

Jansonova istorija umetnosti

ZAPADNA TRADICIJA

PENELOPI DŽ. E. DEJVIS

VOLTER B. DENI

FRIMA FOKS HOFRIHTER

DŽOZEF DŽEJKOBS

EN M. ROBERTS

DEJVID L. SAJMON

■ Laguna ■

Naslov originala: JANSON'S HISTORY OF ART:
THE WESTERN TRADITION, 7th Edition
Autori: Penelope J. E. Davies, Walter B. Denny, Frima Fox Hofrichter,
Joseph Jacobs, Ann M. Roberts, David L. Simon
ISBN 0131934554
Copyright © 2007. Pearson Education, Inc., Upper Saddle River,
New Jersey, 07458

Glavni urednik: SARA TUBORG
Marketinški urednik: HELEN RONAN
Glavni urednik za organizaciju i prezentaciju: ROŠEL DIOGENES
Stariji urednik za organizaciju i prezentaciju: ROBERTA MEJER
Urednici za organizaciju i prezentaciju: KAREN DABNO,
KAROLIN VIOLA- DŽON
Pomoćnik urednika: ŽAKLIN ZEJ
Urednik teksta: AIZA KISI
Medijski rukovodilac projekta: ANITA KASTRO
Direktor marketinga: BRANDY DOSON
Pomoćnik direktora marketinga: ANDREA MESINEO
Pomoćnik za marketing: VIKTORIJA DEVITA
Operativni i izvršni direktor: BARBARA KITL
Koordinator lekture: LISA JARKOVSKI
Koordinator pripreme za štampu: HARIJET TELEM
Organizator redakcije: MARLEN GASLER
Direktor pripreme i publikovanja: NIK SKLICIS
Logistika: ŠERI LUIS
Urednik za dizajn i likovnu opremu: LESLI OŠER
Umetnički direktori: NENSI VELS, EJMI ROZEN
Nacrt unutrašnjeg izgleda i korica: BTD NYC
Realizacija dizajna: GEJL KOKER- BOGUŠ
Grafički koordinator: MARAJA PAJPER
Grafički studio: ARGOZI PABLIŠING INC.
Kartograf: KARTOGRAFIKS
Istraživanje teksta i odobrenja: MARGARET GORENSTAJN
Pirson imidžing centar
Direktor: DŽOZEF KONTI
Koordinator projekta: KORIN SKIDS
Operateri skenera: RON VOLKO i KORIN SKIDS
Montaža slika, istraživanje i odobrenja:
LORI PLAT VINFRI, FEJ TORES-JAP
MERI TEREZA ĐANKOLI, KRISTIJAN PENA,
Karusel reserč, Inc.
Direktor, Centar za istraživanje slika: MELINDA REO
Direktor, prava i odobrenja: ZINA ARABIJA
Direktor vizuelnog istraživanja: BET BRENZEL
Koordinator odobrenja slika: DEBI LATRONIKA
Lektor: KEROL PITERS
Korektori: BARBARA DEVRIS, NENSI STIVENSON,
PATI GERIJERI
Montaža teksta: KEROL PITERS
Slog: PREPARÉ
Korice: FENIKS KOLOR KORPOREJŠN
Štampa i povez originalnog izdanja: RR DONELI

JANSONOVA ISTORIJA UMETNOSTI
prema sedmom američkom izdanju
© za Srbiju **„Stanek“**, d.o.o.
Za izdavača: Josip Stanek
Kučan Marof, Marofska 45,
42000 Varaždin
Tel.: 00385-42-207-215
e- mail: info@stanek.hr
www.eknjizara.hr
ISBN: 978-953-8130-92-2
CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne
i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem -----.

Suizdavač:

Laguna

Za izdavača:

Dejan Papić
Kralja Petra 45/VI
11000 Beograd
E-mail: office@laguna.rs
www.laguna.rs
ISBN 978-86-521-4925-4
CIP zapis -----

Prevod s engleskog:

Olga Škarić, Sena Kulenović

Urednik:

Miško Šuvaković

Stručna redakcija:

dr Miško Šuvaković, dr Aleksandar Ignjatović

Rukovodilac projekta:

Radmila Savić-Čubrić

Lektura i korektura:

Radmila Savić-Čubrić, Tatjana Bižić,
Anđelka Kovačević, Slavica Miletić, Slobodanka Glišić

Unos teksta:

Kosa Stanković

Prelom teksta i grafička priprema:

Grafički studio Stanek

Tiraž: 1000

Godina štampanja: 2023.

Štampa: Kina

Zahvalnost i priznanja za pozajmice iz drugih izvora i za dozvolu reprodukovanja pojavljuju se na odgovarajućoj strani u tekstu ili na stranama na kraju knjige.

Sva prava zadržana. Niti jedan deo ove knjige ne sme se reprodukovati ili prenositi u bilo kom obliku ili sredstvima, elektronskim ili mehaničkim, uključujući fotokopiranje, snimanje ili bilo kakav sistem čuvanja informacija, bez dozvole Pearson Education, Inc.

Fotografija na koricama: Jan van Ajk. *Čovek s crvenim turbanom (Autoportret)*. 1433. godine. Ulje na dasci. 33,3 cm x 25,8 cm. Nacionalna galerija umetnosti, London. Reprodukovano ljubaznošću upravnika.

Kratak sadržaj

Sadržaj IV • Predgovor XIII • Uvod u umetnost XXI

PRVI DEO STARI SVET

1. Umetnost preistorijskog doba	1
2. Drevna umetnost Bliskog istoka	21
3. Egipatska umetnost	47
4. Egejska umetnost	79
5. Grčka umetnost	101
6. Etruska umetnost	161
7. Rimska umetnost	177

DRUGI DEO SREDNJI VEK

8. Ranohrišćanska i vizantijska umetnost	235
9. Islamska umetnost	277
10. Umetnost ranog srednjeg veka	311
11. Romanička umetnost	345
12. Gotička umetnost	385

TREĆI DEO OD RENESANSE DO ROKOKOA

13. Umetnost Italije XIII i XIV veka	437
14. Umetničke inovacije u severnoj Evropi XV veka	469
15. Rana renesansa u Italiji XV veka	503
16. Visoka renesansa u Italiji, od 1495. do 1520. godine	555
17. Pozna renesansa i manirizam u Italiji XVI veka	587
18. Renesansa i reformacija u severnoj Evropi u XVI veku	621
19. Barok u Italiji i Španiji	659
20. Barok u Nizozemskoj	697
21. Barok u Francuskoj i Engleskoj	733
22. Rokoko	757

ČETVRTI DEO MODERNO DOBA

23. Umetnost u doba prosvetiteljstva, 1750–1789. godine	789
24. Umetnost u doba romantizma, od 1789 do 1848. godine	823
25. Doba pozitivizma: realizam, impresionizam i preraphaeliti, 1848–1885.	861
26. Ka napretku i od njega: postimpresionizam, simbolizam i ar nuvo, 1880–1905.	903
27. Ka apstrakciji: revolucija modernizma 1904–1914.	945
28. Umetnost između dva rata	983
29. Od posleratnog perioda do postmoderne 1945–1980.	1037
30. Postmoderno doba: umetnost posle 1980.	1077

Rečnik • Bibliografija • Indeks • Izrazi zahvalnosti

Sadržaj

Predgovor	xiii	NOVOVAVILONSKA UMETNOST	37
Izvori za podučavanje i učenje iz <i>Jansonove istorije umetnosti</i> namenjeni univerzitetskim profesorima i studentima	xix	<i>Kraljevska palata</i>	37
Uvod u umjetnost	xxi	REGIONALNA UMETNOST BLISKOG ISTOKA	38
PRVI DEO		<i>Hetiti</i>	38
STARI SVET		<i>Feničani</i>	38
1. Umetnost preistorijskog doba	1	IRANSKA UMETNOST	39
PALEOLITSKA UMETNOST	2	<i>Rana iranska umetnost</i>	39
<i>Tumačenje slikarstva preistorijskog doba</i>	6	<i>Persijsko carstvo: kosmopolitski naslednici</i>	40
<i>Paleolitske rezbarije</i>	8	<i>Mesopotamija između persijske i islamske vladavine</i>	43
NEOLITSKA UMETNOST	12	■ MATERIJALI I TEHNIKE: Opeka od blata	23
<i>Sedelačke zajednice i neolitska umetnost</i>	13	■ PRIMARNI IZVORI: Ep o Gilgamešu	25
<i>Arhitektura u Evropi: grobovi i obredi</i>	18	<i>Tekstovi o statuama Gudee iz Lagaša i okolnih područja,</i> <i>oko 2100. g. p. n. e.</i>	32
■ MATERIJALI I TEHNIKE: Pećinsko slikarstvo	5	<i>Hamurabijev zakonik</i>	42
■ ČINJENICE I UMETNOST: Datovanje vremena: <i>termini i razdoblja</i>	10	■ IZ UGLA ISTORIČARA UMETNOSTI: Izgubljeno u pljačkama	42
2. Drevna umetnost Bliskog istoka	21	3. Egipatska umetnost	47
SUMERSKA UMETNOST	22	PREDINASTIČKA I RANA DINASTIČKA UMETNOST	48
<i>Arhitektura hramova: veza između neba i zemlje</i>	23	<i>Paleta kralja Narmera</i>	48
<i>Skulpture i inkrustacije</i>	24	STARO CARSTVO: ZLATNO DOBA	50
<i>Vizuelna naracija</i>	27	<i>Nekropole Starog carstva</i>	50
<i>Pečatni cilindri</i>	28	<i>Piramide kraj Gize: odraz nove kraljeve uloge</i>	54
AKADSKA UMETNOST	29	<i>Prikazivanje ljudske figure</i>	56
<i>Skulptura: moć i pripovedanje</i>	29	SREDNJE CARSTVO: UMETNOST	
NOVOSUMERSKA OBNOVA	31	KAO NOVA POTVRDA TRADICIJE	60
<i>Arhitektura: zigurat iz Ura</i>	31	<i>Kraljevski portreti: promena izraza i razmera</i>	61
<i>Skulptura: statue Gudee</i>	32	<i>Arhitektura grobnica</i>	62
VAVILONSKA UMETNOST	33	NOVO CARSTVO: OBNOVLJENA SLAVA	63
<i>Hamurabijev zakonik</i>	33	<i>Kraljevske grobnice u Dolini kraljeva</i>	63
ASIRSKA UMETNOST	34	<i>Hramovi bogovima</i>	64
<i>Umetnost carstva: izražavanje carske moći</i>	34	<i>Blok statue</i>	68
		<i>Prikazi u grobnicama Novog carstva</i>	68
		EHNATON I STIL AMARNE	70
		<i>Stil Amarne</i>	71
		<i>Tutankamon i posledice Amarne</i>	72
		SVICI PAPIRUSA: KNJIGA MRTVIH	74
		POZNI EGIPAT	76

■ ČINJENICE I UMETNOST:		<i>Helenistička skulptura: izražajnost i pokret</i>	149
<i>Glavna razdoblja u istoriji starog Egipta</i>	51	<i>Helenističko slikarstvo</i>	155
■ PRIMARNI IZVORI:		■ ČINJENICE I UMETNOST: Grčki bogovi i boginje	102
<i>Odlomci zapisa iz Unasove piramide</i>		■ MATERIJALI I TEHNIKE Tehnika istopljenog voska	124
<i>(vladao od 2341. do 2311. godine pre nove ere)</i>	56	■ PRIMARNI IZVORI:	
<i>Ljubavna pesma</i>	70	Aristotel (384–322. godine pre nove ere)	127
<i>Knjiga mrtvih</i>	73	Plutarh (oko 46. – posle 119. godine)	131
■ MATERIJALI I TEHNIKE: Građenje piramida	75	■ IZ UGLA ISTORIČARA UMETNOSTI:	
■ IZ UGLA ISTORIČARA UMETNOSTI:		Partenonski friz: novo tumačenje	136
<i>Tumačenje drevnih putopisaca</i>	76	J. J. Vinkelman i Apolon Belvederski	156
4. Egejska umetnost	79	6. Etruska umetnost	161
RANA KIKLADSKA UMETNOST	80	GROBNA UMETNOST	162
MINOJSKA UMETNOST	82	<i>Grobnice i njihova sadržina</i>	163
<i>Palata u Knososu</i>	84	ARHITEKTURA	170
<i>Zidne slike: prikazi obreda i prirode</i>	85	<i>Planiranje gradova</i>	170
<i>Dva istraživača, legenda i arheologija</i>	85	SKULPTURA	171
<i>Minojska grnčarija</i>	88	<i>Dinamizam skulptura od terakote i bronz</i>	173
<i>Minojsko kameno posuđe</i>	89	■ MATERIJALI I TEHNIKE: Etrusko zlatarstvo	164
<i>Pozna minojska umetnost</i>	91	7. Rimska umetnost	177
MIKENSKA UMETNOST	92	POČECI RIMA I DOBA REPUBLIKE	177
<i>Arhitektura: tvrđave</i>	92	<i>Arhitektura: betonska revolucija</i>	179
<i>Kiklopski zidovi</i>	94	<i>Skulptura</i>	185
<i>Mikenske grobnice i njihov sadržaj</i>	95	<i>Slikarstvo</i>	190
<i>Skulptura</i>	98	RANO DOBA CARSTVA	191
■ IZ UGLA ISTORIČARA UMETNOSTI:		<i>Portretna skulptura</i>	191
<i>Dva istraživača, legenda i arheologija</i>	85	<i>Reljefi</i>	194
■ MATERIJALI I TEHNIKE: Kiklopski zidovi	94	<i>Arhitektura</i>	201
5. Grčka umetnost	101	UMETNOST I ARHITEKTURA U PROVINCIJAMA	209
NASTANAK GRČKE UMETNOSTI: GEOMETRIJSKI STIL	102	UMETNOST I ARHITEKTURA RIMSKE KUĆE	212
<i>Grnčarija geometrijskog stila</i>	103	POZNO CARSTVO	219
<i>Skulptura geometrijskog stila</i>	105	<i>Portretna skulptura</i>	219
ORIJENTALIZIRAJUĆI STIL: VIDICI SE ŠIRE	105	<i>Reljefi</i>	221
<i>Minijaturne posude</i>	105	<i>Arhitektura</i>	223
ARHAJSKA UMETNOST: UMETNOST GRADA-DRŽAVE	108	POZNA RIMSKA ARHITEKTURA U PROVINCIJAMA	225
<i>Procvat monumentalne arhitekture hramova</i>	108	■ MATERIJALI I TEHNIKE: Kopiranje grčkih skulptura	188
<i>Monumentalna skulptura od kamena</i>	112	■ PRIMARNI IZVORI:	
<i>Skulptura u arhitekturi: građevina oživljava</i>	115	Ciceron (106–43. godine pre nove ere)	186
<i>Vazno slikarstvo: umetnost simpoziona</i>	119	Polibije (otprilike između 200. i 118. godine pre nove ere)	190
KLASIČNO DOBA	120	Josif Flavije (37/38. godine – oko 100. godine)	198
<i>Skulptura klasičnog razdoblja</i>	121	Vitruvije	212
<i>Arhitektura i skulptura atinskog Akropolja</i>	128	Flavije Filostrat (170–247. godine)	218
POZNO KLASIČNO DOBA	138	■ IZ UGLA ISTORIČARA UMETNOSTI:	
<i>Arhitektura poznog klasičnog doba: sveto i profano</i>	139	Prepoznavanje kopije: Slučaj Laokonta	179
<i>Slikarstvo u poznom klasičnom razdoblju</i>	144	■ DODATNI PRIMARNI IZVORI, I. DEO:	
ALEKSANDROVO DOBA I HELENISTIČKO DOBA	145	Hamurabijev zakonik	230
<i>Arhitektura: akademska tradicija i teatralnost</i>	146	Plinije Stariji (23–79. godine)	230
<i>Planiranje grada</i>	148	Vergilije (70 –19. godine pre nove ere)	232
		Vitruvije (I vek pre nove ere)	232

DRUGI DEO SREDNJI VEK

8. Ranohrišćanska i vizantijska umetnost

RANOHRISĆANSKA UMETNOST	237
<i>Hrišćanska umetnost pre Konstantinovog vremena</i>	237
<i>Hrišćanska umetnost posle zvaničnog prihvatanja hrišćanstva</i>	241
VIZANTIJSKA UMETNOST	253
<i>Rana vizantijska umetnost</i>	253
<i>Ikonoboračka kriza</i>	263
<i>Umetnost srednjovizantijskog doba</i>	265
<i>Poznovizantijska umetnost</i>	272
■ MATERIJALI I TEHNIKE: Mozaici	246
■ ČINJENICE I UMETNOST:	
<i>Isusov život</i>	240
<i>Biblijska i nebeska bića</i>	273
■ PRIMARNI IZVORI:	
<i>Papska knjiga</i>	244
<i>Prokopije iz Cezareje (VI vek)</i>	258
<i>Sveti Teodor Studit (759–826. godine)</i>	266
■ IZ UGLA ISTORIČARA UMETNOSTI:	
<i>Požar u Kotonovoj biblioteci</i>	251

9. Islamska umetnost

NASTANAK ISLAMSKE UMETNOSTI	279
<i>Sakralna arhitektura</i>	279
<i>Profana arhitektura</i>	282
RAZVOJ ISLAMSKOGA STILA	283
<i>Sakralna arhitektura</i>	283
<i>Lukšuzna umetnost</i>	285
ISLAMSKA UMETNOST I PERSIJSKO NASLEĐE	286
<i>Arhitektura</i>	286
<i>Figuralna umetnost u Iranu</i>	288
KLASIČNO DOBA	289
<i>Umetnički polet Fatimida</i>	290
<i>Ajubidi i Turci Seldžuci iz Male Azije</i>	292
UMETNOST POZNOG KLASIČNOG DOBA I ARHITEKTURA	292
<i>Mongoli kao pokrovitelji umetnosti</i>	294
<i>Timuridi kao pokrovitelji umetnosti</i>	295
<i>Mameluci kao pokrovitelji umetnosti</i>	296
<i>Nasridi kao pokrovitelji umetnosti: Alhambra</i>	299
TRI POZNA CARSTVA	300
<i>Osmanlije u Evropi i Aziji</i>	301
<i>Safavidsko doba u Iranu</i>	304
<i>Mogulsko razdoblje u Indiji</i>	306
KONTINUITET I PROMENA U ISLAMSKOJ UMETNOSTI	308
■ ČINJENICE I UMETNOST: Islam i njegov prorok	278
■ PRIMARNI IZVORI:	
<i>Muhamed Ibn Mahmud el Amuli (Iran, XIV vek)</i>	280

235

<i>Osmanski sultan Selim II (1524–1574)</i>	302
<i>Abdel Hamid Lahori (umro 1654. godine)</i>	308
■ IZ UGLA ISTORIČARA UMETNOSTI:	
<i>Španska islamska umetnost i Evropa u srednjem veku</i>	287
■ MATERIJALI I TEHNIKE: Istočnjački ćilim	298

10. Umetnost ranog srednjeg veka

ANGLOSAKSONSKA I VIKINŠKA UMETNOST	312
<i>Životinjski stil</i>	314
IRSKO-SAKSONSKA UMETNOST	316
<i>Rukopisi</i>	316
KAROLINŠKA UMETNOST	321
<i>Skulptura</i>	321
<i>Illuminirane knjige</i>	322
<i>Arhitektura</i>	326
OTONSKA UMETNOST	330
<i>Arhitektura</i>	330
<i>Radovi u metalu</i>	335
<i>Dela u slonovači i rukopisi:glasnici carske veličine</i>	337
<i>Skulptura</i>	342
■ MATERIJALI I TEHNIKE: Obrada metala	313
■ PRIMARNI IZVORI:	
<i>Jevanđelje iz Lindisferna</i>	318
<i>Hariulf (otprilike između 1060. i 1142. godine)</i>	328
<i>Sveti Angilbert (otprilike između 750. i 814. godine)</i>	330

11. Romanička umetnost

PRVI IZRAZ ROMANIČKOG STILA	347
<i>Arhitektura</i>	347
<i>Monumentalna skulptura u kamenu</i>	348
ZRELA ROMANIKA	348
<i>Hodočasničke crkve i njihova umetnost</i>	349
<i>Arhitektura i skulptura Klinija</i>	355
<i>Zidno slikarstvo u Kliniju</i>	364
<i>Cistercijska arhitektura i umetnost</i>	364
<i>Ostale benediktinske građevine i zidno slikarstvo</i>	365
<i>Illuminirani rukopisi</i>	366
REGIONALNE VARIJANTE ROMANIČKOG STILA	371
<i>Zapadna Francuska: Poatu</i>	371
<i>Jugoistočna Francuska: Provansa</i>	371
<i>Toskana</i>	373
<i>Dolina Meze: Mozanski stil</i>	375
<i>Nemačka</i>	375
<i>Normandija i Engleska</i>	379
PARADOKSALNA ZNAČENJA ROMANIKE	382
■ MATERIJALI I TEHNIKE: Presvođivanje	378
■ PRIMARNI IZVORI:	
<i>Iz Vodiča za hodočasnike u Santjago de Kompostelu</i>	350
<i>Sv. Bernar od Klervoa (1090–1153)</i>	358
■ IZ UGLA ISTORIČARA UMETNOSTI:	
<i>Kako sačuvati i obnoviti građevine</i>	368

12. Gotička umetnost

RANA GOTIČKA UMETNOST U FRANCUSKOJ	387
<i>Sen Deni: siže i počeci gotičke arhitekture</i>	387
<i>Katedrala u Šartru</i>	391
<i>Katedrala u Laonu</i>	393
<i>Katedrala Notr Dam u Parizu</i>	394
VISOKA GOTIKA U FRANCUSKOJ	396
<i>Obnova katedrale u Šartru</i>	397
<i>Katedrala u Amjenu</i>	406
<i>Katedrala u Remsu</i>	408
DVORSKI STIL ILI REJONAN	412
<i>Sen Šapel</i>	412
<i>Sveti Urban iz Troa</i>	413
<i>Iluminirani rukopisi</i>	414
POZNOGOTIČKA UMETNOST U FRANCUSKOJ	415
<i>Oslikavanje rukopisa</i>	415
<i>Skulptura</i>	418
<i>Arhitektura: plamena (flamboajan) gotika</i>	420
ŠIRENJE GOTIČKE UMETNOSTI	420
<i>Engleska</i>	420
<i>Nemačka</i>	425
<i>Španija</i>	429
<i>Italija: opšti pogled na gotiku</i>	431
■ MATERIJALI I TEHNIKE:	
<i>Vitraži</i>	403
■ PRIMARNI IZVORI:	
<i>Siže iz Sen Denija (1081–1151)</i>	388
<i>Siže iz Sen Denija (1081–1151)</i>	390
<i>Teofil Prezviter (XII vek)</i>	400
■ IZ UGLA ISTORIČARA UMETNOSTI:	
<i>Moduli i proporcije</i>	402
■ DODATNI PRIMARNI IZVORI, II. DEO:	
<i>Biblija</i>	432
<i>Papa Grgur I (vladao od 590. do 604. godine)</i>	432
<i>Nikola Mesarit (otprilike od 1163. do posle 1214. godine)</i>	432
<i>Kuran: Božje obećanje raja dobrim muslimanima (55. sura /Milostivil: 46–78)</i>	433
<i>Sv. Benedikt iz Nursije (od oko 480. do oko 553)</i>	434
<i>Iz Hodočasničkog vodiča u Santjago de Kompostelu</i>	435
<i>Robert de Torinji (umro 1186)</i>	435
<i>Vilar de Onekur (XIII vek)</i>	434
<i>Anonimni autor</i>	434

385

TREĆI DEO

OD RENESANSE DO ROKOKOA

13. Umetnost Italije XIII i XIV veka 437

CRKVENO GRADITELJSTVO I RAZVOJ PROSJAČKIH REDOVA	438
<i>Franjevci u Asiziju</i>	439
<i>Crkve i njihova oprema u gradskim centrima</i>	441
<i>Proširenje firentinske katedrale</i>	445
<i>Građevine za gradsku upravu: Palata dela Sinjorija</i>	448
SLIKARSTVO U TOSKANI	448
<i>Čimabue i Đoto</i>	449
<i>Sijena: Marijanska pobožnost u delima Duča i Simonea</i>	454
<i>Pjetro i Ambrodo Lorenceti</i>	459
<i>Umetnici i pokrovitelji u doba krize</i>	460
SEVERNA ITALIJA	464
<i>Venecija: politička stabilnost i raskošna arhitektura</i>	464
<i>Milano: porodica Viskonti i uticaji sa severa</i>	465
■ MATERIJALI I TEHNIKE:	
<i>Freske i njihovo konzerviranje</i>	442
■ PRIMARNI IZVORI:	
<i>Anjolo di Tura del Graso</i>	456
<i>Natpisi na freskama u palati Publiko u Sijeni</i>	460
■ IZ UGLA ISTORIČARA UMETNOSTI:	
<i>Socijalna dimenzija slika</i>	454

14. Umetničke inovacije u severnoj Evropi XV veka 469

DVORSKA UMETNOST: MEĐUNARODNI STIL	471
<i>Spomenici za francusku kraljevsku porodicu</i>	471
<i>Iluminirani rukopisi: molitvenici</i>	473
<i>Češka i Engleska</i>	475
GRADSKA SREDIŠTA I NOVA UMETNOST	476
<i>Rober Kampen u Turneu</i>	477
<i>Jan van Ajk u Brižu</i>	479
<i>Rogir van der Vajden u Briselu</i>	485
UMETNOST U NIZOZEMSKOJ KRAJEM XV VEKA	487
<i>Aristokratska ljubav prema skupocenim predmetima, ličnim knjigama i tapiseriji</i>	488
<i>Slike na dasci u južnoj Nizozemskoj</i>	489
<i>Severna Nizozemska</i>	492
REGIONALNI ODBLESCI RANOG NIZOZEMSKOG STILA	493
<i>Francuska</i>	493
<i>Španija</i>	495
<i>Srednja Evropa</i>	495
<i>Štampanje grafika</i>	498
<i>Štamparska središta u Kolmaru i Bazelu</i>	500
■ MATERIJALI I TEHNIKE:	
<i>Slikanje na dasci temperom i uljem</i>	479
<i>Štamparstvo i grafika</i>	498

■ PRIMARNI IZVORI:	
<i>Kirijak iz Ankone (1449)</i>	486
<i>Fraj Hoze de Siguenta (1544?–1606)</i>	492
<i>Iz Ugovora za Oltarsku sliku svetog Volfganga</i>	496
■ IZ UGLA ISTORIČARA UMETNOSTI:	
<i>Naučno i tehničko proučavanje slika</i>	488

15. Rana renesansa u Italiji XV veka 503

FIRENCA IZMEĐU 1400. I 1430. ANTIČKO NADAHNUĆE U GRADITELJSTVU I ARHITEKTONSKOJ SKULPTURI 505

<i>Konkurs za Krstionicu</i>	505
<i>Bruneleski i kupola firentinske katedrale</i>	506
<i>Donatelo i Nani di Banko: Or San Mikele</i>	507
<i>Bruneleskijev Dom za nahočad</i>	510

KAPELE I CRKVE ZA FIRENTINSKE PORODICE, 1420–1430. GODINE 511

<i>Bruneleski u San Lorencu</i>	512
<i>Bruneleski u Santa Kroče: kapela Paci</i>	515
<i>Porodica Stroci, crkva Santa Trinitai</i>	
<i>Đentile da Fabrijano</i>	515
<i>Mazačo u crkvi Santa Marija Novela</i>	516
<i>Kapela Brankači</i>	518

ŠIRENJE FIRENTINSKOGA STILA OD 1425. DO 1450. GODINE 519

<i>Piza</i>	519
<i>Sijena</i>	521
<i>Padova</i>	522

FIRENCA U DOBA MEDIČIJA, OD 1430. DO 1494. GODINE 522

<i>Skulptura i arhitektonska skulptura</i>	522
<i>Firentinske crkve i manastiri sredine veka</i>	526

DOMAĆI ŽIVOT: PALATE, NAMEŠTAJ I SLIKE, OD OKO 1440. DO 1490. GODINE 531

<i>Patricijske palate</i>	531
<i>Herojski prikazi za firentinske kolekcionare</i>	533
<i>Slike za palate</i>	534
<i>Portretisanje</i>	539

ODJECI RENESANSNOG STILA, 1450–1500. 541

<i>Pjero dela Frančeska u središnjoj Italiji</i>	542
<i>Alberti i Mantenja u Mantovi</i>	545
<i>Venecija</i>	547
<i>Rim i Papska država</i>	550

■ MATERIJALI I TEHNIKE: Bruneleskijeva kupola 508

<i>Perspektiva</i>	513
--------------------	-----

■ PRIMARNI IZVORI: Leonardo Bruni: 505

<i>U slavu grada Firenze (od oko 1403–1404. godine)</i>	505
<i>Lorenzo Giberti (oko 1381–1455)</i>	506
<i>Leon Batista Alberti</i>	511
<i>Domeniko Venecijano moli za posao</i>	532

<i>Đovani Dominiči podstiče roditelje da u svoj dom postave verske slike</i>	536
--	-----

■ IZ UGLA ISTORIČARA UMETNOSTI: 514

<i>Teorijski traktat</i>	514
<i>Studije o pokroviteljstvu</i>	518

16. Visoka renesansa u Italiji, od 1495. do 1520. godine 555

VISOKA RENESANSA U FIRENCI I MILANU 556

<i>Leonardo da Vinči u Firenci</i>	556
<i>Leonardo u Milanu</i>	557
<i>Obnova ženskog portreta</i>	562

OŽIVLJAVANJE RIMA 563

<i>Bramante u Rimu</i>	563
<i>Mikelandelo u Rimu i Firenci</i>	565
<i>Mikelandelo u službi pape Julija II</i>	568
<i>Rafael u Firenci i Rimu</i>	573

VENECIJA 580

<i>Đorđone</i>	580
<i>Ticijan</i>	582

■ MATERIJALI I TEHNIKE: Crteži 571

■ PRIMARNI IZVORI: 560

<i>Leonardo da Vinči (1452–1519)</i>	560
<i>Mikelandelo tumači vatikansku Pijetu</i>	565
<i>O Rafaelovoj smrti</i>	580

■ IZ UGLA ISTORIČARA UMETNOSTI: 573

<i>Čišćenje i restauracija umetničkih dela</i>	573
--	-----

17. Pozna renesansa i manirizam u Italiji XVI veka 587

POZNA RENESANSA U FIRENCI: CRKVA, DVOR I MANIRIZAM 589

<i>Firentinsko religiozno slikarstvo treće decenije XVI veka</i>	589
<i>Medičijevi u Firenci: od dinastije do vojvodstva</i>	590

REFORMISANI RIM 596

<i>Mikelandelo u Rimu</i>	596
<i>Katolička protivreformacija i crkva Il Đezu</i>	602

MANTOVA PORODICE GONCAGA 605

<i>Palata del Te</i>	605
----------------------	-----

PARMA I BOLONJA 607

<i>Koređo i Parmidanino u Parmi</i>	608
<i>Lavinija Fontana u Bolonji</i>	609

VENECIJA: PRESVETLA REPUBLIKA 610

<i>Sansovino u Veneciji</i>	610
<i>Ticijan</i>	610
<i>Ticijanovo nasleđe</i>	613
<i>Andrea Paladio i arhitektura pozne renesanse</i>	617

■ MATERIJALI I TEHNIKE: 610

<i>Ulje na platnu</i>	610
-----------------------	-----

■ PRIMARNI IZVORI: 598

<i>Mikelandelo pesnik</i>	598
<i>Sa zasedanja Suda inkvizicije o Paolu Veronezeu, održanog u Veneciji</i>	614
<i>Andrea Paladio (1508–1580)</i>	616

■ IZ UGLA ISTORIČARA UMETNOSTI: 594

<i>Ikonografija i ikonologija</i>	594
-----------------------------------	-----

18. Renesansa i reformacija u severnoj Evropi u XVI veku	621	20. Barok u Nizozemskoj	697
FRANCUSKA: DVORSKA SKLONOST ITALIJANSKIM OBLICIMA	621	FLANDRIJA	699
<i>Dvorci i palate: prenošenje italijanske arhitekture na domaće tlo</i>	622	<i>Peter Paul Rubens i definisanje baroka</i>	699
<i>Umetnost za unutrašnjost dvorca</i>	625	<i>Antonis van Dajk: Istorijsko slikarstvo i portreti na engleskom dvoru</i>	705
ŠPANIJA: SVETSKA SILA I VERSKO PRAVOVERJE	629	<i>Ložalna flamanska umetnost Jakob Jordans</i>	706
<i>Eskorijal</i>	629	<i>Brojgelovska tradicija</i>	706
<i>El Greko u Toledu</i>	630	<i>Mrtve prirode</i>	707
SREDNJA EVROPA: REFORMACIJA I UMETNOST	632	NIZOZEMSKA REPUBLIKA	710
<i>Grinevaldov Izenhajmski oltar</i>	633	<i>Harlemska akademija: Hendrik Golcijus</i>	711
<i>Albreht Direr i renesansa na severu</i>	635	<i>Karavađisti u Holandiji: Hendrik Terbrugen</i>	711
<i>Versko i dvorsko likovnostvaralaštvo u doba reformacije</i>	641	<i>Harlemska zajednica i Frans Hals</i>	711
<i>Slikarstvo u gradovima: humanističke teme i verski nemiri</i>	644	<i>Naredni naraštaj u Harlemu: Judit Lajster</i>	714
ENGLESKA: REFORMACIJA I SILA	646	<i>Rembrant i umetnost u Amsterdamu</i>	715
NIZOZEMSKA: SVETSKO TRŽIŠTE	648	REMBRANTOVA POZNA DELA	719
<i>Grad i dvor: David i Gosart</i>	649	TRŽIŠTE: PEJZAŽI, MRTVE PRIRODE I ŽANR SLIKE	721
<i>Antwerpen: trgovci, tržište i moral</i>	651	<i>Pejzažno slikarstvo: Jan van Gojen</i>	721
■ MATERIJALI I TEHNIKE: Izrada i čuvanje renesansnih tapiserija	626	<i>Slikar veduta gradova: Jakob van Rojsdal</i>	723
■ PRIMARNI IZVORI: Benvenuto Čelini (1500–1571)	631	<i>Prikazi građevina i Piter Sanredam</i>	724
<i>Albreht Direr (1471–1528)</i>	637	<i>Mrtve prirode: Vilem Klas Heda</i>	725
<i>Elizabetanski likovni rečnik</i>	648	<i>Slike cveća i Rahel Rojsh</i>	725
<i>Karel van Mander piše o Piteru Brojgelu Starijem</i>	654	<i>Žanr slikarstvo: Jan Sten</i>	726
■ IZ UGLA ISTORIČARA UMETNOSTI: Ekonomija umetnosti	650	<i>Intimne žanr slike i Jan Vermer</i>	728
		<i>Izvanredne žanr slike Gerarda ter Borha</i>	730
		■ MATERIJALI I TEHNIKE: Bakropis, suva igla i selektivno brisanje	720
		■ PRIMARNI IZVORI: Peter Paul Rubens (1577–1640)	701
		■ IZ UGLA ISTORIČARA UMETNOSTI:	
		<i>Autentičnost i Rubensova i Rembrantova radionica</i>	716
19. Barok u Italiji i Španiji	659	21. Barok u Francuskoj i Engleskoj	733
SLIKARSTVO U ITALIJI	661	FRANCUSKA: STIL LUJA XIV	735
<i>Karavađo i novi stil</i>	662	<i>Slikarstvo i grafika u Francuskoj</i>	735
<i>Artemizija Đentileski</i>	665	<i>Francuska klasicistička arhitektura</i>	744
<i>Oslikani svodovi i Anibale Karači</i>	667	<i>Skulptura: uticaj Berninija</i>	749
GRADITELJSTVO U ITALIJI	673	BAROKNA ARHITEKTURA U ENGLESKOJ	750
<i>Završetak crkve svetog Petra i Karlo Maderno</i>	673	<i>Inigo Džouns i uticaj Paladija</i>	750
<i>Bernini i crkva svetog Petra</i>	673	<i>Ser Kristofer Ren</i>	751
<i>Arhitektonske komponente u dekoraciji</i>	676	<i>Džon Vanbru i Nikolas Hošmur</i>	754
<i>Barokna alternativa: Frančesko Boromini</i>	676	■ PRIMARNI IZVORI: Nikola Pusen (1594–1665)	738
<i>Barok u Torinu: Gvarino Gvarini</i>	680	■ IZ UGLA ISTORIČARA UMETNOSTI:	
<i>Barok u Veneciji: Baldasare Longena</i>	682	<i>Falsifikati i Knjiga istine</i>	743
SKULPTURA U ITALIJI	683	22. Rokoko	757
<i>Ranobarokna skulptura: Stefano Maderno</i>	683	FRANCUSKA: USPON ROKOKOA	758
<i>Razvoj baroka: Đanlorenco Bernini</i>	683	<i>Slikarstvo: pusenisti protiv rubensovaca</i>	759
<i>Klasična alternativa: Alesandro Algardi</i>	686	<i>Enterijer francuskog rokoka</i>	767
SLIKARSTVO U ŠPANIJI	688	ENGLESKA: SLIKARSTVO I GRAFIKA	770
<i>Španske mrtve prirode: Huan Sančez Kotan</i>	688	<i>Vilijam Hogart i narativno slikarstvo</i>	770
<i>Napulj i Karavađov uticaj: Husepe de Ribera</i>	688	<i>Tomas Gejnsboro i engleski portret</i>	771
<i>Dijego Velaskez: Od Seviljedo dvorskog slikara</i>	689	<i>Džošua Renolds</i>	773
<i>Verski redovi i Zurbaran</i>	693		
<i>Vrhunac pobožnosti: Bartolome Esteban Muriljo</i>	694		
■ MATERIJALI I TEHNIKE: Berninijeve skulptorske skice	687		
■ PRIMARNI IZVORI: Artemizija Đentileski (1593 – oko 1653)	667		
<i>Antonio Palomino (1655–1726)</i>	692		

NEMAČKA I AUSTRIJA I ROKOKO U SREDNJOJ EVROPI	773	■ MATERIJALI I TEHNIKE:	
<i>Johan Fišer fon Erlah</i>	775	<i>Džosaja Vedžvud i klasicistički porcelan</i>	796
<i>Jačob Prandtauer</i>	775	■ PRIMARNI IZVORI: Deni Didro (1713–1784)	816
<i>Baltazar Nojman</i>	776	<i>Etjen Žan-Antoan Delekliz (1781–1863)</i>	818
<i>Dominikus Cimerman</i>	777	■ IZ UGLA ISTORIČARA UMETNOSTI:	
ITALIJA	777	<i>Neuhvatljivo značenje Vestove Smrti generala Vulfa</i>	799
<i>Đovani Batista Tjepolo i iluzionističko oslikavanje tavanica</i>	777		
<i>Kanaletto</i>	778		
■ MATERIJALI I TEHNIKE: Pastelno slikarstvo	763		
■ PRIMARNI IZVORI: Žan de Žilijen (1686–1767)	762		
<i>Ser Džoša Renolds (1723–1792)</i>	774		
■ DODATNI PRIMARNI IZVORI UZ III. DEO:			
<i>Đovani Bokačo (1313–1375)</i>	782		
<i>Frančesko Petrarka (1304–1374)</i>	782		
<i>Dante Aligijeri (1265–1321)</i>	782		
<i>Karel Van Mander (1548–1606)</i>	783		
<i>Đorđo Vazari (1511–1574)</i>	784		
<i>Iz Kanona i Odluka Trentskog koncila iz 1563. godine</i>	785		
<i>Martin Luter (1483–1546)</i>	785		
<i>Đovani Pjetro Belori (1613–1696)</i>	785		
<i>Filipo Baldinuči (1625–1697)</i>	786		
<i>Konstantajn Hojgens (1596–1687)</i>	786		
<i>Ser Kristofer Ren (1632–1723)</i>	787		
ČETVRTI DEO			
MODERNO DOBA			
23. Umetnost u doba prosvetiteljstva, 1750–1789. godine	789	24. Umetnost u doba romantizma, od 1789. do 1848. godine	823
RIM UOČI ŠEZDESETIH GODINA XVIII VEKA: VRELO NEOKLASICIZMA	791	SLIKARSTVO	825
<i>Umetnički temelji neoklasicizma:</i>		<i>Španija: Fransisko Goja</i>	825
<i>Mengs, Batoni, Hamilton</i>	791	<i>Engleska: Duhovni intenzitet i veza s prirodom</i>	827
RIM UOČI ŠEZDESETIH GODINA XVIII VEKA: VRELO ROMANTIZMA	793	<i>Nemačka: Fridrihov panteistički pejzaž</i>	834
NEOKLASICIZAM U ENGLSKOJ	795	<i>Amerika: pejzaž kao metafora i omiljenost tog žanra</i>	835
<i>Škulptura i slikarstvo: istoricizam, moralnost i antika</i>	795	<i>Francuska: neoklasično slikarstvo u razdoblju romantizma</i>	838
<i>Nastanak savremenog istorijskog slikarstva</i>	798	<i>Francuska: romantizam u slikarstvu i romantičarski pejzaž</i>	842
<i>Arhitektura i enterijeri: paladijevska obnova</i>	799	<i>Romantičarsko pejzažno slikarstvo</i>	848
RANI ROMANTIZAM U ENGLSKOJ	802	SKULPTURA	850
<i>Arhitektura i projektovanje pejzaža: uzvišeno i živopisno</i>	802	<i>Neoklasična skulptura u razdoblju romantizma: Antonio Kanova</i>	851
<i>Slikarstvo: suživot razuma i osećanja</i>	805	<i>Francuska romantičarska skulptura: raskid s klasičnim uzorom</i>	852
NEOKLASICIZAM U FRANCUSKOJ	808	ROMANTIZAM U ARHITEKTURI	853
<i>Arhitektura: Racionalni klasicizam</i>	808	<i>Engleska uzvišenost i slikovitost</i>	853
<i>Uzvišenost u neoklasicističkoj arhitekturi: strogost i vizionarstvo</i>	811	<i>Amerika: antički stil za novu republiku</i>	856
<i>Slikarstvo i skulptura: izražavanje vrednosti prosvetiteljstva</i>	814	<i>Francuska: carski stil – ampir</i>	857
<i>Vrhunac neoklasicizma: slike Žaka-Luja Davida</i>	817	<i>Nemačka: stvaranje nove Atine</i>	858
		■ MATERIJALI I TEHNIKE: Blejkov postupak otiskivanja	829
		■ PRIMARNI IZVORI:	
		<i>Džon Konstabl (1776–1837)</i>	830
		<i>Ežen Delakroa (1798–1863)</i>	846
		25. Doba pozitivizma: realizam, impresionizam i preraphaeliti, 1848–1885. godine	861
		REALIZAM U FRANCUSKOJ	862
		<i>Realizam četrdesetih i pedesetih godina XIX veka: slikanje novog društvenog stanja</i>	863
		<i>Napad realista na akademske vrednosti i građanski ukus</i>	868
		<i>Impresionizam: Drugačija vrsta realizma</i>	873
		SLUŽBENA UMETNOST I NJENI PRIMERI	868
		BRITANSKI REALIZAM	881
		<i>Preraphaelitsko bratstvo</i>	882
		<i>Estetski pokret: lična psihologija i potisnuti erotizam</i>	884
		REALIZAM U AMERICI	888
		<i>Naučni realizam: Tomas Akins</i>	888
		<i>Ikonički prikaz i naturalistički pejzaž: Vinslou Homer i Albreht Birštat</i>	889

FOTOGRAFIJA: MEHANIČKI MEDIJ ZA MASOVNU UMETNOST	892
<i>Prve inovacije</i>	892
<i>Snimanje sveta</i>	892
<i>Izveštavanje o novostima: fotoreportaže</i>	896
<i>Fotografija kao umetnost: piktorijalizam i kombinovano štampanje</i>	896
ARHITEKTURA I INDUSTRIJSKA REVOLUCIJA	898
<i>Stakleno-gvozdene konstrukcije: železničke stanice i izložbene palate</i>	898
<i>Istorijski eklekticism i tehnologija</i>	899
<i>Najava budućnosti: Affelov toranj</i>	900
■ MATERIJALI I TEHNIKE: Impresionistička teorija boje	876
■ PRIMARNI IZVORI:	
<i>Lila Kabot Peri (1848.–1933)</i>	874
<i>Džejs Abot Maknil Visler (1834–1903)</i>	889
<i>Šarl Bodler (1821–1867)</i>	898
■ IZ UGLA ISTORIČARA UMETNOSTI:	
<i>Umetnička slava i promene u metodologiji istorije umetnosti</i>	890

26. Ka napretku i od njega: postimpresionizam, simbolizam i ar nuvo, 1880–1905. 903

POSTIMPRESIONIZAM	905
<i>Pol Sezan: u susret apstrakciji</i>	905
<i>Žorž Sera: u potrazi za društvenom i slikarskom harmonijom</i>	908
<i>Anri de Tuluz-Lotrek: umetnost za polusvet</i>	911
<i>Vinsent van Gog: izražavanje bojom i simbolom</i>	912
<i>Pol Gogen: bekstvo od modernosti</i>	916
SIMBOLIZAM	918
<i>Nabi</i>	919
<i>Druge simbolističke vizije u Francuskoj</i>	919
<i>Simbolizam van Francuske</i>	922
<i>Tendencije simbolizma u američkoj umetnosti</i>	925
<i>Rodenova skulptura</i>	927
AR NUVO I POTRAGA ZA MODERNIM DIZAJNOM	928
<i>Javni i privatni prostori ar nuvoa</i>	930
AMERIČKA ARHITEKTURA: ČIKAŠKA ŠKOLA	933
<i>Henri Hobson Ričardson: postavljanje temelja moderne arhitekture</i>	933
<i>Luis Salivan i prvi neboderi</i>	934
<i>Frenk Lojd Rajt i prerijske kuće</i>	935
FOTOGRAFIJA	937
<i>Piktorijalizam i fotosecesija</i>	938
<i>Dokumentarna fotografija</i>	940
<i>Fotografija pokreta i pokretne slike</i>	941
■ MATERIJALI I TEHNIKE: Litografija	911
■ PRIMARNI IZVORI: Pol Sezan (1839–1906)	907
<i>Pol Gogen (1848–1903)</i>	917
■ IZ UGLA ISTORIČARA UMETNOSTI:	
<i>Feministička istorija umetnosti</i>	926

27. Ka apstrakciji: revolucija modernizma 1904–1914. 945	
FOVIZAM 946	
KUBIZAM 949	
<i>Promišljanje i razbijanje tradicije:</i>	
<i>Gospođice iz Avinjona</i>	949
<i>Analitički kubizam: Pikaso i Brač</i>	952
<i>Sintetički kubizam: moć kolaža</i>	953
UTICAJ FOVIZMA I KUBIZMA 954	
<i>Nemački ekspresionizam</i>	954
<i>Austrijski ekspresionizam</i>	961
<i>Kubizam u Parizu posle Pikasa i Brača</i>	962
<i>Italijanski futurizam: aktivizam i umetnost</i>	963
<i>Kubofuturizam i suprematizam u Rusiji</i>	966
<i>Kubizam i fantazija: Mark Šagal i Đorđo de Kiriko</i>	967
MARSEL DIŠAN I DILEMA MODERNE UMETNOSTI 970	
MODERNISTIČKA SKULPTURA: KONSTANTIN BRANKUZI I ARISTID MAJOL 971	
AMERIČKA UMETNOST 974	
<i>„Aš-kan“ škola</i>	974
<i>Izložba Armori: modernizam dolazi u Ameriku</i>	974
<i>Prvi američki modernisti: Artur Dav i Marsden Hartli</i>	974
RANA MODERNA ARHITEKTURA U EVROPI 976	
<i>Austrijska i nemačka moderna arhitektura</i>	976
<i>Nemačka ekspresionistička arhitektura</i>	979
■ MATERIJALI I TEHNIKE:	
<i>Drvorez u nemačkom ekspresionizmu</i>	958
■ PRIMARNI IZVORI:	
<i>Vasilij Kandinski (1866–1944)</i>	960
<i>Kazimir Maljevič (1878–1935)</i>	969
■ IZ UGLA ISTORIČARA UMETNOSTI:	
<i>Mit o primitivnom</i>	951
28. Umetnost između dva rata 983	
DADAIZAM 984	
<i>Dadaizam u Cirihi: Žan (Hans) Arp</i>	985
<i>Dadaizam u Njujorku: Marsel Dišan</i>	986
<i>Berlinski dadaizam</i>	987
<i>Kelnski dadaizam</i>	991
<i>Pariski dadaizam: Men Rej</i>	992
NADREALIZAM 993	
<i>Pikaso i nadrealizam</i>	993
<i>Nadrealizam u Parizu</i>	996
<i>Veristički nadrealizam: Magrit i Dali</i>	998
<i>Nadrealistički objekat</i>	1000
ORGANSKE SKULPTURE 1001	
<i>Žan Arp i Aleksandar Kalder u Parizu</i>	1003
<i>Henri Mur i Barbara Hepvort u Engleskoj</i>	1003

STVARANJE UTOPIJA	1004	UMETNOST S DRUŠTVENIM ZADATKOM	1065
<i>Ruski konstruktivizam: produktivizam i utilitarizam</i>	1004	<i>Ulična fotografija</i>	1066
<i>Neoplasticizam (De Stijl) i univerzalni poredak</i>	1007	<i>Afričkoamerička umetnost: etnički identitet</i>	1066
<i>Bauhaus: stvaranje „novog čoveka“</i>	1009	<i>Feministička umetnost: Džudi Čikago i rodni identitet</i>	1069
<i>Mašinska estetika</i>	1012	KASNA MODERNISTIČKA ARHITEKTURA	1070
UMETNOST U AMERICI: MODERNA, DUHOVNOST I REGIONALIZAM	1017	<i>U produžetku međunarodnog stila:</i>	
<i>Grad i industrija</i>	1017	<i>Ludvig Mis van der Roe</i>	1070
<i>Ar deko i međunarodni stil</i>	1020	<i>Skulpturalna arhitektura: referencijalna masa</i>	1070
<i>U potrazi za duhovnošću</i>	1021	■ PRIMARNI IZVORI: Džekson Polok (1912–1956)	1040
<i>Regionalizam i nacionalni identitet</i>	1023	<i>Roj Lihtenštajn (1923–1997)</i>	1053
<i>Harlemska renesansa</i>	1024	<i>Frenk Stela (rođen 1936)</i>	1057
MEKSIČKA UMETNOST: U POTRAZI ZA NACIONALNIM IDENTITETOM	1026	<i>Romari Birden (1911–1988)</i>	1067
<i>Dijego Rivera</i>	1026	■ IZ UGLA ISTORIČARA UMETNOSTI:	
<i>Frida Kalo i Manuel Alvarez Bravo</i>	1027	<i>Proučavajući predmet kojeg nema</i>	1062
UOČI DRUGOG SVETSKOG RATA	1029	30. Postmoderno doba: umetnost posle 1980.	1077
<i>Amerika: propast moderne</i>	1029	ARHITEKTURA	1079
<i>Evropa: uspon fašizma</i>	1031	<i>Postmoderna arhitektura: referentni stil</i>	1079
■ MATERIJALI I TEHNIKE: Armirani beton	1013	<i>Nova moderna: hajtek arhitektura</i>	1083
■ PRIMARNI IZVORI: Hana Heh (1889–1978)	991	<i>Dekonstruktivizam: suprotstavljanje modernističkom autoritetu</i>	1085
<i>Barbara Hepvort (1903–1975)</i>	1006	<i>Arhitektura, iskustvo i sećanje: Danijel Libeskind</i>	1089
<i>Pit Mondrijan (1872–1944)</i>	1008	POSTMINIMALIZAM I PLURALIZAM: BEZGRANIČNE MOGUĆNOSTI	1089
<i>Le Korbizje (1886–1965)</i>	1014	<i>Povratak slikarstva</i>	1090
29. Od posleratnog perioda do postmoderne 1945–1980.	1037	<i>Skulptura</i>	1092
EGZISTENCIJALIZAM U NJUJORKU: APSTRAKTNI EKSPRESIONIZAM	1038	<i>Dekonstrukcija umetnosti: kontekst kao značenje</i>	1094
<i>Prelaz s nadrealizma na apstraktni ekspresionizam: Aršile Gorķi</i>	1038	<i>Moć instalacije i videoumetnosti</i>	1098
<i>Apstraktni ekspresionizam: akciono slikarstvo</i>	1039	<i>Mnogi stilovi, jedan umetnik: Feliks Gonzales-Tores</i>	1101
<i>Apstraktni ekspresionizam: slikarstvo bojenog polja</i>	1042	<i>Zakupljenost telom</i>	1102
<i>Njujorška skulptura: Dejvid Smit i Lujza Nevelson</i>	1043	<i>Svetska umetnost: Cai Guoćeng</i>	1104
EGZISTENCIJALIZAM U EVROPI: FIGURATIVNI EKSPRESIONIZAM	1045	■ MATERIJALI I TEHNIKE:	
<i>Žan Dibife</i>	1045	<i>Arhitektonsko projektovanje uz pomoć računara</i>	1088
<i>Fransis Bejķon</i>	1046	■ PRIMARNI IZVORI: Sindi Šerman (rođena 1954)	1099
ODBACIVANJE APSTRAKTNOG EKSPRESIONIZMA: AMERIČKA UMETNOST PEDESETIH I ŠEZDESETIH GODINA	1046	<i>Ilja Kabakov (rođen 1933)</i>	1101
<i>Ponovno prikazivanje života i slikarstvo seciranja</i>	1046	■ IZ UGLA ISTORIČARA UMETNOSTI:	
<i>Ambijenti i umetnost performansa</i>	1049	<i>Promenljivo tržište umetničkih predmeta</i>	1105
<i>Pop-art: potrošačka kultura kao tema</i>	1051	■ DODATNI PRIMARNI IZVORI UZ ČETVRTI DEO:	
FORMALISTIČKA APSTRAKCIJA ŠESTE I SEDME DEцениJE XX VEKA	1055	<i>Ser Vilijam Čembers (1723–1796)</i>	1108
<i>Formalističko slikarstvo</i>	1055	<i>Žan-Ogist-Dominik Engr (1780–1867)</i>	1108
<i>Formalistička skulptura</i>	1058	<i>Roza Boner (1822–1899)</i>	1108
PLURALISTIČKE SEDAMDESETE: POSTMINIMALIZAM	1059	<i>Luis Salivan (1856–1924)</i>	1109
<i>Postminimalistička skulptura: geometrija i emocija</i>	1059	<i>Paul Šerbart (1863–1914)</i>	1109
<i>Umetnost oblikovanja zemlje i umetnost specifičnog mesta</i>	1061	<i>Filipo Tomazo Marineti (1876–1944)</i>	1109
<i>Konceptualna umetnost: umetnost kao ideja</i>	1063	<i>Andre Breton (1896–1966) i Lav Trocki (1879–1940)</i>	1110
<i>Televizijska umetnost: Nam Džun Paķ</i>	1064	<i>Eva Hese (1936–1970)</i>	1110
		<i>Rozalind Kraus (rođena 1940)</i>	1110
		Rečnik	Rečnik I
		Bibliografija	Bibliografija I
		Indeks	Indeks I
		Zahvalnost	Zahvalnost I

Predgovor

DOBRO DOŠLI U SEDMO IZDANJE JANSONOVE KLASIČNE ZBIRKE TEKSTOVA, zvanično prekrštene u *Jansonova istorija umetnosti*, da bi se istakla povezanost s knjigom koja je brojne naraštaje studenata uvela u istoriju umetnosti. Mnogima od nas koji držimo predavanja iz istorije umetnosti Jansonovo ime je sinonim za predmet koji predajemo.

U vreme kad je Prentis hol 1962. godine prvi put stampao *Istoriju umetnosti*, Džon. F. Kenedi je još bio u Beloj kući, a Endi Vorhol je tek započinjao svoju umetničku karijeru. Janson je ponudio čitaocima čvrstu usredsređenost na zapadnu umetnost, značajno razmatranje tehnike i stila i jasno stanovište. Istorija umetnosti, kako je rekao Janson, ne sastoji se samo od nizanja istorijski važnih umetničkih predmeta već je ona njihovo međusobno povezivanje upoređivanjem istorije i istorije stilova i stilskih promena u umetnosti. Jansonov tekst se usredsredio na vizuelne i tehničke osobine predmeta o kojima raspravlja, često na vrlo rečit način. *Istorija umetnosti* H. V. Jansona pomogla je da se uspostavi kanon istorije umetnosti za mnoge naraštaje naučnika i studenata.

Iako u velikoj meri prepravljeno, ovo novo izdanje ide Jansonovim stopama u bitnim pitanjima: ograničava se na zapadnu tradiciju uz dodavanje poglavlja o islamskoj umetnosti i njenoj vezi sa zapadnom umetnošću. (Oni među nama koji poznaju rana Jansonova izdanja prisetiće se da je u prvom izdanju bila obuhvaćena i islamska umetnost.) Naglasak je na raspravi o umetničkom delu, njegovoj izradi i njegovim vizuelnim obeležjima. Značajan deo analize je i razmatranje o doprinosu umetnika. Ovo izdanje je sastavljeno prema zamislima koje je postavio Janson, ali su dodata posebna poglavlja o renesansi u severnoj Evropi, italijanskoj renesansi, baroknoj umetnosti i visokoj renesansi, uz stilske podele za ključna razdoblja modernog doba; ono takođe govori o tome kako se umetnost s vremenom menjala u kulturama koje Evropa smatra svojom baštinom, a koje su Amerikanci primili zahvaljujući svojoj povezanosti s Evropom.

ŠTA JE NOVO U JANSONOVOJ ISTORIJI UMETNOSTI?
„ Istorija umetnosti je preopširno područje da bi ga ma koji pojedinac podjednako stručno obuhvatio.“

H. V. JANSON, iz predgovora prvom izdanju *Istorije umetnosti*

Jansonova istorija umetnosti, sedmo izdanje, rezultat je ponovnog viđenja grupe naučnika specijalizovanih za različita područja koji su uveliko produbili raspravu o umetničkim delima. Tekstu dodajemo nova otkrića na našim područjima, uključujući i nova arheološka nalazišta poput *Kočijaša iz Mocije*, nove dokumentarne podatke kao što su oni koji se odnose na Učelovu *Bitku kod San Romana*; nova tumačenja kao što je ono o važnosti nacionalizma za razvoj romantizma.

Nova organizacija i naglasak na kontekstu

Većina poglavlja preuređena je tako da dela budu uklopljena u hronološku raspravu umesto da se o njima raspravlja zasebno, što je bilo obeležje više formalističkog pristupa ranijih izdanja. Iako, kao i Janson, uočavamo povezanost među umetničkim delima, naglašavamo njihovu ulogu, istorijske okolnosti u kojima su ona nastala, te mecenatstvo. Istražujemo, pored ostalog, kako su umetnička dela ponekad zloupotrebljavana u korist pojedinih političkih i društvenih snaga.

Tumačenje kultura

Istorija zapadne umetnosti obuhvata različita hronološka i kulturna razdoblja koja razmatramo kao zasebne celine. Tako etrusku umetnost predstavljamo kao svedočanstvo etruske kulture, a ne kao preteču rimske umetnosti ili sledbenicu grčke. Uviđajući ograničenost našeg znanja o pojedinim istorijskim razdobljima, ispitujuemo kako istoričari umetnosti donose zaključke na osnovu umetničkih dela. Izdvojena celina pod naslovom *Pogled istoričara umetnosti* omogućuje studentima da sagledaju kako ta disciplina funkcioniše, a takođe i bolji uvid u metode koje istoričari umetnosti koriste u stručnim raspravama. *Primarni izvori*, osobenost koja karakteriše mnoga Jansonova izdanja, uvršteni su u svako poglavlje da bi potkrepili analize i još bolje obavestili studente o kulturama o kojima se raspravlja.

Žene u istoriji umetnosti

Drugo važno obeležje ovog izdanja *Istorije umetnosti* jeste veća zastupljenost žena o kojima raspravljamo kao o umetnicama i pokroviteljicama umetnosti i vernim uživaocima umetničkih dela. Nadahnuti savremenim pristupom istoriji umetnosti, takođe se bavimo prikazivanjem žena kao izraza posebnih kulturoloških predstava ženskog bića ili kao simbola.

Predmeti, mediji i tehnike

U ovo izdanje uvršteni su mnogi novi predmeti, sa željom da se izraze promene nastale u ovoj oblasti. Oko dvadeset pet odsto takvih predmeta novi su dodaci knjizi. Mediji o kojima raspravljamo obogaćeni su ne samo novim umetničkim formama kao što su instalacije i grnčarska umetnost već i takozvanim manje važnim granama umetnosti ranijih razdoblja, kao što su tapiserija, metalni predmeti i porcelan. Rasprave u okvirima naslovljenim *Materijali i tehnike* osvetljavaju ovu dimenziju istorije umetnosti.

Slike

Ne samo što su predstavljeni novi predmeti već su sve reprodukcije u knjizi obnovljene i stručno proverene da bi se potvrdila njihova vernost originalu. Nove fotografije smo dobili neposredno iz ustanova koje ih čuvaju da bismo bili sigurni da posedujemo najtačnije i najverodostojnije ilustracije. Nabavili smo sve slike u boji do kojih smo mogli doći. Da bismo bolje pomogli studentima i profesorima tražili smo dozvolu za elektronsku upotrebu u obrazovne svrhe, tako da će profesori koji usvoje *Jansonovu istoriju umetnosti* dobiti pristup izvanrednoj arhivi visokokvalitetnih digitalnih slika (preko 300) za korišćenje na predavanjima. (Videti niže pojedinosti o Prentice Hall Digital Art Library.)

Prerada po poglavljima

Svako poglavlje proveravalo je po šest stručnjaka i kako su ih svi podjednako iscrpno pregledali, promene teksta su i suviše velike da bismo ih mogli do u tančine navesti. Svrha svake promene jeste da tekst postane što korisniji profesorima i studentima koji izučavaju istoriju umetnosti. Nabrojaćemo najznačajnije promene u ovom izdanju:

UVOD U UMETNOST:

Ovo potpuno novo poglavlje daje nam uvid u umetničko-istorijske modele i opise umetničko-istorijske terminologije, te prikaz važnih pitanja u ovoj grani nauke.

1. POGLAVLJE: UMETNOST PREISTORIJSKOG DOBA

Prošireno je da bi se mogli obuhvatiti podaci o različitim uslovima u kojima nalazimo umetnička dela. Raspravlja o metodama koje naučnici (istoričari umetnosti kao i antropolozi) koriste da bi shvatili suštinu umetničkog dela. Nudeći širok raspon tumačenja, tekst otkriva zašto naučnici rekonstruišu preistorijski svet onako kako to čine.

2. POGLAVLJE: DREVNA UMETNOST BLISKOG ISTOKA

Prošireno je i tako reorganizovano da bi odvojeno prikazalo kulture koje su uporedo cvetale na starom Bliskom istoku.

3. POGLAVLJE: EGIPATSKA UMETNOST

Sadrži osavremenjenu raspravu o egipatskom pogledu na svet, a takođe i veći broj dela koja prikazuju žene, kao što je izvanredni *Portret kraljice Tij*.

4. POGLAVLJE: EGEJSKA UMETNOST

Istražuje način na koji proučavanjem umetničkih dela i arhitekture formiramo svoje znanje o starom društvu. Ističe i pojedince koji su doprineli našem upoznavanju s tim društvima, kao što su Hajnrh Šliman i ser Artur Evans.

5. POGLAVLJE: GRČKA UMETNOST

Ovom poglavljju dodata su značajna nova dela kao što je veličanstveni *Kočijaš iz Mocije*. Organizacija poglavlja korenito je izmenjena da bi se više držala hronološkog načela, a manje podele po granama umetnosti. Sadrži širu raspravu o atinskom Akropolju i helenističkoj umetnosti u celini.

6. POGLAVLJE: ETRURSKA UMETNOST

Izmenjena je rasprava o etruskoj umetnosti da bi ona bila ocenjena kao samosvojna vizuelna kultura, a ne samo kao nastavak grčke umetnosti i preteča rimske. Uvrštena je arhitektura palate Murlo.

7. POGLAVLJE: RIMSKA UMETNOST

Donosi znatno proširen onaj deo koji se odnosi na umetnost u doba Republike i širu raspravu o arhitekturi uopšte. Uvrštena su nova dela, kao što je veličanstveno pozorište u Pompeji. Organizacija je i ovde korenito izmenjena i sledi hronološko načelo, a ne podelu po granama umetnosti.

8. POGLAVLJE: RANOHRISĆANSKA I VIZANTIJSKA UMETNOST

Naglasak je na promenama i političkim dimenzijama ranohrišćanske umetnosti koje su se pojavile kad je hrišćanstvo prihvaćeno kao zvanična religija Rimskog carstva. Dublje se raspravlja o arhitekturi i naglašava način na koji su građevine doživljavane. Ispituje se ikonografija (tj. smisao) upotrebljenih formi. U poglavljju je proširena rasprava o ikonama i o ikonoboračkoj krizi.

9. POGLAVLJE: ISLAMSKA UMETNOST

Ponovo se u knjigu uvodi islamska umetnost, s težnjom da se da dobar opšti pregled i naglasi veza između islamske umetnosti i umetnosti zapadne Evrope. Istražene su mnoge zajedničke vrednosti tih dvaju tipova umetnosti.

10. POGLAVLJE: UMETNOST RANOG SREDNJEG VEKA

Proširuje se rasprava o manje značajnim umetnostima u tom ranom razdoblju. Raspravlja se temeljitije o irskim rukopisima, njihovom

značenju i odnosu prema rimskoj umetnosti. Proširuje se rasprava o političkim i društvenim ciljevima Karla Velikog i o korišćenju umetnosti za unapređenje tih ciljeva. Stavljen je jači naglasak na posmatranje i prikazivanje žena u to doba.

11. POGLAVLJE: ROMANIČKA UMETNOST

Proširena je rasprava o umetnosti hodočasničkih puteva tako da su obuhvaćene katedrala svetog Vinsensa u Kardoni i opatija Sen Ženi de Fonten. Naglašava se uloga žene kao subjekta i kao zaštitnice umetnosti. Novi raspored u poglavlju omogućuje integraciju različitih sredstava kako bi se bolje shvatilo da, uprkos suštinskim razlikama, dela pokazuju zajedničke težnje, ali i strepnje.

12. POGLAVLJE: GOTIČKA UMETNOST

Izostavljena je italijanska umetnost (koja se sada nalazi u 13. poglavlju), kao i neki spomenici internacionalnog stila (sada u 14. poglavlju). Iscrpnije se govori o razvoju gotičke arhitekture, a uvedeni su i novi primeri (npr. enterijer crkava Notr Dam u Laonu i Notr Dam u Parizu). Dodata je rasprava o crkvi Sen Šapel i o španskoj gotičkoj umetnosti.

13. POGLAVLJE: UMETNOST ITALIJE XIII I XIV VEKA

Izdvaža prilike u XIII i XIV veku u Italiji od ostale Evrope da bi se istakla njena posebna uloga mosta između srednjovekovne i renesansne umetnosti. Nova dela su *Blagovesti* Simonea Martinija i *Put spasenja* Andrea da Firence u Španskoj kapeli. Dodata je deo o severnoj Italiji u XIV veku.

14. POGLAVLJE: UMETNIČKE INOVACIJE

U SEVERNOJ EVROPI XV VEKA

Nova struktura poglavlja, koje se sada nalazi ispred poglavlja o italijanskoj umetnosti XV veka, integriše umetnička dela jednog posebnog vremena i prostora da bi se naglasio istorijski kontekst. Osavremenjuje rasprave o ključnim delima. Podrobno se bavi štampom i štampanom knjigom.

15. POGLAVLJE: RANA RENESANSA U ITALIJI XV VEKA

Smešta umetnost u specifično vreme i geografsko područje i raspravlja o različitim medijima u odnosu na kontekst. Ističe ulogu pokroviteljstva. Uvodi nove delove u umetnost izvan Firence. Bavi se *cassone* panelima i drugim umetničkim delima namenjenim domaćoj upotrebi. Obuhvata Fra Anđelikove *Blagovesti* u crkvi svetog Marka, Bruneleskijev *Dom za nahočad*, dela Pjera dela Frančeske za dvorac u Urbinu i Mantenjenu sliku *Camera Picta*.

16. POGLAVLJE: VISOKA RENESANSA U ITALIJI, OD 1495. DO 1520. GODINE

Objašnjava zašto se grupa koju čine šestorica najvažnijih umetnika i dalje obrađuje u monografijama. Usredsređuje se na razdoblje između 1495. i 1520. godine, tako da su pozni Mikelandelo i Ticijan premešteni u 17. poglavlje. Dodati su Leonardov crtež *Vitruvijskog čoveka (Zakona o proporcijama)* i Mikelandelova rimska *Pijeta*. Osavremenjuje rasprave o umetnosti obuhvatajući Leonardovu *Madonu među stenama* i Đorđoneovu *Oluju*.

17. POGLAVLJE: POZNA RENESANSA

I MANIRIZAM U ITALIJI XVI VEKA

Sledi geografski prikaz koji počinje Firencem pod vladavinom vojvoda Medičija, zatim se nastavlja s Rimom, severnom Italijom i Venecijom. Ističe se dvorsko i papsko pokroviteljstvo kao i osnivanje Slikarske akademije. U raspravu su uvršteni pozni Mikelandelo i Ticijan. Nove rasprave obuhvatile su Broncina, Ticijanovu *Veneru urbinsku* i delo Lavinije Fontane.

18. POGLAVLJE: RENESANSA I REFORMACIJA U SEVERNOJ EVROPI U XVI VEKU

U ovom poglavlju su predstavljena umetnička dela u pet različitih geografskih područja. Među raspravama o reformaciji i drugim krizama razmatra se i širenje italijanskog renesansnog stila i razvoj lokalnih tradicija. Sadrži nove rasprave o *Izenhajmskom oltaru*.

19. POGLAVLJE: BAROK U ITALIJI I ŠPANIJU

Ispituju se uloge Karavada i Berninija u protivreformaciji. Raspravlja se o verskim redovima i o papstvu, a s više razumevanja se gleda na ulogu žena, žena-umetnica, na sirotinju, ljude s ulice i na intimni život u XVII veku. Novi radovi obuhvataju Berninijev *Baldahin svetog Petra* i *bozzeto* za jednu njegovu skulpturu, zatim Velaskeзов portret *Huan de Pareha* i *Autoportret kao alegorija slikanja* Artemizije Đentilesku.

20. POGLAVLJE: BAROK U NIZOZEMSKOJ

Ispituje političke i religijske razlike kao i umetničke veze u Nizozemskoj. Istražuje Rubensovo delo ispitivanjem njegove radionice. O ideji otvorenog tržišta raspravlja se unutar diskusije o nizozemskom pejzažu, mrtvoj prirodi i žanr-slikarstvu u severnoj Evropi. Dodata su dela Judite Lajster i Klare Peters, a s raspravom o Rahel Rojsh tekst se usredsređuje na novi status tih umetnica.

21. POGLAVLJE: BAROK U FRANCUSKOJ I ENGLJSKOJ

Bavi se konceptom klasicizma na slikama Pusena i u arhitekturi Džounsua i ser Kristofera Rena. Nova dela obuhvataju Pusenove slike *Germanikova smrt* i *Pejzaž sa sv. Jovanom na Patmosu*, te Lebreinov crtež izraza lica i Renov toranj crkve Sent Meri le Bou.

22. POGLAVLJE: ROKOKO

Istražuje doba Luja XV koristeći nove primere Vatoa i Fragonara, među kojima *Tablu za Žersenovu trgovinu* i *Ljuljašku*. Uvodi pastele Rozalbe Karijere i *Portret Marije-Antoanete s decom* Viže-Lebrenove. Primerak porcelana iz Sevra naglašava značaj dekorativne umetnosti u tom periodu.

23. POGLAVLJE: UMETNOST U DOBA PROSVETITELJSTVA, 1750–1789. GODINE

Izmenjeno je da bi se razdoblje između 1750. i 1789. naglasilo više nego neoklasicizam. Ističe neoklasicističko oslanjanje na logiku, moral i klasičnu prošlost, ali istovremeno ukazuje na sve veću važnost osećanja, iracionalnog i uzvišenog. Sadrži dela umetnika kao što su Mengs, Batoni, Hamilton, Rajt od Darbija, Gejbrijel i Pejtr.

24. POGLAVLJE: UMETNOST U DOBA ROMANTIZMA, OD 1789 DO 1848. GODINE

Ovo sasvim izmenjeno poglavlje definiše romantizam i naglašava važnost osećanja, slobode pojedinca i ličnog iskustva. Istražuje maštu, genijalnost, prirodu, egzotiku. Stavlja romantizam u kontekst uočenih slabosti prosvetiteljstva i Francuske revolucije. Snažnije ističe nacionalizam kao temu romantizma.

25. POGLAVLJE: DOBA POZITIVIZMA:

REALIZAM, IMPRESIONIZAM I PRERAFaeliti, 1848–1885.

Organizovano je oko ideje pozitivizma, oslanja se na čvrste činjenice i dramatične društvene preobražaje koje su zabeležili umetnici. Proširuje raspravu o fotografiji. Usredsređuje se na korišćenje gvožđa u inženjerstvu i u arhitekturi, posebno na primerima Kristalne palate i Ajfelovog tornja. Povezuje Rodena sa simbolizmom. Spominje Domjea i Mijea u raspravi o realizmu.

26. POGLAVLJE: KA NAPRETKU I OD NJEGA:

POSTIMPRESIONIZAM, SIMBOLIZAM I AR NUVO, 1880–1905.

Naglašava istorijski kontekst, a ne toliko modernističku tradiciju. Ističe uznemirujuću psihologiju tog razdoblja i njen izraz u umetnosti. Frenka

Lojda Rajta ovde smešta u okvir Čikaške škole. Odeljak o fotografiji sada obuhvata sliku Gertrude Kezebir *Blažena ti među ženama*, o kojoj se govori u feminističkom kontekstu. Sadrži i jedno Lartigovo delo.

27. POGLAVLJE: KA APSTRAKCIJI: REVOLUCIJA MODERNIZMA 1904–1914.

Prvo od triju poglavlja o modernoj umetnosti koja su temeljno hronološki rekonstruisana; unutrašnja reorganizacija urađena je na tematskom principu. Naglašava društvene snage čiji je ishod bio koreniti formalni i stilski razvoj između 1904. i 1914. sa apstrakcijom kao vrhuncem. Snažno ističe ulogu Dišana. Dodaci obuhvataju Brakovu *Portugalku* i Dišanov *Akt koji silazi niz stepenice br. 2*. Znatno revidira pogled na američku umetnost.

28. POGLAVLJE: UMETNOST IZMEĐU DVA RATA

Strukturisano oko uticaja Prvog svetskog rata i potrebe stvaranja utopija i otkrivanja viših stvarnosti, koje se naročito manifestuju u nadrealizmu. Hronološki i geografski obrađuje dadaistički pokret. Sadrži podužu raspravu o Dišanu u Njujorku, dodaje *Fontanu*. Predstavlja filmove kakve vidimo na delima Mena Reja i Dalija. Obuhvata raspravu o Mondrijanu i o arhitekturi pravca De Stijl, te umetnike i arhitekte Bauhauasa.

29. POGLAVLJE: OD POSLERATNOG PERIODA DO POSTMODERNE 1945–1980.

Naglašava uticaj Kejžda i Raušenberga na razvoj američke umetnosti. Dodaje Brehtovu konceptualnu umetnost te hepening i „instalacije“ Kaproua. Ostali dodaci predstavljaju Raša, Flavina i Seraa, kao i nova istraživanja Nam Džun Pajka i Eve Hese. Usredsređuje se na etnički identitet i problem pola i dodaje umetnike Dejvida Hamonsa i Džudi Čikago.

30. POGLAVLJE: POSTMODERNO DOBA: UMETNOST POSLE 1980.

Koncepciju postmodernizma predstavlja jasnim i jednostavnim rečima. Naglašava pluralizam tog razdoblja i stav o umetnosti koja nema granica. Dodaje arhitekte kao što su Venturi, Mur, Džonson, Zaha Hadid, Libeskind i Pjano i umetnike kao što su Baskijat, Holcer, Polke, Viola, Gonzales-Tores, Smit, Hirst i Caj Guocong.

BIBLIOGRAFIJU je temeljno ažurirala Meri Kler Alterhofen, Biblioteka likovnih umetnosti, Biblioteka Harvardskog univerziteta.

NOVE KARAKTERISTIKE SVAKOG POGLAVLJA

STUDENTI ISTORIJE UMETNOSTI POKUŠAVAJU DA OVLADAJU MNOGIM RAZLIČITIM VEŠTINAMA – u tome im *Jansonova istorija umetnosti* pomaže divnim reprodukcijama i ozbiljnim tekstovnim pristupom. Da bi lakše usvojili gradivo u knjigu su dodati:

- **MATERIJALI I TEHNIKE**
- **IZ UGLA ISTORIČARA UMETNOSTI**
- **UMETNOST U VREMENU**
- **PRIMARNI IZVORI**
- **SAŽECI**

MATERIJALI I TEHNIKE

Ilustracije i objašnjenja postupaka koje umetnici koriste

Cртежи

Srednjovekovni umetnici služili su se tehnikom crtanja da bi zabeležili ispomene koje su videli i da bi sačuvali svoje kompozicije za buduću upotrebu.

Ti crteži obično su rađeni perom i mastilom na pergamentu. U doba renesanse sve veća dostupnost papira proširila je upotrebu crteža i podstakla umetnike na primenu različitih sredstava za crtanje.

Najčešće su upotrebljavani mastilo i pero na papiru jer se tačno mastilo moglo preneti na papir pomoću oštrog gubavog pera ili stila. Ponekad su obični nacrtani mastilom kasnije sečeni (uglavnom razređenim mastilom) pomoću četkice. Neki umetnici više su voleli da sve oblikuju težim sredstvom i tankom četkicom.

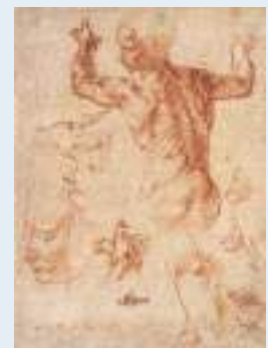
Umetnici su takođe crtali na relativno gruboj povrtni papira pomoću ugljena ili kresla. Ti prirodni materijali nisu ni i dovoljno se mrvili da ostavljaju trag kad umetnik crta po papiru. Crta koje oni ostavljaju mogu biti debele ili tanke, mogu pažljivo oblikovati predmete ili biti samo nabacane brzim potezima kao podsetnik na predmet. Umetnik bi razmazao ta mekana sredstva da bi omeđao obrise i dodao senčenje ili bi senčenje izveo paralelnim crticama („infranjem“). Pogledajte, na primer, različite potere koje Mikelandelo primenjuje kad stavlja crvenom kredom za lajkuu sliku na svodu Sikstinske kapele.

Teže je bilo ovladati tehnikom srebrne igle. To je značilo upotrebu metalnog stila koji ostavlja trag na površini. Srebro je najčepeniji metal za tu tehniku, ali primenivalo se i olovo. Greške se nisu mogle ispraviti, pa je za rad srebrnom iglom bila potrebna velika veština. Da bi srebro ostavilo trag na papiru trebalo je sovrziti papir premazan smesom sitno mlevene kosti i škroba (materijali nalik leplju). Takvi premazni katkad su bili obojeni. U primeni srebrnog stila ostaju tanke crtice koje vremenom potamne.

Renesansni umetnici proširili su upotrebu crteža. Naučnici su prihvatili način srednjeg oblika pomoću crteža; umetnici su rešavali vizuelne probleme pomoću crteža. Crteže su umetnici upotrebljavali i pri sklapanju ugovora i za beleženje etapa razvoja dela, nešto kao dnevnik ili knjigu sa uzorcima.

Umetnici su izvodili i nacrtne ili doradene uzorke za veća dela kao što su freske ili tapiserije (videti sliku 16.27). Prevedeno nacrti s crteža na veća površine postajali su na različite načine. Mogla se na njih podići

mreža koja će pomoći u kopiranju prikaza u većem obimu. Slike za freske mogle su se izbiti dal glavnih linija nacrtu; kroz te sitne repike utiskivao se grah kalio bi se nacrt preneo na zid. To se zove punktiranje. U XVI veku crteži su postali cenjeni po sebi pa su ih skupljali umetnici, mecene i poznavaci umetnosti. Smatralo se da crtež otkriva nešto što završeno delo ne može da otkrije: umetnikov postupak, njegovu ličnost i na kraju njegov genij.



Mikelandelo. *Studije za lajkuu sibilu*. Crvena kreda na papiru, 28 cm x 21,4 cm. Metropolitanski muzej umetnosti, Njujork. Kopiranje. Zvonar/Itina Dizajneri/Palcora, 1924. (31.197.2)

javljavati i na lunetama oko prozora. Dalje se figuralne scene, usredsređene na starozavetne junake i proroke koji su najavljevali Hrista, odvijaju na ugloim pundantifima. Naučnici još razpravljaju o tolikim značajnijim celog programa i o tome da li je Mikelandelo imao savetnik kada je razvijao teme. Dok se u sredini tavanice odvijaju Stvaranje i Pad čoveka, proroci i preci predkazuju spas čovečanstva u Hristu. Izuzmemo li arhitekturu te teme su izražene gotovo isključivo pomoću ljudskog lika.

Svod Sikstinske kapele vrvi od likova od kojih je većina u dinamičnim pozama. Na primer, kao što vidimo na slici 16.19. Lajbika sibilu (sibilu) je paganska prorokica u čijim su proročanstvima kritični nalazi: dolazak o mladiku (Hristu) i Eva čine spiralnu kompoziciju u nastojanju da dobavte

knjigu. Svoje misli čine oblike duguje Mikelandelovim crtežima tela mladića (videti *Materijale i tehnike*, 571 strana). Te figure imaju takode korene u Mikelandelovom iscrpnom proročanstvu antičke skulpture koje je želio da nadmaži. Pude čišćenja freska osamdesetih godina XX veka stručnjaci su počeli da cene sjaj Mikelandelovih boja i uklapanje komplementarnih boja koje je upotrebljavao za odelu (videti *Iz ugla istoričara umetnosti*, 573 strana).

Slična energija prožima i priče u središnjem delu. *Prvi greh i literaturje iz raja* (slika 16.20) pokazuju smeće, snažne nijanse boje i izazajajen jezik tela koji su obeležja celog svoda. Mikelandelovi likovi puni su života, oni igraju svoje episke uloge u oskudnom predelu. Levo od drveta saznanja Adam i Eva čine spiralnu kompoziciju u nastojanju da dobavte

Umetnička slava i promene u metodologiji istorije umetnosti

Promena u metodologiji istorije umetnosti može ponekad da deluje na stari naučnici prema umetnicima, ponekad da važno lice koje su našli u postignućima i stvaralaštvu istoričara. Primer je za to američki slikar **Dion Sieger Sardžent** (1856–1925), u svoje doba jedan od najvažnijih i finansijski najuspešnijih slikara. Može se čak smatrati tipičnim američkim umetnikom koji je živeo i radio u Evropi, a njegova umetnost kao da je preuzela evropske vrednosti koje su tokom američke masonije više težila da postade.

Sardžent je rođen i odrastao u Firenci, studirao je na Ekol de Bozar (škola lepih umetnosti) u Parizu, a već 1879. godine počeo je da dobija odlikovanja na salonima. Godine 1886. delimično na podstici romanjara Henria Džajms, trajno se nastanio u Londonu, a već sledeće godine prvi put je poslovično otišao u Ameriku, gde je postao portretista visokog društva, pa je među ostalima naslikao Vilijama Henria Vanderbilta u Njujorku i Izabelu Stjuart Gardiner u Bostonu. Do 1892. postao je najistaknutiji portretista u Londonu, a možda i u celoj Evropi. Sardžentov uspeh delimično se zasnivao na rasloji njegovih slika – skupocenim iskaninama i nameštaju – pojacima dramatičnosti njegovih rafiniranih pozata i izdancima.

Sardžent je bio istaknuti pripadnik avangardnog pravca u umetnosti. Sprjateljio se s Klodom Moncom pa je nabavljao njegove slike kao i Maneove. I njegov rad odražava Maneovu slikarsku bravuru, a poput Monca divno se veleske. Naslikao je brojne impresionističke pejzaže i gradske panorame, često alvarentne. Ironicom sudbine pao je u zaborav zbog modernizma koji se razvio u XX veku. Međim, kada je bio njegovom majstoru vladanje bojom posedovalo ona obeležja kojima su se divili moderistima, ali je njegovo delo ipak doživljavano kao konzervativno. Nije ni došlo do njemu. Još i gore, njegovo avangardno baratanje teističnom pažljivo je upućivano u staromodne formule portretiranja društva.

Sardžentova renesancija započeta je pedesetih godina XIX veka, s novim vrednovanjem upotrebe boje u njegovim impresionističkim alvarentima. Narednih decenija njegova slika je malo-pomalo rasta kako su moderistima zamislili postmodernisti i njihove sive vrednosti (videti 30. poglavlje). Figurativna umetnost je ponovo ušla u modu, a istoričari umetnosti su zbog načina na koji ona odražava dah vremena počeli više da je cenju. Sardžentovi portreti iznenađuju se doživljavaju kao ostvarenje društva razdoblja kraljeve Viktorije i kralja Eđvarda, i poznog slavnog doba.

Na primer, studije rođa koje su počele da se pojavljuju sedamdesetih godina osvrta se na se njegovo smelo predstavljanje žena kakvo vidimo na portretu žene u visokom društvu Idit Stoksa na slici G i J. N. Feljs Stoksa iz 1897. godine. Umetnost da nam prikaže iznenađujuće žene. Sardžent nam predstavlja odvažno agresivnu gospođu Stoksa koja predstavlja "Novu ženu" s početka devete decenije XIX veka (videti stranu 903). U doba kad se ženski pokret žestoko borio za ravnopravnost, mnoge žene su potvrđivale svoju nezavisnost i prislože uboštvenim odlogama koje se vezuju za njihov pol. Ova nova žena je nezavisna i protiv se konvencionalnoj pripadnosti visokoplasnog doba koje je žene postavljala u krug porodice. Ona je izlasku u javnost; bila je obrazovana i sportskog



Dion Sieger Sardžent, G i J. N. Feljs Stoksa, 1897. godine. Ulje na platnu 214 cm x 101 cm, Metropolitanizanski muzej umetnosti, Njujork, kcgat Idit Miantam Feljs Stoksa (gla I. N.), 1938. (38.14)

džeta, duhovita i otvoreno seksualna. Našla je ne samo udobnu odeću već i miškla odeću ili ženške kućne muške. Umetno samopoštovanje ona je tražila samopunjenje. Sardžent nam predstavlja Idit Stoksa kao takvu vrtu ženu i prikazuje je u iskoraku u prednji plan, ispred supruge. Za to doba takvo predstavljanje žene bilo je radikalno: odražavalo je ne samo ličnost modela i njegovu identifikaciju sa ženskim problemima, već i Sardžentovu želju da prikosi konvencijama portretiranja i odobranjama društva.

IZ UGLA ISTORIČARA UMETNOSTI: Teme koje nam pružaju uvid u metode rada istoričara umetnosti.

1826. Hans Holbajm Mladi, Erazmus Roterdamski, oko 1523. godine. Ulje na dasci, 42 cm x 31,4 cm, Muzej Lavri, Pariz

portretima, kao što je onaj Erazma Roterdamskog (slika 18.26), naslikan kratko vreme pošto se slavni pisac nastanio u Bazelu. Erazmo je bio jedan od najplodnijih humanista tog doba i vodio je prepisku s mnogim vodećim misliocima svog vremena. Holbajnov portret izražava Erazmov ugled i status. Holbajm prikazuje učenjaka iz profila, usredstrednog na čin pisanja. Ta vrsta profilnog portretiranja bila je omiljena u Italiji u doba rane renesanse (videti sliku u 15.47. prenda Holbajm prikazuje svoj model dok pije. Iako se oslanja na stariji italijanski uzor, Holbajm prikazuje lik i njegovo okolinu sa smislom za realistične detalje. Kompozicija je jednostavna da bi se istakla usredstrednjenje modela na pisanje. Na ovom prikazu idealnog učenjaka Erazmo odiše spokojnom racionalnošću, što mu daje intelektualni ugled ranije rezervisan samo za crkvene oce. Sličnost je verovatno namerna. Erazmo se uveliko divio svetom Jeronimu, koji je prevo bio u Italiji (Valgala) i koji mu je bio uzor za njegovo veliko delo: francusko izdanje Biblije s grčkim tekstom i njegovim novim latinskim prevodom. To Erazmovo izdanje ugledalo je svetlost dana u Italiji 1516. godine, a Luter se poslužio njime za svoje nemačko izdanje.

Širenje reformacije razbilo je bazelzki humanistički krug. Cvinjivljeni sledbenici već su 1525. godine propovedali

UMETNOST U VREMENU

1502. godine – Peter Henlajn iz Nirnberga izumio tipetu sat
Oko 1509. godine – Grinevaldov lezhnjakli otkar
 1521. godine – na Saboru u Vormsu osuđen Martin Luter
 1525. godine – seljačke bune podstaknute reformacijom
1526. godine – Četiri apostoala Alberta Divera
 pomisljena Nirnbergu
 1555. godine – Augšturški mir između katolika i luterana

isključivi autoritet Svetog pisma, dok su radikalniji reformatori zastupali stav da su slike idoli. Holbajm je, želeći da izbegne takvu atmosferu, tražio posao na drugom mestu. Već je 1523–1524. godine putovao u Francusku, s namerom da svoje usluge možda ponudi kralju Fransu I. Očekujući da dobio poručenje s dvora Henrija VIII optatovao je 1527. godine u Englesku. Pomislio je Erazmov portret na pulkan humanista Tomasu Mortu, koji je postao njegov prvi zaštitnik u Londonu. Preporučujući Holbajnu Erazmu je pisao Mortu: „Ovde (u Bazelu) umetnost se ne čini.“ Kad se 1528. godine Holbajm vratio u Bazel, retorički je već bilo zamenilo nasilje. Bio je sveokad kad je protestantska ruha uništavala verske slike, a taj prizor Erazmo je opisao u jednom pismu: „Nijedan kip nije preostao u crkvanima... ni u manastirima; sve su frske



1827. Hans Holbajm Mladi, Henri VIII, 1540. Ulje na dasci, 82,6 cm x 74,5 cm, Nacionalna galerija antičke umetnosti, Rim

Karel van Mander piše o Piteru Brojgelu Starijem

Iz Slikevskog ogleda (1604)

Van Manderov životopis Pitera Brojgela Starijeg smatran je izvor informacija u umetničkoj činju je danih u njegov životopis i pripisnosti sagledano.

Brojgel je na svojim putovanjima slikao mnoge prizore i privode te su u njegovim govorima da je putovao kroz Alpe progledao planine i izone i opeh, po povratku, ispljunuo na platno i dšadu, toliko je bio u stanju da verno sledi prirodnu ovde i u njenim drugim delima...

Mnoga njegova dela nastala su u Antverpenu po porudžbinama Hansa Franckera, plemenitog i časnog čoveka kome je bilo prijatno u Brojgelovom društvu pa se s njim sastajao svaki dan. S Franckertom je Brojgel često odlazio na selo da posmatra seljake na vađenima i svađbama. Prendu bi se u goste i donosi doručak kao i ostale zvezde tvrdice da su mladini ili mladoženjin prijatelji ili rođaci. Tu je Brojgel uživao

posmatrajući neobično ponašanje seljana, način na koji jedu, piju, igraju, pucupkuju u kolu ili se udvaraju, i bio je u stanju da sve to pronicljivo i veselo prikaže... Predstavio je seljake – ljude iz Kampina i drugih mesta – prirodno, kakvi stvarno i jesu, ukazujući na njihovu nepretnost u hodju, igri, kad stoji ili se kreću...
 ...zaljubljenik u umetnost iz Amsterdama, gospodin Herman Pilgrims ima uđuju seliku Sesoko venčanje, koja je prednja. Lica i udovi seljaka, tamo gde su ogoljeni, preplani od sunca, žuti su i smeđi; koža im je gruba, drugulja od kože kalnaru imaju stanosvni grudi...
 ...Njega njegove kompozicije i humanističnom tamom, koje su lude i brementne značenjem, moćno vide izgrvavane, ali mnogo je više važnih dela izradilo u brtljivo i divno zavrljenim cretelima kojima je dodao natpis. Pošto su neki od njih bili suviše zajednji i otri, njegova žena ih je spalila kad je bio na samrtničkoj postelji, zbog grnje sarvesti ili zbog straha da bi mogla imati nevolje i da će odgovarati za njih...

To slično doba odrazilo se i na umetnost. Stari i novi umetnici su se međim razvijali. Tragovi rokoka i baroka sačuvali su se u oporodu s novim tendencijama. Prevladavajući stil, neoklasicizam, stavlja je naglasak na logiku i racionalnost i često se bavio etičkim temama preuzetim od starih Grka i Rimljana. Romantizam, uporedni pokret u umetnosti, zalagao se za osećanja, maštu i nadmoć prirode.

SAŽETAK

U drugoj polovini XVIII veka zapadna kultura je stupila u modernu dobu. Ljudi se se neprestano prilagođavali promenjivim političkim idejama, društveno-ekonomskim uslovima i novim naučnim teorijama. U Americi i Francuskoj izbile su političke pobune, pa je vlast postepeno od naslednih kraljeva prelazila u ruke građana. Filozofska gledišta koja su se sve više razvijala podicala su zemljeno reforme, naučno odricanje i tehnološki napredak i obovstvo – posledica je bila industrijska revolucija u Engleskoj, koja će se konačno proličiti po celom svetu. Društvo je napredovalo, a bogata srednja klasa koja je sve više cvetala zahtevala je sve veće rasloje, pa između otaloga i umetnost. Koreni ovih promena sežu do prosvetiteljstva – nove metode kritičkog mišljenja koja se razvila u XVIII veku. Prosvetiteljska misao dovela je do uspostavljanja osebnih ljudskih prava, do novog etičkog ustrojenja i do moderne nauke. Racionalizam je vladao odlučujuće na teorije utemeljene na iskustvu i posmatranju. Danas, živeći u modernom svetu, mi i dalje osećamo posledice tih snalnih preokleta.

To slično doba odrazilo se i na umetnost. Stari i novi umetnici su se međim razvijali. Tragovi rokoka i baroka sačuvali su se u oporodu s novim tendencijama. Prevladavajući stil, neoklasicizam, stavlja je naglasak na logiku i racionalnost i često se bavio etičkim temama preuzetim od starih Grka i Rimljana. Romantizam, uporedni pokret u umetnosti, zalagao se za osećanja, maštu i nadmoć prirode.

RIM DO 1760. GODINE: IZVOR NEOKLASICIZMA
 Rim, ta ravnica blaga od antike do renesanse, bio je umetnički centar sveta. Grad je privlačio ne samo reku umetnika koji su u njemu tražili nadahnuće već i bogate koji su predznicali „velika turu“ kroz Italiju. Novo zanimanje za antiku, potaknuto svetim arheološkim otkrićima, posebno otkrićem Herkulanuma i Pompeje, zahvatilo je obrazovane ljude i umetnike. Krležar umetnosti Johan Vankelem pobudio je svojim podstacima delima novo poštovanje za grčku umetnost i usvajanje njene moralne i estetske načela. Uzdržani poraci čestikom Antona Rafaela Menga, strogo linarnost portreta Pompeja Bazonija i dramatično svečanost moralističkih tema Gavina Hamiltona podicali su temelje neoklasicističkog stila.

RIM DO 1760. GODINE: IZVOR ROMANTIZMA

U međuvremenu se razvio romantizam. Štampari i izdavači Đovani Batista Piranesi slavno je stari rimski civilizaciju dramatičnim vedinama monumentalne arhitekture koje je nazivao stragostojavniji i nedostupnih svetlosti, svojego koje povećano s prostornim, zagonetnim, s moći bezbednosti duvljenja, straha pa i užasa. Britanski državnik Edmund Berk definisao je uzvikano u svom ogledu filozofske istraživanje o poređku nohli stepa u uzvikano i lepeu. Piranesi, i mnog drugi, sve više su usvajali to uzvikano kao odraz novih težnja javnosti za umetnošću koja izaziva snabna osećanja, strah i jezui i koju budu čitav svet senzacija.

NEOKLASICIZAM U ENGLESCOJ

Principi monarhije i mnogi intelektualni u Engleskoj zalagali prosvetiteljstvo potstovedivši se se sa starih Rimljanima i opanatili njihov oblik vladavine.

knježevnost i umetnost te civilizacije. Tako se razvijali jedan novi stil – klasicizam. Neoklasicizam je, međutim, tek postao poznat, pa se često više stiloa i osajia prilično u strom doba. Mnog engleski umetnici postajivali su senne s grčkim i rimskim umetnosti i knježevnosti; premda ne sviđa ona koji su imale moralizatorsku poruku. Slika Angelika Kaufman odražavala podnevolje, budud da se ona kolebala između tema eroičke i vrlina, između ljupkosti rokoka i strogozi neoklasicizma.

I tradicija savremene istorije umetnosti nastala je ispravno u tom razdoblju. S prosvetiteljskim naglasakom na logiku i umetnici umetnost pogledu na sive i vestim Vesta i Džonsa Singltona Koplija počeli su da smišljaju uverljive načine da prikazu značajne savremene događaje preciznim opisima odođe i okolike. Vestova slika Smit generata Vufo i Koplijeva Vesta i agula nude obilje uverljivih pojedinosti uskladenih s klasičnom pozom, mirnim dostojanstvom i moralnim prizvicima. Isto su svi sadržali snu neoklasicističkog stila.

Klasična obnova u arhitekturi u Engleskoj pojavila se već 1715. godine s objavljenjem ogleda Kolena Kamblu Vintous Vitruviusa i na kraju se protirila do Amerike. Kambel je usvojio arhitekturnu arduku i njenih naslednika, posebno Antonija Paladija, pa je potražnja za seoskim leznicovima u paladjevskom istlu naglo porasla. Klasična obnova zahvatila je i u urbanizam. Isto se vid u primeru jmnarskog grada Bata, u usvojenoj dekorativnoj najbolje predstojeno entuzijazma Roberta Adama.

RANI ROMANTIZAM U ENGLESCOJ

U Engleskoj je težnja za logikom i empirizmom postojala uporedo s vrlo sažikom željom za individualnim sadržajom i neslogovitim doživljavanjem. U graficofiznoj pejzajnoj umetnosti neoklasičnoma pristojaju na plemeniti stari svet udružila su se s romantskim udvajanjem u egzotičnom i šeljenoj za stazbijanjem snalnih osećanja. Smisao za uzvikano uspešno se odrazilo na prikazovanje vrtove, gde se naročito dobro spojio sa zanimljivom raznovrsnošću slikovnog i složenim značenjima asocijacijama, tih dvoju pojnova koji su se u potpunosti razvili ka u Engleskoj. U isto vreme je i gacika obnova odražavala romantoidi senzibilitet u naglednim uzvikanim osećanjima koja izazivaju melanholični prostori. I sličari su osećali dostruku privlačnost neoklasicizma i romantizma. Džozef Stobs i Džozef Rajt često su metalni obe tendencije, dok je Hajnrih Piti u potpunosti usvojio uzvikane strah i dramatično nas preneo u razdoblje romantizma.

NEOKLASICIZAM U FRANCUSKOJ

Francuska je doživela dnuo reakciju na prosvetiteljstvo, pa je umetnost krenula od kikencno rokoka prema neoklasičnom racionalizmu. Ta klasična obnova, koja je nagre postala odeljena u arhitekturu, obeležena je strogom geometrijom i monumentalnim razmerama karakterskim za gradovinu. Mar-Zeada Pjera i Klod-Nikola Ledu. Francuski slišari i skulptorsti formulisali su sopstveni odgovor na glavne uzvikane tokove mišli. ŽanRafaelo Žan-Batista Greza, koji je izazvalo sanzaciju po pariškim salonima u sedmoj deceniji XVIII veka, odelovljavalo je naglasak prosvetiteljstva na logiku i naturalizam, dok skulptorski portret Žan-Antuana Uđona pokazivao realističnoma asocijativno verzije modela. Pa ipak, ubraun francuskoj neoklasicizmu prednjačio moralizatorski istorijski slikarstvo Žak-Luigi Davida. Posle njegaov Žaklene Horejzi. Naslovačajući se na tabeasu vivot koji je popularnost dio Grez, David stvara dramatičnu kompoziciju plemenite lepote u kojoj prikajina groza ipak odražava i smisao za romantoidu.



1837. Piter Brojgel Stariji, Povratka ženaka, 1568. Ulje na dasci, 117 cm x 162 cm, Umetničkoistorijski muzej, Beč

PRIMARNI IZVORI:

Istorijski dokumenti pouzdanie mesto umetnosti i umetnina u kontekstu njihovog vremena.

SAŽETAK na kraju svakog poglavlja ističe ključne ideje.

Izjave zahvalnosti

Zahvalni smo sledećim akademskim recenzentima za njihove brojne komentare i sugestije koji su doprineli kvalitetu ovog izdanja:

Susan Altman, Middlesex County College
Michael Amy, Rochester Institute of Technology
Dixon Bennett, San Jacinto College South
Barbara Bushey, Hillsdale College
Barbara Dodsworth, Mercy College
Karl Fugelso, Towson University
Tessa Garton, College of Charleston
Alyson Gill, Arkansas State University
Andrew L. Goldman, Gonzaga University
Marilyn Gottlieb-Roberts, Miami Dade College
Oleg Grabar, Institute for Advanced Study
William Greiner, Olivet Nazarene University
Anthony Gully, Arizona State University
Jean R. Harry, Luzerne County Community College
Andrew Hershberger, Bowling Green State University
Fredrika Jacobs, Virginia Commonwealth University
Victor Katz, Holyoke Community College
Hee-Young Kim, University of Alabama
Ellen Konowitz, SUNY New Paltz
Marybeth Koos, Elgin Community College
Danajean Mabry, Surry Community College
Marian Mazzone, College of Charleston
Charles Morscheck, Drexel University
Andrew M. Nedd, Savannah College of Art and Design
Andrea Pearson, Bloomsburg University
William H. Peck, Detroit Institute of Art
Rob Prestiano, Angelo State University
Wendy Robertson, Humboldt State University
Cynthia Robinson, Cornell University
Susan Ryan, Louisiana State University
Cathy Santore, New York City College of Technology
Carl Sederholm, Brigham Young University
Stephanie Spencer, North Carolina State University
Esther Tornai Thyssen, Sage College of Albany
Lee Ann Turner, Boise State University
Jens T. Wollesen, University of Toronto

Pojedina poglavlja prošla su vrlo strogu recenziju stručnih redaktora. Zahvaljujemo dolenađenima na izvanredno detaljnoj i brižljivoj proveru tačnosti i analizi rukopisa:

Ann Jensen Adams, University of California, Santa Barbara
Bernadine Barnes, Wake Forest University
Susan Cahan, University of Missouri-St. Louis
Maura Coughlin, Brown University
Roger J. Crum, University of Dayton
Sharon Dale, Penn State University-Erie, Behrend College
Michael T. Davis, Mount Holyoke College
Marian Feldman, University of California, Berkeley
Laura Gelfand, The University of Akron
Anne Higonnet, Barnard College
Eva Hoffman, Tufts University
Jeffery Howe, Boston College
Charles T. Little, Metropolitan Museum of Art
Patricia Mainardi, Graduate Center, CUNY
Robert Mattison, Lafayette College
David Gordon Mitten, Harvard University
Robert Mode, Vanderbilt University
Elizabeth Otto, SUNY Buffalo
Nassos Papalexandrou, University of Texas-Austin
Pamela Patton, Southern Methodist University
John Pedley, University of Michigan
Elizabeth M. Penton, Durham Technical Community College
Jane Peters, University of Kentucky
Gay Robins, Emory University
Wendy Roworth, University of Rhode Island
John Beldon Scott, University of Iowa
Kenneth E. Silver, Department of Fine Arts, New York University
Catherine Turill, California State University, Sacramento
Eric R. Varner, Emory University
Nancy L. Wicker, University of Mississippi
Jeryldene M. Wood, University of Illinois

POSEBNO ZAHVALJUJEMO Peteru Kalbu s Koledža Ursinus i Elizabeth Mansfield s Univerziteta Juga na ogromnom doprinosu koji su dali kao urednici konsultanti.

UČESNICI OVOG PROJEKTA ŽELELI BI DA ZAHVALE NA SAVETIMA I POMOĆI I SLEDEĆIM LJUDIMA:

C. Edson Armi, Lea Cline, Holly Connor, Oleg Grabar, Ann Sutherland Harris, Asma Husain, Anthony F. Janson, Calvin Kendall, Frank Lind, Andrea Pearson, Chris Reed, John Beldon Scott, Sonia C. Simon i Bruce Weber. Takođe bismo voleli da zahvalimo talentovanim jezičkim urednicima i ostalom osoblju iz Pearson Education na velikom trudu koji su uložili da bi ovo izdanje ugledalo svetlost dana. Posebno zahvaljujemo marketinškom uredniku Helen Ronan i urednicima za organizaciju i prezentaciju Roberta Meyer, Karen Dubno, i Carolyn Viola-John. Takođe smo zahvalni koordinatoru jezičkog uredništva Lisi Jarkovski, koordinatoru pripreme za štampu Harriet Tellem, i timu koji je obezbedio ilustracije. Duboka zahvalnost pripada takođe Sarah Touborg za nadgledanje projekta i objedinjavanje saradnika.

Izvori za poučavanje i učenje iz *Jansonove istorije umetnosti* za univerzitetske profesore i studente

PRENTIS HOL vam sa zadovoljstvom predstavlja izuzetan niz visokokvalitetnih izvora za poučavanje i učenje pomoću *Jansonove istorije umetnosti*. Molimo vas da se obratite srpskom zastupniku Prentis hola da biste dobili više obaveštenja o nabavci ovih pomagala ili nam se obratite elektronskom poštom na art@prenhall.com.

DIGITALNI I VIZUELNI IZVORI



DIGITALNA BIBLIOTEKA

PRENTIS HOLA. Profesori koji usvoje *Jansonovu istoriju umetnosti* mogu dobiti ovaj jedinstveni izvor. Digitalna biblioteka

Prentis hola, koja sadrži sve slike *Jansonove istorije umetnosti*, dostupna je u kompletima od dva DVD-a i od deset CD-ova, s najvećom rezolucijom (više od 300 dpi) i brojem piksela za kvalitetnu projekciju i jednostavno učitavanje. Taj izvor, koji su uradili i iza kojeg stoje brojni kustosi i profesori širom zemlje, nudi preko 1.600 slika u formatu *jpeg* i u *Power Pointu* koji se mogu trenutno skinuti i lako uneti i predstaviti u svakom programu; mogu se i uvećavati, upoređivati i kontrastirati, a te jedinstvene performanse usavršene su samo za Prentis hol.



ONEKEY je ekskluzivan sistem primene tečaja Prentis hola, koji isporučuje svim studentima i profesorima izvore s jednog mesta.

OneKey (pomoću WebCt-a i Blackboarda)

nudi studentima brojna sredstva za online učenje i istraživanje, a predavačima čitav niz izvora za nastavu i prezentaciju, među kojima i priručnik s imenikom koji se jednostavno koristi, i pristup mnogim slikama iz knjige.



INTERAKTIVNI CD-ROM ZA ISTORIJU

UMETNOSTI. Hiljadu slika za učenje

i prezentaciju izuzetno su sredstvo za učenje namenjeno studentima.

Slike se mogu pronaći po naslovu, po razdobljima ili po imenu

umetnika. Studenti se mogu preslišavati

pomoću fleš kartica dajući kratke odgovore na mnogobrojna pitanja koja se zasnivaju na upoređivanju ili kontrastiranju.

SISTEM RAZREDNIH ODGOVORA (SRO) Da biste procenili koliko studenti razumeju, a i da biste ih zainteresovali, posmatrajte reakciju razreda na divno ilustrovana pitanja koja prate svako poglavlje koje je predmet predavanja. Za više informacija obratite se hrvatskom predstavniku Prentis hola.

INTERNETSKI SAGOVORNIK. Posetite www.prenhall.com/janson da biste se povezali s internetskim izvorom opremljenim raznovrsnim modulima za učenje i poučavanje, a koji se odnose na pojedina poglavlja *Jansonove istorije umetnosti*.

DIJAZPOZITIVI I VIDEO ZAPISI O LIKOVNOJ UMETNOSTI takođe su dostupni kvalifikovanim korisnicima. Molimo vas da u vezi s tim stupite u kontakt s predstavnikom Prentis hola na www.prenhall.com.



VANGO BELEŽNICE:

Učite od početka pomoću Vango beležnica – pregleda vašeg teksta po poglavljima dostupnog

u formatu mp3. Možete učiti slušajući, uz svako poglavlje vašeg udžbenika, sledeće: **Glavne ideje** – ono što „morate znati“ iz svakog poglavlja; **Test tokom učenja**: provera glavnih ideja – kaže vam trebate li nastaviti s učenjem; **Ključni pojmovi**: audio „fleš kartice“ koje će vam pomoći da ponovite ključne ideje i pojmove; **Brza provera**: kratka vežba pre samog ispita. Vango beležnice su fleksibilne; „skinite“ direktno na vaš uređaj sav materijal ili samo ona poglavlja koja su vam potrebna.

PRENTIS HOLOV TVORAC TESTOVA je komercijalni kompjuterizovani program za proizvodnju testova koji se može dobiti kako za sistem Microsoft Windows tako i za Machintosh.

ŠTAMPANI IZVORI



POSEBNO IZDANJE ČASOPISA TAJM:

UMETNOST. Nudeći posebne priče kao što su „Moćni Medičijevi“, „Kad je Henri sreo Pabla“, „Redizajniranje Amerike“, Prentis holovo posebno izdanje *Tajma* donosi trideset članaka i prikaza izložbi o brojnim temama koje su

prapraćene ilustracijama u boji. To je savršeni dodatak grupama koje raspravljaju, vode debate u razredu i imaju pismene zadatke. Uz Posebno Izdanje *Tajma* studenti dobijaju i tromesečnu propusnicu za *Tajmov* arhiv koji predstavlja jedinstven instrument učenja i istraživanja.

RAZUMEVANJE UMETNIČKIH MUZEJA iz pera Barbare Bil. Ovaj priručnik je za studente neophodan vodič prilikom posete muzejima, koji ih uči kako da posmatraju umetnička dela van razreda. U tekstu su pojedini primeri i spisak glavnih muzeja u Sjedinjenim Državama i spisak svih muzeja ključnih za umetnost koji se nalaze po gradovima čitavog sveta.

UMETNIČKE BELEŽNICE PLUS. Umetničke beležnice Plus, neprocenjivi vodič za studente putem dijapozitiva i učenja, sadrži sve slike iz knjige u umanjenom obliku s legendom koja će osvetliti njihovo doživljavanje „umetnosti u mraku“. Pored toga Umetničke beležnice Plus nude savete i pitanja za učenje za svako poglavlje knjige.



ONESEARCH S PRETRAŽIVAČEM pomaže studentima da nađu prave članke i časopise iz istorije umetnosti. Studenti dobijaju ekskluzivan pristup trima istraživačkim bazama podataka: The New York Times Search by Subject Archive (pretraživanje po predmetima), Content Academic Journal Database (po sadržaju) i Link Library.

PRIRUČNIK ZA PROFESORE I ZBORNIK TESTOVA predstavlja neprocenjiv stručni izvor kako za profesore na početku karijere tako i za one iskusne, koji sadrži ogledne nastavne programe, stotine oglednih ispitnih pitanja kao i uputstva kako uključiti medijsku tehnologiju u predmet koji podučavate.



Uvod u umetnost

K O JE BILA FRILAV OLNİ SKOT? NJEN PORTRET (SLIKA I.1) PRIKAZUJE ženu prefinjenog izgleda, rođenu, reklo bi se, u aristokratskoj porodici, naviklu na poslugu i moć. Portrete Džona Singltona Koplja koji predstavljaju kolonijalne Bostonce, kao što je portret *Supruga Džozefa Skota*, prihvatili smo kao tačan prikaz njegovih modela i njihovog načina života. Ali gospođa Skot nije bila ono što nam se čini, poput mnogih drugih. Ko je ona bila? Sagledajmo поблиže kontekst u kojem je naslikan ovaj portret.

UMETNOST U KONTEKSTU

Kopli je bio jedan od prvih američkih slikara koji se proslavio širom američkih kolonija i u Engleskoj. Radeći u Bostonu otprilike između 1754. i 1774. godine postao je najtraženiji portretist tog vremena. Kopli je lako prevazišao svoje suparnike među „slikarima lica“, kako su u to doba pogrdno nazivali portretiste, koji su za život zarađivali uglavnom slikajući natpise za firme i kočije. Uostalom, nijedan uspešan britanski slikar nije imao razloga da dođe u Ameriku, budući da kolonije, čija je ekonomija grcala, nisu bile značajno tržište za umetnost. Samo je izuzetno naručivan poneki portret, a karakteristično je bilo da su umetnici smatrani pre zanatlijama nego intelektualcima. Kopli je bio samouk, poput većine

kolonijalnih portretista, a zanat je učio posmatrajući crno-bele reprodukcije slika evropskih majstora.

Kao što vidimo na portretu *Supruga Džozefa Skota*, Kopli je bio majstor u slikanju teksture, što još više iznenađuje ako imamo na umu da nije imao učitelja koji bi ga uputio u tajne slikarskog zanata. Njegov iluzionizam je tako uverljiv da smo ubeđeni kako gledamo pravu svilu, trake, čipku, bisere, kožu, kosu i mermer. I Kopljevi savremenici divili su se njegovoj veštini. Nijedan drugi kolonijalni slikar nije dostigao takav nivo realizma.

Kopljev zadatak, međutim, nije bio da ponudi vernu sliku onoga što vidi, već da prikaže gospođu Skot – ženu

I.1. Džon Singlton Kopli, *Supruga Džozefa Skota*, oko 1765. godine. Ulje na platnu, 176,5 cm x 100 cm. Zbirka Muzeja grada Njuarka, Njuark, Nju Džerzi. 48.508



12. Endi Vorhol, *Zlatna Merilin Monro*. 1962. godina. Sintetička polimerska boja, sitoštampa i ulje na platnu, 2,12 m x 1,39 m. Muzej moderne umetnosti, Njujork, poklon Filipa Džonsona. © 2006 Fondacija za vizuelne umetnosti Endija Vorhola / ©Udruženje za umetnička autorska prava

besprekornog karaktera, ogromnog bogatstva i aristokratskog položaja. Cveće koje drži u ruci simbol je plodnosti, vernosti i ženske ljupkosti, i pokazuje da je dobra majka, supruga i čarobna žena. Njena skupocena haljina uvezena je iz Londona kao i njena ogrlica. Možda ju je Kopli još malo više uzvisio time što joj je dao pozu britanskih i francuskih kraljevskih ličnosti koje je kopirao sa slika što su mu se našle pri ruci.

Nije pozajmljena samo poza gospođe Skot već najverovatnije i njena haljina i ogrlica, jer se ta ogrlica pojavljuje na portretima triju drugih žena koje je Kopli slikao. Drugim rečima, ogrlica je bila studijski rekvizit. U stvari, osim samog lica gospođe Skot, čitava slika je plod mašte, osmišljen tako da se da veća važnost supruzi bostonskog trgovca koji se obogatio prodajom namirnica britanskoj okupatorskoj vojsci. Porodica Skot pripadala je novopečenim bogatašima, bila je pripadnik trećeg staleža, a ne plemstva. Sredinom XVIII veka bogati Bostonci želeli su da se razlikuju od svojih manje uspešnih suseda. Nakon što su čitav vek nastojali da pobegnu od engleskih korena (od kojih su mnogi bežali zbog slobode veroispovesti), sada su se trudili da oponašaju britanske

plemiće čak i time što su popodne pili čaj i držali engleske španijele, rasu koju su u Engleskoj smeli da poseduju samo plemići.

Gospodin Skot je naručio ovu sliku svoje supruge i svoj portret ne samo zato da zabeleži crte lica nego i da istakne bogatstvo porodice. Ovakve slike su bile neobično skupe i zato su predstavljale statusni simbol, kao što su danas mercedes ili dijamantski prsten iz Tifanijeve juvelirnice. Portreti su bili izlagani u prostorijama kuće otvorenim za javnost tako da su ih posetioci mogli odmah videti. Najčešće su se nalazili s obe strane kamina u dnevnoj sobi ili u predvorju. Nisu bili namenjeni za intimno uživanje u privatnim prostorijama, a ni zaljubljenom oku. Da su želeli drage slike svojih voljenih, naručioci bi naručili minijaturne portrete kao onaj Nikolasa Hilijarda na slici 18.28. Minijature su postizale sličnost s modelom sve do najmanje pojedinosti, a često su bile tako sitne da su se mogle smestiti u medaljon koji su žene nosile na lančiću oko vrata, a gospoda u unutrašnjem džepu sakoa, pokraj srca. Veličina i raskoš Kopljevog portreta, međutim, doprinose njegovoj funkciji statusnog simbola.

Kao što je portret gospođe Skot bremenit značenjem, isti takav je i portret jedne druge žene naslikan gotovo dvesta



13. *Vladimirška Bogorodica*. Ikona, verovatno iz Carigrada. Sačuvano je samo lice iz XII veka, ostalo je retuširano. Tempera na dasci, visina oko 78 cm. Tretjakovska galerija, Moskva



1.4. *Kefren*, iz Gize.
Oko 2500. godine
pre nove ere.
Diorit, visina 167,7 cm.
Egipatski muzej, Kairo

godina kasnije: to je *Zlatna Merilin Monro* Endija Vorhola (slika I.2) iz 1962. godine.

Ovu sliku možemo na neki način smatrati takođe portretom, budući da predstavlja slavnu zvezdu i erotski simbol pedesetih godina XX veka. No za razliku od *Supruge gospodina Skota*, ovu sliku nije naručila ni Merilin ni njena porodica. Vorhol je sam odabrao model i napravio sliku da bude izložena u prodajnoj umetničkoj galeriji gde će moći da je kupi neki privatni kolekcionar i izloži je kod svoje kuće. Naravno da se nadao da će ona na kraju završiti u muzeju gde će je videti veliki broj ljudi – takvo nešto Koplji nikad nije imao na umu, jer u njegovo doba privatni muzeji nisu ni postojali. Za razliku od Koplja, Vorhol nikad nije morao da laska svom modelu. A nije ni mukotrпно radio na slici da postigne iluzionistički utisak. *Zlatna Merilin Monro* ne sadrži pojednosti niti osećaj za teksturu, pa kosa i ten izgledaju kao da su od istog materijala – boje. Umesto toga, umetnik je pronašao poznatu novinsku fotografiju filmske zvezde i sitoštamptom je preneo na platno: to je postupak koji uključuje najpre mehaničko prenošenje fotografije na mrežastu matricu, a onda protiskivanje štamparske boje kroz tu matricu na platno. Zatim je Merilininu glavu okružio poljem zlatne boje nanesene širokim potezima četkice.

Vorholova slika je mešavina javnih predstava o Merilin Monro kakve su širili masovni mediji. Čak imitira razvodnjen, zrnast izgled i utisak novinskih kolor fotografija iz tog doba, kada su boje prilikom štampanja u četiri prolaza često pomerene i ne poklapaju se tačno s konturama slike. Merilin koju posmatramo bezlična je miljenica medija na čiji bi glamur trebalo da ukazuje raskošna crvena boja ruža za usne i sjajna, plava kosa koja zapravo izgleda jadno i ofucano zbog drečavosti boje na slici (kosa joj je u stvari svetložuta) i razmazanog crnog tuša. Njena ličnost je nedokučiva,

svedena na osmeh za javnost. Na slikanje je bio podstaknut još svežim sećanjem na Merilininu smrt. Stvarna Merilin patila je od depresije, uprkos blistavoj predstavi koju je javnost o njoj imala. Vorhol je odlično izrazio ravnodušnost kojom masovni mediji slave poznate ličnosti udovoljavajući želji javnosti za njihovim likom, ali nam zapravo ne govore ništa smisljeno o njima niti pokazuju ikakvu brigu za njih. Slika Merilin Monro ima svrhu da promoviše proizvod baš kao što i drečćeće ambalaže Brilovih sapuna ili Kembelovih konzervi sa supom imaju svrhu da prodaju te proizvode a da nam o njima samima ništa ne kažu. Ambalaža je samo maska. Vorhol uranja Merilinino lice u more zlatne boje imitirajući ikone Hrista i Bogorodice na kojima su ti religijski likovi okruženi aurom zlatne nebeske svetlosti (slika I.3). Ali Vorholova obožavana Merilin tužno je umanjena u svom nebeskom zlatilu, što doprinosi upečatljivosti ovog snažnog portreta koji nemilosrdno ukazuje na duboki jaz između javne predstave i privatne stvarnosti.

Ako ispitamo okolnosti u kojima su nastale slike *Supruga gospodina Skota* i *Zlatna Merilin Monro*, počinjemo razumevati važnost konteksta za izgled i smisao umetničkih dela, pa stoga i za priče koje ona pričaju. Premda je za Koplja i Vorhola zajednički kontekst bilo njihovo pripadanje američkom umetničkom krugu, oni su delovali u sasvim različito vreme, radili s različitim materijalima i tehnikama i za različitu klijentelu, a to je sve snažno uticalo na izgled i značenje njihovih portreta. Kako je njihova umetnost, kao i svaka umetnost, imala svoju svrhu, bilo je nemoguće da i jedan od njih stvori delo koje ne predstavlja neko stanovište i ne priča neku priču, a ponekad i mnoge priče. Poput velikih književnih ili muzičkih dela, vredna dela likovne umetnosti pričaju svoje priče čije značenje postaje jasnije pošto istražimo slojeve konteksta u kojem su ta dela nastala.

Mnogi činioci određuju stil i značenje umetničkog dela i doprinose njegovom snažnom utisku. Vekovima su država i crkva koristile umetnost stvaranu s političkim ili verskim programom da bi promovisale sliku svoje moći i ugleda. Staroegipatski vladari shvatali su moć umetnosti pa su je koristili da istak-



1.5. Rafael, *Alba Madona*, oko 1510. Ulje na dasci, prečnik 94 cm. Nacionalna galerija umetnosti, Vašington, zbirka Endrua Melona



I.6. Velika sfinga u Gizi, oko 2570–2544. pre nove ere.
Peščar, visina 19,81 m



I.7. Grant Vud, *Američka gotika*, 1930. Ulje na dasci, 74,3 cm x 62,4 cm. Institut za umetnost u Čikagu, Prijatelji zbirke američke umetnosti

nu ličnu moć, umotavajući je ponekad u plašt dobročinstva. Veličanstvene kamene statue prikazivale su egipatske kraljeve i kraljice s jednom rukom otvorenom za davanje milostinje, a drugom stisnutom u šaku (prikazano iz profila na slici I.4). Religiozne slike kao što je Rafaelova *Alba Madona* (slika I.5) izražavaju idealizovano, uzvišeno stanje postojanja za koje je pobožni naručilac verovao da se može dosegnuti preko katoličke vere. I umetnost namenjena kućnom okruženju, kao što su brojni pejzaži i mrtve prirode s voćem ili cvećem, takođe je nosila mnoge poruke. Takve slike nipošto nisu samo pokušaji da se uhvate sjaj i brojne mene prirode, ili da se istakne slikareva veština u stvaranju uverljive iluzionističke varke. Pažljivo naslikani prirodni i veštački predmeti na *Mrtvoj prirodi s voćem i cvećem* (slika 20.11) Klare Peters podsećaju posmatrača na zadovoljstvo koje pružaju čula, ali i na njihovu prolaznost.

Umetnost ima i moć da oživi čitava istorijska razdoblja. Slike piramida i Velika sfinga (slika I.6), na primer, prizivaju veličinu koju povezujemo s drevnom egipatskom civilizacijom. Isto tako čuvena slika *Američka gotika* Granta Vuda (slika I.7) pojačava spoznaju da su američki srednji zapad naselili strogi, vredni ratari lišeni smisla za humor. U kontekstu narodne mitologije ta slika je praktično postala simbol seoske Amerike.

Promena konteksta, promena značenja

Američka gotika postala je takođe izvor sarkastične poruge za kasnije generacije koje su koristile slavnog zemljoradnika s vilama i njegovu kćer kiselog izraza lica u najrazličitije svrhe koje nemaju veze s porukom ovog umetnika. Gledalac često prisvaja umetnička dela da bi ih upotrebio u kontekstima vrlo različitim od onih koji su bili početna namera umetnika, a kao posledica toga značenje takvih dela korenito se izmenilo. Reakcija nekih Njujorčana na *Svetu Devicu Mariju* (slika I.8) Krisa Ofilija odraz je sposobnosti umetnosti da upali iskrnu rasprave, pa čak i skandala. Delo se pojavilo na izložbi pod nazivom *Senzacija: Mladi britanski umetnici iz zbirke Sači*, koju je krajem 1999. postavio bruklinski muzej. Ofili, Britanac afričkog porekla, naslikao je ogromnu sliku s crnom Bogorodicom. Koristio je tačkice boje, sjaj, pribadače i slike polnih organa isečene iz popularnih časopisa s namerom da sugerišu plodnost. U afričkoj tradiciji mnogi prikazi žena odnose se na plodnost. Ofili je na svojoj slici pomešao afričku temu s hrišćanskim vizuelnim elementima, i tom neobazrivošću povredio mnoge Zapadnjake koji nisu bili upoznati s umetnikovom kulturnom baštinom. Umesto da visi na zidu, ta ogromna slika bila je oslonjena na dva velika grumena slonovskog izmeta, a tu postavku umetnik je još od 1991. godine mnogo puta koristio za svoja platna. Slonovski izmet se u Zimbabveu smatra svetim, i za Ofilija, koji je katolički vernik, slika prikazuje elementarnu svetost Bogorodice.

Za mnoge istoričare umetnosti, kritičare i ostale posmatrača slika je bila izrazito lepa – sjajna i bleštava s nežnom, nadzemaljskom austom. Za mnoge katoličke vernike Ofilijevo slavljenje Bogorodice s pornografskim pojedinostima



18. Kris Ofili, *Sveta Devica Marija*, 1996. Papirni kolaž, uljane boje, sjaj, poliesterina smola, pribadače i slonovska balega na platnu, 2,44 m x 1,83 m. Galerija Sači, London. © Kris Ofili

bilo je, naprotiv, vrlo odbojno. Umesto da na sliku gledaju Ofilijevim očima, oni su je sagledavali u kontekstu ličnog iskustva i verovanja, a posledica je bila da su tumačili slikanje izmeta i genitalija (a verovatno i crne Bogorodice, iako to nikad nije spomenuto) kao obesvećivanje. Nekoliko dana pre otvaranja izložbe sliku su morali da smeste iza pregrade od pleksiglasa. Jedan umetnik je nabacao konjski izmet na fasadu Bruklinskog muzeja govoreći: „Ja sam se samo kreativno izrazio“; drugi posetilac muzeja provukao se iza pregrade od pleksiglasa i razmazao belu boju preko Bogorodice da bi je sakrio. Najžešće se na nju okomio njujorški gradonačelnik Rudolf Đulijani, katolik, koji je bio toliko skandalizovan da je pokušao da ukine finansiranje muzeja. Na kraju nije u tome uspeo, ali je muzej vodio dug sudski proces. Javna sablazan koju je izazvalo Ofilijevo delo samo je jedna od epizoda u dugom nizu koji počinje od samog početka stvaranja slika. Umetnost je u istoriji često izazivala skandale kao što je i nadahnjivala ponos, divljenje, ljubav i poštovanje. Razlog je jednostavan. Umetnost nikad nije bez sadržaja; to je posuda bremenita značenjem, podložna mnogim tumačenjima, i uvek predstavlja nečije stanovište.

Društveni kontekst i žene umetnice

Kako se kontekst gledanja na umetnost neprestano menja, uporedo s menjanjem društva, isto se tako razvijaju i naše

tumačenje umetnosti i pogledi na nju i na čitava razdoblja. Kad je 1962. godine štampano prvo izdanje ove knjige, u nju nisu bile uvrštene žene umetnice, što je karakteristično za priručnike toga doba. U Americi, kao i u većem delu sveta, vladali su muškarci pa se istorija usredsredila na njih. Od žena toga doba očekivalo se da budu supruge i majke. Ako su i radile, to je bilo zato da doprinesu primanjima porodice. Nije se očekivalo da postanu umetnice, a ono malo nama poznatih izuzetaka istoričari umetnosti, pretežno muškarci, nisu ozbiljno shvatali. Feministički pokret, koji se javlja sredinom sedme decenije XX veka, srušio je to ograničavajuće shvatanje uloge žena. Posledica toga je da su u ovih poslednjih četrdeset godina istoričari umetnosti – među kojima su bile i mnoge žene – ponovo „otkrili“ brojne umetnice. Mnoge od njih bile su zaista izvanredne, visoko cenjene za života, premda su morale da se bore i nadvladaju snažan društveni, pa i porodični otpor profesionalnom bavljenju žena umetnošću.

Jedna od tih ponovo otkrivenih umetnica bila je holandska slikarka XVII veka Judit Lajster, sledbenica ako ne i učenica Fransa Halsa. Vekovima su sve slike Judit Lajster pripisivane drugim umetnicima, među njima Halsu i Geritu van Honthorstu, ili pak „nepoznatom umetniku“. Krajem XIX veka Judit Lajster je ponovo otkrivena kad su analizirani njen potpis, dokumenti i stil, pa su slike postepeno vraćene pod njeno ime, ali tek ju je feministički pokret uzdigao od nevažne umetnice do statusa jednog od najboljih slikara njene generacije, značajnog u meri da zavređuje da bude unesen u istoriju umetnosti. Feministički pokret je nadahnuo novi kontekst vrednovanja umetnosti, kojem je više u interesu da slavi nego da poriče dostignuća žena i koji se bavi proučavanjem pitanja vezanih za pol i za način prikazivanja žena u umetnosti.



19. Judit Lajster, *Autoportret*. Oko 1633. godine. Ulje na platnu, 72,3 cm x 65,3 cm. Nacionalna umetnička galerija, Vašington. Poklon Roberta Vudsa Blisa i njegove supruge

Delo *Autoportret* Judit Lajster (slika I.9), izrađeno oko 1633. godine, s tog stanovišta je posebno ocharavajuće. Zbog njegove veličine i datuma izrade, možda je upravo to bila slika koju je autorka ponudila za pristup mesnom slikarskom Cehu svetog Luke u Harlemu. Žene nisu podsticane da pristupe cehu, muškoj organizaciji koja je učvršćivala profesionalni status muškaraca, a umetnice nisu imale ni učenike. Judit Lajster se suprotstavila ovakvim ograničenjima tradicije gradeći karijeru u tom muškom svetu. Na autoportretu sebe prikazuje kao umetnicu naoružanu slikarskim četkama koje upućuju na vešto vladanje zanatom, što je i bila svrha slike kojom je želela da se predstavi. Na štafelaju je slika koja je deo žanr-scene (isečak iz dnevnog života), a to je upravo vrsta slikarstva po kojem je najpoznatija. Setimo se da su u to doba umetnici retko prikazivali sebe kako stoje uz štafelaj i rade sopstvenim rukama. Želeli su da se odvoje od običnih zanatlija i radnika i da se predstave kao pripadnici više klase. Kao žena koja prkosi muškim očekivanjima, Judit Lajster je, međutim, imala potrebu da jasno objavi da je prava umetnica. Zato je mudro uzdigla svoj položaj odenuvši se suprotno onome kako bi to učinio muškarac umetnik dok slika. Ona se pojavljuje lepo i bogato obučena kao i njene mušterije na portretima. Usta su joj otvorena („kao da govori“) što joj daje opušteno, samopouzđano i živahno obeležje, kao da na ravnoj nozi razgovara s posetiocem ili posmatračem. Judit Lajster je zajedno s Artemizijom Đentileski i Elizabetom Viže-Lebren, koje se takođe pojavljuju u ovoj knjizi, uvrštena u važnu izložbu *Žene umetnici od 1550. do 1950.* koja je 1976. godine održana u Los Anđelesu i Bruklinu (Njujork) i koja je odigrala izuzetnu ulogu u afirmisanju značaja žena – umetnica.

Prepoznavanje umetnosti

Ranije generacije istoričara umetnosti gotovo su se isključivo usredsredile na tri umetnička oblika: skulpturu, arhitekturu i slikarstvo, koji se zajedničkim imenom nazivaju „likovne umetnosti“. Ipak, u poslednje vreme, budući da su umetnici proširili broj materijala od kojih izrađuju umetnička dela, i istoričari umetnosti proučavaju veći raspon sredstava kojima se izražavaju ideje. Kad pokušamo da definišemo umetnost, shvatimo da ona nije sadržana samo u materijalnom obliku. Ono što vidimo ili dodirujemo u umetničkom delu samo je jedan deo priče. U prvom poglavlju ove knjige raspravlja se o značajnim preistorijskim crtežima na zidovima pećina u Španiji i Francuskoj, od kojih su neki stari čak 30.000 godina. *Dvorana bikova* (slika I.10) nalazi se na zidu pećine Lasko u pokrajini Dordonji u Francuskoj, a nastala je otprilike 16.000 godina pre nove ere. Premda verujemo da su ti crteži imali svoju funkciju za ljude koji su ih napravili, životinje koje su tako realistično prikazali na zidovima svojih pećina nacrtane su pre nastanka pisma, pa ne znamo jesu li ljudi toga doba gledali na te vešto iscrtane oblike kao što mi na njih danas gledamo – kao na umetnička dela. Jesu li uopšte imali pojam „umetnost“ – tu posebnu vrstu komunikacije u kojoj slika igra ulogu drugačiju od uloge običnog svakodnevnog znaka kao što je, na primer, znak opasnosti koji planinar urezuje u neko stablo?



I.10. *Dvorana bikova*, 15.000–10.000 godina pre nove ere. Lasko, Dordonja, Francuska

Odgovor na pitanje „Kako prepoznavamo umetnost?“ zavisi, dakle, ne samo od materijalnog oblika nego i od toga kako znamo da je nešto umetnost – da li je prepoznavamo kao apstraktnu ideju ili preko naših čula. Teorija da je umetnost intelektualni proizvod vrlo je stara u kulturi Zapada. Kad je italijanski renesansni majstor Mikelandelo klesao Davida (slika 16.13), smatrao je da je njegova uloga skulptora u tome da svoju umetničku sposobnost koristi da bi „oslobodio“ oblik „skriven“ u mermernom bloku na kojem je radio. Španski nadrealistički slikar Salvador Dali jednom je đavolasto izjavio da su se ideje za njegove snovidne slike (videti sliku 28.18) spustile iz okolne atmosfere do njegovih raskošnih vitičastih brkova. Čak i oni među nama koji malo znaju o umetnosti i njenoj istoriji imaju predstavu o tome šta je umetnost jer su je usvojili kroz našu kulturu. Godine 1919. duhoviti i genijalni Parižanin Marsel Dišan uzео je reprodukciju *Mona Lize* Leonarda da Vinčija (veličine 20 cm x 10 cm), slike koja se nalazi u Luvru u Parizu, i nacrtao joj brkove (slika I.11). Ispod nje je napisao slova *L.H.O.O.Q.* koja izgovorena na francuskom jeziku zvuče „elle a chaud au cul“, što u prevodu znači „vruće joj je u guzi“. Tom rečenicom Dišan je ismejao zadivljenost javnosti tajanstvenim Mona Lizinim osmehom koji je počeo da kopka svačiju maštu u XIX veku i u Dišanovo vreme nije imao odgovarajuće objašnjenje. Dišan, bez poštovanja, ukazuje na dvosmislenost njene polnosti i na to da je ona seksualno uzbuđena. Detinjastim gestom doctavanja brkova Mona Lizi Dišan se okomio na malograđansko divljenje prema slikarstvu starih majstora i na shvatanje da je uljano slikarstvo vrhunac umetnosti.

Prema Dišanovom mišljenju, umetnost može nastati i samim nanošenjem boje na masovno proizvedenu reprodukciju. Umetnost nije samo ulje na platnu, livena bronza ili isklesana mermerna statua. Umetnik može, da bi se izrazio, koristiti bilo koje zamislivo sredstvo na bilo koji način. On izjavljuje da je umetnost pitanje ideja koje se vizuelno prenose, a ne nužno materijala od kojih je napravljena forma i toga koliko ona odgovara trenutnom ukusu. Tim prividno kapricioznim radom punim ideja, Dišan nam kazuje da je umetnost sve ono što



I.11. Marsel Dišan, *Mona Lisa (L.H.O.O.Q.)*. (1919) *ready-made*; olovka na reprodukciji. 17,8 cm x 12 cm. Privatna zbirka. © Udruženje za zaštitu prava umetnika, Njujork/ADAGP, Pariz/Ostavština Marsela Dišana

neko poželi da nazove umetnošću, premda to ne znači da je to ujedno i dobra umetnost. Štaviše, on izjavljuje da umetnost može biti malih dimenzija; *L.H.O.O.Q.* je tek delić prave veličine svog izvora, tj. *Mona Lize*. Prisivajući poznatu Leonardovu sliku i tumačeći je vrlo različito od uvreženog načina, Dišan sugerše da odgovor na pitanje „Kako prepoznamo umetnost?“ nije zauvek utvrđen, već da se može menjati i pripisivati umetnicima, posmatračima, piscima, kolekcionarima i kustosima muzeja, koji ga koriste u sopstvene svrhe. Na kraju, a to je sigurno jedan od mnogih Dišanovih sjajnih doprinosa umetnosti – umetnost može biti i zabavna; ona može prkositi uvreženim pojmovima o lepoti, pa dok nas intelektualno zaokuplja na najozbiljniji način, može nam na lice izmamiti osmeh ili čak i izazvati gromoglasan smeh.

Umetnost i estetika: promenljivi koncept prirode

Jedan od razloga zašto je Dišan odabrao Mona Lizu za predmet „vandalizma“ sigurno je bio taj što su je mnogi ljudi smatrali najlepšom slikom ikad naslikanom. U svakom slučaju

bila je jedna od najpoznatijih slika sveta, ako ne i najpoznatija. Te 1919. godine većina ljudi koja je imala takvo mišljenje nije je, verovatno, nikad ni videla, već ju je poznavala s reprodukcija koje možda nisu bile ništa bolje od one koju je Dišan iskoristio za *L.H.O.O.Q.* Pa ipak, oni su izvornu sliku smatrali lepom, ali ne bi tako opisali Dišanovu komičnu verziju. Takve *ready-made* (dorađeno delo) kao što je *L.H.O.O.Q.* Dišan je nazvao „*ready-made* s pripisanim značenjem“ (*Fontana*, slika 28.2, još je jedan primer toga). Sa sigurnošću je tvrdio da ta dela nemaju nikakve estetske vrednosti. Njih ne treba smatrati lepim, ona su odabrana zato što su estetski neutralna. Ono što je Dišana zanimalo bile su ideje koje su se otelovile u tim predmetima onog trenutka kad su proglašeni umetničkim.

L.H.O.O.Q. i pitanje njene lepote otvara problem estetike, koja je filozofska studija lepote, njenog porekla i značenja. Na Zapadu zanimanje za estetske pojmove potiče još iz stare Grčke. Grčke estetičke teorije odražavale su ideje i težnje njihove kulture. Kad su statu uobličili kao što je *Kritijin mladić* (slika I.12) nazvali lepom, Grci su pod tim mislili da ona odražava ono što se uopšteno smatra otelevljenjem moralno dobrog ili savršenog: mlado muško telo lepih proporcija. Štaviše, smatralo se da taj idealizovani oblik, koji je i dobar i lep, nadahnjuje



I.12. *Kritijin mladić*, oko 480. godine pre nove ere. Mermer. Visina 116,7 cm. Akropoljski muzej, Atina

pozitivna osećanja učvršćujući tako karakter dobrog građanina koji mu se divi – a biti dobar građanin značajan je zadatak u tim često nemirnim gradovima-državama.

U modernom svetu na istoričare umetnosti kao i na same umetnike utiče čitav niz estetičkih teorija, koje u krajnjem slučaju odražavaju zanimanje savremenika za smer kojim se kreću društvo i kultura. Pošto se naš svet pokazuje kao sve nestabilniji i rascepaniji, estetičke teorije o istinitom, dobrom ili lepom takođe naglašavaju relativnu prirodu estetskih pojmova, a ne smatraju ih večnim i nepromenljivim. Mnogi istoričari umetnosti danas tvrde da umetničko delo može izdržati veći broj – često i sukobljenih – tumačenja lepote ili nekog drugog estetskog pojma, samo ako se ta tumačenja mogu razumno braniti. Tako se, uprkos njegovoj tvrdnji, Dišanovi *ready-made* mogu doživljavati kao lepi, ali naravno na način sasvim različit od onog na koji doživljavamo Leonardovu *Mona Lizu*. Lepota u Dišanovom delu potiče od činjenice da se ono sviđa umu; ako shvatamo njegovu poruku, njegovi predmeti izgledaju nam mudri i duhoviti, pa čak i duboki. Njegova duhovitost i duboko shvatanje umetnosti pretvorili su jeftinu crno-belu reprodukciju, samo malo je izmenivši, u snažno umetničko delo, na način vrlo različit od Leonardovog. Svojstva koja nas privlače *L.H.O.O.Q* – mudrost i duhovitost – oštro se razlikuju od veštine i vrednosti svojstvenih Leonardovoj *Mona Lizi*. Zanimljive ideje i duhovitost koje okružuju *L.H.O.O.Q* uzdižu ga iznad mladalačke šale, ukazujući na nov način gledanja na umetnost. Dišanovo inovativno promišljanje prirode umetnosti ostavilo je dubok trag na umetnike i na estetsku teoriju od samog početka. Naše vrednovanje *Odaliske* Roberta Raušenberga (slika 29.10), koja je nastala krajem pedesetih godina XX veka kombinovanjem pronađenih materijala – između ostalog jednog jastuka, prepariranog pileta i šaljivo izlepljenih odbačenih materijala prepunih seksualnih aluzija – nezamislivo je bez Dišanovog dela.

Kvalitet: je li on u duhu ili u ruci?

Kad se raspravlja o umetničkim delima, često se koriste pojmovi kao kvalitet i originalnost, naročito kad se biraju dela koja će biti predstavljena u ovakvoj knjizi ili izostavljena iz nje. Ono što se pod tim pojmovima podrazumeva, razlikuje se, međutim, od kritičara do kritičara. Na primer, u dugoj istoriji umetnosti često su tehnička finoća i veština smatrane najvažnijim obeležjima koja treba uzeti u obzir kad se procenjuje kvalitet. Da bi se srušio mit da kvalitet počiva u tehnicima i da bismo došli do onoga od čega se on zapravo sastoji, vratićemo se na Vorholovu *Zlatnu Merilin Monro*. Slika je krcata pričama. Možemo razgovarati o tome kako ona podstiče pitanja o značenju umetnosti ili važnosti slave, na primer. Ali pitanje koje Vorhol neizbežno priziva jeste pitanje značaja tehničkog aspekta umetničkog dela, koje nameće činjenica da ovo delo sam možda nije ni dotakao! Već smo videli kako je prisvojio tuđu fotografiju Merilin Monro, nije čak ni sopstvenu uzeo. Zatim je uputio svoje asistente da naprave matrice za postupak štampanja. Oni su takođe obradili platno,

premazali sliku bojama koje je Vorhol odabrao i najverovatnije naslikali zlatno polje po njegovom uputstvu, mada to ne znamo sa sigurnošću.

Angažovanjem asistenata za izradu dela Vorhol nam kazuje da kvalitet nije u umetnikovoj tehničkoj veštini, niti u njegovom fizičkom učestvovanju u procesu rada, već u tome koliko dobro umetnik može da prenese ideju korišćenjem vizuelnog jezika. Jedna od mera kvaliteta u umetnosti jeste kvalitet onoga što nam delo saopštava, ili filozofija, a isto tako i kvalitet tehničkih sredstava za izražavanje toga što nam saopštava. *Zlatna Merilin Monro* u originalu u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku pruža snažan doživljaj. Stojeći ispred tog 2,12 metara visokog platna ne možemo a da ne osetimo ispraznost slave američkog najslavnijeg simbola ženske seksualnosti i zvezdanih visina. Kako je za stvaranje ovog konkretnog dela bila bitna umetnikova vizija, a ne njegov dodir rukom, nije presudno što Vorhol najverovatnije nije ni dotakao platno osim da ga potpiše. Ubrzo ćemo, međutim, pokazati kako se umetnikova ruka često smatrala bitnom za percipiranje originalnosti umetničkog dela.

Vorhol je otvoreno iskazao da se njegova umetnost ne sastoji od njegove tehničke sposobnosti time što je svoj atelje na Menhetnu nazvao „Fabrika“. Time nam je rekao da je umetnost roba i da on izrađuje proizvod, čak ga masovno proizvodi. „Fabrika“ je izbacila više od hiljadu, možda nekoliko hiljada slika i grafika Merilin Monro, a sve su se zasnivale na istoj fotografiji iz novina. Vorhol ih je uglavnom samo potpisivao, čime je potvrdio važnost koju mnogi pridaju potpisu



1.13. Pablo Picasso, detalj slike *Gernika*. 1937. Ulje na platnu, 3,51 m x 7,8 m. Nacionalni muzej Centra za umetnost kraljice Sofije, Madrid. Trajna pozajmica iz Muzeja Prado, Madrid. © Ostavština Pabla Pikasa/© Udruženje za zaštitu prava umetnika, Njujork

kao bitnom elementu dela. Ironija je da većina dela starih majstora, nastalih od XIV do XVIII veka, nije potpisana i da su umetnici vekovima koristili pomoćnike da im pomognu kod izrade slika.

Antverpenski slikar Peter Paul Rubens, koji je radio u prvoj polovini XVII veka, jedan od najslavnijih umetnika svog doba, imao je ogromnu radionicu koja je izradila mnoge njegove slike, posebno one velikog formata. Njegovi pomoćnici bili su često umetnici koji su se specijalizovali za cveće, životinje ili, na primer, odeću, a mnogi su kasnije i sami postali uspešni. Rubens bi napravio crtež kompozicije posle čega bi pomoćnici, koji su usvojili njegov stil, izradili pojedine delove. Rubens bi na kraju došao da završi sliku po svojoj zamisli. Cena koju je mušterija bila voljna da plati često je bila odlučujuća za Rubensov udeo u slikanju slike; mnoge slike je zaista sam uradio. Rubensov sjajni potez četkicom bio je u mnogo pogleda presudan za sliku. Nije samo njegovo baratanje bojama smatrano nadmoćnim u odnosu na njegove pomoćnike; sam identitet slike, njen život, povezan je s njegovim uobičajenim načinom nanošenja boje na platno gotovo isto koliko i s njegovom dramatičnom kompozicijom. Za kupce je Rubensov potez četkom bio ključan za temu, čak ju je i pojačavao. Uprkos kolektivnom radu na slikama iz Rubensove radionice, one su često predstavljale neverovatan spoj ideja i vizuelnih oblika korišćenih za njihovo saopštavanje. U tom spoju leži njihova originalnost.

Pojmovi kao što su lepota, kvalitet i originalnost ne odnose se, dakle, samo na fizičke predmete kao što su lepe, šarene slike ili savršeno oblikovana mermerna figura. Oni su ideje koje leže u sadržaju i u opažanju koliko je sadržaj uspešno vizuelno prenesen. Neke od najslavnijih i najvrednijih slika u istoriji umetnosti opisuju zastrašujuće prizore kao što je odsecanje glave (slika 19.5), pribijanje na krst (slika 18.13), smrt i očajanje (slike 24.18 i 24.20), emocionalne tegobe (slika 29.9) i brutalni pokolj nevinih žena i dece (slika I.13).

Dišanova *L.H.O.O.Q.* i Vorholova *Zlatna Merilin Monro* snažne su slike koje privlače pažnju. Neki bi rekli da su zbog složene zamisli i neočekivanog predstavljanja ta dela čak divna.

Fotografija kao umetnost

U prvom izdanju ove knjige, među medijima o kojima se raspravljalo nije bilo fotografije. Sada, četrdeset godina kasnije, umetničku vrednost fotografije ne treba dokazivati. Kad je 1839. godine fotografija izumljena, svet umetnosti uglavnom ju je odbacio kao mehanički postupak koji beleži stvarnost na objektivni način. Ona je smatrana tajanstvenim načinom do u tančine vernog reprodukovanja ljudi i predmeta za koje nije potrebna dugotrajna umetnička obuka. I premda su neki umetnici bili zainteresovani često nasumičnim i bezličnim kvalitetima nastalih prizora, mnogi kritičari su smatrali da novi medij nema dovoljno estetske vrednosti da se nađe u uzvišenom društvu likovnih umetnosti – slikarstva i skulpture. Smatrali su da svako može da fotografiše. Izum Džordža Istmana iz 1888. godine, ručni kodak aparat, omogućio je da fotografija bude dostupna svakome.

Fotografija se dugo borila da odbaci pečat automatizma kojim je bila obeležena. Poslednje decenije XIX veka neki fotografi, kao Gertruda Kezebir, pokušali su da izbegnu grubo mehanički izgled svoje umetnosti nastojeći da svojim slikama daju mekoću, nežnost i fluidnost (videti sliku 26.46). Početkom XX veka, međutim, Pol Strand i drugi počeli su da prihvataju čvrste obrise crno-bele fotografije i apstraktne rezultate koje omogućava kreativno kadriranje. Njegovo *Žičano kolo* iz 1917. godine (slika 28.43) slavi doba mašina kao i najnovija kretanja u slikarstvu i skulpturi. Do pete decenije XX veka crno-bela fotografija je kao umetnička forma već stekla izvestan status; ali tek je između 1960. i 1970, u vreme kad je postala važan sastavni deo školskog programa umetničkih škola, crno-bela fotografija počela da zauzima mesto jedne od glavnih formi umetnosti. Fotografiji u boji trebalo je još više vremena da bi stekla status umetnosti. Danas, zajedno s videom i filmom, i crno-bela fotografija i ona u boji uzdignute su na nivo značajnog medija. Slike iz XIX i XX veka, koje su nekad zanimalo samo malobrojne zaljubljenike u fotografiju, sve više se traže, a mnogi muzeji žure da osnuju odeljenja za fotografiju i prikupe značajne zbirke. Drugim rečima, trebalo je preko sto godina da ljudi prevaziđu predrasude prema mehaničkom postupku i počnu da razvijaju smisao za posebne mogućnosti i lepotu tog medija.

Dovoljno je samo pogledati fotografiju iz 1972. godine pod nazivom *Albuquerque* (slika I.14) Lija Fridlandera pa da se vidi kako se fotografija može takmičiti sa slikarstvom i skulpturom po umetničkoj vrednosti. Na slici *Albuquerque* Fridlander slika modernu Ameriku, praznu i beživotnu, što po njegovom mišljenju duguje tehnologiji. Kako on to postiže? Slika izaziva snažno osećanje praznine. Na njoj nema ljudi, a ispunjena je čudnim praznim prostorom trotoara i ulice koji se nalaze između brojnih predmeta što svuda iskrsavaju. Prevladava kruta nestvarna geometričnost koja se vidi iz snažnih vertikala stubova, zgrada, hidranata i zida. Posvuda valjci, pravougaonici i krugovi (obratite pažnju na brojne pravougaonike na zgradi u pozadini ili na pravougaonike popločanog trotoara i zida u prednjem planu).



I.14. Li Fridlander, *Albuquerque*, 1972. godina. Želatinsko-srebrna emulzija, 27,5 cm x 35 cm. © Li Fridlander

Uprkos miru, tišini i praznini, slika je živa i nemirna. Vertikalni stubovi i snažni vertikalni elementi kuće i zgrade uspostavljaju živi stakato ritam. Energiju tog ritma pojačavaju asimetrična kompozicija bez fokusa ili središta i snažne ukrštene dijagonale ulice i zida u prednjem planu (obratite pažnju na to kako senka protivpožarnog hidranta teče paralelno s ulicom). Čitavom kompozicijom struje uznemirujući elementi. Saobraćajni znak – koji se ne vidi jer je odsečen na vrhu slike – baca na zid zagonetnu senku. Jedan od stubova vizuelno seče psa napola, i pas je odvojen od svog pandana, hidranta, kao i od svog odsutnog vlasnika. Hidrant izgleda kao da je nepravilno postavljen, jer previše štrči iz zemlje. Automobil na desnoj strani grubo je presečen, a pored njegove haube čudno raste ulična svetiljka. Telefonski stub u središtu kompozicije savijen je kao da je pognut snagom presečenog automobila koji ulazi iz ruba slike (naravno, auto je parkiran i ne kreće se). Zašto pretpostavljamo da je ova grozničava pustoš delo čovekovih ruku? Zato što slikom vladaju takva obeležja i tehnologija. Vidimo telefonske stubove, električne žice, saobraćajne znakove, ružnu tipsku stambenu zgradu, elegantne automobile i protivpožarni hidrant. U prednjem planu levo viri čelični poklopac podzemnog čvora električnih kablova.

Svuda je priroda prekrivena betonom, a pored nekoliko kržljivih stabala u srednjem planu i nešto dalje, jedino što buja jeste korov oko hidranta. Na toj izvanrednoj slici Fridlander je uhvatio suštinu moderne Amerike: način na koji su tehnologija, ljubav prema veštačkom i brzi, iskidani način života urodili otuđenjem i odvojenošću od prirode i duhovnosti. Ona nam govori nešto važno – modernizacija homogenizuje Ameriku. Naslov nam kazuje da smo u Alburkerku, u Novom Meksiku, ali bez tog naslova mogli bismo biti bilo gde u Sjedinjenim Državama.

Fridlander nije slučajno naišao na ovu kompoziciju. On ju je vrlo pažljivo odabrao i vrlo pažljivo obradio. Ne samo da mu je bilo potrebno sunce, čak je morao da pričeka da se ono nađe na pravom mestu (u protivnom, senka hidranta ne bi bila paralelna s ulicom). Kad je kadrirao kompoziciju pedantno je obuhvatio deo poklopca levo dole i odsekao deo automobila na desnoj strani. Ni geometrija fotografije nije slučajnost; on ju je sam postavio. Umesto mekog fokusa koji bi dao mutnu sliku koristio je duboki fokus koji je proizveo oštar, jezgrovit utisak pun pojedinosti, što nam je omogućilo da jasno razaznajemo pojedine pravougaone ploče trotoara. Snažni beli tonovi vertikalnih pravougaonika stambene zgrade, zid u prednjem planu i čelični ormarić sa instalacijama koji sprečava prolaz automobilima na levom rubu slike verovatno su pažljivo izrađeni u fotografskoj mračnoj komori, isto kao i pravougaoni kućni ulaz sa stubovima. Ovom tvrdom, hladnom, suvom fotografijom Fridlander je ukazao na ružnoću savremene Amerike, a zahvaljujući snazi poruke proizveo je izvanredno lepo umetničko delo.

Arhitektura kao umetnost

Arhitektura – iako je u suštini apstraktna i posvećena funkcionalnom organizovanju prostora – može takođe biti snažan



I.15. Crkva svetog Petra, Rim. Glavni brod i pročelje: Karlo Maderno, 1607–1615; kolonadu je projektovao Đanlorenco Bernini 1657. godine

prenosilac ideja. Na primer, vidimo kako je Đanlorenco Bernini izrazio složene ideje kad je papa Aleksandar XVII 1656. godine od njega zatražio da oblikuje veliki otvoreni prostor ili trg ispred crkve svetog Petra u Rimu. Bernini mu je udovoljio i stvorio prostor ograničen nizom stubova (kolonadom) koji podsećaju na ruke što grle posetioce nudeći im utehu (slika I.15) i podstičući vernike da uđu u crkvu. Činilo se kao da Berninijev projekat poziva posetioce da stupe u univerzalnu (katoličku) crkvu. Otprilike u isto vreme francuski arhitekta Klod Pero dobio je porudžbinu da projektuje istočno pročelje Luvra, palate Luja XIV u Parizu (slika I.16). Prizemlje, gde se odvijaju svakodnevni dvorski poslovi, projektovano je kao masivni podijum. Sprat, na kojem je kralj živeo, bio je mnogo viši i služio je kao središnji prostor, ističući Lujevu veličinu. Pero je rešio taj visoki sprat projektujući ga tako da podseća na rimske hramove, povežavši time Luja XIV s carskim Rimom i svetovnom moći. Kontrolisana simetrija projekta odražava način vladavine Luja XIV nad dvorom i državom.

U savremeno doba izuzetno bogati poslovni čovek Solomon R. Gugenhajm, udovoljavajući svojoj strasti prema modernoj umetnosti, naručio je od arhitekta Frenka Lojda Rajta da projektuje muzej u centru Njujorka. Gugenhajmov muzej (slika I.17), koji gleda na Central park, u gornjem delu Pete avenije, jedan je od najsmelijih arhitektonskih izraza sredine XX veka. Zgrada podignuta između 1956. i 1959. godine potpuno se razlikuje od okolnih stambenih zgrada i odmah



I.16. Luj le Vo, Klod Pero i Šarl Lebren. Istočno pročelje Luvra, Pariz. 1667–1670.



I.17. Frenk Lojld Rajt. Muzej Solomona R. Gugenhajma, Njujork, 1956–1959. Dejvid Hild © Fondacija Solomona Gugenhajma, Njujork. © Fondacija Frenka Lojda Rajta, Skotsdejl, AZ/ Udruženje za zaštitu prava umetnika, Njujork



I.18. Frenk Lojld Rajt. Unutrašnjost Muzeja Solomona R. Gugenhajma, Njujork, 1956–1959. Robert Mejts © Fondacija Frenka Lojda Rajta, Skotsdejl, AZ/ Udruženje za zaštitu prava umetnika, Njujork

objavljuje da je njena funkcija različita od njihovih. Zgrada je u stvari iz korena drugačija od skoro svega što je sagrađeno do tog vremena. Može se reći da već spoljašnji izgled najavljuje da je reč o muzeju, jer on podjednako izgleda kao džinovska skulptura koliko i kao funkcionalna građevina.

Rajt je koncipirao Gugenhajmov muzej 1945. godine stvarivši organsku strukturu koja se razlikuje od ustaljene statičke pravougaone kutije ispunjene uobičajenim statičkim pravougaonim prostorijama. Početkom XX veka Rajt je projektovao kuće koje su bile povezane s okolinom i prirodom u smislu konstrukcije kao i primenjenih materijala (slika 26.42). Struktura tih kuća, bile one stambene ili poslovne, odražava ustrojstvo prirode čiji su produžetak. Njegove zgrade zrakasto se šire iz središta ili obavijaju središnji prazan prostor, ali u oba slučaja zamišljeno je da se šire i rastu poput lista ili kristala, tako da jedan oblik prelazi u drugi.

Gugenhajmov muzej temelji se na prirodnom obliku. Projektovan oko spiralne rampe (slika I.18), podražava spiralu puža. Zgrada podseća na keramičku vazuu. Zatvorena je na dnu i otvorena na vrhu te se širi prema gore, a pokrivena je staklenim krovom koji propušta svetlost. Kad je govorio o Gugenhajmu Rajt je često citirao stari kineski aforizam:

„Vazu stvarnom čini njen unutrašnji prostor.“ Izložbeni prostor u stvari je jedna ogromna prostorija koju gradi spiralna rampa s koje se razgledaju izložbeni predmeti. Rajt je želeo da se posetioci popnu liftom do vrha rampe, a onda da polagano šetajući silaze niz nagib od tri procenta, vođeni silom teže. Kako je rampa relativno uska, posetioci ne mogu previše da se udalje od umetničkih dela već su primorani da budu u prisnoj vezi s predmetima. Istovremeno mogu gledati preko otvorenog prostora da se podsete gde su bili i da uporede delo pred kojim se nalaze s delom izložbe predstavljenim u širokom udaljenom luku. Ili mogu da gledaju ispred sebe da bi stekli uvid kuda idu. Građevina daje osećanje kontinuiteta i pokretljivosti na koje je Rajt gledao kao na organski doživljaj. S gornjih delova rampe vidimo talasasto izmenjivanje konkavnih i konveksnih oblika koji odražavaju večna fina kretanja prirode. Rajt je čak u prizemlju smestio bazen, nasuprot svetlu koje pada iz otvora na vrhu. Nijedan drugi muzej, bez obzira na veličinu, nije uspeo da stvori osećanje otvorenog prostora i neprestanog kretanja kakvo je uspeo da postigne Rajt u Gugenhajmu. Niti ijedan drugi muzej ostavlja na nas takav utisak duha zajedništva; u Gugenhajmu svi su ujedinjeni u jednoj velikoj prostoriji (slika I.18).

DOŽIVLJAJ UMETNOSTI

Ova knjiga nudi uvod u mnoga umetnička dela, kao i reprodukcije većine njih. Ipak, vaše poznavanje predmeta biće potpunije kad vidite delo iz prve ruke. Ma kako bile precizne reprodukcije u ovoj knjizi, ili bilo kojoj drugoj, ipak su samo nadomestak za stvarne predmete. Nadamo se da ćete posetiti neke muzeje u kojima su izloženi originali. Ali imajte na umu da su za gledanje umetničkih dela i doživljaj koji ona ostavljaju u svoj svojoj punoći potrebni vreme i višestruke posete. Povremeno se možete temeljito udubiti u „čitanje“ pojedinog dela. To bi podrazumevalo pažljivo ispitivanje pojedinosti, uz zapitanost zašto su one tu. U idealnom slučaju muzej će vam pomoći da shvatite umetnost. Često postoje uvodni panoi s tekstovima koji govore zašto su umetnička dela na nekoj izložbi ili u nekoj galeriji zajedno izložena, a postoje i legende uz pojedina dela koje daju detaljnija obaveštenja o njima. Važnije povremene postavke u načelu imaju katalog koji daje dodatna obaveštenja i tumačenja. Međutim, panoi s tekstom, legende i katalozi najčešće odražavaju shvatanje jedne osobe, dok postoje i mnogi drugi načini da se delu pristupi i o njemu razmišlja.

Umetnost nije luksuz, kao što bi mnogi želeli da o njoj mislimo, već sastavni deo svakodnevnog života. Ona na nas deluje čak i kad toga nismo svesni; osećamo se bolje kad se nađemo u okruženju koje nas vizuelno obogaćuje i uzbuđuje. I, što je najvažnije, umetnost nas podstiče na razmišljanje. Čak i kad nas izaziva i vređa, ona širi naše iskustvo time što nas podstiče da preispitujemo svoje vrednosti, stavove i pogled na svet. Ova knjiga je uvod u to očaravajuće područje koje je toliko isprepletano s našim životom. Kad je pročitate, videćete da vam svet više neće izgledati isto.



Umetnost preistorijskog doba

KAD SU SE MODERNI LJUDI PRVI PUT SUSRELI S PEĆINSKIM SLIKAMA sedamdesetih godina XIX veka, nisu verovali svojim očima. Iako su postojali dokazi da nalazište u Altamiri u Španiji potiče otprilike iz XIII veka pre nove ere, slike su bile izvedene tako vešto i upečatljivo da su ih istoričari u početku smatrali falsifikatima (videti sliku 1.1).

Od tada je otkriveno oko dvesta sličnih nalazišta širom sveta. Otkriće oslikane pećine u južnoj Francuskoj 1994. godine (slika 1.2) iznelo je na svetlost dana na stotine novih slika i datum nastanka preistorijskog slikarstva potisnulo čak na trideseti milenijum pre nove ere. Otkriveni su takođe i neki izrezbareni predmeti.

Ti najstariji umetnički oblici postavljaju više pitanja nego što daju odgovora: Zašto je preistorijski čovek trošio vreme i snagu da bi stvarao umetnost? Kakvu su ulogu imali likovni predmeti? Šta znače ti crteži? Posmatrač preistorijske umetnosti u XXI veku može da se divi vitalnosti i neposrednosti tih dela, ali teško može da shvati taj prastari i tuđ svet. Nema pisanih tragova iz preistorijske ere koje bi istoričari mogli proučavati, pa su instrumenti nauke i antropologije uveliko doprineli pokušaju istoričara umetnosti da te snažne umetničke oblike protumače time što su obezbedili dokaze o datumu nastanka preistorijskih predmeta i teorije o njihovoj ulozi. Kako su otkrića novih nalazišta i dalje redovna, nastavlja se i proučavanje preistorijske umetnosti, a tumačenja i zaključci o njoj sve su suptilniji.

Premda pravi moderni ljudi žive na zemlji već 100.000 godina, datumi pripisani najranijim predmetima koji se mogu nazvati „umetničkim“ potiču pre otprilike četrdeset hiljada godina. Najstariji ljudi su izrađivali oruđe od kamena i komada kostiju, ali šta ih je nadahnulo da podrobno prikažu oblike koje su nalazili u prirodi? Neki naučnici pretpostavljaju da su izrada slika i simbolički jezik kakav danas poznajemo posledica nove strukture mozga povezane s pojavom *homo sapiens sapiens*. Umetnost se javlja u isto vreme kad moderni ljudi napuštaju Afriku i doseljavaju se u Evropu, Aziju i Australiju susrevši – a posle i zamenivši – ranije neandertalce (*homo neanderthalensis*) zapadne Evroazije. Na svim tim kontinentima istovremeno s *homo sapiens sapiensom* našli smo dokaze figurativnih umetničkih dela i ukrasa za telo. Iz tog preistorijskog doba sačuvane su desetine hiljada dela, a većina njih otkrivena je u Evropi. Mnoga od njih su zadivljujuća u svom savršenstvu.

Praksa izrade umetničkih dela i veština kojom su izrađeni najstariji predmeti koje možemo vremenski datirati možda su mnogo starije od sačuvanih predmeta, što može biti posledica dugotrajnog eksperimentisanja tehnikama rezbarenja i slikanja.

Detalj figure 1.23, Muška figura iz Černavode



Karta 1.1 Preistorijska Evropa i Bliski istok

Neki naučnici se s tim ne slažu. Oni tvrde da je određena neurološka mutacija u strukturi mozga omogućila apstraktno mišljenje i da su simbolički jezik i figurativna umetnost iznenađan iskorak u evoluciji čoveka. Ma šta da je dovelo do sposobnosti stvaranja umetnosti, bio to postepeni evolucijski proces ili iznenađna mutacija, imalo je veliki uticaj na pojavu ljudske kulture, uz ostalo i izradu naturalističkih predstava. Takva dela teraju nas da preispitamo mnoge naše pretpostavke o umetnosti i kreativnom postupku i da postavimo neka osnovna pitanja od kojih nije najmanje važno ovo: zašto ljudska bića uopšte stvaraju umetnost?

PALEOLITSKA UMETNOST

Slike, crteži i skulpture iz mlađeg kamenog doba pojavili su se na širokom području Evroazije, Afrike i Australije otprilike u isto vreme, pre 10.000 do 40.000 godina (videti kartu 1.1). Taj raspon pada u doba pleistocena, koje se češće zove ledenim dobom, kad su lednici (povećana polarna ledena kapa), ponekad debeli i više od 3.000 metara, prekrivali veći deo severa Evrope, Severne Amerike i Evroazije. Starije i srednje kameno doba proteže se do unazad dva miliona godina kada su živle ranije vrste *homo genera*. Premda su te kulture izrađivale ukrašeno kameno oruđe, one nisu ostavile nikakve zapise ni figurativno slikarstvo. Kraj poslednjeg ledenog doba podudara se s kretanjem potpuno modernog čoveka iz Afrike prema

Evropi, u kojoj su se ponovo stekli uslovi za život pošto je otoplavanje uzrokovalo povlačenje lednika.

Preistorijsko slikarstvo bilo je prvi put otkriveno 1878. godine u pećini Altamira u selu Santiljana del Mar u Španiji. Prateći svog oca, grofa don Marselina Sanca de Sautuolu, koji je pretraživao zemlju ne bi li pronašao kremen i životinjske kosti, dvanaestogodišnja Marija podigla je pogled i ugledala na svodu pećine bizone nacrtane debelim crnim linijama i ispunjene svetlom zemljanom bojom (slika 1.1). U toj pećini, kao i u mnogim drugim kasnije otkrivenim, nacrtani i urezani crteži prikazuju životinje i one su im preovlađujuća tema. Najraznolikiji do danas otkriveni jesu oni u prostranom kompleksu pećina Šove nazvanom po jednom od troje speleologa koji su ga 1994. godine otkrili u blizini Valon Pon d'Arka u jugoistočnoj Francuskoj. Na dosad pronađenih 427 prikaza životinja prepoznato je 17 vrsta, a među njima su lavovi, medvedi i bizoni naslikani crnim ili crvenim obrisima (slike 1.2, 1.3), ponekad u više boja i primenom senčenja. Tu se može naći i sova ušara izvedena rezbarenjem prstima po mekoj steni (slika 1.4). Uz životinje nalazimo određene oznake i oblike koji su neka vrsta znakova, ali se oni pojavljuju i sami, kao na primer oni prikazani uz *Kineskog konja* iz pećine Lasko u Dordonji u Francuskoj (slika 1.5). Protumačeni su kao oružja, zamke ili čak insekti. Ponekad su u boju na zidovima pećina utiskivani otisci ljudskih šaka, ali su one prikazane kao negativni obrisi (videti *Materijale i tehnike*, strana 5). U retkim prilikama prikazuju se ljudski ili delimično ljudski oblici. Na primer u Šoveu arheolozi su



1.1. *Ranjeni bizon*. Oko 15.000–10.000 godina pre nove ere, Altamira, Španija



1.2. *Lavovi i bizon*. Krajnja prostorija, pećina Šove. Oko 30.000–28.000 godina pre nove ere, Valon Pon d'Ark, kanjon Ardeš, Francuska



1.3. *Medved*. Niša medveda, pećina Šove. Oko 30.000–28.000 godina pre nove ere, Valon Pon d'Ark, kanjon Ardeš, Francuska



1.4. *Sova ušara*. Pećina Šove. 30.000–28.000 godina pre nove ere, Valon Pon d'Ark, kanjon Ardeš, Francuska



1.5. *Kineski konj*. Pećina Lasko. Oko 15.000–13.000 godina pre nove ere, Dordonja, Francuska



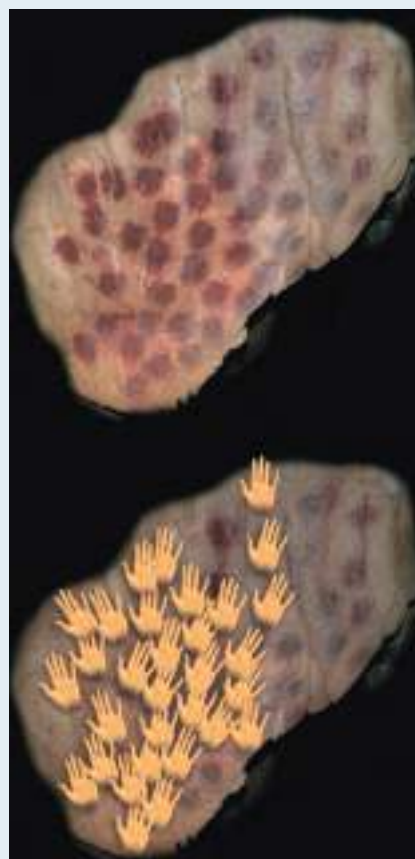
1.6. *Nosorog, ranjeni čovek i bizon*. Oko 15.000–13.000 godina pre nove ere, Dordonja, Francuska

Pećinsko slikarstvo

Umetnici koji su stvarali u pećinama u doba paleolita koristili su širok raspon tehnika da bi dobili slike koje su sačuvane do naših dana. Često radeći daleko od ulaza u pećinu, tamu su osvetljavali pomoću svetiljki isklesanih iz kamena i ispunjenih mašću ili koštanom srži. Arheolozi su pronašli više takvih svetiljki u Laskou i na drugim mestima. Kad je površina stene za oslikavanje bila visoko iznad zemlje, verovatno su gradili drvene skele i pričvršćivali ih uz zid zabijajući grede u krečnjak.

Površinu su pripremali tako što su brusili krečnjak kamenim oruđem da bi njegova belina poslužila za pozadinu slike. Onda su slike urezivane u zid, i to prstima ako je krečnjak bio dovoljno mekan, a oštrim kremenom tamo gde je bio tvrdi. Ponekad su tu tehniku kombinovali s nanošenjem boje. Crna se dobijala iz biljnog ugljena ili možda od izgorelih kostiju. Oker, prirodna gvozdена ruda, davala je niz jarkocrvenih, smeđih i žutih boja. Za crtanje – obris životinja, na primer – ugljen i oker razrezivani su u komade poput drvenih boja. Da bi dobili boju, mleli su minerale u prah na velikoj glatkoj kamenoj ploči. Zagrevajući ih do krajnje visokih temperatura mogli su dobiti različite nijanse crvene i žute. Taj mineralni prah izduvavao se kroz cevčice od životinjskih kostiju ili trske na ruku s raširenim prstima koju su onda pritiskali na kamenu površinu da bi dobili njen otisak.

Da bi životinjske ili ljudske konture ispunili bojom, mešali su prah s tečnošću – pećinska voda, slina, belance, biljne ili životinjske masti ili krv; tada su boju nanosili na krečnjačku površinu pomoću mahovine ili krzna i četkica napravljenih od krzna, perja ili sažvakanoг пруca. Neki stručnjaci su eksperimentišući shvatili da su pigmenti bili često sažvakani u ustima i onda izduvani ili ispljuvani direktno na zidove da bi se dobile slike. U pojedinim slučajevima, kao kod tačkastih konja iz Pek Merla ili iz Šoveu, boja se nanosila tačkasto, što je neke stručnjake navelo da to nazovu „poentilističkim“ efektom. To se postizalo premazivanjem dlana okerom pre pritiskivanja



Otisci rukom u prostoriji Brinel u Šoveu – dobijali su se pokrivanjem dlana bojom i otiskivanjem na zid. Na nekim mestima prsti se jedva raspoznaju.

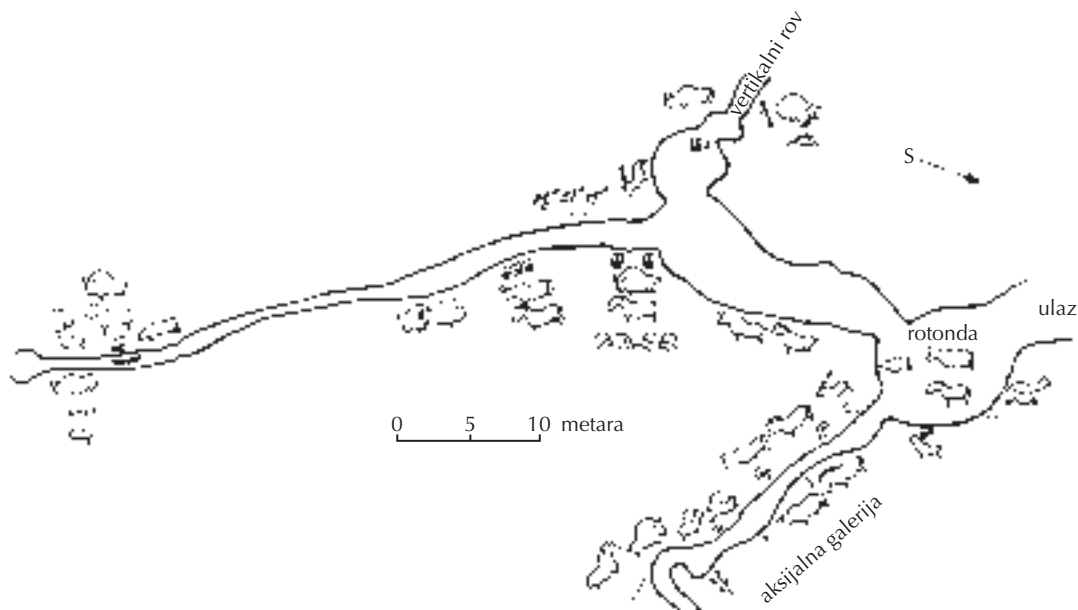
na krečnjačku površinu. Analiza tih otisaka dala je izvanredne rezultate: ne samo što se po otisku ruke mogao prepoznati umetnik nego se moglo i zaključiti da su uz muškarce tu radile i žene i adolescenti.

prepoznali donji deo ženskog tela naslikan na isturenoj steni. U Troa Freru, nalazištu u francuskim Pirinejima, naslikano je ljudsko telo, s miškulaturom i anatomskim detaljima, koje na sebi nosi životinjsku glavu s rogovima. U Laskou muška figura s ptičjom glavom leži između runastog nosoroga i rasporenog bizona, a kraj njih je štap s ptičjom glavom (slika 1.6).

Kad su pri kraju XIX veka prvi put ocenjivali crteže iz Altamire, stručnjaci su izjavili da su suviše napredni da bi bili autentični pa su ih proglasili prevarom. I zaista, iako je pećinska umetnost nastala možda u sam osvit umetnosti kakvu mi poznajemo, ona je često vrlo rafinirana. Bizoni u Altamiri crtani su po sećanju, kao i oni u Šoveu i drugde, pa ipak njihovi oblici ukazuju na veliku moć zapažanja, ali i na veliku veštinu prenošenja sećanja na sliku. Bizoni se na tim slikama ponašaju kao u životu, bilo da miruju, muču ili se valjaju po zemlji. Slikarevo pažljivo izvođenje pojačava prirodni izgled: fino senče-

nje izražava, na primer, obrise bizonovog stomaka ili lavičinu glavu, a obris udaljenije noge životinje izveden je u svetlijoj nijansi da bi se nagovestila udaljenost. Unutar kontura koje definišu oblik životinje umetnik primenjuje različito osvetljenje da bi naglasio težinu ili obim. Takav postupak, nazvan **modelovanje**, doprinosi životnijem izgledu figura.

U početku su naučnici određivali relativnu starost pećinskih crteža služeći se stilskom analizom pa su ih datirali prema iskazanom stepenu **vernosti prirodi**, to jest po tome koliko slika nalikuje stvarnom predmetu koji nalazimo u prirodi. Kako je naturalizam u to doba smatran najnaprednijim oblikom izražavanja, što je slika bila vernija prirodi, to se smatrala razvijenijom i zato novijom. Datiranje pomoću stepena razgradnje ugljenika C_{14} ukazalo je na pogrešnost takvog pristupa. Iako su crteži u Šoveu procenjeni kao izrazito naturalistički, za neke od njih pokazalo se da su najstariji od svih pronađenih te ih smeštamo u orinjačko razdoblje, tj. pre oko 32.000 godina.



1.7. Šematski plan sistema pećine Lasko izrađen na osnovu dijagrama Arhitektonskog odseka, Pariz

Zapravo, bilo bi pogrešno pretpostaviti da je verno prikazivanje bilo jedini cilj paleolitskog umetnika, pa i bilo kog drugog. Dоследno korišćenje konvencija slikanja pojedinih vrsta (bikovi u Laskou crtani su iz profila, ali s frontalnim rogovima, na primer) prkosi prirodi; to nisu **optičke slike** koje prikazuju životinju kako je zaista vidimo, već **složene** predstave koje nude mnoge pojedinosti što čine slikanu životinju, ali ne nužno u anatomski preciznim položajima. Kao što ilustruje predstava čoveka-štapa iz Laskoa, možda su umetnici svoju uspešnost procenjivali prema kriterijumima sasvim drugačijim od naturalističkih.



1.8. Konji s tačkama i ljudske šake, pećina u Pek Merlu, Dordonja, Francuska. Konji, oko 16.000 godina pre nove ere; šake oko 15.000 godina pre nove ere. Krečnjak, približna dužina 3,4 metra

Tumačenje slikarstva preistorijskog doba

Te slike su isto toliko veličanstvene koliko i zagonetne: Koja im je bila namena? Najjednostavnije objašnjenje – da su bile prosto ukrasne, „umetnost radi umetnosti“ – nije nimalo verovatno. Većina postojećih slika i gravira vrlo je dostupna, a mnogo onih koje su nekada ulepšavale pećine u blizini njihovog ulaza verovatno je propalo. Međutim, neke od njih se, kako u Laskou, tako i drugde, nalaze duboko u unutrašnjosti dugačkog sistema pećina koje su udaljene od naselja, te je do njih teško doći (slika 1.7). U takvom slučaju moć slika možda počiva u njihovom stvaranju, a ne u posmatranju. Po mišljenju nekih istoričara koji su pokušali da protumače te slike, čin slikanja ili urezivanja slika možda je imao obrednu ili versku svrhu.

Istoričari umetnosti često se služe savremenim pisanim tekstovima da bi upotpunili svoje razumevanje umetnosti. Preistorijska umetnost, međutim, potiče iz vremena koje prethodi razvoju pisma. Umetnička dela su zapravo naši jedini „tekstovi“ za proučavanje ljudi preistorijskog doba. Otkako su pećinske slike i gravire otkrivene naučnici su, da bi ih protumačili, usvojili pristupe koje su usavršili etnografi (antropolozi koji proučavaju ponašanje pojedinih kultura). Nadahnuće za ta dela najčešće je pripisivano magijsko-religijskim podsticajima. Stoga su davni ljudi sliku možda smatrali ekvivalentom životinje koju ona predstavlja pa je stvoriti ili posedovati sliku značilo imati moć nad onim što ona prikazuje. Stvaranje slika moglo je biti smatrano oblikom imitativne magije koji bi mogao poboljšati uspeh u lovu. Tragovi na zidovima pećine ponekad pokazuju da su koplja bacana na slike (slika 1.8). Isto tako, umetnik se možda nadao da će podstaći plodnost u prirodi – i

UMETNOST U VREMENU

Oko 38.000 godina pre nove ere – proizvodnja najranijih predmeta koji se mogu klasifikovati kao „umetnički“

Oko 32.000 godina pre nove ere – najranije poznate pećinske slike u Šoveu

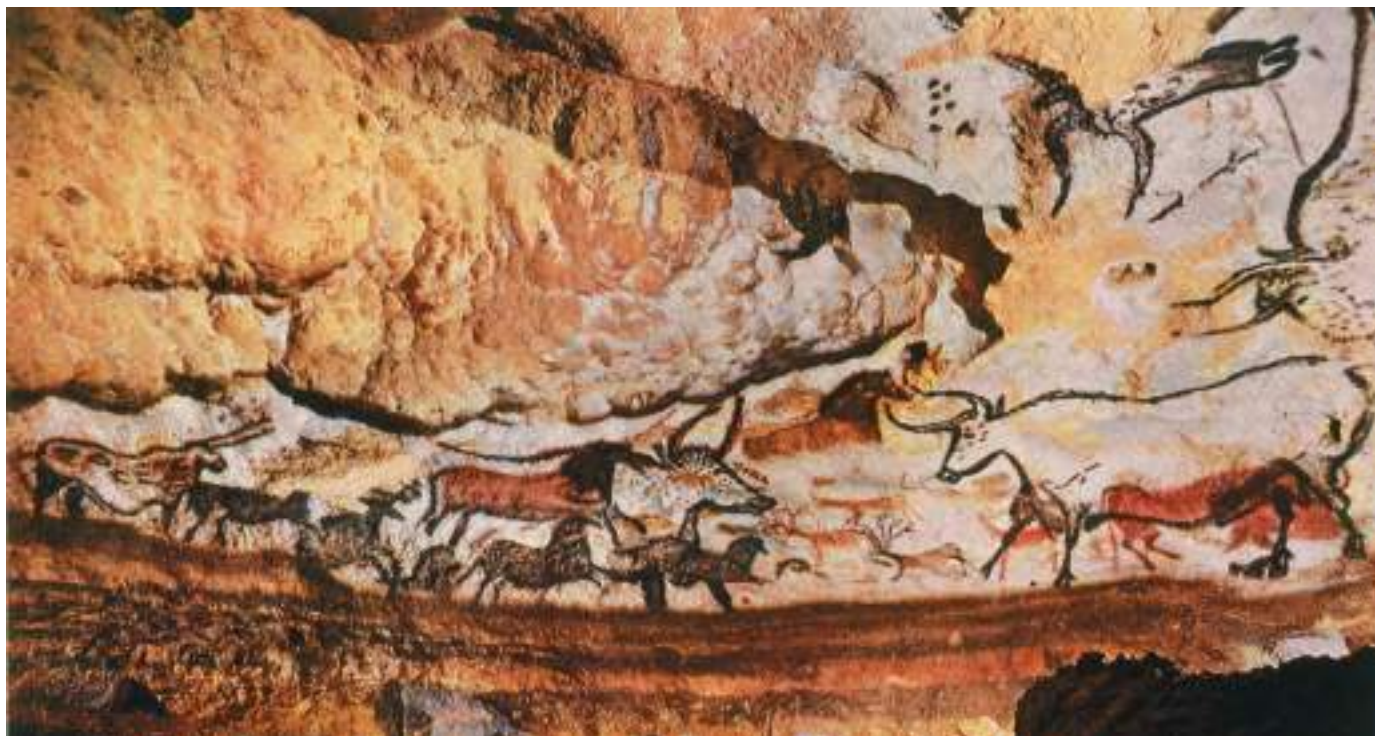
Oko 13.000 godina pre nove ere – glinene statue dvaju bizona izrađenih na izbočini stene



1.9. Izgravirane životinja koje se preklapaju. Oko 40.000–10.000 godina pre nove ere, Troa Frer, Francuska. Ploču je očistio opat Brej iz Zbirke Begohen

time osigurati trajan dotok hrane – slikajući skotne životinje. Magijsko-religijsko tumačenje može da objasni izbor naturalističkog prikazivanja životinja, a isto tako i njihovo zatvaranje unutar čvrstih kontura; pa ipak, strah ljudi da će i na njih delovati ista magija može biti razlog izrazito nenaturalističkog, apstraktnog obeležja „čoveka-štapa“ iz Laskoa.

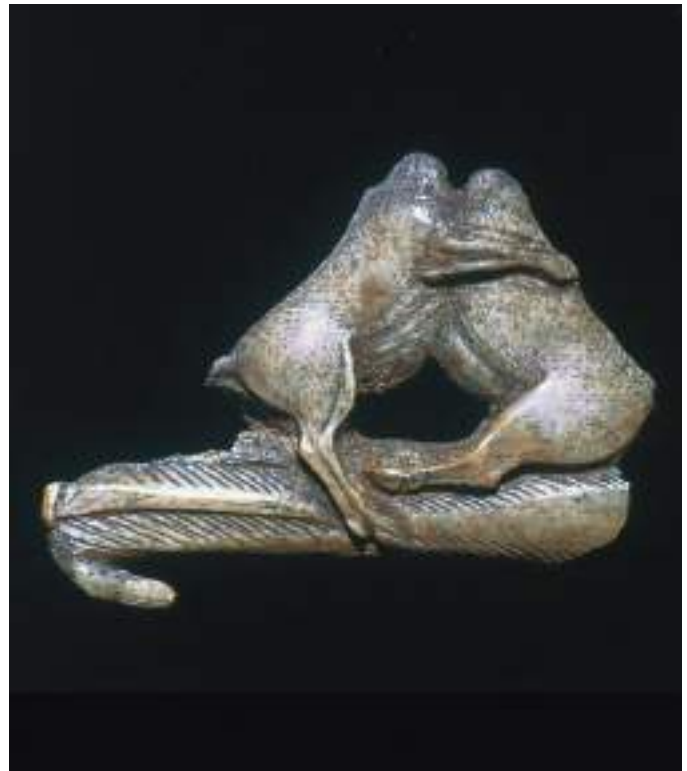
Novije teorije o šamanizmu – verovanju u paralelni svet duhova do kojeg se može dopreti preko alternativnih stanja svesti – počivaju na tim tumačenjima i upućuju na to da je „duh“ životinje posebno očit na mestima na kojima izbočina u zidu ili tavanici nalikuje njegovom obliku, kao što je to s *Konjima s tačkama* (slika 1.8) iz Pek Merla u jugozapadnoj Francuskoj. Moć umetnika ili šamana samo je iznela taj duh na videlo. Neki naučnici su u ranim religijama glavnu ulogu pridavali slikama kao predmetima obožavanja, a druga tumačenja su se usredsredila na fizički kontekst slike. To znači da su ispitivali veze između figura da bi – u nedostatku veštačkog okvira,



1.10. *Dvorana bikova*. Pećina Lasko. Oko 15.000–10.000 godina pre nove ere, Dordonja, Francuska



1.12. *Konj*. Pećina Fogelherd. Oko 28.000 godina pre nove ere, Nemačka. Mamutova kljova, visina pet centimetara. Institut za preistoriju, Univerzitet Tübingen



1.13. *Bacač koplja sa isprepletenim kožorozima*. Oko 16.000 godina pre nove ere. Pećina Anlan, Arijež, Francuska. Rog soba, 9 cm x 7 cm. Muzej čoveka, Pariz



1.14. *Dva bizona*. Pećina Tik d'Oduber. Oko 13.000 godina pre nove ere, Arijež, Francuska. Glina, dužina 60 cm

Datovanje vremena: termini i razdoblja

Dok su geolozi usavršili metode deljenja vremena zasnovane na starosti zemlje, istoričarima je ljudska delatnost izrađivanja oruđa poslužila za definisanje i merenje ljudskog vremena. Za eru pre pisane reči (preistorijsko razdoblje) uzorci koje nalazimo na kamenom oruđu osnova su za razlikovanje različitih kultura tokom preistorije. Kameno doba se proteže od pre dva miliona godina do oko pre 4.000 godina.

Taj široki vremenski raspon deli se na staro kameno doba (paleolit potiče od grčke reči palaiós, što znači stari i lithos, što znači kamen), mezolit (mésos, srednji) i neolit (néos, novi). Starije kameno doba proteže se od otprilike 2.000.000 godina pre nove ere do 10.000 godina pre nove ere, a mezolit od 10.000 godina pre nove ere do 8.000 godina pre nove ere. U nekom trenutku u trećem milenijumu pre nove ere kameno oruđe je u nekim delovima sveta zamenjeno metalnim, pa je u Evropi i Aziji nastupilo bronzano doba.

Pojedine ljudske kulture pridruživale su se tim fazama u različito vreme: čini se, na primer, da je neolitsko doba nastupilo ranije u zapadnoj Aziji nego u Evropi. Ipak, preširok raspon starijeg kamenog doba zahteva preciznije određenje, a iskopine iz paleolitskih nalazišta pružaju okvir za tu daljnju vremensku podelu. Najstarija građa je na dnu iskopina pa se najstarije razdoblje paleolita naziva starije paleolitsko doba (završeno pre oko 100.000 godina). Srednji slojevi paleolitskih iskopina – srednje paleolitsko doba – potiču između 100.000 godina i oko 40.000 godina. Najnovije

slojeve takvih iskopina nazivamo mladim kamenim dobom. Na primer, orinjačka kultura naziva se po Orinjaku, nalazištu u zapadnoj Francuskoj. Predmeti te kulture potiču između 34.000 i 23.000 godina pre nove ere. Gravetska kultura, nazvana po mestu Gravet u jugozapadnoj Francuskoj, nastala je između 28.000 i 22.000 godina pre nove ere. Najkasnija od tih kultura jeste magdalenska, koja je dobila ime po preistorijskom nalazištu Magdalen u jugozapadnoj Francuskoj, a potiče između 18.000 i 10.000 godina pre nove ere. Mnogi od tih naziva skovani su u XIX veku, kad je proučavanje preistorijske kulture prvi put uzelo maha.

PALEOLIT – STARIJE KAMENO DOBA

Rani paleolit 2.000.000–100.000 godina pre nove ere.

Srednji paleolit 100.000–40.000 godina pre nove ere.

Pozni paleolit 40.000–10.000 godina pre nove ere.

Orinjačko razdoblje 30.000–23.000 godina pre nove ere.

Gravetsko razdoblje 28.000–22.000 godina pre nove ere.

Solitresko razdoblje 22.000–18.000 godina pre nove ere.

Magdalensko razdoblje 18.000–10.000 godina pre nove ere.

Mezolit 10.000–8.000 godina pre nove ere.

Neolit 8.000–2.000 godina pre nove ere.

praha hematita (gvozdene rude). Nije do kraja jasno šta ta figura predstavlja. Kao i slične figure naslikane na zidovima pećine, ona možda prikazuje čoveka prerušenog u životinju, recimo radi lova. Neki stručnjaci za preistoriju nazvali su ovakve složene figure šamanima ili „vračevima“ koji obredom stupaju u dodir sa svetom duhova.

Životinje su bile česta tema skulptura kao i slika. Minijaturni konj iz pećine u Fogelherdu na Dunavu u Nemačkoj iz orinjačkog razdoblja, kao i isprepleteni kozorazi iz magdalenskog razdoblja potiču s početka odnosno kraja mlađeg kamenog doba (slike 1.12 i 1.13). (Pogledajte *Činjenice i umetnost*, gore) Konj je jedna od brojnih rezbarija manjih dimenzija izrađena od kljove runastog mamuta, a potiče otprilike 28.000 godina pre nove ere. Rupica između prednjih nogu nagoveštava da je reč o privesku. Kozorazi oblikovani od roga sobova oko 13.000 godina pre nove ere služili su kao bacači koplja. Kukom pričvršćeni za koplje na kraju drške omogućavali su lovcu da ga uspešnije zabaci. U oba slučaja skulptor je imao smisla za čvrste obrise, a površinu je vrlo pažljivo dovršio obeležavajući kozorogovu kožu zarezima izrađenim kamenom alatkom i glačajući površinu do visokog sjaja. Oba predmeta očito su služila određenoj svrsi.

Kao što su umetnici u pećini pretvarali izbočine na kamenim zidovima u naslikane životinje, tako je duboko u pećini

Tik d'Oduber u francuskim Pirinejima oko 13.000 godina pre nove ere neki davni umetnik nadogrudio prirodnu kamenu izbočinu glinom da bi oblikovao dva bizona (slika 1.14) i tele koje je prvobitno stajalo uz noge figure s leve strane. Obe skulpture su duge oko 60 centimetara; oblik im je najpre masivniji, a onda se sužava i postiže otprilike formu stvarnog bizona. Pa ipak, uprkos trodimenzionalnosti figura (obratite pažnju na punoću bedara, ramena i čupave grive), skulpture se drže istih konvencija kao i pećinske slike: bizoni su izrađeni u strogom profilu pa se mogu videti samo s jedne strane. I ovde je funkcija predmeta nejasna: jesu li te skulpture bile oruđe za lov? Među tragovima ljudskih stopala pronađenim u blizini te grupe nalaze se i tragovi dvogodišnjeg deteta. Ti otisci, kao i otisak dečjeg dlana u pećini u Bedejaku u Francuskoj i ženskih otisaka u Šoveu upozoravaju nas da umetnička dela starijeg kamenog doba ne shvatimo kao ključne obredne predmete muškog društva lovaca.

Žene su česta tema skulpture preistorijskog doba, naročito u gravetskom periodu (videti *Činjenice i umetnost*, gore) kad su mnogo češće bile predmeti prikazivanja nego muškarci. Pred kraj XIX veka pronađena je u Papinoj pećini u Brasempuu, na jugu Francuske, grupa od dvanaest figurica od slonovače. Među njima je bila *Dama s kapuljačom ili Žena iz Brasempua* (slika 1.15), koja je nastala otprilike 22.000 godina pre nove ere.