

platno. Sašićemo mi već
košulju za golo drvo
klokotrizma.

Ono je u fazi
oblačenja. / / / Jutro je ili je
neka situacija u kojoj su svi
goli / / /.

Drvo tek sad ima svoju košulju.
Svoju komotnu košulju i košulja
nije sebična – prima
znoj u nedra svoja – svoju
drvenu bratiju – nas
klokotriste.

PEGLANJE U FRANCUSKOJ

(drugovima)
Dnevni list sa najvećim tiražom u
objavio je na
k. strani
tekst o.

Pesnici A.P., A.S. i I.R.
peglali su jednog.
Jedan je bio pesnik Joan
Flora. A sad
kad sve znamo prihvatimo se
pegle.

Na kojoj temperaturi
peglati glavu?
Kičmu na kojoj?
Može li se
vitalni organ propisno
ispeglati? je l' te da ne mogu
ispeglati jezik čoveka
poput tebe? Kome
si potrebni?

pegli ili zajednici?

Ništa ja nemam s tim druže.
Tad sam ja klokotrizam
vrebao iz
novina.

ODLOMCI ODLOMCI

Kako držati
na sebi tolike odlomke?
– Čega?
– Razgovora ili
nekoj tvđeg materijala
otpornijeg na kišu
i bes?

Kako slušati kamen
kome je oduzeta hladnoća?
Kako saslušati kamen
kome je dopušteno da bude
oboren a ništa
da nije palo sa
Njim a ništa
da nije rekao o
svom padu?
Branj se. Brani.

16. X1980.

ZAŠTO JE MOJA PESMA SAGORELA?

Moja pesma je na kopnu:
u buktinju se pretvara a
kopno ostaje
kopno.

Moja pesma je u vazduhu:
zastava, dimna zastava. Dakle,
gori, gori, ... tinja.

Moja pesma je u vodi:
harpun je prošao
kroz vodu i kroz Nju.
Ulovljena je, ulovljena. I
gori, gori.

Tu vatru i tu
probodenost video sam.

Moja pesma je u vatri:
vatra
Sagorevanje moje pesme
pratili su milioni. Pod
uslovom da su bili
dovoljno budni.

ikonologija stila

ili velflin ponovo razmotren

erwin I. zupnik

»Osobe skromne informisanosti, kada ne mogu da pripisuju uzrok ne-
čemu, vrlo često su sklone da odgovore da je reč o duhovima; i tako
uvode duhove u sve situacije. ...«

William Harvey, *Second Disquisition to Riolan* (1649), prema A. R.
Hallu, *The Scientific Revolution* (Boston 1956), str. 148.

Albertijev opis perspektive, po kojem se plan slike smatra prozorom na
koji upisujemo sve što vidimo dok kroz njega gledamo na jedan piramidalni
odsečak vidljivog sveta, iako ponavljan kod Leonarda i drugih pisaca sve do
danas, nije sasvim zadovoljavajuća definicija, jer bi ona mogla da se primeni
na bilo koju sliku koncipiranu u terminima okvira, i jer pruža mali uvid u svha-
tanja ovih umetnika koji su smatrali da su ostvarili potpuni i logični sistem sli-
kovnog iluzionizma.

Definicija koju je formulisao Piero dela Frančeska je smislenija, jer on
tvrdi da »perspektiva znači predmete viđene izdaleka i prikazane na određe-
nim datim planovima u raznim stepenima zavisnosti od njihove udaljenosti«.
Piero ne samo da razjašnjava izvođenje perspektive, već, kao što ćemo vi-
deti, definiše je terminima koji su primereniji drugim oblastima renesansnih
dostignuća i saznanja. Drugim rečima, on svoju definiciju predlaže na način
koji je u skladu s temeljnom metodologijom za rešavanje problema, koja iz-
gleda da je bila opšteprisutna u periodu renesanse, isto kao što je to danas
slučaj s naučnim metodom.

Iz analize Pierove definicije vidimo da on opisuje iluziju o dubini u sli-
karstvu terminima datih planova na promenljivoj udaljenosti od posmatrača,
i tvrdi da veličinu predmeta određuje plan na kojem se oni nalaze. Povezu-
jući oko posmatrača s jednom tačkom prividnog preseka dveju paralelnih
linija, renesansni umetnik je potčinjavao predmete na nepovezanim plano-
vima ujedinjujućim načelom perspektivnog smanjenja, što je bilo značajno
iluzionističko poboljšanje u odnosu na nekoordinirani sistem planova grčko-
rimске umetnosti. Na taj način, renesansni umetnik je od planova svoje
slike stvarao iluzionističku »kutiju senki«, deleći njene četiri strane na jed-
nake delove koji su se slivali ka jednoj jedinjoj žižnoj tački, geometrijski si-
stematizujući smanjenje dimenzija u skladu s planovima u dubini.

Ova vodoravno-uspravna podela prostora (u smislu slojeva visine i ta-
čaka udaljenosti), može se tumačiti na bilo koji od ova dva načina: kao ko-
načni prostorni sistem koji se može podeliti u jednake jedinice, ili kao si-
stem jednakih jedinica (modula) koje se mogu dodavati jedna drugoj da bi
se postigla beskonačnost; međutim, sve indicije nas navode na to da ve-
rujemo da ovdje nije po sredi preuranjeno prihvatanje moderne modularne
konstrukcije i da renesansni umetnik o ovom metodu nikada nije mislio u
bilo kojem drugom sem u smislu konačnosti.

Sistem proporcija za ljudsku figuru, kao obrazac renesansnog shvata-
nja, zasnivao se na podeli na »dužine lica« i nije se sasvim razlikovao od vi-
zantijskog sistema, ali je bio potpuno suprotan grčko-rimskom korišćenju
proporcionalnih odsečaka, egipatskom kanonu okvira s paralelnim linijama i
gotičkim geometrijskim formulacijama. Iako se može raspravljati i o tome
da se »dužine lica« takode mogu koristiti kao moduli u konstruisanju figure,
njena visina je već određena linijama koje su se srele u tački prividnog pre-
seka dveju paralelnih, kao i udaljenošću s koje posmatrač posmatra sliku,
te nazad i drugim kompozicionim odrednicama.

Na sličan način, rešenje pomoću potpodele odražava se i u Albertije-
vom opisu retroaktivnog metoda za prikazivanje obučene figure. On kaže
da »pre nego što obučemo čoveka, mi ga prvo nacrtamo golog, a zatim ga
uvijamo u draperije. Tako i kad slikamo akt, prvo postavimo njegove kosti i
mišiće, a potom ih pokrijemo mesom, tako da nije teško utvrditi gde se
ispod njega nalazi svaki mišić«.

Ovim izvođenjima trebalo bi dodati brojne navode iz raznih razmatranja
o umetnosti, koja se bave pojedinostima kretanja figure, složenošću eleme-
nata koji pripadaju stereotipima ljutnje ili blagosti, i, uopšte, celokupnim pri-
stupom koji umetnost opisuje razlažući je u sve finije i finije podgrupe.
Možda je ovaj pristup izdvojenog posmatranja sažet u sledećem paragrafu
iz Leonardovih spisa s izlaganjem o ideji deljenja materije, koja se, preko
Albertija i drugih renesansnih pisaca, može povesno sagledavati do svog
verovatno prvobitnog izvora u atomizmu epikurejaca:

»Naukom se naziva ona delatnost duha koja vodi poreklo od svojih
prvih početaka, od kojih se u prirodi ništa drugo ne može naći što bi bilo
deo te nauke, kao kod kontinuiranog kvantiteta, tj. nauke o geometriji, koja,
počinjući od površine tela, vodi poreklo od linije, granice te površine. I ovim
nismo zadovoljni, jer znamo da linija ima svoju odredbu u tački i da je tačka
ono od čega ništa ne može biti manje. Dakle, tačka je prvi početak geome-
trije; i ništa drugo ne može da postoji ni u prirodi ni u ljudskom duhu što bi
moglo da dá početak tački.«

Zatim, kao što ukazuje Leonardo, »slikar, svojim skladnim proporcijama,
dovodi do toga da sastavni delovi istovremeno deluju, tako da se oni
mogu istovremeno videti, i zajedno i odvojeno; zajedno, posmatrajući post-
avku kompozicije kao celine, a odvojeno, posmatrajući je u njenim sastav-
nim delovima«. Ovo načelo, kao što ukazuje Vitkover, čak preovlađuje u
Leonardovim arhitektonskim crtežima, kada u skici za crkvu centralnog
plana pokazuje »u neulepšanoj formi, čistu kocku glavnog tela, s opisanim
krugom doboša, polusferom kupole i povezanim polukružnim kapelama«.

U izvesnom smislu, ovakva težnja podseća na rimsku arhitekturu, koja je slično sastavljena od odvojenih jedinica, od kojih neke iskrivljuju prostor u kupolama i nišama; međutim, retko, ako uopšte, u rimskoj arhitekturi primećujemo da se »prateće kupole i kapele pridružuju i dovode do čiste i jednostavne forme preovlađujuće centralne kupole«, što ukazuje na ujedinjujuće načelo koje je Leonardo izložio, po kojem sastavni delovi treba da deluju istovremeno. Uzgred treba primetiti da je srednjovekovna arhitektura, koja je pokazivala jasnu podelu delova strukture, bila u stanju da podnese zajedništvo stilova u okviru jedne građevine, čime se može objasniti nešto od renesansne odbojnosti prema ovom »varvarskom stilu«.

II

Prema Leonardu, renesansna metodologija rešavanja problema izgrađena je na uverenju da je »priroda ograničena logičkom nužnošću zakona koji je njen nerazlučivi deo«.

Međutim, »logika« zakonâ prirode imala je različita značenja. Ako smemo da prihvatimo Leonarda kao primer apogeje u razvoju renesansnog pristupa, onda je tu bilo reči o logici empirijskog posmatranja, iz kojeg je izvedena hipoteza mogla da se proveriti matematičkim putem (skoro uvek, euklidskom geometrijom). Samo epirijsko posmatranje, međutim, bilo je pod snažnim uticajem zaključaka klasičnih autora, od kojih su mnogi, zahvaljujući lokalnim prevodima¹¹, postali pristupačniji u vreme renesanse i u izvesnom smislu su delovali kao kočnica novim otkrićima.¹²

Da bi se pokazala borba između epirizma i klasičnog autoriteta, dovoljno je da se razmotri divna priča o uticaju Galenovog anatomskog napisa iz II veka *On the Natural Faculties (O sposobnostima prirode)* na Vežaliusovo delo *De Fabrica* iz 1543. Vežalius, neopterećen duboko usađenom predrasudom protiv seciranja ljudi, koja je Galena naglala da koristi životinje, nije mogao da nađe neke organe koje je Galen opisao. S tim u vezi, Vežalius je pisao: »Ne mogu da se nađem u sebi savestno gluposti da ja, koji sam se, zbog moje ljubavi prema Galenu toliko trudio, nikada nisam prikazivao ljudsku glavu uporedo s glavom najgnjeta ili vola, da bih u njima našao ono što nisam mogao naći u ljudskoj.«¹³

Stari smisao »logike« u prirodi stvari nije se sukobljavao s poretkom srednjovekovnog shvatanja sveta, sem što je izvodio dokaze iz empirijskog posmatranja prirode koja je imala značenje sama po sebi, nezavisno od teoloških razmatranja. Zahvaljujući nagomilavanju opaženih pojedinosti u izdvojenom posmatranju, došlo je do razvoja većeg broja »logičkih« sistema koji su se međusobno suprotstavljali, čak i u drevnim vremenima. Omogućivši renesansnom istraživaču epirijski metod, poboljšan novim sredstvima i metodima, stari filozofi su suptilno potkovali svoj sopstveni uticaj: kada se pokazalo da su njihovi dokazi bili netačni, sistemi su se rušili.

Renesansa se – možda zato što je nasledila srednjovekovnu *mistiku* brojeva i geometrije – u velikoj meri oslanjala na matematiku kao sredstvo za otkrivanje i proveravanje vrednosti drevnih hipoteza. Prema tome, renesansa je mogla, sa svoje povesne tačke preimućstva, da sintetizuje različite izolovane elemente grčko-rimskog pogleda na svet, koristeći, na primer, Euklidovu geometriju kao ključ za »logiku« u prirodi.

Ono što je proizišlo bio je logični i konačni pogled na svet u kojem se sveukupnost mogla razumeti pomoću analitičkog metoda, razlaganjem na sastavne delove da bi se svaki od njih mogao posmatrati izdvojeno. Poverenje u ovu metodologiju dovelo je do toga da perspektiva iz jedne tačke postane prihvatljiva kao iluzija o stvarnom prostoru, a i, recimo, Direr se prihvatio svirepo neprijatnog posla antropometrije,¹⁴ pa čak i lepo u prirodi je secirano na delove.

III

Uticaj ovakvog stava prema svetu koji se održava na renesansnu umetnost najbolje se može pokazati terminima Velflinove maestralne analize njenog »klasičnog« stila.¹⁵

Pre svega, linearnost tog stila održava shvatanje o jednom svetu koji se može rastaviti na delove. Alberti, na primer, iako priznaje da optički efekti mogu da promene izgled plana tvrdi da je njegovo permanentno (apsolutno) svojstvo u »najudaljenijoj graničnoj liniji koja zatvara plan i može se završiti u jednoj ili više linija«. Na drugom mestu, Alberti upozorava da »zaokruživanje« ili okretanje kontura u slikarstvu treba ostvariti »izuzetnom pažnjom, da bi te linije bile tako suptilne da se jedva mogu videti«, jer »kada se to radi isuviše očiglednom linijom«, onda se »ne ukazuje na ivicu plana, već na izražen proces«. Kompromis kojem je težio renesansni slikar bio je da planove preciznih oblika, koji celokupnu figuru dele u skladu s nekim idealnim izvorom svetla i senke, rasporede tako da taj raspored doprinosi iluziji o volumenu. Prostor se tada meri pomoću volumena onih određenih struktura koje ga ispunjuju, a čak ni sfumato efekti se ne nastavljaju do tačke u kojoj oni mogu da smanje njegovu istančanost merljivost.

Razvijanje dubine pomoću planova uvek je svesno povezano s planom slike, prema kojem ti iluzionistički planovi stoje uporedo ili pod posebnim uglom. Da bi nas vodio kad ocenjujemo iluziju o dubini, renesansni umetnik je spojio figure s odelitim slojevima planova, koji su se, po utvrđenom pravilu, perspektivno umanjivali u pravcu jedne ili više žičnih tačaka. Upravo to izražava Alberti: »Pošto su tela pokrivena planovima, svi planovi jednog tela videni na prvi pogled, stvorice piramidu punu (*gravidu*) onoliko manjih piramida koliko ima planova.«¹⁶ (Pod »piramidom« Alberti podrazumeva tada prihvaćenu teoriju vizije, u kojoj oko predstavlja aspekt, a osnova je plan kao izvor nadražaja.) Da bi razjasnili njegovo značenje, navodimo Albertijev tehnički savet slikarima: »Oni treba da rade ovako. Prvo treba da pokriju plan do kontura, kao s najlakšom rosom, u onom belom ili crnom tonu koji im je potreban. Zatim, iznad toga, još jedan, pa još jedan sloj, a onda postepeno da krenu dalje.«¹⁷ Varljivi volumeni figure začinje se na onom planu dubine s kojim je ona spojena svojom sveobuhvatnom konturom. U okviru te konture važniji planovi su naznačeni naglašavanjem pomoću belog ili senčenjem pomoću crnog. Oni se zatim dele na manje delove, koji se obrađuju tako da ostavljaju utisak kretanja unapred ili unazad; ovaj proces se nastavlja dok se ne postigne najjača osvetljenost i najdublja senka. Na taj način ne samo da je čitava kompozicija slike podeljena na planove dubine, na kojima

su postavljene figure, čija je visina određena vodoravnim odsečcima koji se stiču u pravcu tačke prividnog preseka dveju paralelnih, već same figure dobijaju iluziju reljefa kroz raspored slojeva planova.

Kada je Alberti zagovarao da crkveno zdanje ne samo da treba da stoji na uzdignutom terenu, slobodno sa svih strana, na lepom trgu, već i da treba iz svakodnevnog života koji ga okružuje da bude izolovano substrukturom ili pijedestalom¹⁸, on je time izražavao svoj ukus za zatvorenu kompoziciju, protivno onome što predstavlja Berninijeva fluidna i otvorena vodna piazza ispred crkve Sv. Petra. Zatvorena kompozicija u arhitekturi, slikarstvu ili skulptorstvu, saglasna je s opisanim stavom prema svetu po tome što njen okvir, ili date granice, jednom postavljene, podležu potpunom unutrašnjem organizovanju, deobi na planove, kao i žiči u jednoj tački prividnog preseka dveju paralelnih.

Težnja ka mnoštvu ili mnogostrukoj jedinstvenosti, koju primećuje Velflin, odraz je nastojanja umetnika da zavlada svojim zatvorenim, uokvirenim mikrokosmosom, deleći ga na određene merljive delove, od kojih se svakom može pokloniti podjednaka pažnja.

Delovanje svih ovih činilaca dovodi do osećaja apsolutne jasnoće, budući da renesansni sistem iluzionizma, ako već treba da nastavi s obmanjivanjem oka, zahteva krajnju istančanost, čak i u najsitnijim pojedinostima.

Objektivno sagledavanje, poput Velflinovog pokušaja, navodi da se složimo s njegovim stavom da »posmatranje pomoću volumena i kontura izoluje predmete«. Kada pratimo volumen figure, od najbliže do najudaljenije tačke, utvrđujemo da se naš osećaj završava, zbog određene ivice figure, na planu s kojim je spojena, i da nema nagoveštaja da se skriveni delovi figure nastavljaju u nevidljivi prostor iza nje. Ona skoro postaje jedan niz iluzionističkih bareljefa.

IV

Maniristički ili anti-klasični umetnički pokret, značajna tendencija koja se začela oko 1520. godine i trajala je skoro do kraja veka, izostavljen je u Velflinovom proučavanju, možda zato što se radilo o oštroj prekidu u razvojnem ciklusu kako ga je on video, te je smatrao da je nepotrebno da se zadržava na izuzetku koji potvrđuje pravilo. Danas postoji dublja sklonost, pa prema tome i drugačije vrednovanje manirizma, i budući da se ne osećamo dužni da preinačujemo tok povesti prema unapred koncipiranom ciklusu, možemo odati zasluženo priznanje umetnicima manirizma kao tvorcima jedne važne povesne i stilske pojave.

U pogledu stila, manirizam nema istančan odnos prema dihotomiji klasično-barokno koju je zapazio Velflin. On ne zauzima neko posebno mesto u razvoju od linearne do slikovne, od planske do recesionalne, od zatvorene do otvorene forme, od mnoštva do jedinstvenosti, ili od apsolutne do relativne jasnoće. Manirizam je traženje stila gotovo isto onoliko koliko i jeste stil, i ponekad u jednom istom delu možemo da primetimo i linearne i slikovne, odnosno i planske i recesionalne oblike.

Uza sve to, mnogi klasični kanoni su ismejani. Proporcija je temeljno izmenjena, tako reći presudno. Boja odstupa od prirode, a ponekad i od onoga što se smatralo skladnim. U kompozicijama figure ponekad nema ni plana ni recesije, već se javlja složeno, nejasno preplitanje koje je nemoguće u fizičkom svetu.

Pioniri manirizma puštaju da njihovo delo govori umesto njih, o njihovim namerama ne možemo suditi na osnovu pisanja manirista kasnijeg razdoblja, koja potiču iz vremena kada pokret više nije usmeravao pažnju ka emotivnom sadržaju, već ka čistijim dekorativnim ciljevima; međutim, rekonstrukcija njihovih ideja čini se mogućom, ako još jednom razmotrimo filosofije koje su tada vladale u intelektualnim krugovima.¹⁹

U suštini, takvo jedno proučavanje pokazuje da su se maniristi – za razliku od klasično usmerenog renesansnog umetnika koji je verovao da je fizički svet izvor, u stvari, ovaploćenje istine – više bavili introspektivnim duhovnim vrednostima, koje su projektovani u fizički svet.

Za materijalistu, Leonardo kaže: »Sve istinske nauke, uključujući i slikarstvo, rezultat su iskustva koje je prošio kroz naša čula, zatvarajući na taj način usta svadalicama« koje izazivaju rasprave o »stvarima protiv kojih se čula bune, kao što su priroda boga, duše i slično.«²⁰ Po Leonardu, prema tome, »dobar slikar ima dva glavna predmeta za slikanje, čoveka i namere njegove duše; prvo je lako, drugo teško, jer mora da ih prikaže stavovima i pokretima udova.«²¹ Za pragmatičnog renesansnog umetnika svet je bio ne samo merljiv zbog njegove »logične« pravilnosti konstrukcije, već su čak i netelezne ideje mogle biti posmatrane u smislu stvarne materije i podvrgnute istoj »logici«.

Očigledno da su zbog nezadovoljstva ranijom filosofijom ili estetikom, maniristički umetnici, o čijim filozofskim pogledima možemo samo da pretpostavimo, ignorisali ili izopačavali teško stečena otkrića renesansnog umetnika o ovladavanju materijalnim površinama neopipljivog. Izgleda da je njihov cilj bio da naglase lične duhovne istine, ne po cenu žrtve, već svesno žrtvujući opipljive. Nije čudo da Vasari, na primer, isprva nije mogao sasvim da razume novi stil, za koji je smatrao da je rušilački, što je zapravo i bio. Opisujući promenu u Pontormovom stilu, on piše o njegovom »kapricu da promeni svoju koloritnost«, a o njegovim delima da su radena »u nemačkom stilu«, (pripisujući ovaj uticaj Direru), »tako da ona pobuđuju naše saosećanje s umetnikom, koji se toliko namučio da nauči ono što drugi izbegavaju, napuštajući dobar stil koji se svima dopadao.«²²

Vrlo je verovatno da je nepoštovanje manirista za estetiku visoke renesanse pothranjivano neo-platonskim misticizmom, koji je utkan u razmišljanja intelektualaca u drugoj polovini XV veka zaslugom Marsilija Ficina i drugih pripadnika Platonske akademije u Firenci. Ficino u svom *Commentary on Platos Symposium (Komentar o Platonovom Simpozijumu)*, iz 1469. godine, opisuje lepotu »više kao duhovni izgled stvari, nego njenu telesnu formu«, jer se lepota ne nalazi u predmetu, niti u njegovoj veličini ili formi. On piše:

»Ali ima nekih koji smatraju da se lepota sastoji od pravilnog rasporeda delova, ili, da upotrebim njihov jezik, veličine i proporcije, zajedno s izvesnom prijatnošću boja. Mi se ne slažemo s njihovim mišljenjem, jer kada bi ova vrsta pravilnog rasporeda delova postojala samo u složenim stvarima, onda ne bi postojala lepa jednostavnost. Ali mi nazivamo 'lepim' čiste boje,

sunce i mesec, neki zvuk, bleštanje zlata, sjaj srebra, *mudrost i dušu*, od kojih su svi jednostavni, a svakako nam prijaju kao lepe stvari. Pored ovoga postoji i činjenica da sveukupna proporcija uključuje sastavne delove tela, a ne nalazi se u njima pojedinačno, već u njima kao celini, tako da pojedini delovi neće biti lepi sami za sebe. Ali iz zasebnih pojedinosti javlja se proporcija složene celine, odakle proističe nešto apsurdno: stvari koje po svojoj prirodi nisu lepe stvaraju lepotu.¹¹

Fičinijevo osporavanje ne samo da baca sumnju na materijalističku osnovu dostignuća renesansne umetnosti, već i na njenu temeljnu metodologiju za doseganje tih dostignuća kroz savršenstvo delova i kroz pojedinačno izdvojenost razrešavanje problema. U pogledu ciljeva i postupka umetnika, Fičino je nagovestio potrebu za novom ujedinjujućom težnjom kojoj bi umetnici trebalo da se priklone, izražavajući tok svojih ideja. Maniristi su se s ovim, izgleda, složili, uvažavajući »netelesne i opšte pojmove o stvarima, čije je mesto daleko od deljivih tela«,¹² nalazeći da je to mesto u ličnom stilu oslobođenom prinude da stvara uzor od materijalnog sveta. Kao što je njegov savremenik Đordano Bruno rekao o pesnicima: »Sam umetnik određuje pravila, i ona postoje samo u onoj meri i u onom broju koliko ima i umetnika.«¹³

V

Dok je humanizam u XVI veku postao u izvesnoj meri nazadan u svom nekritičkom podražavanju i prihvatanju starih autoriteta, neoplatonizam je zadobio jedan u osnovi antihumanistički aspekt, suptilno potkopavajući i šireći sumnju u njegove ideje. Njegov rušilački uticaj bio je još više podstaknut onda kada su jednostavne opisne i opažajne provere uterale u laž zapažanja iz prošlosti. S obzirom na to da su drevna posmatranja bila uslovljena *a priori* sistemima formulisanim kao potvrda logične prirode stvari, logika celokupnog sistema bila je dovedena u pitanje usled netačnosti ovih posmatranja. Rastuća sumnja jasno je pokazala da se budući pojmovi nauke i filozofije mogu stvarati samo iz čisto činjeničnih opažanja, nezamagljenih *a priori* pojmovima, ili iz eksperimentisanja zasnovanog na apstrakcijama pored ovoljnih od njenih opštih obeležja.

Na sličan način maniristi su se otrgli iz renesansnog estetičkog sistema i utrljali put baroknoj umetnosti. Oni su pokazali, recimo, da je moguće organizovati slikovnu kompoziciju bez planskog konstruisanja prostora i da jasnoća arabesknog ritma, u smislu dvodimenzionalne slikovne površine, može imati isto takvo dejstvo, ako ne i veće, kao i jasna iluzija o dubini. Oslobođajući umetnikovu maštu od stega iluzionističkog trodimenzionalnog razdeljivanja slikovnog prostora u paralelne linije, oni su pripremili put kako za isticanje ličnog tumačenja prirode, tako i za novi dinamički sistem prostorne organizacije, koji će se zasnovati na novom opažanju vidljivog sveta, što se vidi u delima Velaskeza, Karavađa, Vermera i Rembranta.

VI

Poput nauke i filozofije XVII veka, barokna umetnost je bila usmerena, terminima činjeničnog otkrića i konceptualizacije, u dva uporedna pravca, a oba su omogućavala umetniku da izrazi svoje doprinose kao pojedinac. Kada Belori kritikuje Karavađa da je isuviše sklon naturalizmu, »on našu pažnju usmerava na činjenični deo, podržavajući u isto vreme pojam *ideje o lepoti*, koji prirodu prikazuje lepšom zahvaljujući sintezi njenih savršenih pojedinosti koje se retko javljaju zajedno u njihovom prirodnom stanju.

U suštini, *ideja* potvrđuje prvenstvo umetnikovog tumačenja prirode nad prirodom samom. Ona dozvoljava široku umetničku slobodu, u meri u kojoj ova sloboda dovodi do prijatne kompozicije, skladnog ishoda ili ljupke idealizacije. Bernini je, kako ga navodi Sier de Šantelu (Sieur de Chantelou), često upozoravao protiv podražavanja prirode, govoreći da je »ponekad, da bi se dobro podražavao model, potrebno mermernom portretu dodati nešto čega nema na modelu.« On preporučuje da se priroda prikaže lepšom produžavajući noge, smanjujući stopala i noge i, uopšte, da se slobodno pristupa stvarnim proporcijama. Treba da kažemo da su mnoge od ovih preporuka bile prihvaćene upravo zbog eksperimenata manirista.

Zanimljivo je posmatrati evoluciju *ideje*, od načina na koji ju je izrazio Fičino u oadb *Comentary on Plato's »Symposium«* (Komentar o Platonovom »Simpozijumu«), koji smo delimično već navodili,¹⁴ do načina na koji je promenjena u kasnijim interpelacijama Lomaca i Pusena.

Fičino je 1469. godine negirao da je *ideja o lepoti* na bilo koji način povezana s materijalnošću i podsmevao se onima koji su verovali da se ona bavila proporcijom, rasporedom delova ili skladnim odnosima boja. Po njegovim rečima, tu se »odigrava nešto čudno: stvari koje nisu lepe po svojoj prirodi stvaraju lepotu« (tj. pojedinosti iz kojih se pojavljuje proporcija složene celine).

Na drugom mestu u istom eseju, on, na izgled, svoj rušilački pristup dovodi u protivrečnost, sugerišući da »ova vrsta sjaja«, ova *ideja o lepoti* može da »side u materiju«, ako je materija bila »pripremljena« putem *ordo, modus* ili *species* (tj. rasporedom, proporcijom i ukrašavanjem).¹⁵ Ovaj kompromis su kasnije prihvatili Lomaco, Pusen i drugi, jer je on značio da uvaženi Fičino nije zapreo svaki pristup po kojem umetnik može da se nada da je lepota u njegovom delu ostvarljiva.

Ako ipak pobliže ispitamo Fičinijevo razvijanje *ideje*, opazićemo da on zatvara čak i ta vrata. *Ordo*, na primer, implicira da svi delovi tela treba da se pojavljuju u svojoj prirodnoj lokaciji, s odgovarajućim razmakom ili udaljenošću između delova. Ali, odgovarajuća udaljenost može biti »ili ništa, potpuno prazan prostor, ili samo skicirajuće linije«, a u svemu tome »nedostaje širina i dubina«, te su, prema tome, netelesne. Drugo, *modus* implicira da svi delovi tela treba u proseku da budu u pravoj proporciji s drugim delovima.¹⁶ Ali, *modus* nije kvantitet, već pre granica kvantiteta, on se pokazuje kroz površine, linije i tačke, kojima takođe nedostaju širina i dubina.¹⁷ Najposle, *species* ili ukrašavanje znači »vešto crtanje linija, bora i iskri očiju«, da bi se ukrasili raspored i proporcija delova. I ovde imamo prijatan sklad svetlosti, senke i linija, koje, prema njegovoj definiciji, u suštini nisu prave telesne stvari.

Pozniji autori, pod utiskom Fičinijevog ranog uvida u umetnost njegovog doba i shvatanja neo-platonskog ideala, pokušali su da razviju jedan radni pojam koji bi za umetnike mogao biti od koristi.

Komentarišući Fičinijev rad 1590. godine,¹⁸ Lomaco je zapetljao stvar. Jasnoću prvobitne tvrdnje, koja je precizna, iako mistična, njegovo pisanje,

tako puno arabeski, više zamagljuje nego što prikazuje u pravoj boji. On piše da je »dokazano da je lepota toliko udaljena od telesne materije da ona čak i ne polazi od materije, sem ako ona (materija) nije uslovljena s one tri predradnje za koje se kaže da su netelesne.«¹⁹ Iako se ove tri »predradnje« nalaze u materiji, »one ni na koji način ne mogu biti ma koji deo tela«, piše Lomaco. Kao dokaz za to on nudi sledeću, loše svarenu, parafrazu Fičinijevog stava:

»Poredak (ili razlika, prema Lomacu) delova nije bilo koji član, jer se poredak stvara svim članovima zajedno. Treba dodati da poredak nije ništa drugo već odgovarajuća udaljenost između delova, a udaljenost je ili ništa, ili vakuum, ili odošak jedne linije. Niti linije mogu da budu tela, jer njima nedostaju širina i dubina, koje su potrebne telu. Dalje, način (ili kvantitet) nije kvantitet već granica kvantiteta, a granice su površine, linije i tačke, kojima nedostaje dubina i zbog toga ih ne treba nazvati telima. Konačno, spoljni izgled (linije i boje) se takođe ne nalazi u materiji, već u prijatnom skladu svetlosti, senki i linija.«

Plašeci se da njegov stav nije jasan, ili osećajući, možda, da je lepota u suštini neizreciva, Lomaco se povlači u misticizam:

»U onoj meri u kojoj je naše telo vrlo slično Nebu, čija je supstanca uravnotežena, baza ovih tri je uravnotežena mešavina četiri elementa. Ako se telo ne protivi formiranju duše zbog pretežnosti nekog od ova četiri elementa, ovaj nebeski sjaj će se sigurno pojaviti u telu, koje je tada slično Nebu i onaj savršenoj formi čoveka koji poseduje dušu oličenu u mirnoj i poslušnoj materiji.«

To jest, ako se utvrdi da ono sadrži *ideju lepote*, onda će ono sadržavati *ideju lepote*.

Pogledajmo ovu konfuznost nasuprot jasnoj baroknoj umetnika, Pusena, čije su beleške o ovom Fičinijevom paragrafu bile objavljene posthumno, 1672. godine, u Belorijevoj biografiji. Pusen, koji takođe traži praktičnu »pripremu materije« radi lepote, iako je nalazi u uzajamnoj interakciji poretka, načina i izgleda, iako su oni »nete lesne stvari«. Njegova beleška kaže da:

»*Ideja o lepoti* ne unosi sebe u materiju koja nije u potpunosti pripremljena. . . Poredak i razmak između delova nisu dovoljni, niti je dovoljno da svi udovi tela imaju svoju prirodni položaj, ako nije uključena i forma koja svakom udu daje njegovu pravu veličinu u proporciji prema telu, i ako spoljni izgled (forma) ne učestvuje u tome, tako da se linije crtaju graciozno i s prijatnim skladom svetlosti u susjedstvu sa senkama. Iz svega ovoga je očigledno da je lepota veoma udaljena od materije tela. Ova materija se neće približiti lepoti, osim ako se ne postavi u odnosu na nju kroz netelesnu pripremu. Zato moramo zaključiti da *slika nije ništa drugo do ideja o netelesnim stvarima* i da, ako prikazuje tela, ona predstavlja samo poredak i način spoljnog izgleda stvari i *više se bavi idejom lepote nego bilo kojom drugom idejom*.«

VII

Mora se priznati da razlika između Pusena i drugih nije velika i da uglavnom proističe iz omaški. Ipak, činjenica da se on ne zadržava na paradoksalnoj netelesnosti mere materije ili da te mere svodi na »prapočetke«, kao i da smatra da je *ideja o lepoti* stvar slika, a ne ostvarenje jednog iluzionističkog modela sveta, potpuno ga svrstava u barok.

U stvari, on se ne bi složio s Leonardom, koji je tvrdio da sastavni delovi jedne slike treba da deluju zajedno, a da ipak zadržavaju svoju nezavisnost, pri čemu se sve potčinjava ovoj preovlađujućoj *ideji*. Ujedinjavanje snaga poretka, načina i spoljnog izgleda je fluidni postupak, različiti od merenja u fizičkom svetu, i razrešava se na slikarskom platnu. Na taj način, nasleđstvo manifikama je proisteklo iz potvrde umetničkog htenja u odnosu na prirodu, iako, uopšteno govoreći, ono nije išlo tako daleko kao Gallei, koji je napisao da »ukoliko su načini podržavanja udaljeniji od stvari koju treba podržavati, utoliko će podržavanje biti vrednije divljenja«

Barokni eklektizam, premeštajući naglasak s ropskih merenja i geometrizacije prirode na slobodni izbor iz predašnjih i sadašnjih umetničkih stilova, preteča je modernih pravaca, u kojima su uopšteno lični pojmovi umetnika prevladali apsolutna merila. Najezda akademskih rasprava s namerom da se utvrdi autoritativna merila, ako je suditi po broju umetnika koji su je ignorisali, imala je malog uticaja. Čak i politika Trentskog koncila, koji je uspeo da sprovede nadzor nad pitanjem materije u katoličkoj religioznoj umetnosti tek posle duge borbe s umetnicima i patronima koji su imali suprotne stavove, prihvatila je nova estetička načela ne pokušavajući da ih promeni.

Moderni pristup može se sagledati ne samo u elektricitizmu, već i u delima realista, koji su renesansnu geometrijsku konstrukciju zamenili procedom umetnikovog oka.

Dok je svoju stilsku naklonost Rubens potvrdio uvodeći u renesansne slike koje je kopirao novu zaobljenost i slikovnost, Karavađo je značaj sopstvene vizije potvrdio prikazujući formu i prostor u skladu sa sopstvenim iskustvom. U nastojanju da stvori optički realizam ili oblik iluzionizma koji pre podržava stvarnom negoli teorijskom doživljaju, umetnik postaje svestan činjenice da su i prostor i volumen u njegovoj slici homogeni, da njegove forme — čim im da konturu — siluetu, javljaju. Nagoveštaj volumena se zaustavlja na jasnoj icivi i prestaje da nagoveštava postojanje nevidljivih delova. Optičko stanovište tada zahteva novi tehnički poredak, pomoću kojeg bi umetnik morao da nauči da se prilagodi svakom novom odnosu teksture i boje s kojim se njegovo oko suočava. Po rečima Rože de Pila, »suština (slikarstva) leži u varanju, i najveći varalica je najbolji slikar.«²⁰ Optički realizam u slikarstvu je nagomilavanje jednog trika na drugi i — po rečima De Pila — »od kakve je važnosti, najposle, ako se pri ispitivanju utvrdi da stvari nisu sasvim verne. . . ako one tako izgledaju, onda zadovoljavaju svrhu slikarstva, koja ne leži toliko u tome da potvrdi razumevanje, koliko da prevari oko.«²¹

Može da izgleda paradoksalno, ali je ipak tačno, da takav pristup optičkom realizmu, koji je u velikoj meri bio sadržan u baroknoj umetnosti, zahteva lični i proizvoljni postupak ne bi li se suština prostorne vizije prevela u granice dvodimenzionalnog platna. Njegovi trikovi su tesno povezani s činjeničnim zapažanjem, isto toliko blisko koliko i stilizacije eklektičara s njihovim vlastitim pojmovnim idealizacijama. U nekim aspektima, nove individualističke tendencije manirizma i barokne umetnosti

predskazuju idealističku doktrinu koju su kasnije, u XVIII veku, zagovarali Berkli, Hjum i Kant, tvrdeći da je, kada je reč o umetnosti, priroda "nusprodukt autonomne i samosvojne aktivnosti uma".⁵²

VIII

Neizvesno je u kolikoj meri barokna umetnost odražava revoluciju u nauci i filosofiji. Ne možemo, na primer, dokazati da su barokni umetnici shvatali prostor kao homogen i neprekidan, držeći korak s otkrićima Kopernika, Keplera i Galileja od 1580. godine i dalje, ali nema razloga za podzorenje da su umetnici XVII veka bili više izolovani od novih ideja nego što su to danas, jer su po sopstvenom mišljenju, i po mišljenju mnogih drugih, već dostigli nivo humanista i naučnika.⁵³ Izgleda da stilska analiza koju je razvio Velflin⁵⁴ potvrđuje da su oni, u najmanju ruku, sa simpatijama gledali na nove ideje u nauci i filosofiji.

Težnja ka slikovnom, na primer, stapa predmete — zamagljujući njihove ivice u odnosu na okolni prostor — i nagoveštava da volumen može da obuhvata i skrivene delove. Za razliku od klasičnog gledišta, uobičajenog u renesansi, koje je pravilo razliku između prostora i materije klešujući i izolujući čvrste predmete,⁵⁵ ova težnja je, na primer, bliska novim Galilejevim pojmovima, koji je smatrao da prostor treba shvatiti homogenim i nezavisnim od "dogadaja" ili predmeta koje obuhvata. Sa sličnim usredsređivanjem na bitno, barokni umetnici su formulisali novu apstrakciju vizuelnih znakova, otkrivenih ličnim posmatranjem, umesto oslanjanjem na klasični pojam prostora konstruisan u vidu preciznih čvrstih volumena koji su se slojevito prelivali u dubinu. Ishod je bio nova jednoobraznost tekstura i drugih tehničkih trikova pomoću kojih su supstancu pretvarali u prostor, a prostor u supstancu. Vizuelni znakovi su stvarani istančanim zapažanjem o vrednostima boja pomeđenih svetlošću ili senkom i prenetih do oka, pre nego u smislu taktičnih površina koje se saznavaju umom. Velaskez je, na primer, slikajući infant-sku odoru, zapostavljao crtež i formalne karakteristike, koje bismo mogli nazvati njenim apsolutnim pojmovnim svojstvima, već je slikao teksturu u smislu treperenja svetlosti, koje je odsjajima, bleskom i senkom zamagljilo crtež i formu. Takvim postupkom se ograničio na relativna i opažajna svojstva odore, izražavajući njen trenutni izgled na način koji je mnogo bliži optičkoj realnosti.

Postavljanje formi u dijagonalnu recesiju, a ne kao reljefe na slojeve plana, dramatičnije neprekidnost prostora. Da bi se pojačalo dejstvo na naše osećanje dubine, potrebna je jedna poznata tačka na koju se možemo pozvati. Ovim se objašnjava tipična barokna kompozicija u kojoj se neka dramska radnja odvija u neposrednom prvom planu, ili oni pejzaži koje možemo meriti od najbližeg drveta ili vlati trave, ili trg Sv. Petra čija se veličina može odrediti s najbližeg dela kolonade.

Otvorenost forme naglašava prostornost, bilo zbog toga što je bliška tačka pozivanja toliko blizu da je oko ne može svu videti, bilo zbog toga što se cela kompozicija obrađuje kao odsečak šireg univerzuma. Da bi postigao jedinstvo ili potpunost kompozicije, barokni umetnik mora da obezbedi koherentnost svom grandioznom pojmu, time što će njegove delove podrediti ritmu koji proizilazi iz stila, ili pretežnom, adsorptivnom motivu, ili jednoj sveukupnoj teksturi koja prevodi viziju stvarnosti.

Najzad, Velflin govori o prelazu od apsolutne ka relativnoj jasnoći, u kojoj kompozicija, svetlost i boja ne služe više samo definisanju forme, već počinju da žive vlastitim životom, koji odražava "drugačiji stav prema svetu".⁵⁶ Posebno, on predstavlja drugačije shvatanje umetnosti, prema kojem će umetnik postajati sve nezavisniji u organizovanju elemenata kompozicije u okviru svog dela, da bi ostvario lične ciljeve, da bi potvrdio svoj relativni utisak o svetu, a ne da bi konstruisao jedan apsolutni svet koji on ne može da vidi.

Renesansni umetnik se prepustio klasičnom autoritetu zasnovanom na "logici" prirode, saplićući se o čvrsta tela koja su ispunjavala prazninu, geometrijski konstruišući ovu prazninu u odnosu na ta tela, trudeći se da rekonstruišu model sveta merama i rešetkastim koordinatama. Maniristi, usudujući se da nagoveste da to nije jedini put do umetnosti, da bi mogle postojati i druge osnove za sintezu, pripremili su put novim rešenjima. Podržavajući prednost lične intuicije i razvojne snage umetnikovog stila, oni su oslabili uporište autoriteta koji su renesansu doveli do granica dostignuća u jednom smeru. Barokni umetnici su imali koristi od ove nove slobode, ističući prvenstveno umetničkog stila i oslobađanje vizije od opipljive supstance predmeta i potrebe da se konstruišu iluzionistički prostorni modeli čvrstih tela i praznine. U vekovima koji su sledili, napredni umetnici su se obično sećali ovih lekija, pa čak i kada je izgledalo da su ih, na primer, jedan David ili Engr prevideli, pre se moglo pomisliti da su pribegli starijoj formi tretiranja prostora, koja im se lično više dopadala kao dobar stil, nego kao tumačenje istinskog značenja vizije.

U opisivanju klasične renesanse i baroknog stila baroka, Velflin razmatra dve faze tipičnog razvojnog ciklusa koji se ponavljao, s izuzetkom nesrećnih slučajeva i katastrofa, kroz celokupnu povest umetnosti, kako u delima pojedinačnih umetnika, tako i u kulturnim epohama. Iako se njegova objašnjenja o poreklu stila, koja periodičnost pretpostavljaju poput mehaničke neodložnosti, koja sadrže neodređenost rasnog podteksta i tajanstvenost temperamenta,⁵⁷ više ne uzimaju ozbiljno — i dalje ostaje zadatak da se ove nejasnoće zamene nečim sadržajnijim.

Mejer Šapiro je ukazao na potrebu za jednom teorijom stila "prilagodljivom povesnim i psihološkim problemima", dodajući da je za nju "potrebno dublje poznavanje načela konstrukcije i izraza forme, kao i jedinstvena teorija o procesima društvenog života, koja sadrži kako praktične aspekte života, tako i emotivno ponašanje".⁵⁸

Smatramo da ovo istraživanje temeljne metodologije kojom je čovek pokušao da razreši ili shvati svoj fizički svet, delimično dokazuje opravdanost Šapiroovih primedbi, jer ukazuje na određenu vezu između stila i praktičnog načina života. Na taj način smo u stanju da damo kosti i meso himeričnom *Zeitgeist-u* objašnjavajući fizičke karakteristike stila idejama po kojima su ljudi možda delovali.

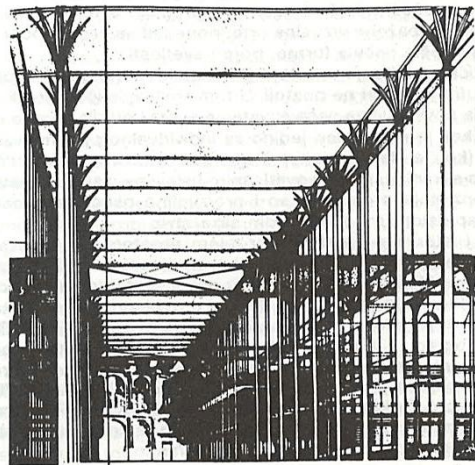
Nadamo se da pojava nove teorije stila, u skladu s ovim načelima, neće predstavljati novu ludačku košulju koja će zameniti stare.

Prevela Ljiljana Bajić — Vujica

Napomene:

1. L. B. Alberti, *On Painting*, London 1956, 51.
2. ... «representati sotto certi dati termini comproporzione secondo la quantita dele distantie loro» Petrus Pictor Burgensis, *De prospectiva pingendi*, G. Winterberg, Strassburg 1899, I, XXII.
3. L. Zupnick, *Concept of Space and Spatial Organization in Art*, JAAC, XVII 2 (Dec. 1959), 215-217.
4. Erwin Panofsky, *Codex Huygens and Leonardo Da Vinci's Art Theory*, London 1940, 95 - 96.
5. Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, New York 1957, Ch. II passim.
6. John Wite, *Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London 1957, 122 ff.
7. Alberti, op. cit., 73.
8. Na primer: Lucretius' *De Rerum Natura*, I, 588-640. (u nas: *Prosveta*, Beograd 1951; prev. A. Savić Rebac) i Apolodorosova filozofija kako je objašnjena u: Diogenes Laertius, *Lives and Opinions of Eminent Philosophers*, London 1942, VII, 135. (U nas: *BIGZ*, Beograd 1979; prev. A. Vilhar.)
9. Navod iz *Trattato della Pittura, Codex Urbinas* 1270, H. Ludwig, Vienna 1882., u: Leonardo Da Vinci, *Selections from the Notebooks of Leonardo Da Vinci*, ed. Irma A. Richter, London 1952, 8. Videti takođe, Alberti, op. cit., 33-34, gde on na čudan način obrće redosled, krećući se od tačke prema ravni površine. (U nas: *Traktat o slikarstvu, Kultura*, Beograd 1964.1; prev. V. Bakotić-Mijušković.)
10. Navod iz *Trattato u Rihterovom izdanju*, op. cit., 146-147.
11. Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in an Age of Humanism*, London 1952, 16-17.
12. Wittkower, op. cit., 17.
13. Prema Ambrozijanskom *Codex Atlanticus*, 23, v. G. Plumati, Milano 1894 - 1904; u Rihterovom izdanju, op. cit., 7.
14. Paul O. Kristeller, *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Rome 1956, 13.
15. A. R. Hall, *The Scientific Revolution, 1500 - 1800, The Formation of the Modern Scientific Attitude*, Boston 1956, 7 ff.
16. Hall, op. cit., 38.
17. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, op. cit., 99 - 104.
18. Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History, The Problem of the Development of Style in Later Art*, 7th ed., New York n. d.
19. Alberti, op. cit., 44.
20. Alberti, 68.
21. Alberti, 51.
22. Alberti, 83.
23. Alberti, *De re aedificatoria*, VII, CH. 3.5; navedeno u: Wittkower, op. cit., 7.
24. Wölfflin, op. cit., 14.
25. za detaljnije objašnjenje onoga što sledi videti: I. L. Zupnick, *"The Aesthetics" of the Early Mannerists*, *Art Bulletin*, XXXV, 4 (Dec. 1953), 302 - 306.
16. Rihterovo izd., op. cit., 5.
27. Giorgio Vasari, *The Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, London 1927, III, 244 - 247. (U nas: *Kultura*, Beograd 1961; prev. J. Jovičić i dr M. Đurić.)
28. Marsilio Ficino, *Marsilio Ficino's Commentary on Plato's Symposium*, Univ. of Missouri Studies, IX, 1 (1944), Fifth Speech, Ch. III, 167 ff.
30. Ibid, 168.
31. Marsilio Ficino, *Opera omnia*, 2nd, ed., Basel 1576, I, 187.
32. Erwin Panofsky, *Idea*, Leipzig-Berlin 1924, 38; navedeno prema G. Bruno, *Eroica Furori*, 1 (Opere), ed. A. Wagner (1830), II, 315.
33. Očigledno da je ova sumnja bila poznata još u XIII veku, kada je Albert Magnus pisao: «Mi težimo da upoznamo posebne karakteristike svakog predmeta, jer to je najbolja i savršena vrsta nauke... Prelazimo preko onoga što su stari pisali o ovoj temi, jer se njihove tvrdnje ne slažu s iskustvom». Navedeno u: Mary B. Hesse, *Science and the Human Imagination, Aspects of the History of Logic of Physical Science*, New York, 1955, 21.
34. Giovanni Pietro Bellori, *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rome 1672; navedeno preta: Elizabeth Holt, *Literary Sources of Art History*, Princeton, N. J. 1947, 321.
35. Ibid, 322., gde se navodi Rafaelovo pismo Kastiljoneu.
36. Prema Holt, op. cit., 351.
37. Ibid, 364.
38. Videti gore, napom. 29, 30.
39. Videti gore, napom. 30.
40. Ficino, *Commentary on Plato's Symposium*, op. cit., 173 ff. Najverovatniji izvor ove tripartitne terminologije izgleda da je: Aristotel, *Metaphysics*, XIII, 4; (u nas: *Kultura*, Beograd 1960; prev. B. Gaveta) ili: St. Bonaventura's *De reductio artium ad theologiam*, gde je ona primenjena na retoriku. Videti: Ficino, *Commentary*, n. 22. I Richard McKeon, *Rhetoric in the Middle Ages, Speculum*, XVII, 24. I Zanimljivo je da Ficino opisuje jedan kanon koji je proistekao iz nepoznatog izvora, po kojem je figura visoka osam glava, a glava visoka tri dužine nosa; dužina nosa jednaka je dužini usana i dužini ušiju, krug otvorenih usta jednak je kao dva polukruga ušiju ili obrva, a raširenost ruku jednaka je raširenosti nogu i stopala. (Ficino, *Commentary*, op. cit., 173)
42. Upor. s Leonardom, napomena 9. ovog teksta, koji ih smatra stvarnim, delotvornim činiocima.
43. U 26. glavi njegovog dela *L'idea del tempio della pittura*, Bologna 1590, navedeno iz: Holt, op. cit., 267-268.
44. Ibid.
45. Ibid.
46. Ibid.
47. Navedeno iz: Bellori, op. cit., i Holt, op. cit., 368-369. Kao što je ukazao Anthony Blunt (*Poussin's Notes on Painting, Jour. of the Warburg Institute*, I, 1937 - 1938, 347, n. I) najverovatniji izvor za Puse-nove beleške je u *Petoj knjizi* koju je G. P. Gallucci dodao svom spisu *Di Alberto Dureru della simmetria dei corpi humani, Libri Quattro*, Venice 1594., gde je uključena ova ista zaključna rečenica.
48. Videti gore, napomena 10.
49. Erwin Panofsky, *Galileo as a Critic of the Arts*, The Hague 1954, 9.
50. Roger de Piles, *The Principles of Painting*, London 1743, navedeno iz: Holt, op. cit., 411.
51. Ibid.
52. R. G. Collingwood, *The Idea of Nature*, Oxford 1945, 7.
53. Arnold Hauser, *The Social History of Art*, New York 1951, 318 ff.
54. Wölfflin, *Principles of Art History*, op. cit., 14 - 16.
55. Klasični izvor ove ideje izgleda da je: Plato, *Timaeus*, 55 ff. i Aristotle, *Physics*, 203a i 209b. Videti takođe: Max Jammer, *Concepts of Space - The History of Theories of Space in Physics*, Cambridge, Mass., 1954, 7, 23 - 24.
56. Wölfflin, op. cit., 16.
57. Ibid, d. 226 - 237.
58. Mayer Schapiro, *Style*, u: *Anthropology Today*, ed. A. L. Kroeber Chicago 1953, 287 - 311. U nas: zbornik *Antropologija danas, V. Karadžić*, Beograd 1972; napis M. Šapiroa (scit. 255 - 279) prev. O. Dekić i B. Hebec.

Iz: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 3/1961, 263 - 273; Irving L. Zupnick: **The Iconology of Style (or Wölfflin Reconsidered)**



Klaudio Amato Konkurs za Hale. Pariz. 1979.