

Bojana Plemić

HUMANISTIČKA TEORIJA UMETNOSTI

Od zanatlije do umetnika

Pojam umetnosti kao i sam smisao reči umetnik menjao se kroz vreme. Poznato je da je tokom srednjovekovnog perioda umetnik smatran samo običnim zanatlijom. Oni koji su se bavili ovakvom vrstom poslova, imali su svoja cehovska udruženja baš kao i svi drugi. Iako su ponekad u pitanju bila vrhunska remek-dela gde su pojedinci zaista ostavljali neizbrisiv lični pečat, oni su i dalje smatrani samo rukama koje ponizno sprovode u delo raskošne carske narudžbine, ilustruju najzamršenije ideje teologa i patrona, a sve to u slavu Božiju. Čini se da čak i oni sami nisu posedovali nikakvu svest o svojoj ulozi, što je naravno bilo u skladu sa opštom društvenom strukturom.

Počev od Renesanse sve postaje drugačije. Vremenom položaj umetnika se menja a njihov status u društvu biva sve bolji, ali ono što je bio glavni cilj još uvek je neostvareno. To je bilo priznavanje umetnosti kao slobodne veštine.

Renesansa je obnovila interesovanje za grčke i rimske autore, za humanističke studije, tzv. *Studia humanitas*. Njihova se vrednost podrazumevala kao univerzalna i ona postaje ideal obrazovanja u Kvatroćentu. Antički sistem – skup znanja (*paideia*), ponovo je aktuelan. On podrazumeva kružno, celokupno obrazovanje koje je obuhvatalo *SEPTEM ARTES LIBERALES* (sedam slobodnih veština)¹. Ali među njima nije bilo likovnih umetnosti, one su još uvek izolovano ležale pod onim nazivima koji su takođe bili antičkog porekla – *ars* ili *tehne*². Ono što je počelo kao borba umetnika za bolji društveni položaj, za konačno odvajanje od zanatlija, bilo je moguće ostvariti samo kroz priznanje njihove profesije kao jedne od *artes liberales*.

U antičkoj Grčkoj potpuno obrazovanje bilo je odlika slobodnog čoveka, koje ga je razlikovalo od varvara. Tokom XV veka, obrazovanje je postalo važna odlika i svakog slobodnog građanina humaniste, pa i sami umetnici kreću da potenciraju ovaj ideal, kao i intelektualne elemente u svojoj umetnosti. Pre kraja veka, postaću uobičajeno mesto u teoretskim raspravama ukazivanje na bliskost slikarstva sa matematikom i drugim disciplinama. Leonardo da Vinči u svom Traktatu o slikarstvu, daje prednost poznavanju perspektive nad svim ostalim, kao jednom od najznačajnijih sistema za studiranje prirode. Takođe, on i prvi ovo pitanje dovodi u vezu sa problemom slobodne veštine jer smatra da praksa mora počivati na osnovanoj teoriji. Počev od Gibertija mnogi su teoretičari

ponavljali još Vitruvijev stav, koji za jednog dobrog arhitektu propisuje različita znanja, od geometrije, aritmetike, optike, filozofije, astrologije, medicine, do pisanja, crtanja i muzike. Značaj obrazovanja imao je u vezi sa matematikom jedan važan argument: kako je ona imala status slobodne veštine, povezivanje sa slikarstvom ukazivalo je i na njegovo razvijanje u tom pravcu.

Ali čak i propisno obrazovan umetnik još uvek nije bio dovoljno udaljen od zanatlije. Likovnim umetnostima bila je potrebna *dignitas*³ kakvu su imale poezija ili retorika. Ono što se najviše zameralo slikarstvu i skulpturi jeste da su isuviše manuelne, više su produkt tela no duha. Leonardo je u svojim spisima stao u odbranu slikarstva, smatrajući da ukoliko je ono prvenstveno mehanička veština jer ga izvodi ruka, koja zapravo realizuje ono što je u mašti i pisanje bi se moglo smatrati takvim, jer i tu pisac perom zapisuje ono što mu je na umu.

Rasprave o dostojanstvu pojedinih umetnosti često su se zasnivale na poređenju, a u renesansi je svakako najpoznatiji paragone⁴ onaj između slikarstva i poezije. Da bi stekla *dignitas* kakvu je imala poezija, likovna umetnost morala je imati svoju teoriju. Zbog toga je zapravo antička teorija književnosti preuzeta i prilagođena onome što mi danas poznajemo kao Humanističku teoriju umetnosti. Upravo je ona dotadašnjim zanatlijama obezbedila toliko željenu slobodu.

HUMANISTIČKA TEORIJA UMETNOSTI I DOKTRINA ŽUT PICTURA POESIS'

U Italiji XIV i XV veka vrhunac obrazovanja predstavljalo je proučavanje klasičnih autora: čitanje, prevođenje i tumačenje njihovih spisa. Kao što je već pomenuto, dostojanstvo likovnih umetnosti traženo je upoređivanjem sa poezijom. Zbog toga ne čudi što su kao vrhunski autoriteti za teoretičare, posebno od druge polovine XVI veka, kada počinje sistematizacija znanja i literature ovih umetnosti, poslužili antički pisci: Aristotel i njegova *Poetica* i Horacijeva *Ars poetica*. To su bili oni toliko citirani izvori, koji su zapravo predstavljali teoriju književnosti, ali i bili bogati delovima koji su izvlačeni iz konteksta i dovodili u vezu pre svega slikarstvo i poeziju. Tako je i nastala doktrina o poeziji kao sestrinskoj umetnosti slikarstva (*the sister arts*)⁵. Često se navodila izreka pripisana Plutarhu: "*muta poesis pictura loquens*" (slika je nema pesma, a poezija je slika koja govori), a još je važniji Horacijev stih "*ut pictura poesis*" koji će zapravo postati suštinski za čitav odnos poezije i slikarstva. Značenje stiha – slika je kao pesma (ono što važi za pesmu, važi i za sliku), obrazac je humanističke teorije umetnosti. Sredinom XVI veka u tom duhu piše i Dolče

(Ludovico Dolce) u svom delu "Dialogo della pittura intitolato l'Aretino", napominjući da su ne samo pesnici, već svi pisci zapravo slikari, a da je slika obdarena poezijom, kao što je svaki slikar delom i poeta.

Nova Ars pictoria nastala je kao proizvod humanizma Renesanse. Postavilo se pitanje da li se na umetnost koja koristi druge medijume, može primeniti jedna već oformljena estetika? Cilj nove kao i stare teorije jeste ukazivanje na to da je glavna zaostavština slikarskog dela, proizašla iz ispunjenja najvišeg cilja slikarstva, kao i same poezije, zapravo reprezentativno podražavanje ljudskog života u njegovoj superiornijoj formi. Znači, suština je preneti a odatle nije teško zaključiti kako su i glavni pojmovi poput imitacije, invencije, ekspresije i dekoruma preneti i prilagođeni novim okolnostima. Oni su u svojim originalnim postavkama preuzeti, ali vremenom menjani. Prvenstveni uzrok promene morala je biti sama materija, od pesme i literature ka slici, ali umnogome njihov razvojni put zavisiće i od religioznih, društvenih i istorijskih prilika kroz koje sama umetnost prolazi.

Iako je u uvodnom delu o tome bilo reči, treba napomenuti da u okvirima doktrine ut pictura poesis, igra važnu ulogu teorija o učenom slikaru, bratu blizancu učenog pesnika, čiji je prototip doctus poeta antike, aktuelna od XVI pa sve do kraja XVIII veka. Alberti je još napominjao da slikar treba da poznaje pesnike i istoričare koji će ga snabdevati univerzalnim temama i inspirisati ga novim idejama. U kasnom XVI veku slikar treba da ima i sakralno i profano obrazovanje, ali i da poznaje geografiju, klimatologiju, geologiju, manire i običaje različitih naroda, jer će samo tako biti dostojan određenih poetskih i istorijskih tekstova koji su njegova tema. Slikara i pesnika spaja sloboda imaginacije, a poznavanje poezije dodaje šarm slikarskoj invenciji. Ovakvo obrazovanje zapravo je trebalo da podrži koncept o slikaru kao tačnom istoričaru. Iako su pre njegovog formiranja, još u Renesansi, slikari ostavljali slobodi svoje imaginacije i ekspresije da interpretira literarni predložak koga su se držali, sa razvojem ovog koncepta čiji je zapravo vrhunac slikar kao precizni istoričar, ipak on ostaje više teoretski pojam XVI veka, nego istinska potvrda u realnosti. Ali ono što je sigurno to je da je bio usko povezan sa drugim važnim elementima Ars pictorie, kao što su dekorum i hijerarhija žanrova.

Hijerarhija žanrova upravo je još jedan odjek antičke literarne teorije. Ona će usloviti popularnost određenih tema u slikarstvu, koje će biti zastupljenije i cenjenije od drugih, a na taj način izvršiti shodno svojoj lestvici i određenu sistematizaciju slikara – samo su se oni najbolji bavili žanrom koji se najviše kotirao. Jedna od dalekosežnih posledica je primena hijerarhije u slikarstvu sve do XIX veka, do same romantičarske pobune. Ona je još jedan od primera transponovanja stare teorije u novu i vrlo je konkretno razvijen sistem koji se izrazito odražavao u praksi. To je zapravo skala po kojoj se kretala humanistička teorija umetnosti, dok se zatim zaustavljajući se na svakom pojedinačnom stepeniku, ona dalje primenjivala ilustracijama svojih osnovnih pojmova.

IMITACIJA

Pojam imitacije potiče iz antike, gde svoj ekvivalent ima u reči mimezis (podražavanje). Značenje ovog termina u kontekstu njegove primene u teoriji umetnosti od XV veka pa nadalje, usko je povezano sa Aristotelovom definicijom, po kojoj je cilj književnosti, a samim tim i likovnih umetnosti, podražavanje prirode, ali ne onakve kakva ona jeste, već kakva bi trebalo da bude. Ovim je zapravo naglašena teza o neophodnosti idealizacije, što je osnovni stav klasične umetnosti, kao i jedan od osnovnih postulata svakog klasicizma koji će se kasnije pojaviti.

Teoretičari su aristotelovskim jezikom rečeno, posmatrali i slikarstvo kao imitaciju prirode ali u njenoj uzvišenoj (reprezentativnoj) formi. Međutim, paralelno sa konceptom idealne imitacije koji se formira od XVI veka, postoji stariji koncept o doslovnom podražavanju prirode, koji je bio aktuelan još u prethodnom veku. Alberti je naglašavao kako je zadatak slikara da verno prikaže realnost, a Vazari u svojim Životima slavni slikara, vajara i arhitekata hvali doslovno imitiranje.

Dolče, autor prve značajnije rasprave o slikarstvu u Činkvečentu – Dialogo della pittura, iako polazi od početne definicije umetnosti kao imitacije prirode, naglašava i to da bi umetnik zapravo trebalo da prevaziđe prirodu. On bi trebalo da predstavi život ne onakav kakav jeste, već kakav bi trebalo da bude. Samo kroz stvaranje ljudske figure, slikar se može poboljšati u odnosu na prirodu. Postoje dva principa: prvi je onaj koji bi Aristotel odobrio (tzv. Selektivna imitacija prirode), po kome umetnik radi direktno po prirodi ali tako što odabira najbolje delove različitih individua, stvarajući savršeniju figuru od one koja u stvarnosti postoji. Drugi princip jeste onaj kojim su radili Apel ili Praksitel, koji se svodi na pronalaženje jednog, najsavršenijeg mogućeg modela. Međutim, Dolče insistira upravo na tome da moderan umetnik ne može naći standard savršenstva u jednoj osobi, jer se priroda, pa čak i u najboljim okolnostima, ne otkriva bez svojih mana. Umetnik upravo ispravljaajući njeno nesavršenstvo, nju i nadmašuje. U tom procesu, njega treba da vodi studiranje nepogrešive antike, jer je već ona taj ideal prirode kome slikar stremi. Ipak, ni antičke statue ne treba doslovno kopirati, već samo njihove kriterijume savršenstva.

Krajem veka, Neoplatonisti su izokrenuli Aristotelovu teoriju tako što su tvrdili da ideal lepote, lik koji umetnik vidi u ogledalima sopstvenoga uma, pre ima izvoriste u Bogu, nego u prirodi. To je zapravo bila kvazi religiozna doktrina u skladu sa namerama kontrareformacije, a otkrivena u okviru mode platonizma kroz subjektivnu kontemplaciju unutrašnje, nematerijalne ideje. U skladu sa tim i Dolče će u svom poslednjem radu Idea del tempio della pittura objavljenom 1590. god., promeniti svoj stav naglašavajući da je zemaljska lepota nematerijalna emanacija božanske lepote, koju umetnik prepoznaje samo stoga što je svestan refleksije te božanske lepote u svom umu. Znači promenio se objekat, predmet podražavanja, to više nije priroda, već ideja. Tako se i razvija jedna od centralnih antiteza baroka – Idea versus natura, ideja suprotstavljanja prirodi tj. pobeđe nad prirodom.

Kao što je za manirizam bilo karakteristično mistično i neoplatonističko gledište, tako u XVII veku preovladava empirističko-idealističko tj. Aristotelovsko gledište kroz obnovu interesovanja za prirodu kao izvor idealnih koncepcija. Tako će Belori (Bellori) svojim biranim filozofskim rečnikom vrednovati Aristotelovu Poeticu kao kapitalni dokument teorije slikarstva. On je smatrao da superiornost slikara leži u sakupljanju raštrkanih iskustava u jedan savršen model, tj. Ideja kao objekat slikarske imitacije proizilazi iz prirode kroz proces selekcije najboljeg. On je diveći se antičkim statuama, njih shvatao kao vrhunac umetničkog rada, jer su one odabirom najboljeg iz prirode zapravo imitirale Ideju lepog. Na taj je način, on ustvari prvi formulisao osnovnu doktrinu francuskog klasicizma – la belle nature.

Belori je takođe opet preciznim aristotelovskim jezikom i zaokružio značenje pojma imitacije u slikarstvu, vraćajući ga njegovom izvoristu, naglasivši ono što ranija kritika i nije toliko potencirala: da je slikarstvo, kao i poezija, podražavanje ljudskih aktivnosti, života i dešavanja, ali upravo onih koji se izdvajaju po nesvakidašnjem značaju i lepoti, pronalazivši kriterijume idealnog u samoj izuzetnoj čovekovoј realnosti.

INVENCIJA

Pojam invencije jeste zapravo termin koji označava problem originalnosti u teoriji umetnosti kasnog Činkvečenta. Od latinske reči inventio proizilazi i značenje termina kao veštine iznalaženja novih sadržaja, novih formi, idejne osnove. Upravo je originalnost ono što mi danas usko povezujemo sa umetnošću. Delo je originalno ukoliko ne poseduje ideale nekog drugog dela, ukoliko što manje duguje tradiciji i sredini u kojoj nastaje. Ovakvim merilom posmatraju se i dela prošlosti.

A opet i invencija je u skladu sa razvojem teorije slikarstva imala svoj put. Dolče u svom Traktatu slikarstvo upravo deli na invenciju, crtež i kolorit. On je i dao jednu od najpotpunijih definicija invencije u Činkvečentu, gde je ona zapravo priča, koju slikar sam priča ili mu je zadaje neko drugi, patron ili ideator a u skladu sa onim što namerava da ostvari.

Pojam originalnosti nije se posmatrao kao nešto potpuno novo, nikad viđeno i nepoznato ljudima. Invencija se počela odnositi na nov način na koji će biti izložena materija samog dela, na prezentiranje teme. Jedan od naobrazovanijih umetnika svih vremena, slikar – filozof, Nikola Pusen definiše ovaj pojam kao drugačiji i nov pristup već postojećoj, staroj likovnoj tradiciji. Novina u slikarstvu nije u predmetu do tada neviđenom, već u dobrom, originalnom rasporedu i izrazu, pa tako taj predmet umesto da bude opšte poznat time što će zadobiti takav prilaz od strane umetnika, zapravo i star postaje nov.

Ukoliko je inventivnost novi raspored poznate materije, onda se podrazumeva i poznavanje te materije, tj. da bi joj dao nov raspored i ekspresiju umetnik mora dobro poznavati istu. Sama materija jeste literarna podloga, tj. sadržaj dela, priča, fabula. Izvori su naravno, opet traženi u klasičnoj literaturi, poznavanju mitologije pre svega, ali i hrišćanskoj tradiciji, odnosno Bibliji. Stoga je posedovanje veoma širokog obrazovanja postalo i preduslov da bi se neko bavio profesijom umetnika. To nas sve opet navodi na pojam učenog slikara – pictor doctus, koji je neraskidivo povezan sa svim segmentima teorije slikarstva. Više znanja omogućavalo je više mogućnosti za odabir "starih" sadržaja, tema, objekata slike, koje će samo slikareva inventivnost metamorfozirati u jedinstvene nove pojave u istoriji slikarstva.

EKSPRESIJA

Danas, u savremenom društvu umetnost se vezuje za pojam emocija. Od pojave romantičarskih teorija postoje shvatanja da bez emocija nema ni umetnosti. Ali u izvornom razmišljanju teoretičara visoke Renesanse, vidi se tretman ovog problema na jedan potpuno drugačiji način, gde se zapravo radi o funkciji emocija.

Osnova za pojam ekspresije, nalazi se u Aristotelovom i Horacijevom delu, ali će i retoričari imati značajnog udela (Kvintilijan, Ciceron). Aristotelova definicija umetnosti koja je oživljena u Renesansi, smatra da umetnost, kao i poezija, treba da opisuje ili predstavlja čoveka, njegove delatnosti, poslove, akcije, a to se najbolje može ostvariti pokretom ljudskog tela. Odatle sledi da je upravo pokret tela ono što prikazuje ljudske emocije, raspoloženja i strasti duše, koja su duh i život umetnosti, ali i cilj kome treba da teži čitava slikarska nauka.

Smatralo se da je čovekova kretnja u uskoj vezi sa njegovim unutrašnjim životom. Kako je već naglašeno pokret izražava emocije, ali pokret tela je i izraz pokreta duše. Upravo je Leonardo na to i svodio suštinu slikarstva. On je čak savetovao slikaru da proučava neme osobe jer one svoja osećanja izražavaju mimikom, gestikulacijom, pokretima. Po njemu, ukoliko figure nisu dovoljno uverljivo prikazane tj imaju slabe pokrete duše, one su mrtve i to dvostruko, jer je već i sama

umetnost dovoljno distancirana od života.

Međutim, jedan od najznačajnijih autoriteta ovog koncepta i začetka moderne osnove empatije (uosećavanja) jeste bio Horacije. U njegovom delu *Ars poetica* on kao savet mladom dramskom piscu navodi i sledeće: "Ako hoćeš da ja zaplačem, prvo ti sam treba da pokažeš suze". Znači, ukoliko pesnik želi da izazove osećanja kod čitaoca, prvo ih on sam mora posedovati, ona moraju biti rasplamsana u njegovoj unutrašnjosti. Ovo je bila osnova za dalje teoretisanje u humanističkoj teoriji. Empatija je teorija koja podrazumeva jednu vrstu uslovne reakcije npr. kada vidimo nešto prijatno i sami se osećamo prijatno. U tom smislu Lomaco u svom Traktatu o umetnosti⁶ ide dalje, čak i do apsurdna. On smatra da ako su figure prikazane kao žive, to će izazvati reakciju kod posmatrača, ako se lik sa slike smeje i posmatrač će se smejeti, posmatrač će početi da razmišlja ukoliko je prikazan čovek koji razmišlja i slično.

U retorici su emocije upravo bile naglašene kao sredstvo kojim se postiže cilj, kojim se slušaoc može ubediti u istinitost iskazanih reči. Ovakav koncept biće naročito usvojen u baroku. Na Tridentskom saboru naglašeno je da umetnička dela treba da izazivaju emocije kod posmatrača. Ali i u baroknoj umetnosti, te emocije su samo sredstvo kojim se izaziva religiozno osećanje, odnosno određeni tip pobožnosti. I tu upravo vidimo povezivanje antičke teorije i moderne teorije umetnosti, u suštinskom odnosu baroka i retorike, a to je potreba da se komunicira sa širokim slojem posmatrača. Emocije su način ostvarenja te komunikacije, koja je zapravo sprovođenje uticaja na posmatrača sa ciljem prihvatanja određenih poruka.

DEKORUM

Termin dekorum potiče iz literarne teorije antičkog doba. Kao i svi prethodno navedeni pojmovi i on je imao svoju primenu u okviru teorije likovnih umetnosti i specifičan istorijat. U originalnoj interpretaciji koristio ga je Horacije u svojoj teoriji književnosti u kontekstu saveta koji daje mladom piscu o tome kako treba pisati jedno dobro delo. Dekorurn⁷ se odnosio na nešto što pristaje, prilagodljivost jednom uskom kontekstu, potrebi da se određena funkcija prilagodi formi, npr. "da ulogu starca ne treba poveriti mladom čoveku" i slično. Ono što je važno napomenuti, to je da kod antičkih pisaca, ni kod Aristotela ni kod Horacija ovaj pojam nije imao moralnu konotaciju, već se jednostavno ticao poštovanja određenih tehničkih pravila pisanja.

Sličan savet koji je Horacije dao mladom piscu, usvojila je i kritika u Renesansi. Slikar je bio dužan da određeni tip, akciju, pol predstavi na reprezentativan način sa odgovarajućom psihom, gestovima, ekspresijom. To uverenje je veoma rano ispoljio Alberti koji napominje da se svaka figura mora predstaviti shodno svom starosnom dobu (npr. ruka Jelene Trojanske mora biti naslikana negovana i nežna, nikako gruba). Krajem XV veka Leonardo je u svom Traktatu dekorurn definisao kao podobnost pokreta, odeće i pozicije, ali i odgovaranje gestova starosti i polu prikazanih. Opet i kod Lomaca nalazimo dosta mesta posvećenog ovom terminu, gde on smatra da svako mesto (groblje, crkva, palata, vrt, itd.) ili tema (rat, ljubav, gozba, itd.) imaju sopstvenu ikonografiju.

Međutim, dekorurn je u sebi krio i opasnost, pogotovo za umetničku originalnost. Kada je kritika bodrila slikare na dekorurn, ona ih nije savetovala da se drže tipičnog u ljudskim aktivnostima i ekspresiji, već da prate određene predloške koje bi osobe "dobrog ukusa" prihvatile kao odgovarajuće simbole nekih aktivnosti ili emocija. To je značilo da ovaj pojam nije samo odgovarajuće prikazivanje tipičnih

aspekata ljudskog života, već i određeno podudaranje gde je to prigodno, vezano ne samo za dobar ukus, već i moral i religiju.

Tokom XVI veka, pojam dekoruma se posebno transformiše. U vremenu koje predstavlja opštu krizu crkve, pa i same vere, termin počinje da dobija značenje reči pristojnost. Posebno nakon 1550. god., kritika sve više ukazuje na ono što je ne-dekorum kao na nešto nemoralno i neuzvišeno, pre nego li na nešto što je nereprezentativno i nepodobno. U tom smislu transformacija pojma imala je sledeći rezultat: dekorum podrazumeva ne samo odgovarajuću, prikazivačku istinitost, već i moralno podobnu. On biva izjednačen sa odsustvom akta, svih lascivnih scena i svega što bi pobuđivalo čula bilo kakvom erotskom sugestijom, čime je Renesansa naprotiv obilovala. Zbog toga je možda, danas jedno od najslavnijih umetničkih dela, u ono vreme poneo titulu jednog od najkritikovanih: Mikelandelov Strašni sud bio je oštro osuđivan zbog nagih predstava svetih lica, kao izrazito nemoralan i sa manjkom religioznosti. To je i rezultovalo kasnijim popravkama i "oblačenjem" freske, što je ukazivalo na nemogućnost sagledavanja veličine jednog ovakvog remek-dela u kontekstu onoga vremena i određenih kodeksa podobnosti.

Ovakva ograničenja dekoruma biće napuštena u XVII veku, posebno od vremena pape Urbana VIII i sa nastupanjem perioda stabilizacije crkve i učvršćenja njene moći. Tada se on vraća u neke stare okvire, naravno vremenom dobivši i odgovarajuća proširenja. Zapravo slikari su pred novim zadacima: da bi se verno i odgovarajuće predstavio neki predeo, zahtevano je precizno poznavanje klimatskih, geografskih karakteristika istog, poznavanje čak etničkih odlika nekih nacija ili međusobnih različitosti pojedinih naroda. Ipak, slikar koji je tako trebalo da bude precizni zapisivač istorije na platnu, više je ostao teoretski pojam, jer poznato je da su sva velika dela izborila mesto u istoriji umetnosti snagom individualnosti svojih stvaralaca, ali ponekad i hrabrošću da se upravo suprotstave nametnutim pravilima, onome što je propisano ili opšte prihvaćeno.

HIJERARHIJA ŽANROVA

Shvatanje ut pictura poesis podrazumevalo je ekviparaciju poezije i slikarstva. I kao što su mnogi termini preneti i primenjeni u teoriji likovnih umetnosti potekli iz antike, tako je kao još jedna od dalekosežnih posledica ovog upoređivanja nastala i hijerarhija žanrova u slikarstvu. Stvorena je lestvica tema, sadržaja koji su imali veće ili manje dostojanstvo i svojim rangiranjem istovremeno vrednovali i same umetnike. Žanr

takav ugrađen je u svest obrazovane ličnosti XV veka. Visokom stilu odgovaraju ep, tragedija i istorijsko slikarstvo. Epska poezija autora poput Homera, Vergilija, Ariosta imala je za glavne likove upravo ličnosti sa najviše društvene lestvice: bogovi, mitski heroji, vladari. I sam slikar mora da predstavlja čoveka i njegove aktivnosti ali one najuzvišenije. Zato se smatralo da istorijska tematika daje likovnim umetnostima dostojanstvo koje ih izjednačava sa epom i tragedijom. Ovaj žanr je podrazumevao podlogu u klasičnoj literaturi ili hrišćanskoj tradiciji. Zbog toga je istorijsko slikarstvo, od Renesanse do XIX veka bilo privilegovana forma, a slikari istorijskih kompozicija smatrani su najznačajnijim. U tom kontekstu posmatrano možemo shvatiti hrabrost i svojevrsnu revolucionarnost velikog Karavađa, kada je svoj stav izneo rečima: "Potrebna je ista veština da bi se naslikala jedna dobra mrtva priroda, kao i da bi se naslikala istorijska kompozicija". To je značilo izjednačavanje dva žanra, onog najviše i onog najniže rangiranog, a time je i osporena čitava njihova hijerarhija.

Srednji stil u retorici podrazumevao je upotrebu skromnijeg govora, što je svoj pandan u književnosti pronašlo u komediji. Isto tako njihova paralela u likovnim umetnostima jeste žanr slikarstvo: slikarstvo svakodnevnih prizora i radnji, sa više učesnika ali gde su ličnosti anonimne. Predstavlja izvesno spuštanje i u psihološkom i socijalnom smislu, ali naravno i u pogledu dostojanstvenosti prikazivanja ovih tema.

I konačno, na dnu lestvice je niski stil. To je "jezik ulice", vulgarnih reči. On odgovara satiri i pastoralu i najnižem slikarstvu – pejzažu i mrtvoj prirodi. To su slike bez prisustva ljudi. Bez uzvišenih radnji i aktivnosti, bez predstavljanja života u superiornoj formi. Upravo je i pojam dostojanstva vezan za prisustvo ljudskog lika, ako je literarni sadržaj bio obavezan da ih ima, onda se antropocentrizam klasične umetnosti podrazumevao. Pa ipak, potrebno je samo setiti se već navedenog Karavađa i mnogih drugih umetnika, pa da nam postane jasno da su i pejzaži i mrtve prirode danas uvrštene u redove neprocenjivih remek-dela, doprinele brisanju granica, stepenika i hijerarhija, stvorivši novu skalu koja je kao kriterijume imala samo lepotu i snagu tih ostvarenja, koja su predstavnici onog genija koji se krio iza njihovog štafelaja.

ZNAČAJ HUMANISTIČKE TEORIJE UMETNOSTI

Zadatak same pojave humanističke teorije umetnosti bila je borba za bolji položaj umetnika, za priznanje svima onima koji su se bavili likovnim umetnostima, dostojanstvenosti njihove profesije. Posledica promene stvari, svih teoretskih rasprava i kritika, jeste bilo postizanje primarnog cilja: slikari, skulptori i

RETORIKA	KNJIŽEVNOST	LIKOVNA UMETNOST	SOCIJALNI RANG
Visoki stil	Tragedija i ep	Istorijsko slikarstvo	Bogovi, heroji i vladari
Srednji stil	Komedija	Žanr slikarstvo	Građanski stalež
Niski stil	Satira i bukolička poezija	Pejzaž, mrtva priroda i seoske teme	Seljaci, pastiri

HEMA HIJERARHIJE ŽANROVA (paralele između retorike, književnosti i likovnih umetnosti)

sa vrha lestvice bilo je istorijsko slikarstvo. Samo su se najbolji umetnici, prema shvatanjima onoga doba, bavili ovim najuzvišenijim sadržajima. Koreni ovakvih ubeđenja potiču iz retorike, gde je bilo uvreženo shvatanje da postoje tri osnovne vrste govora, tri osnovna stila, visoki, niski i srednji stil. Takva teorija preneti je i na književnost i na likovnu umetnost. Ovo je bio sistem vrednosti literature i likovne umetnosti i kao

arhitekta stekli su poštovanje kao obrazovani ljudi i članovi humanističkog društva. Njihove umetnosti postaju slobodne veštine a vremenom rađa se i ideja o umetničkom delu kao nečemu odvojenom od praktične korisnosti, koje se vrednuje na osnovu svoje lepote i koje je "proizvod luksuza". Pored teoretskih argumenata borbe za slobodu umetnika, postojala je i praktična usmerenost protiv organizacija poput

cehova i gildi, koje su ih sputavale. Do kraja XV veka umetnici će se izdvojiti iz njih kao slobodne, obrazovane individue. Međutim, sa napuštanjem starih udruženja, pojavila se neophodnost novih institucija koje bi štatile interese samih umetnika i obučavale mlade snage. Zbog toga se od druge polovine XVI veka formiraju prve Akademije, koje će kasnije stvoriti čitavu strukturu umetničkog obrazovanja. Najranija osnovana bila je Vazarijeva "Accademia del Disegno" (Akademija crteža) u Firenci 1562. god, a ubrzo je u Rimu gilda sv. Luke prerasla u Akademiju, 1557. god. Odmah je bila očigledna razlika između starih i novih udruženja. Dok su gilde uglavnom za cilj imale održavanje tehničke tradicije, dotle se u Akademijama umetnost tretirala kroz naučni pristup, teoretski i praktično. Znači one su podrazumevale obrazovanje umetnika u smislu poznavanja i istorije ali i teorije umetnosti. U ranim danima Akademije su dozvoljavale individualno nadmetanje i nisu se obrušavale na svakog rivala kao gilde, mada će se i ta tolerantnost kasnije izmeniti. Ono što je zajedničko za sve Akademije jesu klasični ideali, koji su u jednom trenutku bili dosegnuti kao nešto što predstavlja uzor a vodili su obrazovanju koje je podrazumevalo ugledanje na te uzore. Ovakav stav je doveden u pitanje tek sa romantičarskom pobunom, kada se ona obrušava na klasičan duh (akademizam).

Jedna od nebrojenih spona antike i umetnosti perioda koji mi danas nazivamo Novim vekom, opet se jasno ogleda kod jednog od najvećih autoriteta, već toliko puta pomenutom Horaciju. Princip utile dolci (slatka korist) ili isticanje da je krajnji cilj poezije i slikarstva prodesse et delectare (da pouči i zabavi) naći će više nego igde svoju punu primenu u jednom značajnom poglavlju istorije umetnosti kao što je barok. Na neki način će ga i opisati jer specifičnost ovog razdoblja upra-

vo je proizašla iz težnje da slikarstvo treba istovremeno i da zabavi ali i pouči, da vaspitava kroz zabavu. Umetnost nije i ne treba da bude nešto što zamara, ali opet ni razonoda nije sebi sama cilj, već se kroz nju ostvaruje i obrazovanje. U baroku se tako kroz emocionalnost i teatarske efekte dolazi do religiozne istine. Ovakav stav dovodi nas do saznanja da likovna umetnost, u humanističkoj koncepciji društva, ima ključnu ulogu u obrazovanju i vaspitanju. Ako bi se ta istinitost dovela u pitanje, u pitanje se dovodi i čitava humanistička koncepcija društva. Vremenom će se pojaviti radovi koji nisu direktno naručivani ali do prvih izložbi još uvek je dalek put. Ipak, to je bio početak. Početak za umetnike koji sa priznatim dostojanstvom profesije, kreću u potragu za ispunjenjem smisla samog pojma umetnosti i umetnika kao jedinstvene individue, koja često upravo suprotstavljajući se nametnutom stvara radove neprevaziđene lepote.

FUSNOTA:

- 1 sedam slobodnih veština dele se na: *trivium* – gramatika, retorika, dijalektika; *quadrivium* – aritmetika, geometrija, astronomija, muzika;
- 2 lat. *ars, artis* – veština; grč. *tehne* – tehnička sposobnost, znanje;
- 3 *dignitas* – vrlina umetnosti, pre svega poezije, zapravo dostojanstvo slobodne veštine;
- 4 lat. *aequiparatio*, ital. *paragonare* – porediti, raspraviti;
- 5 R. W. Lee, *Ut pictura poesis: The humanistic theory of painting*, New York 1967.;
- 6 G. P. Lomazzo, *Trattato del' Arte della pittura, sculptura et architettura*, Milano, 1584.;
- 7 ital. *decoro, convenevolezza* – ono što dolikuje, ono što pristoji;