikoničke slike. Najčešće se koristi čelikom. – Koons, Jeff. Artsy, <https://www.artsy.net/artist/jeff-koons>, posjećeno 13. studenog 2018.

⁴²² Why Has This Painting Inspired So Many Contemporary Artists. Artsy (bilj. 420), posjećeno 18. listopada 2018.

⁴²³ Ibid.

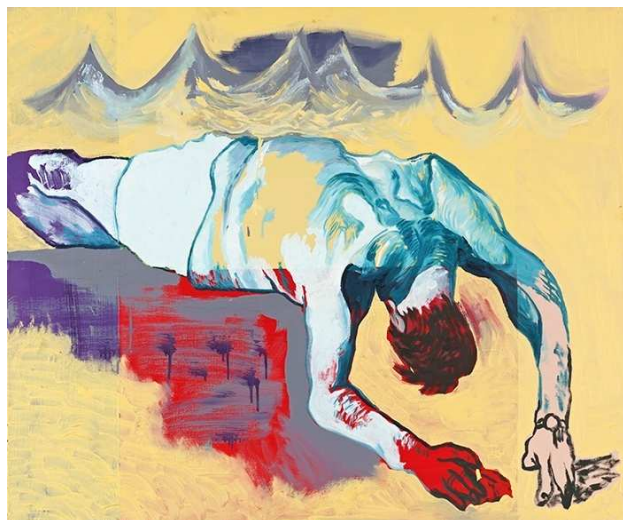
⁴²⁴ Martin Kippenberger je bio njemački umjetnik poznat po čestim mijenjanjima slikovnog izraza, od pop-arta, minimalizma, soc-relizma i ekspresionizma. Njegove slike, skulpture i instalacije komentiraju moderan svijet i umjetnikovu ulogu u njemu. Istraživao je koncepte poput konzumerizma i originalnosti. Poznat je po brojnim autoportretima koji prikazuju duševno stanje. – Kippenberger, Martin. Artsy, <https://www.artsy.net/artist/martin-kippenberger>, posjećeno 13. studenog 2018.

⁴²⁵ Kippenberger, Martin - *Raft of The Medusa*. The Brooklyn Rail, <https://brooklynrail.org/2014/06/artseen/martin-kippenbergerraft-of-the-medusa>, posjećeno 11. prosinca 2018.

⁴²⁶ Ibid.

⁴²⁷ Jean Martin Charot je bio francuski neurolog i psihijatar. Godine 1882. osnovana je za njega profesura neurologije. Smatra se utemeljiteljem neuropatologije i psihoterapije. – Carot, Jean Martin. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=11466>, posjećeno 13. studenog 2018.

Slika 58: Martin Kippenberger, Neimenovano, ulje na platnu, 100 x 120 cm, Galerie Gisela Capitain, Köln, 1996. Slika 59: Jean Martin Charcot, Iconographie photographique de la Salpêtrière, 1878.



Charcot se toliko dopao tzv. Géricaultov realizam i pomna studija mentalnih poremećaja da je pomoću fotografske kamere zabilježio pacijente u istome azilu, Salpetriere.⁴²⁸

Danas se smatra da Géricaultove slike *Splavi Meduze* i *Portreti monomanije* zauzimaju neophodno mjesto u razvoju romantičarskog slikarstva i slikarstva općenito. Neminovno su djela utjecala na realiste i na fotoreportaže jer je svojim minucioznim studijama raskomadanih tijela, istraživanjima ljudske psihe, čitanja novinarskih zabilježaka te implikacijom kritike Bourbonške monarhije postavio temelje društveno korisne umjetnosti.

S obzirom na sve navedeno, ipak valja imati na umu da je prvi u nizu brojnih umjetnika koje je inspirirao Géricault bio Eugène Delacroix. Osim što su se dvojica umjetnika školovala u istom *atelieru*, postali su prijateljima te je njegovu ostavštinu nastavio Delacroix.⁴²⁹ Géricaultovo odvažano korištenje boje i slikarskih tema prepunih snažnih emocija došle su najviše do izražaja u Delacroixovim slikama nasilja poput *Pokolja na Hiosu* i *Sloboda predvodi narod*. Svojim vibrantnim korištenjem boja i inovativnih tehnika smatra se da je omogućio umjetnosti da se oslobodi od ograničenih pravila i uobičajene prakse ranog 19. stoljeća. Njegova važnost nije se ograničila samo na njegova umjetnička djela. Naime,

⁴²⁸ Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière. Psychoanalysis – American Psychological Association, <https://www.apadivisions.org/division-39/publications/reviews/invention.aspx>, posjećeno 11. prosinca 2018.

⁴²⁹ Géricault, Theodore. Artble, https://www.artble.com/artists/theodore_gericault, posjećeno 11. studenog 2018.

Delacroixov *Dnevnik* je prvi put objavljen između 1893. i 1895. godine te je važan izvor teorije onoga što je Delacroix smatrao srži umjetničke namjene i prakse.⁴³⁰ Tijekom čitave karijere nastojao je očuvati reputaciju *autsajdera* ili *boema*. Stoga su osim Delacroixovih slika, dnevnik i receputacija samog umjetnika izvršili utjecaj na moderno slikarstvo.

Delacroix je mnogo puta stvarao prema narudžbama, ali već od prvog njegovog izlaganja na Salonu iz 1822. godine pa sve do smrti, kroz slikarske motive nabijene emocijama i individualni pristup pri korištenju boja i tehnika, često nailazio na podvojena mišljenja popraćena negativnim kritikama iz novina ili od strane umjetničkih institucija. Međutim, nakon smrti njegov je ugled uvelike porastao. Tada je započela javna prodaja njegovih radova i ostalih predmeta koje je držao u svojem studiju te objava *Dnevnika*. Postao je oslonac za mnoge slikare s kraja 19. i početka 20. stoljeća moderne umjetnosti.

Njegov široki utjecaj očit je na slici Ignacea Henria Théodorea Fantina Latoura⁴³¹ (1836.–1904.) *Posveta Delacroixu* (Sl. 60) koja je izložena 1864. godine u Parizu, godinu dana nakon Delacroixove smrti.⁴³² Slikar Fantin Latour slika sebe u bijeloj odjeći dok sjedi u društvu umjetnika i pisaca grupiranih oko Delacroixovog portreta, između ostalih Edouarda Maneta⁴³³ (1832.–1883.) i Charlesa Baudlaira.⁴³⁴ Njima Delacroix nije predstavljao samo nadarenog umjetnika, već je postao simbolom svih onih koji nisu prihvaćali konvencionalna pravila umjetnosti, od književnosti, poezije ili slikarstva. Primjerice, Paul Cézanne⁴³⁵ (1839.–1906.) je tijekom života bio opsjednut Delacroixom. Od ranih dana izrađivao je kopije vodeće figure francuskog romantizma. Često je isticao Delacroixovu važnost kao koloriste, rekavši da je jedan od divova slikarstva te da je njegova paleta najljepša u Francuskoj, pa je

⁴³⁰ Delacroix, Eugène: Themes of influence. The National Gallery, <https://www.nationalgallery.org.uk/whats-on/exhibitions/past/delacroix-and-the-rise-of-modern-art/eug%C3%A8ne-delacroix-themes-of-influence>, posjećeno 11. studenog 2018.

⁴³¹ Ignace Henri Théodore Fantin Latour je bio francuski slikar poznat po motivima mrtve prirode i portretima, posebno grupnim kompozicijama poznatih francuskih umjetnika. – Fantin-Latour, Henri. Enciclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Henri-Fantin-Latour>, posjećeno 13. studenog 2018.

⁴³² Ibid.

⁴³³ Édouard Manet je bio francuski slikar koji je postavio nove temelje u umjetnosti izmjenom tradicijskih tehnika i reprezentacije odabranih subjekata iz događaja vlastitog vremena. Njegov *Doručak na travi* izložen je na Salonu odbijenih 1863. godine, a oko njega okupili su se mlađi slikari. Poznat je i po djelu *Olympia*. – Manet, Édouard. Enciclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Edouard-Manet>, posjećeno 13. studenog 2018.

⁴³⁴ Delacroix, Eugène: Themes of influence. The National Gallery (bilj. 430), 11. studenog 2018.

⁴³⁵ Paul Cézanne je bio francuski slikar, jedan od najvećih postimpresionista čija su djela i ideje bile utjecajne u estetskom razvoju mnogih umjetnika i pokreta 20. stoljeća, osobito kubizma. Cézanneova umjetnost bila je neshvaćena tijekom cijelog njegovog života, izrasla je iz impresionizma i postepeno izmijenila sve tradicionalne vrijednosti slike temeljenu na njegovom osobnom izrazu, bez obzira na temu. – Cézanne, Paul. Enciclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Paul-Cezanne>, posjećeno 13. studenog 2018.

Slika 60: Ignace Henri Théodore Fantin Latour, *Posveta Delacroixu*, 160 x 250 cm, Musée d'Orsay, Pariz, 1864.



Slika 61: Paul Cézanne, *Apoteoza Delacroixa*, ulje na platnu, 27 x 35 cm, Musée d'Orsay, Pariz, 1890.–1894.



stoga izradio djelo njemu u čast *Apoteoza Delacroixa* (Sl. 61).⁴³⁶ Na ovoj slici Cézanne prikazuje Delacroixa kojeg anđeli nose prema nebu, od kojih jedan nosi umjetničku paletu i četkicu. Osim sebe, Cézanne je u svoju apoteozu uključio niz Delacroixovih štovatelja, od Camillea Pissara⁴³⁷ (1830.–1903.) do Moneta⁴³⁸ (1840.–1926.).⁴³⁹ Cézanne je prikazan kako kleči s rukama podignutima u zrak prema svom štovatelju.⁴⁴⁰

Najčešće reproducirana slika Delacroixa svakako je *Sloboda predvodi narod*, a razlog tomu je činjenica da politika izrazito utječe na kolektivnu društvenu svijest. Stoga je slika poslužila kao nadahnuće suvremenim umjetnicima koji su nastojali uprizoriti politički pokret koji je definirao socijalni identitet vremena u kojem su stvarali. Ruska umjetnica Nina Vatolina⁴⁴¹ (1915.–2002.) referirala se na Delacroixa djelom *Fašizam – najgori neprijatelj žene* (Sl. 62)

⁴³⁶ Masterpieces from Paris. National Gallery of Australia,

<https://nga.gov.au/Exhibition/MASTERPIECESfromPARIS/Default.cfm?IRN=191167&BioArtistIRN=21796&MnuID=SRCH&ArtistIRN=21796&ViewID=2>, posjećeno 11. studenog 2018.

⁴³⁷ Camille Pissaro je bio francuski slikar impresionizma. Pissaro je bio jedini umjetnik koji je izložio svoj rad na svih osam izložbi impresionista. – Pissaro, Camille. Enciclopaedia Britannica.

<https://www.britannica.com/biography/Camille-Pissarro>, posjećeno 13. studenog 2018.

⁴³⁸ Claude Monet je bio francuski slikar impresionizma. U svojim zrelim radovima, Monet je razvio metodu kojom je stvarao ponavljajuće studije istog motiva u serijama, mijenjajući na platnu izvor svjetlosti. – Monet, Claude. Enciclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Claude-Monet>, posjećeno 13. studenog 2018.

⁴³⁹ NINA ATHANASSOGLU-KALLMYER (bilj. 192), 113.

⁴⁴⁰ Ibid.

⁴⁴¹ Nina Vatolina je ruska sovjetska umjetnica. Tijekom studiranja bavila se portretiranjem, no s početkom Drugog svjetskog rata svoju karijeru usmjerila je na političke postere. – Vatolina, Nina. Artnet, <http://www.artnet.com/artists/nina-vatolina/biography>, posjećeno 13. studenog 2018..

iz 1941. godine te kineski umjetnik Yue Minjun⁴⁴² (1962.–?) s vlastitom interpretacijom *Sloboda predvodi narod* (Sl. 63) iz 1996. godine.⁴⁴³

Propagandni poster *Fašizam - najveći neprijatelj žene* je djelo u kojem ženski lik dominira čitavom slikom referirajući se na Slobodu dijagonalnim postavom ruke. Njezina desna ruka skreće pažnju na tekst iznad slike gdje je na ćirilici ispisan naslov djela. Istovremeno njezina lijeva ruka skreće pozornost na tekst ispod njezinog prikaza *Svi u borbu protiv fašizma*. Kada je poster napravljen 1941. godine, sovjetska Rusija je bila u ratu protiv nacističke Njemačke.⁴⁴⁴ Tijekom ovog perioda, oko jedan milijun sovjetskih žena borio se na prednjim linijama s vatrenim oružjem protiv neprijatelja. Jedan od razloga radi kojeg su žene bile uključene u rat bila je jednakost spolova, ženama su bile zagantirana ista prava i privilegije. Korištenje crvene boje sugerira na snažnu podršku komunizmu. Žena na posteru ima visoko podignute i muževni torzo, što daje trag muževnosti njezinom izgledu. Njezin direktan pogled s publikom je gotovo direktan poziv publici, dok ih ona poziva da joj se pridruže u borbi protiv nacističke Njemačke. Funkcija i namjena Delacroixovih i Vatolininih umjetničkih radova je podjednaka jer obje uzdižu revoluciju i ohrabruju svoju publiku u borbi protiv nepravde.⁴⁴⁵ Ta je poruka veoma vidljiva i jasna na Vatolininom posteru kroz podebljani tekst, a prisutna je i na Delacroixovoj slici pomoću frigijske kape i trobojne zastave.

Revolucijom se bavi i slikarsko djelo Yua Minjuna. Naime, *Sloboda* je postala simbolom utjecaja koji je zapad izvršio u Kini, a lice muškarca sa širokim osmijehom bilo je čestim motivom na njegovim slikama. Na ovoj slici taj osmijeh prisutan je na svakome licu, čineći likove jednake jedni drugima, no on sakriva prave emocije. Zamijenivši borce francuske slobode i žensku figuru istim i jezivo nasmijanim muškarcima, koji su odjeveni u zapadnjačke hlače i majice na kratke rukave, Yue Minjun stvorio je snažno djelo koje bilježi duh vremena 1990-ih u Kini te je potaknuo publiku da razmisli o raznim socijalnim i političkim pokretima koji su oblikovali današnju Kinu.⁴⁴⁶ Slikar nije pomoću osvjetljenja naglasio samo jedan lik, već sve, pa je vođa revolucije ostao nepoznat. Takva ujednačenost identiteta možda je bila tihom kritikom i odrazom na Kulturnu revoluciju Kine koja se zbivala 1960-ih godina.

⁴⁴² Yue Minjun je kineski umjetnik ciničnog realizma. Tijekom karijere na njegov je rad najviše utjecao nadrealizam, a u njegovim radovima iza nasmiješenih maska nasmijanih lica nalazila se politička kritika i socijalni komentar. – Minjun, Yue. Artsy, <https://www.artsy.net/artist/yue-minjun>, posjećeno 13. listopada 2018.

⁴⁴³ Liberty Leading The People, Comparative study.

http://www.benpeacockvisualarts.com/uploads/1/7/9/6/17966581/002634-0047_comparative_study.pdf, posjećeno 11. studenog 2018.

⁴⁴⁴ Ibid.

⁴⁴⁵ Ibid.

⁴⁴⁶ Ibid.

Tijekom perioda surove represije i komunističke diktature, kineski vođa Mao Zedong⁴⁴⁷ (1893.–1976.), pokrenuo je ovu revoluciju u nadi da će očistiti umove kineske populacije svojom nametnutom ideologijom.⁴⁴⁸ Rezultat toga bilo je istrebljenje reformatorskog dijela kineskog vodstva koji su se suprotstavili Maou i kulturnoj revoluciji. Identični izrazi lica mogu upućivati na takvo pranje mozga. Ironičan smijeh upućuje da je njihovo sudjelovanje u revoluciji zanemarivo. Gotovo se ismijava Srpanjsku revoluciju koja se zbivala u Francuskoj jer unatoč težnjama, revoluciju u Kini vodila je diktatura. Naime, društvo ili država se neće promijeniti bez obzira na to što javnost uradila. Moderne građevine vidljive su u pozadini što označava kineski ubrzani razvoj kulturne revolucije. Yue upućuje direktnu kritiku takvoj revoluciji.

Slika 62: Nina Vatolina, *Fašizam - najveći neprijatelj žene*, litografija na papiru, 100 x 69 cm, Art Museum of Volgograd, Volgograd, 1941.

Slika 63: Yue Minjun, *Sloboda predvodi narod*, ulje na platnu, 250 x 360 cm, Museum of Art, New York, 1996.



⁴⁴⁷ Mao Zedong je kineski revolucionar i državnik. Jedan je od osnivača komunističke partije Kine, organizator je partizanskih postrojbi ikineske Crvene armije. nakon uspostave Narodne Republike Kine postao je predsjednik. Potaknuo je kulturnu revoluciju u kojoj je uklonio reformatorski dio vodstva te je postao obožavana osoba u Kini. – Zedong, Mao. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=38733>, posjećeno 13. studenog 2018.

⁴⁴⁸ Ibid.

Delacroixova slika popularna je i dalje. Tako je britanska grupa Coldplay 2008. godine odlučila iskoristiti reprodukciju slike *Sloboda predvodi narod* za naslovnicu albuma *Viva la Vida or Death and All His Friends* (Sl. 64).⁴⁴⁹ Iako grupa Coldplay nikada nije otkrila razlog odabira slavne slike kao naslovne stranice CD-a, a najvjerojatnije se on pronalazio u preziru prema kormupiranoj politici.⁴⁵⁰ Iako je većina današnjih vladi demokratska, Coldplay se osvrće na ideju iza Delacroixove slike u kojoj pronalazi dva uzroka francuske revolucije, despotizam i korupcija, koji su i dalje prisutni.

Slika 64: Coldplay, *Viva la Vida or Death and All His Friends*, naslovnica albuma, 2008.



Jedinstvena sposobnost pronalaska univerzalnog i bezvremenskog značenja u najbrutalnijim izljevima ljudskog ponašanja, uzastopne generacije umjetnika pronalazile su izvor za vlastite slike čiji se uzor pronalazio u Goyinoj ostavštini, čak i onda kada bi oblikovali novu i personalnu temu. Goya je bio oslonac francuskim slikarima 19. stoljeća počevši od Géricaulta i Delacroixa, a potom i umjetnika 20. stoljeća. Njegov značaj raspoznaje se i danas, stoga ga često krasi naziv prvoga modernista te se s razlogom nalazi na kraju ovoga rada.

S obzirom da je Goya istraživao mračne sile podsvijesti uzdrmane političkim događajima, predočio je umjetnost ekspresionista i nadrealista u 20. stoljeću. Najviše mu se divio Salvador

⁴⁴⁹ Re-Appropriated Artworks: Liberty Leading The People. New Britain Museum of American Art, <https://nbmaa.wordpress.com/2010/05/06/re-appropriated-artworks-liberty-leading-the-people-by-eugene-delacroix/>, posjećeno 11. studenog 2018.

⁴⁵⁰ Ibid.

Dalí⁴⁵¹ (1904.–1989.) koji je napravio vlastitu verziju *Los Caprichosa*. Dalí je reinterpretirao Goyina djela 1973. godine nadodavši tople boje (Sl. 65) na izložbi održanoj u Goya Muzeju u Castresu u Francuskoj.⁴⁵² Bile su to ključne godine za Španjolsku jer su kulturna ograničenja i zabrane Francovog režima počela popuštati.⁴⁵³ Ustavna monarhija počela je bivati blažom, a umjetnici koji su ranije bili prognani počeli su se vraćati u Španjolsku. Jednom prognani umjetnici, sada su mogli pronaći svoje mjesto u društvu koje je u velikoj mjeri bilo zatvoreno prema ostatku zapadnih zemalja. Goyini *Los caprichos* proizvedeni su u sličnoj političkoj klimi. Naime, nekoć moćna Španjolska bila je pod opsadom ostalih europskih sila te oštećena po pitanju nesposobnih vođa. Time su obojica umjetnika na svojevrsan način težili prodrijeti u kolektivno mišljenje španjolskoga naroda.

Slika 65: Salvador Dalí, *San razuma stvara čudovišta*, bakropis, 21 x 15 cm, Museo Goya, Zaragoza, 1973.

Slika 66: Yinka Shonibare, *San razuma stvara čudovišta (Afrika)*, kronomatska fotografija, 71 x 49 cm, Stephen Friedman Gallery, London, 2008.



⁴⁵¹ Salvador Dalí bio je španjolski slikar koji je prvotno stvarao pod utjecajem futurizma, potom metafizičkog slikarstva i kubizma. Od 1928. djelovao je u Parizu, gdje je došao u doticaj s nadrealistima i izradio avangardne filmove *Andaluzijski pas* i *Zlatno doba*. U slikarstvu je predstavnik verističkog nadrealizma. – Dalí, Salvador. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=13730>, posjećeno 13. studenog 2018.

⁴⁵² Dalí Takes on Goya in Los Caprichos Exhibition at the Centro Cultural Español. New Times, <https://www.miaminewtimes.com/arts/dali-takes-on-goya-in-los-caprichos-exhibition-at-the-centro-cultural-espa-ol-7849531>, posjećeno 11. studenog 2018.

⁴⁵³ Ibid.

Goyino najpoznatije djelo iz serije *Los Caprichos* zaokupilo je i pažnju britanskog umjetnika Yinka Shonibarea⁴⁵⁴ (1962.–?) nigerijskog podrijetla. Njegov dvojni identitet, afrički i britanski, upućuje na njegovo osobno iskustvo po pitanjima rase, klase i kolonizacije u reinterpetaciji Goyinog djela *San razuma stvara čudovišta* (Sl. 66).⁴⁵⁵ Načinio je pet fotografija različitog muškarca koji je usnuo za stolom, a svaki od njih predstavljao je jedan svjetski kontinent. Muškarac nije tipičan za kontinent koji predstavlja, već je u sukobu s njime. Primjerice, bijelac je uklopljen prikaz Afrike, a crnac uz Aziju. Šarene tiskane haljine koje je umjetnik koristio za odjeću izrađivale su se u britanskim i nizozemskim tvornicama te su postale popularne na tržištu zapadne Afrike.⁴⁵⁶ Njihova česta nošenost činila je neraskidivu vezu s afričkim identitetom. Shonibare je istaknuo da tkanine nisu autentični afrički proizvod, već da su podsredstvom kolonizacije utjecale na iskrivljeno mišljenje. Time je fotograf usvojio Goyinu snažnu kritiku španjolske politike i društvenih nemira te ga primijenio na suvremena pitanja kulturnog identiteta, rase i trajnog utjecaja kolonizacije s kraja 18. stoljeća.⁴⁵⁷

Najutjecajnija, a time svakako i najreproduciranija slika Francisca Goye bila je svakako *Pogubljenje 3. svibnja 1808. godine*. Vlastitim slikarskim izrazom preobrazili su je Edouard Manet i Pablo Picasso⁴⁵⁸ (1881.–1973.). Manet se osvrnuo na francusko-meksički, a Picasso na korejski rat. Oboje umjetnika slijedili su načelo Goyinog slaganja kompozicije, s jedne strane smijestili su žrtve, a druge agresore. Manetova slika nosi naslov *Pogubljenje cara Maximilijana* (Sl. 67) te je prikazana scena u rano jutro 1867. godine kada je pogubljen meksički car Maximilian (1832.–1867.) s dvojicom svojih generala u Querétaru, sjeverno od Mexico Cityja.⁴⁵⁹ Naime, austrijski nadvojvoda bio je postavljen je u Meksiku kao marjoneta od strane Napoleona III. od Francuske (1808.–1873.) kako bi naslijedio republikanskog

⁴⁵⁴ Yinka Shonibare je britanski umjetnik koji istražuje političku i socijalnu povijest koja se veže uz postkolonijalizam i globalizaciju, mijenjajući slike zapadnog kanona s naznakom ironije. Radi skulpturalna djela, film i fotografiju. Prepoznatljiv je po likovima odjevenim u odjeću načinjenu od batika. – Shonibare, Yinka. Artsy, <https://www.artsy.net/artist/yinka-shonibare-mbe>, posjećeno 13. studenog 2018.

⁴⁵⁵ Yinka Shonibare. Artworks, http://archive.artsmia.org/until-now/artworks/shonibare_sleep.html, posjećeno 11. studenog 2018.

⁴⁵⁶ Ibid.

⁴⁵⁷ Ibid.

⁴⁵⁸ Pablo Picasso bio je španjolski slikar, grafičar i kipar. Jedan od najutjecajnijih umjetnika 20. stoljeća i osnivač umjetničkog smjera kubizma. Bavio se analitičkim kubizmom, sintetskim tretiranjem motiva, neoklasikom, nadrealizmom i sugestivnim ekspresionizmom. Za vrijeme okupacije Francuske u Drugom svjetskom ratu daje odraz svojih raspoloženja i pogleda na događaje koji se zbivaju u svijetu. Jedno od najpoznatijih radova je *Guernica* iz 1937. godine. – Picasso, Pablo. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=48116>, posjećeno 15. studenog 2018.

⁴⁵⁹ Manet Finds Fodder in the French Debacle in Mexico. New York Times, <https://www.nytimes.com/2006/11/03/arts/design/03mane.html>, posjećeno 11. studenog 2018.

predsjednika Benita Juárez (1806.–1872.). Naime, Napoleon III. imao je cilj osvojiti Meksiko, a kada je republikanska vlada pod Benitom Juárezom došla na vlast povlašćena manjina zemljoposjednika i svećenika molila je Francusku za pomoć, stoga je Napoleon III. poslao vojsku 1862. godine.⁴⁶⁰ Prva invazija rezultirala je francuskim porazom koji se i danas u Meksiku slavi kao Cinco de Mayo.⁴⁶¹ Kako bi prikrio drugu planiranu invaziju, Napoleon III. je nagovorio Maksimilijana, mlađeg brata austrijskog imperatora, da postane carem Meksika. Maximilian nije znao ništa posebno o zbivanjima u Meksiku te je prihvatio ponudu. Meksički monarhisti vjerovali su da će biti prihvaćen, no narodna podrška ipak je stala na stranu Juárez. Napoleon je znao da mu se bliži poraz, stoga je savjetovao Maximilianu da abdicira, no on to nije učinio. Stoga mu je dosuđena smrt. Na dan 19. lipnja 1867. godine Maximilian s dvojicom generala odveden na otvoreni teren u blizini groblja te pucan od strane meksičke vojske. Nije umro u prvoj paljbi, već je ona morala biti ponovljena, stoga je Manet sliku izradio u pet varijanti tj. pet pucnjeva iz puški. Na prvoj vidimo cjelovite prikaze muških likova, a na sljedećima su glave raspršene pod paljbom i metcima. Dakle, pedesetak godina nakon što je Goya naslikao slavnu sliku, drugi francuski car bio je odgovoran za nasilja u udaljenom Meksiku. Manet se pomno informirao o slici pomoću novinarskih izvještaja te mu je Goyina slika poslužila da izradi svoje viđenje nedavnog pogubljenja.

Slika 67: Édouard Manet, *Pogubljenje cara Maximilijana*, ulje na platnu, 252 x 305 cm, Kunsthalle Mannheim, Mannheim, 1868.

Slika 68: Pablo Picasso, *Masakar u Koreji*, ulje na ploči, 110 x 210 cm, Musée Picasso, Pariz, 1951.



⁴⁶⁰ Ibid.

⁴⁶¹ Ibid.

Isto je učinio i Pablo Picasso na djelu *Masakar u Koreji* (Sl. 68). Sliku je izradio 1951. godine te se smatra osudom američke intervencije u Korejskome ratu. Ona prikazuje pogubljenje iz 1950. godine koje su provele Sjeverna Koreja, Južna Koreja i američke snage u gradu Sinchon u Sjevernoj Koreji.⁴⁶² Pretpostavlja se da je *Masakar u Koreji* prikazao civile ubijene od strane antikomunističkih snaga, a u ovom je periodu Picasso gajio jasne simpatije prema komunizmu.⁴⁶³ Prvi su prikazani kao oni koji razaraju i istrijebljuju tuđe živote, a suprotstavljena im je mehaniziranih vojnika ili gomila oružja nad trudnim ženama.

I u suvremeno vrijeme slika zaokuplja pažnju umjetnika. Primjerice, španjolskog fotografa José Manuela Ballestera⁴⁶⁴ (1960.–?) je potraga za različitim konceptima praznog prostora dovela do serije *Espacios ocolutos* iz 2008. godine (Sl. 69) kojim je izmijenivao poznate radove na način da je digitalno izmijenio fotografije ovih slika dok nije postigao efekt uznemirujuće odsutnosti.⁴⁶⁵ Goya je istraživao temu rata i njegovih posljedica na ljude, no oni su nestali u Ballesterovu djelu, jedino što je ostalo je prazan prostor s osvijetljenom kutijom. Međutim, i dalje se prepoznaje Goyin postav figura te i dalje slika stvara osjećaj jeze, unatoč samo jednom tragu koji upućuje da je bilo i ubijanja, a to je osvijetljeni trag krvi na tlu. Stvara se pretpostavka da su na rubnom dijelu grada, u gluho doba noći, vojnici već otišli, a tijela su uklonjena s mjesta zločina.

Goyina slika *Pogubljenje 3. svibnja 1808. godine* se konstanto prerađuje, pa je danas tako i česti motiv popularnih *mem*-ova (Sl. 70) (Sl. 71) (Sl. 72). Naime, kroz vizualnu reprezentaciju ratnih strahota iskazuje se molba za prestanak ovakvih stradanja, kritika rata u Siriji, pomoć oko zdravstvenog osiguranja ili borbe za ženska prava.

⁴⁶² Massacre in Korea. Art Group, <http://www.pablocassano.net/massacre-in-korea/>, posjećeno 12. studenog 2018.

⁴⁶³ Ibid.

⁴⁶⁴ José Manuel Ballester je španjolski slikar i fotograf. Njegova umjetnička karijera započela je slikarstvom s posebnim interesom prema talijanskim i flamanskim slikama od 15. do 18. stoljeća. Od 1990-ih godina počeo je uparivati slikarstvo i fotografiju. Ballesterov rad uvijek je usredotočen na otvorene prostore, javne prostore, industrijske zone ili građevinska mjesta u izgradnji. – Ballester, José Manuel. Spain is culture, http://www.spainisculture.com/en/artistas_creadores/jose_manuel_ballester.html, posjećeno 13. studenog 2018.

⁴⁶⁵ Ballester, José Manuel. Pogubljenje 3. svibnja, <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/works/the-third-of-may/>, posjećeno 12. studenog 2018.

Slika 69: José Manuel Ballaster, *3. svibnja*, fotografija, Slika 70: *Meme* (br 1.)

269 x 351 cm, Guggenheim Museum, Bilbao, 2008.



Slika 71: *Meme* (br. 2)

Slika 72: *Meme* (br. 3)



Recikliranje *Saturna koji proždire svojega sina* posebno je zahvatilo Sjedinjene Američke Države, a ovo djelo usko se veže uz aktivizam. Naime, radionica političkih postera Berkeley okupila je studente Sveučilišta u Kaliforniji 1970. godine kako bi pružila neodobravajući odgovor na plan bombardiranja Kambodže Richarda Nixona⁴⁶⁶ (1913.–1994.) i nedavnih pucnjava u Kentu. Naime, studenti sa Sveučilišta u Kentu na dan 5. svibnja 1970. godine protestirali su protiv uplitanja američke vlade u vijetnamski rat, a četvero studenata ubijeno je

⁴⁶⁶ Richard Nixon bio je američki političar koji postao predsjednikom SAD-a kao kandidat republikanske stranke. Iako je obećavao mir u Vijetnamu, vodio je dosta neujednačenu politiku. Smanjio je broj američkih vojnika, ali je obnovio bombardiranje i proširio vojne operacije na Laos i Kambodžu. Okončao je rat tek nakon niza pregovaranja u siječnju 1973. godine.- Nixon, Richard. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=43933>, posjećeno 13. studenog 2018.

pucnjevima od strane vojske.⁴⁶⁷ Stotine tiskarskih izdanja stvorene su pod vodstvom Malaquiasa Montoye⁴⁶⁸ (1938.–?), glavnog pokretača pokreta i izrade postera. Jay Belloli⁴⁶⁹ (1949.–?) bio je student u Berkleyju u to vrijeme, a velikom divu koji proždire svojeg sina nije nazvao Saturn, već mu je dodjeljeno ime Amerika (Sl. 73), a to je dodatno istaknuto naslovom ispod postera.⁴⁷⁰ Poster je bio tiskan na recikliranom IBM računalnom papiru koji je bio uzet s otpada, dok su se studenti kretali ulicama. Uzdigla se pobuna među studentima koji su bili nezadovoljni radom američke administracije. Nadalje, Goyina slika je postala sličnom referencom u američkim crtanim filmovima (Sl. 74) ili raznim *meme*-ovima (Sl. 75) gdje je predsjednik viđen kao onaj guši vlastiti narod.

Slika 73: Jay Belloli, *Amerika*

Slika 75: Meme (br. 5),

proždire svoju djecu, poster, 1970.



⁴⁶⁷ Exhibition – Art as Activism. Art Blart, <https://artblart.com/tag/jay-belloli-amerika-is-devouring-its-children/>, posjećeno 11. prosinca 2018.

⁴⁶⁸ Malaquias Montoya je bio predavač na brojnim sveučilištima u Sjedinjenim Američkim Državama. Njegovi radovi uključuju slike, murale, crteže, no najpoznatiji je po slikama u sitotisku. Montoyin jedinstveni vizualni izraz je umjetnost protesta. – Montoya, Malaquias. Malaquias Montoya About, <http://www.malaquiasmontoya.com/malaquias-montoya-about.html>, posjećeno 14. studenog 2018.

⁴⁶⁹ Jay Belloli nije umjetnik, već je voditelj galerijskih programa. Svoju karijeru započeo je u Baxter Art Gallery u Caltechu početkom 80-ih godina. Tada je postao i direktorom galerijskih programa u Armory Center for the Arts tijekom dva stoljeća, prije nego što je zadužen za ravnatelja muzeja Pasadena Museum California Art. Odnedavno je u mirovini, ali povremeno radi kao kustos i savjetnik. – Belloli, Jay. Pasadena Now, <http://www.pasadenanow.com/main/the-state-of-pasadena-art-curator-art-consultant-jay-belloli-looks-at-the-past-present-and-future-of-the-rose-citys-art-scene/#.W-2N9h9RfDc>, posjećeno 13. studenog 2018.

⁴⁷⁰ Exhibition – Art as Activism. Art Blart, <https://artblart.com/tag/jay-belloli-amerika-is-devouring-its-children/>, posjećeno 11. prosinca 2018.

Slika 74: Meme (br. 4)



ZAKLJUČAK

Nakon 1200 godina feudalizma u Europi te nakon Francuske revolucije 1789. godine, u 19. stoljeću vlast preuzima građanstvo. Kraljevine i carstva postali su republikama što se nije zbililo odjednom, već u nizu pobuna i revolucija, uz poneka vraćanja na stare oblike vladanja ili traganje za novima.

Nakon što je Napoleon Francusku republiku pretvorio u Carstvo 1805. godine, nakon njegovog pada nastupila je Restauracija ili obnova kraljevstva 1830. godine. To je bilo popraćeno velikim razočaranjem, a potom strastvenom i odlučnom borbom za građansku slobodu i općenito visoke ljudske ideale čemu svjedoče revolucije 1830. i 1848. godine. Sa svakim od ovih perioda francuske, španjolske i svjetske povijesti, osim prvotnog oduševljenja, donesene su i restriktivne mjere koje su zapravo pogoršavale živote pučanstva. Promjene su se smjenjivale silovitom brzinom, jedna za drugom, a najviše su to primijetili stanovnici na marginama društvenog ustroja. Stoga se i svakidašnji život učinio beznačajnim, pa su mnogi umjetnici potražili izvore uzbuđenja u neobičnim krajevima udaljenih civilizacija i kultura poput Alžira ili Maroka te u davnim povijesnim događajima. No, poneki umjetnici nisu ostali ravnodušnima, već su kroz vizualnu reprezentaciju direktno uputili kritiku i osudu političkih i društvenih zbivanja. Na prijelazu stoljeća u tomu su svakako prednjačili Théodore Géricault, Eugène Delacroix i Francisco Goya koji direktno su izvore svojih slika tražili u Francuskoj revoluciji, bourbonskoj Restauraciji, Španjolskoj revoluciji te *guerilla* ratovima. Sukladno tomu, prilikom slikanja svojih remek-djela uključili su dotad neviđen pristup istraživanja pojedinih turbulentnih tema, od istraživanja novinskih članaka, putovanja na mjesta događaja, proučavanja medicinske literature i odjeka kolonizacije, starih simbola koji se baštine od antičkih vremena te alegorijskih reinterpretacija.

Njihova djela postala su jednim od glavnih obilježja predromantičarskog ili romantičarskog pokreta. Nasuprot hladnoj ukočenosti klasicizma 18. stoljeća i *empirea* početkom 19. stoljeća koji su dominirali francuskim i španjolskim dvorovima, trojica umjetnika učinila su korak dalje te trajno utjecala na razvoj slikarstva, kao što je Francuska revolucija trajno izmijenila čitav svijet. Iako su radili prema narudžbama kraljeva i njihovih službenika, nisu slijepo slijedili akademska pravila, već su u slikovnu formu uklopili i subverzivnu kritiku što je posebno vidljivo na prikazima ljudskih lica i postava figura, i vladajućih i siromašnih. Naime, slikari su izražavali snažnu provalu osjećajnosti vlastite persone, koja je usporedno bila i pokretač čitave generacije jer je osjećaj bespomoći zahvatio čitavu Francusku i Španjolsku,

kao i ostatak svijeta. Interes umjetnika za suvremene događaje direktno je bio vezan uz porast nacionalnih osjećanja i revolucionarnog duha pomoću kojih su razotkrili krizne trenutke društva u kojem su živjeli. Trojica umjetnika manje su se brinula o tome kako čim vjernije i plemenitije reprezentirati pojedinosti izabranih prikaza, već su kroz sliku nastojali izraziti vlastite osjećaje i misli o pojedinim političkim i društvenim pitanjima, a osobe koje su naslikali postali su trajnim svjedocima bezumlja, mržnje, bespomoći i jada društvenih promjena. U potrazi za autentišnoću umjetnici su odlazili i na daleka putovanja poput Delacroixa ili su bježali u izolaciju kao Goya.

U svojim radovima Géricault, Delacroix i Goya oslikavali su svakodnevni život čovjeka s prijelaza 18. na 19. stoljeće. Zanimali su ih svi društveni statusi, rodbinske veze, vojne naredbe, tragedije, odnosno u središtu njihovih radova uvijek se nalazio čovjek i pitanje njegove namjene u sustavu društva. Stoga njihovi radovi ističu i priznaju osobnost umjetnika, njegove osjećaje i način doživljavanja svijeta te im imaginacija daje slobodu da to izraze na svoj način. Gotovo na svakoj njihovoj slici očituje se prividni nered, užurbani pokret te prikaz patnje ili čežnje na licima. Ne samo da je pristup temi slobodan, već je takvim i potez kista koji postaje osobnim rukopisom slikara.

Prema svemu navedenome, trojica umjetnika nastojala su promijeniti moralni fokus svijeta, stoga su njihova djela drastično utjecala na umjetnike u narednim stoljećima, a njihova popularnost očituje se i danas. Mnoge od njihovih slika postale su ikoničnima, pa se tako značenje *Splavi Meduze* i *Portreta crnaca* može raspoznati u bijedi izbjegličkih kriza u Sredozemnome moru ili bijegom od rata na Bliskom Istoku, *Sardanapalova smrt* i *Sloboda predvodi narod* u diktatorskim zemljama u Africi i Aziji ili 'demokratskim' zemljama zapada te revolucijama koje su slijedile nakon francuske, poput Oktobarske revolucije u Rusiji 1917. godine, a *Pogubljenje 3. svibnja 1808.* i *Saturn proždire svoga sina* označili su besmisao bilokakvih ratova, pobuna, nasilja, osobito Prvog i Drugog svjetskog rata, ali i brojnih manjih nereda, uz napomenu da korist od toga mogu imati isključivo državni službenici. Francuska revolucija obliježila je svijet, a njezina nasljeđa vidljiva su i danas, stoga je jasno da brojni umjetnici 19. i 20. stoljeća, a sada i 21. stoljeća svoj izvor crpe iz radova majstora francuskog i španjolskog slikarstva Théodorea Géricaulta, Eugènea Delacroixa i Francisca Goye.

POPIS LITERATURE:

1. ALFORD, R., Francisco Goya and The Intentions of the Artist, u: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 4 (1960.), 482.–493.
2. ALHADEFF, A., Julian Barnes and the „Raft of the Medusa“, u: *The French Review*, 2 (2008.), 276.–291.
3. ANDERSON, J., Život i djelo. Goya, Zagreb, 1996.
4. ATHANASSOGLU-KALLMYER, N., Cézanne and Delacroix's Posthumous Reputation, u: *The Art Bulletin*, 1 (2005.), 111.–129.
5. BERGER, K., CHALMERS JOHNSON, D., Art as Confrontation: The Black Man in the Work of Géricault, u: *The Massachusetts Review*, 2 (1969.), 301.–340.
6. CIPRINI, A., I classici della pittura. Delacroix. L'artista e il suo tempo, Rim, 1989.
7. CRASKE, M., Art in Europe 1700.–1830., New York, 1997.
8. CROW, T., Classicism in Crisis: Gros to Delacroix, u: *Nineteenth Century Art. A Critical History*, (ur.) Stephen Eisenman, New York, 2011.
9. DAVIES, P., The French Revolution, Oxford, 2009.
10. DOWLING, J., Interpretation of Goya's Black Paintings, u: *Hispania*, 2 (1973.), 449.–457.
11. DOWLING, J., The Crisis of the Spanish Enlightenment: Capricho 43 and Goya's Second Portrait of Jovellanos, u: *Eighteenth-Century Studies*, 3 (1985.), 331.–359.
12. EISENMAN, S., Critical art and History, u: *Nineteenth Century Art. A Critical History*, (ur.) Stephen Eisenman, New York, 2011.
13. EITNER, L., Géricault's Wounded Cuirassier, u: *The Burlington Magazine*, 96 (1954.), 236.–241.
14. FLORISOONE, M., Constable and the „Massacres de Scio“, u: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 2 (1957.), 180.–185.
15. GOLDSTEIN, J. What Makes a Piece of Art or Science a Masterpiece?, u: *Cell*, 175 (2018.), 1.–5.
16. HOBBSAWN, E. Doba revolucije, Zagreb, 1987.
17. ILIE, P., Goya's Teratology and the Critique of Reason, u: *Eighteenth-Century Studies*, 1 (1984.), 35.–56.
18. IVANČEVIĆ, R., Stilovi, razdoblja, život II. Od romanike do secesije, Zagreb, 2000.
19. JANSON, H.W., Jansonova povijest umjetnosti, Varaždin, 2013.
32 (1990.), 538.–539.

20. JOHNSON, L., The „Raft of the Medusa“ in Great Britain, u: *The Burlington Magazine*, 617 (1954.), 249.–254.
21. JOHNSON, L., Towards Delacroix's Oriental Sources, u: *The Burlington Magazine*, 120 (1978.), 144.–146.
22. JOHNSON, L., Where Delacroix Painted the 'Massacres de Scio', u: *The Burlington Magazine*, 1 HAGEN, R-M., HAGEN, R. Francisco Goya 1746.–1828., Zagreb, 2006.
23. KLINGENDER, F., Géricault as Seen in 1848, u: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 475 (1942.), 254.–256.
24. LAMBERTSON, J. Delacroix's „Sardanapalus“, Champmartin's „Janissaries“ and Liberalism in the Late Restoration, u: *Oxford Art Journal*, 2 (2002.), 67.–85.
25. LE BON, G. Psihologija naroda, gomila, revolucija, Zagreb, 2004.
26. LUKACHER, B., The Tensions of Enlightenment: Goya, u: *Nineteenth Century Art. A Critical History*, (ur.) Stephen Eisenman, New York, 2011.
27. MANSBACH, S., Goya's Liberal Iconography: Two Images of Jovellanos, u: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 41 (1978.), 340.–344.
28. MULLER, P., Discerning Goya, u: *Metropolitan Museum Journal*, 31 (1996.), 175.–187.
29. MORA, S. Delacroix's Art Theory and His Definition of Classicism, u: *The Journal of Aesthetic Education*, 1 (2000.), 57.–75.
30. MORGAN, J.S., The Mystery of Goya's "Saturn“, u: *New England Review*, 3 (2001), 39.–43.
31. NÉRET, G., Eugène Delacroix 1798.–1863., Zagreb, 2007.
32. OLSZEWSKI, E. Exorcising Goya's "The Family of Charles IV", u: *Artibus et Historiae*, 40 (1999.), 169.–185.
33. PACH, W., Géricault, u: *Parnassus*, 6 (1936.), 12.–15.
34. PISCHEL, G., Opća povijest umjetnosti, Zagreb, 1966.
35. PRENDEVILLE, B., The Features of Insanity, as Seen by Géricault and by Büchner, u: *Oxford Art Journal*, 1 (1995.), 96.–115.
36. RAPELLI, P., *Art Book. Goya. Ironični genij na pragu modernog slikarstva*, (ur.) Radovan Ivančević, Zagreb, 1998.
37. RINGBOM, S., Guérin, Delacroix and „The Liberty“, u: *The Burlington Magazine*, 782 (1968.), 270.–275.

38. ROSENBLUM, R., JANSON, H. W., *Art of the Nineteenth Century. Painting and Sculpture*, London, 1984.
39. SELLS, C., After the 'Raft of Medusa': Géricault's Later Projects, u: *The Burlington Magazine*, 128 (1986.), 563.–569.
40. SHARRY, R., Delacroix's Definition of Art, u: *Art Journal*, 2 (1965.), 119.–123.
41. STEADMAN, D., The Graphic Art of Francisco Goya, u: *Bulletin (St. Louis Art Museum)*, 1(1979.), 152.–154.
42. WILKIN, K., The Glory of Our Age: Delacroix's Late Work, u: *The Hudson Review*, 4 (1999.), 720.–726.
43. Ancien régime, Hrvatska enciklopedija,
<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=2525>, posjećeno 5. listopada 2018.
44. Abderahman, Mulaj. Když bývalo XIX. století,
https://www.19stoleti.cz/fullarticle_kdojekdo-121_Abderrahmane.htm, posjećeno 5. studenog 2018.
45. Apsolutistička monarhija, Hrvatska enciklopedija,
<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=3426>, posjećeno 5. listopada 2018.
46. Aristokracija, Hrvatska enciklopedija,
<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=3830>, posjećeno 5. listopada 2018.
47. Ballester, José Manuel. Pogubljenje 3. svibnja, <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/works/the-third-of-may/>, posjećeno 12. studenog 2018.
48. Ballester, José Manuel. Spain is culture,
http://www.spainisculture.com/en/artistas_creadores/jose_manuel_ballester.html, posjećeno 13. studenog 2018.
49. Bayeu, Francisco. Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/artist/bayeu-y-subias-francisco/b218fee4-053b-4656-8577-9aa001ad1989>, posjećeno 5. studenog 2018.
50. Belloli, Jay. Pasadena Now, <http://www.pasadenanow.com/main/the-state-of-pasadena-art-curator-art-consultant-jay-belloli-looks-at-the-past-present-and-future-of-the-rose-citys-art-scene/#.W-2N9h9RfDc>, posjećeno 13. studenog 2018.
51. Bonaparte. Hrvatska enciklopedija,
<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=8623>, posjećeno 5. studenog 2018.
52. Buržoazija, Hrvatska enciklopedija,
<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=10316>, posjećeno 5. studenog 2018.

53. Byron, George Gordon, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=10438>, posjećeno 5. studenog 2018.
54. Carot, Jean Martin. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=11466>, posjećeno 13. studenog 2018.
55. Cézanne, Paul. Enciclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Paul-Cezanne>, posjećeno 13. studenog 2018.
56. Champmartin, Charles Emile, <https://www.pictorem.com/profile/Charles.Emile.Callande.de.Champmartin>, posjećeno 5. studenog 2018.
57. Constable John. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=12399>, posjećeno 26. studenog 2018.
58. Dalì Takes on Goya in Los Caprichos Exhibition at the Centro Cultural Español. New Times, <https://www.miaminewtimes.com/arts/dali-takes-on-goya-in-los-caprichos-exhibition-at-the-centro-cultural-espa-ol-7849531>, posjećeno 11. studenog 2018.
59. Dalì, Salvador. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=13730>, posjećeno 13. studenog 2018.
60. Delacroix, Eugène. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=14327>, posjećeno 19. listopada 2018.
61. Delacroix, Eugène. Enciclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Eugene-Delacroix>, posjećeno 30. listopada 2018.
62. Delacroix, Eugène. The Art History, <https://www.theartstory.org/artist-delacroix-eugene.htm>, posjećeno 19. listopada 2018.
63. Delacroix, Eugène: Themes of influence. The National Gallery, <https://www.nationalgallery.org.uk/whats-on/exhibitions/past/delacroix-and-the-rise-of-modern-art/eug%C3%A8ne-delacroix-themes-of-influence>, posjećeno 11. studenog 2018.
64. Despotizam. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=14773>, posjećeno 5. studenog 2018.
65. Esquirol, Jean Etienne Dominique, Enciclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Jean-Etienne-Dominique-Esquirol>, posjećeno 5. studenog 2018.

66. Exhibition – Art as Activism. Art Blart, <https://artblart.com/tag/jay-belloli-amerika-is-devouring-its-children/>, posjećeno 11. prosinca 2018.
67. Fantin-Latour, Henri. Enciclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Henri-Fantin-Latour>, posjećeno 13. studenog 2018.
68. Feudalizam, Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=19403>, posjećeno 5. listopada 2018.
69. Ferdinand VII. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=19266>, posjećeno 5. studenog 2018.
70. French revolution. Enciclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/event/French-Revolution>, posjećeno 30. listopada 2018.
71. Flordibanca, José Moñino. Encyclopedia, <https://www.encyclopedia.com/history/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/floridablanca-jose-monino-count-1728-1808>, posjećeno 5. studenog 2018.
72. Géricault, Theodore. Artble, https://www.artble.com/artists/theodore_gericault, posjećeno 11. studenog 2018.
73. Géricault, Théodore. Enciclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Theodore-Gericault>, posjećeno 18. listopada 2018.
74. Géricault, Théodore. Hrvatska Enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=21784>, posjećeno 18. listopada 2018.
75. Géricault, Théodore. The Art History, <https://www.theartstory.org/artist-gericault-theodore.htm>, posjećeno 18. listopada 2018.
76. Gerila. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=21788>, posjećeno 5. studenog 2018.
77. Goya, Francisco. The Art Story. <https://www.theartstory.org/artist-goya-francisco.htm>, posjećeno 25. listopada 2018.
78. Guérin, Pierre Narcisse. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=23690>, posjećeno 5. studenog 2018.
79. Gros, Antoine-Jean. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=23495>, posjećeno 5. studenog 2018.
80. Holy Alliance. Enciclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/topic/Holy-Alliance>, posjećeno 5. studenog 2018.

81. Hugo, Victor. Hrvatska enciklopedija,
<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=26622>, posjećeno 5. studenog 2018.
82. Hume, David. Hrvatska enciklopedija,
<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=26669>, posjećeno 14. studenog 2018.
83. Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpetriere. Psychoanalysis – American Psychological Association,
<https://www.apadivisions.org/division-39/publications/reviews/invention.aspx>,
posjećeno 11. prosinca 2018.
84. Jakobinci. Hrvatska enciklopedija,
<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=28549>, posjećeno 5. studenog 2018.
85. Jovellanos, Gaspar Melchor. Enciclopedia Britannica,
<https://www.britannica.com/biography/Gaspar-Melchor-de-Jovellanos>, posjećeno 6. studenog 2018.
86. Karlo III. Hrvatska enciklopedija,
<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=30557>, posjećeno 5. studenog 2018.
87. Karlo IV. Hrvatska enciklopedija,
<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=30560>, posjećeno 5. studenog 2018.
88. Kippenberger, Martin. Artsy, <https://www.artsy.net/artist/martin-kippenberger>,
posjećeno 13. studenog 2018.
89. Kippenberger, Martin - *Raft of The Medusa*. The Brooklyn Rail,
<https://brooklynrail.org/2014/06/artseen/martin-kippenbergerraft-of-the-medusa>,
posjećeno 11. prosinca 2018.
90. Koons, Jeff. Artsy, <https://www.artsy.net/artist/jeff-koons>, posjećeno 13. studenog 2018.
91. Lamb, Charles. Enciclopedia Britannica,
<https://www.britannica.com/biography/Charles-Lamb>, posjećeno 14. studenog 2018.
92. Liberalizam. Hrvatska enciklopedija,
<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=36345>, posjećeno 5. listopada 2018
93. Liberty Leading The People. Enciclopedia Britannica,
<https://www.britannica.com/topic/Liberty-Leading-the-People#ref1245466>, posjećeno 19. listopada 2018.
94. Louis XVI. Hrvatska enciklopedija,
<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=37461>, posjećeno 5. studenog 2018.

95. Louis XVIII. Hrvatska enciklopedija,
<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=37463>, posjećeno 5. studenog 2018.
96. Manet, Édouard. Enciclopedia Britannica,
<https://www.britannica.com/biography/Edouard-Manet>, posjećeno 13. studenog 2018.
97. Manet Finds Fodder in the French Debacle in Mexico. New York Times,
<https://www.nytimes.com/2006/11/03/arts/design/03mane.html>, posjećeno 11. studenog 2018.
98. Maria Luisa. Enciclopedia Britannica,
<https://www.britannica.com/biography/Manuel-de-Godoy#ref112972>, posjećeno 5. studenog 2018.
99. Minjun, Yue. Artsy, <https://www.artsy.net/artist/yue-minjun>, posjećeno 13. listopada 2018.
100. Monet, Claude. Enciclopedia Britannica,
<https://www.britannica.com/biography/Claude-Monet>, posjećeno 13. studenog 2018.
101. Montoya, Malaquias. Malaquias Montoya About,
<http://www.malaquiasmontoya.com/malaquias-montoya-about.html>, posjećeno 14. studenog 2018.
102. Monomanija. Hrvatska enciklopedija,
<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=41729>, posjećeno 6. studenog 2018.
103. Montesquieu, Charlesa-Louisa de Secondat. Hrvatska enciklopedija,
<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=41799>, posjećeno 5. studenog 2018.
104. Murat, Joachim. Hrvatska enciklopedija,
<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=42477>, posjećeno 6. studenog 2018.
105. Newmann, Bernett. Artsy, <https://www.artsy.net/artist/barnett-newman>,
posjećeno 13. studenog 2018.
106. Nixon, Richard. Hrvatska enciklopedija,
<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=43933>, posjećeno 13. studenog 2018.
107. Re-Appropriated Artworks: Liberty Leading The People. New Britain Museum of American Art, <https://nbmaa.wordpress.com/2010/05/06/re-appropriated-artworks-liberty-leading-the-people-by-eugene-delacroix/>, posjećeno 11. studenog 2018.
108. Rousseau, Jean-Jacques. Hrvatska enciklopedija,
<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=53500>, posjećeno 5. studenog 2018.

109. Peter Paul Rubens. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=53586>, posjećeno 16. studenog 2018.
110. Saul, Peter. Artsy, <https://www.artsy.net/artist/peter-saul>, posjećeno 13. studenog 2018.
111. Shonibare, Yinka. Artsy, <https://www.artsy.net/artist/yinka-shonibare-mbe>, posjećeno 13. studenog 2018.
112. Smirke, Robert. Tate, <https://www.tate.org.uk/art/artists/robert-smirke-503>, posjećeno 1. prosinca 2018.
113. Stendhal. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=58000>, posjećeno 5. studenog 2018.
114. Tajni život umjetničkih djela – Eugène Delacroix: *Sloboda predvodi narod*. Fulmar Television & Film 2005. Production for BBC Wales
115. Tajni život umjetničkih djela – Francisco Goya: *Pogubljenje 3. svibnja 1808.*. Fulmar Television & Film 2003. Production for BBC Wales
116. The Necessary Insolence of Peter Saul. Hyperallergic, <https://hyperallergic.com/255122/the-necessary-insolence-of-peter-saul/>, posjećeno 6. studenog 2018.
117. Vatolina, Nina. Artnet, <http://www.artnet.com/artists/nina-vatolina/biography>, posjećeno 13. studenog 2018..
118. Velázquez, Diego. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=64101>, posjećeno 5. studenog 2018.
119. Vergilije. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=64325>, posjećeno 5. studenog 2018.
120. Voltaire, François-Marie Arouet. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=65298>, posjećeno 5. studenog 2018.
121. Why Has This Painting Inspired So Many Contemporary Artists. Artsy, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-why-has-this-painting-inspired-so-many-contemporary-artists>, posjećeno 18. listopada 2018.
122. Zedong, Mao. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=38733>, posjećeno 13. studenog 2018

POPIS PRILOGA:

Slika 1: Théodore Géricault, *Konjanik u napadu*, ulje na platnu, 349 x 266 cm, Musée du Louvre, Pariz, 1812.,

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Charging_Chasseur#/media/File:GericaultHorseman.jpg

Slika 2: Théodore Géricault, *Ranjeni konjanik*, ulje na platnu, 358 x 294 cm, Musée du Louvre, Pariz, 1814.,

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Wounded_Cuirassier#/media/File:Th%C3%A9odore_g%C3%A9ricault_corazziere_ferito_che_abbandona_il_fuoco_ante_1814_01.jpg

Slika 3: Théodore Géricault, *Kovačeva radnja*, ulje na platnu, 120 x 100 cm, Privatna kolekcija, Pariz, 1814., <https://www.wikiart.org/en/theodore-gericault/the-blacksmith-signboard>

Slika 4: Théodore Géricault, *Splav Meduze*, ulje na platnu, 491 x 716 cm, Musée du Louvre, Pariz, 1818.–1819.,

https://hr.wikipedia.org/wiki/Splav_Meduze#/media/File:Th%C3%A9odore_G%C3%A9ricault_-_The_Raft_of_the_Medusa_-_WGA08630.jpg

Slika 5: Théodore Géricault, *Odsječene noge*, ulje na platnu, 52 x 64 cm, Musée Fabre, Pariz, 1818.–1820.,

https://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9odore_G%C3%A9ricault#/media/File:G%C3%A9ricault-Etude-Fabre.jpg

Slika 6: Théodore Géricault, *Odsječene glave*, ulje na platnu, 52 x 64 cm, Musée Fabre, Pariz, 1818.–1820.,

https://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9odore_G%C3%A9ricault#/media/File:Th%C3%A9odore_Géricault_T%C3%AAtes-de-suppliques.jpg

Slika 7: Théodore Géricault, *Studija za Splav Meduze*, ulje na platnu, 37 x 46, Musée du Louvre, Pariz, 1818.–1819.,

[https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%A7%D7%95%D7%91%D7%A5:Th%C3%A9odore_G%C3%A9ricault_-_Le_Radeau_de_la_M%C3%A9duse_esquisse_\(salon_de_1819\).jpg](https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%A7%D7%95%D7%91%D7%A5:Th%C3%A9odore_G%C3%A9ricault_-_Le_Radeau_de_la_M%C3%A9duse_esquisse_(salon_de_1819).jpg)

Slika 8: Théodore Géricault, *Splav Meduze* (detalj),

<https://www.pinterest.com/pin/213428469819259145/>

Slika 9: Théodore Géricault, *Profesionalna borba u boksu*, litografija, 1818.,

<https://fineartamerica.com/featured/boxers-theodore-gericault.html>

Slika 10: *Borba između Criba i Molineauxa*, engleski sportski print, 1811.,

<http://fightland.vice.com/blog/the-fighting-irish-jewish-and-african-immigrants-of-the-golden-age-of-boxing>

Slika 11: Girodet de Roucy Trioson, *Portret Jeana-Baptiste Belleya*, ulje na platnu, 159 x 111 cm, Musée National, Versailles, 1797., https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Belley#/media/File:Anne-Louis_Girodet_De_Roucy-Trioson_-_Portrait_of_J._B._Belley,_Deputy_for_Saint-Domingue_-_WGA09508.jpg

https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Belley#/media/File:Anne-Louis_Girodet_De_Roucy-Trioson_-_Portrait_of_J._B._Belley,_Deputy_for_Saint-Domingue_-_WGA09508.jpg

Slika 12: Théodore Géricault, *Crnkinja*, ulje na platnu, 32 x 40, Musée Bonnat, Bayonne, 1818., <https://www.wikiart.org/en/theodore-gericault/a-young-negro-woman>

Slika 13: Théodore Géricault, *Bista Josepha*, ulje na platnu, 47 x 38 cm, kolekcija Hans E. Bühlera, Berg am Irchel, Švicarska, 1818.–1819.,

<http://www.getty.edu/art/collection/objects/779/theodore-gericault-study-of-a-model-french-about-1818-1819/>

Slika 13: Théodore Géricault, *Crnac*, ulje na platnu, 35 x 41 cm, Musée, Chalon-sur-Salonne, 1818.–1819., <https://www.pinterest.com/pin/379780181050071409/>

Slika 14: Théodore Géricault, *Tržište robova*, olovka, École des Beaux-Arts, Pariz, 1823.,

http://www.wikigallery.org/wiki/painting_218873/Theodore-Gericault/The-Slave-trade

Slika 15: Théodore Géricault, *Portret kleptomana*, ulje na platnu, 61 x 50 cm, Musée du Louvre, Pariz, 1822.–1823.,

https://hr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9odore_G%C3%A9ricault#/media/File:Th%C3%A9odore_G%C3%A9ricault_-_L%27Ali%C3%A9n%C3%A9.jpg

Slika 16: Théodore Géricault, *Kockarica*, ulje na platnu, 77 x 64 cm, Musée du Louvre, Pariz 1822.–23.,

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Woman_with_a_Gambling_Mania#/media/File:A_Madwoman_and_Compulsive_Gambler_1822_Theodore_Gericault.jpg

Slika 17: Théodore Géricault, *Zavidna žena*, ulje na platnu, 72 x 58 cm, Musée des Beaux-Arts, Lyon, 1822.–23.

https://hr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9odore_G%C3%A9ricault#/media/File:Jean_Louis_Th%C3%A9odore_G%C3%A9ricault_009.jpg

Slika 18: Théodore Géricault, *Opsesija vojnom zapovijedi*, ulje na platnu, 81 x 65 cm, Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur, 1822.–23.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/64/Jean_Louis_Th%C3%A9odore_G%C3%A9ricault_-_Man_with_Delusions_of_Military_Command.jpg

Slika 19: Théodore Géricault, *Otmičar*, ulje na platnu, 64 x 54 cm, Museum of fine Arts, Springfield, 1822.–23., <https://curiator.com/art/theodore-gericault/a-kidnapper>

Slika 20: Sir Charles Bell, Arteriije, London, 1811., iz: Brendan Prendeville, *The Features of Insanity, as Seen by Géricault and by Büchner*, u: *Oxford Art Journal*, 1 (1995.), 99.

Slika 21: Théodore Géricault, *Studija za Odsječene glave*, 21 x 27 cm, Musée des Beaux-Arts, Besançon, iz: Brendan Prendeville, *The Features of Insanity, as Seen by Géricault and by Büchner*, u: *Oxford Art Journal*, 1 (1995.), 99.

Slika 22: Eugène Delacroix, *Dante i Vergilije u paklu*, ulje na platnu, 189 x 246 cm, Musée du Louvre, Pariz, 1822.,

https://hr.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Delacroix#/media/File:Delacroix_barque_of_dante_1822_louvre_189cmx246cm_950px.jpg

Slika 23: Eugène Delacroix, *Pokolj na Hiosu*, ulje na platnu, 417 x 354, Musée du Louvre, Pariz, 1824.,

[https://sh.wikipedia.org/wiki/Pokolj_na_Hiosu_\(slika\)#/media/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Le_Massacre_de_Scio.jpg](https://sh.wikipedia.org/wiki/Pokolj_na_Hiosu_(slika)#/media/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Le_Massacre_de_Scio.jpg)

Slika 24: Eugène Delacroix, *Pokolj na Hiosu* (detalj),

[https://sh.wikipedia.org/wiki/Pokolj_na_Hiosu_\(slika\)#/media/File:Massacre_at_chios_pyramids.jpg](https://sh.wikipedia.org/wiki/Pokolj_na_Hiosu_(slika)#/media/File:Massacre_at_chios_pyramids.jpg)

Slika 25: Eugène Delacroix, *Sardanapalova smrt*, ulje na platnu, 392 x 496 cm, Musée du Louvre, Pariz, 1824.,

https://hr.wikipedia.org/wiki/Sardanapalova_smrt#/media/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_La_Mort_de_Sardanapale.jpg

Slika 26: Charles-Emile Champmartin, *Janjičari*, ulje na platnu, 472 x 628 cm, Musée d'art et d'histoire, Rochefort, 1828., iz: Johan Lambertson, Delacroix's „Sardanapalus“, Champmartin's „Janissaries“ and Liberalism in the Late Restoration, u: *Oxford Art Journal*, 2 (2002), 68.

Slika 27: Eugène Delacroix, *Sloboda predvodi narod*, ulje na platnu, 259 x 323, Musée du Louvre, Pariz, 1830.,

https://hr.wikipedia.org/wiki/Sloboda_vodi_narod#/media/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_La_libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg

Slika 28: Pierre Narcisse Guérin, *Morfej i Iris*, ulje na platnu, 281 x 178, Hermitage Museum, Lenjingrad, 1818. [https://www.wikidata.org/wiki/Q16665313#/media/File:Pierre-](https://www.wikidata.org/wiki/Q16665313#/media/File:Pierre-Narcisse_Gu%C3%A9rin_-_Morpheus_and_Iris_-_WGA10971.jpg)

[Narcisse_Gu%C3%A9rin_-_Morpheus_and_Iris_-_WGA10971.jpg](https://www.wikidata.org/wiki/Q16665313#/media/File:Pierre-Narcisse_Gu%C3%A9rin_-_Morpheus_and_Iris_-_WGA10971.jpg)

Slika 29: Pierre Narcisse Guérin, *Aurora i Kefalos*, ulje na platnu, 252 x 183, Musée du Louvre, Pariz, 1810. [https://www.wikidata.org/wiki/Q23499671#/media/File:Gu%C3%A9rin-](https://www.wikidata.org/wiki/Q23499671#/media/File:Gu%C3%A9rin-amouretomphale.jpg)
[amouretomphale.jpg](https://www.wikidata.org/wiki/Q23499671#/media/File:Gu%C3%A9rin-amouretomphale.jpg)

Slika 30: Eugène Delacroix, Studija za *Sloboda predvodi narod*, olovka, 32 x 22 cm, Musée du Louvre, Pariz, oko 1830., iz: Sixten Ringbom, Guérin, Delacroix and „The Liberty“, u: *The Burlington Magazine*, 782 (1968.)

Slika 31: Eugène Delacroix, Studija za *Sloboda predvodi narod*, olovka, 29 x 19 cm, Musée du Louvre, Pariz, oko 1830., iz: Sixten Ringbom, Guérin, Delacroix and „The Liberty“, u: *The Burlington Magazine*, 782 (1968.)

Slika 32: Eugène Delacroix, *Grčka na ruševinama Misolongija*, ulje na platnu, 208 x 147 cm, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux, 1826.,

https://en.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Delacroix#/media/File:Eug%C3%A8ne_Ferdinand_Victor_Delacroix_017.jpg

Slika 33: Marianne, *La France Republicaine*, 1792., u: Matthew Craske, *Art in Europe 1700.–1830.*, New York, 1997.

Slika 34: Eugène Delacroix, *Alžirke u haremu*, ulje na platnu, 180 x 229 cm, Musée du Louvre, Pariz, 1832.,

https://bs.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Delacroix#/media/File:WomenofAlgiers.JPG

Slika 35: Francisco Goya, *Grof od Floridablanca*, ulje na platnu, 262 x 166 cm, Banco Urquijo, Madrid, 1783.,

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f9/The_Count_of_Floridablanca_by_Francisco_Goya.jpg

Slika 36: Francisco Goya, *Obitelj Karla IV. i njegova obitelj*, ulje na platnu, 280 x 336 cm, Museo del Prado, Madrid, 1800.–1801.,

https://hr.wikipedia.org/wiki/Karlo_IV.,_%C5%A1panjolski_kralj#/media/File:La_familia_de_Carlos_IV.,_Francisco_de_Goya.jpg

Slika 37: Diego Velázquez, *Las Meninas*, ulje na platnu, 318 x 276 cm, Museo del Prado, Madrid, 1656.,

https://en.wikipedia.org/wiki/Las_Meninas#/media/File:Las_Meninas,_by_Diego_Vel%C3%A1zquez,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg

Slika 38: Francisco Goya, *Las Meninas*, gravira s akvatintom, 40 x 32 cm, Calcografia National, Madrid, 1778.–1799., <http://www.luzyartes.com/2012/10/las-meninas-de-goya-grabado-del-ano-1778.html>

Slika 39: Francisco Goya, *San razuma stvara čudovišta*, bakropis, 21 x 15 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, 1797.–1798.,

https://sh.wikipedia.org/wiki/San_razuma_stvara_%C4%8Dudovi%C5%A1ta#/media/File: Museo_del_Prado_-_Goya_-_Caprichos_-_No._43_-_El_sue%C3%B1o_de_la_razon_produce_monstruos.jpg

Slika 40: Francisco Goya, *San razuma stvara čudovišta*, pripremni crtež, 21 x 15 cm, Metropolitan Museum of Art, New York,

1797. [https://sh.wikipedia.org/wiki/San_razuma_stvara_%C4%8Dudovi%C5%A1ta#/media/File: Prado_-_Los_Caprichos_-_preparatory_drawing_-_No._43_-_El_sue%C3%B1o_de_la_razon_produce_monstruos.jpg](https://sh.wikipedia.org/wiki/San_razuma_stvara_%C4%8Dudovi%C5%A1ta#/media/File:Prado_-_Los_Caprichos_-_preparatory_drawing_-_No._43_-_El_sue%C3%B1o_de_la_razon_produce_monstruos.jpg)

Slika 41: Francisco Goya, *San razuma stvara čudovišta*, pripremni crtež, 21 x 15 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, 1797.,

https://sh.wikipedia.org/wiki/San_razuma_stvara_%C4%8Dudovi%C5%A1ta#/media/File:Ydroma_universal.jpg

Slika 42: Francisco Goya, *Portret Gaspara Melchora de Jovellanos*, ulje na platnu, 205 x 133 cm, Museo del Prado, Madrid, 1798., <https://www.wikiart.org/en/francisco-goya/gaspar-melchor-de-jovellanos>

Slika 43: Francisco Goya, *Autoportret*, bakropis, 21 x 15 cm, Museo del Prado, Madrid, 1797.–1798., <http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/aug2006.html>

Slika 44: Francisco Goya, *Kao da su druga pasmina*, bakropis, Museo del Prado, Madrid, 1797.–1798., <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/perhaps-they-are-of-another-breed/79677a93-3905-4ae7-a4cb-3df57eca209a>

Slika 45: Francisco Goya, *Zato što si drugdje rođen, Zato što si Židov, Zato što si liberal*, bakropis, Museo del Prado, Madrid, 1797.–1798.,

https://en.wikipedia.org/wiki/Los_caprichos#/media/File:Museo_del_Prado_-_Goya_-_Caprichos_-_No._12_-_A_caza_de_dientes.jpg

Slika 46: Francisco Goya, *Kao u doba njegovog djeda*, bakropis, Museo del Prado, Madrid, 1797.–1798., https://en.wikipedia.org/wiki/Los_caprichos#/media/File:Museo_del_Prado_-_Goya_-_Caprichos_-_No._39_-_Asta_su_Abuelo.jpg

Slika 47: Francisco Goya, *Vi koji ne možete više*, bakropis, Museo del Prado, Madrid, 1797.–1798., https://en.wikipedia.org/wiki/Los_caprichos#/media/File:Museo_del_Prado_-_Goya_-_Caprichos_-_No._42_-_Tu_que_no_puedes.jpg

Slika 48: Francisco Goya, *Odnijeli su je*, bakropis, Museo del Prado, Madrid, 1797.–1798., https://en.wikipedia.org/wiki/Los_caprichos#/media/File:Museo_del_Prado_-_Goya_-_Caprichos_-_No._24_-_No_hubo_remedio.jpg

Slika 49: Francisco Goya, *Drugi svibnja 1808. godine*, ulje na platnu, 266 x 345 cm, Museo del Prado, Madrid, 1814., https://www.google.hr/search?q=drugi+svibnja+1808&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiWiLrWjKzeAhUpKsAKHdxUChUQ_AUIDygC&biw=1360&bih=626#imgrc=saOTu3FrkkPAMM:

Slika 50: Francisco Goya, *Pogubljenje 3. svibnja 1808. godine*, ulje na platnu, 266 x 345 cm, Museo del Prado, Madrid, 1814.,

https://hr.wikipedia.org/wiki/Tre%C4%87i_svibnja_1808.#/media/File:El_Tres_de_Mayo,_by_Francisco_de_Goya,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg

Slika 51: Nepoznati autor, *Ubojstvo petorice redovnika iz Valencije*, drvorez, Nacionalna knjižnica Madrid, iz: Paola Rapelli, Art Book. Goya. Ironični genij na pragu modernog slikarstva, (ur.) Radovan Ivančević, Zagreb, 1998.

Slika 52: Francisco Goya, *Saturn proždire svojega sina*, ulje na platnu, 146 x 83 cm, Museo del Prado, Madrid, 1820.–1823.

[https://www.wikidata.org/wiki/Q1150997#/media/File:Francisco_de_Goya,_Saturno_devorando_a_su_hijo_\(1819-1823\).jpg](https://www.wikidata.org/wiki/Q1150997#/media/File:Francisco_de_Goya,_Saturno_devorando_a_su_hijo_(1819-1823).jpg)

Slika 53: Peter Paul Rubens, *Saturn*, ulje na platnu, 180 x 87 cm, Museo del Prado, Madrid 1636.–1638., [https://en.wikipedia.org/wiki/Saturn_\(Rubens\)#/media/File:Rubens_saturn.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Saturn_(Rubens)#/media/File:Rubens_saturn.jpg)

Slika 54: Peter Saul, *Posljednji trenutci na Splavi Meduze*, ulje na platnu, 64 x 80 cm, Mary Boone Gallery, New York, 2015., <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-why-has-this-painting-inspired-so-many-contemporary-artists>

Slika 55: Barnett Newman, *Jericho*, ulje na platnu, 94 x 88 cm, Centre Georges Pompidou, Pariz, 1968., <https://www.wikiart.org/en/barnett-newman/jericho-1969>

Slika 56: Frank Stella, *Splav Meduze*, aluminij s čeličnim cijevima, gredama i drugim metalnim predmetima, 167 x 163 x 159; 425 x 414 x 403 cm, Glass House, New Canaan, 1990., <https://www.artsy.net/artwork/frank-stella-raft-of-medusa-part-i>

Slika 57: Jeff Koons, *Splav Meduze*, ulje na platnu, staklo, aluminij, 69 x 102 x 14; 175 x 259 x 37 cm, West 21st Street, New York, 2014., https://www.google.com/search?client=firefox-b&biw=1366&bih=642&tbm=isch&sa=1&ei=gdDsW8f6ApC1sAeD8a6oDw&q=jeff+koons+the+raft+of+medusa&oq=jeff+koons+the+raft+of+medusa&gs_l=img.3...24849.29613.0.31286.0.0.0.0.0.0.0.0...0...1c.1.64.img..0.0.0....0.bA2exELIMKQ#imgrc=41kcvQ57MtXCSM

Slika 58: Marin Kippenberger, *Neimenovano*, ulje na platnu, 100 x 120 cm, Galerie Gisela Capitain, Köln, 1996., <https://www.art-agenda.com/reviews/martin-kippenberger%E2%80%99s-%E2%80%9Cthe-raft-of-the-medusa%E2%80%9D-2/>

Slika 59: Jean Martin Charcot, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1878.,

https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Martin_Charcot#/media/File:Jean-Martin_Charcot_chronophotography.jpg

Slika 60: Ignace Henri Théodore Fantin Latour, *Posveta Delacroixu*, ulje na platnu, 160 x 250 cm, Musée d'Orsay, Pariz, 1864., https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fantin-Latour_Homage_to_Delacroix.jpg

Slika 61: Paul Cézanne, *Apoteoza Delacroixa*, ulje na platnu, 27 x 35 cm, Musée d'Orsay, Pariz, 1890.–1894.,

<https://nga.gov.au/exhibition/masterpiecesfromparis/Default.cfm?IRN=191167&BioArtistIRN=21796&mystartrow=49&realstartrow=49&MNUID=3&ViewID=2>

Slika 62: Nina Vatolina, *Fašizam - najveći neprijatelj žene*, litografija na papiru, 100 x 69 cm, Art Museum of Volgograd, Volgograd, 1941.,

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/dec/08/nina-vatolina-fascism-most-evil-enemy-women-stirring-propaganda>

Slika 63: Yue Minjun, *Sloboda predvodi narod*, ulje na platnu, 250 x 360 cm, Queens Museum of Art, New York, 1996., https://www.huffingtonpost.com/elena-cue/interview-with-yue-minjun_b_6693498.html

Slika 64: Coldplay, *Viva la Vida or Death and All His Friends*, naslovnica albuma, 2008.,

<https://www.gigwise.com/news/42732/coldplay-use-french-romantic-painting-for-viva-la-vida-cover>

Slika 65: Salvador Dalí, *San razuma stvara čudovišta*, bakropis, 21 x 15 cm, Museo Goya, Zaragoza, 1973., <https://www.hoyesarte.com/evento/los-caprichos-de-goya-desde-la-mirada-de-dali/>

Slika 66: Yinka Shonibare, *San razuma stvara čudovišta (Afrika)*, kronomatska fotografija, 71 x 49 cm, Stephen Friedman Gallery, London, 2008.,

<https://africa.si.edu/exhibits/shonibare/monsters.html>

Slika 67: Edouard Manet, *Pogubljenje cara Maximilijana*, ulje na platnu, 252 x 305 cm, Kunsthalle Mannheim, Mannheim, 1868.,

[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Execution_of_Emperor_Maximilian#/media/File:Edouard Manet_022.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Execution_of_Emperor_Maximilian#/media/File:Edouard_Manet_022.jpg)

Slika 68: Pablo Picasso, *Masakar u Koreji*, ulje na platnu, ulje na ploči, 110 x 210 cm, Musée Picasso, Pariz, 1951.,

https://en.wikipedia.org/wiki/Massacre_in_Korea#/media/File:Picasso_Massacre_in_Korea.jpg

Slika 69: José Manuel Ballaster, 3. svibnja, fotografski print na ulju na platnu, 269 x 351 cm, Guggenheim Museum, Bilbao, 2008., <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/works/the-third-of-may/>

Slika 70: Meme (br. 1), <https://me.me/i/the-one-n-front-f-the-gun-lives-former-everybody-1844796>

Slika 71: Meme (br. 2), <https://www.pinterest.com/pin/438608451182699100/>

Slika 72: Meme (br. 3), <https://www.pinterest.com/pin/438608451182601829/>

Slika 73: Jay Belloli, *Amerika proždire svoju djecu*, poster, 1970.,

<https://kubotaerin.wordpress.com/2016/05/22/amerika-is-devouring-its-children-poster-1970/>

Slika 74: Meme (br. 4), <https://horrorpedia.com/2015/01/29/saturn-devouring-his-son-painting-by-francisco-goya/>

Slika 75: Meme (br. 5), <https://www.spectator.co.uk/2016/01/america-notebook-how-donald-trump-is-destroying-the-republican-party/>