

NOVI PROBLEMI OKO ANDRIJE MEDULIĆA

Godine 1950. održana je u Bellunu izložba pod nazivom: *Mostra d'Arte Antica—Dipinti della provincia di Belluno dal XIU al XVI secolo*. Ta je izložba bila od prvorazredne važnosti za poblize određenje uloge *Andrije Medulića* u razvoju mletačkog renesansnog slikarstva, posebno za jasnije ocrtavanje ličnog umjetničkog profila slikarova. Cio niz njegovih slika, zabačenih u provinciji Belluno i posve zaboravljenih od historičara umjetnosti, otkriven je tom prilikom i objavljen u katalogu izložbe.¹ Nakon toga je u *Arte Veneta* 1950. Giuseppe Fiocco objavio raspravu: *«Nuovi aspetti dell'arte di Andrea Schiavone»*, koja znači prvi pokušaj, da se rezultati ove izložbe i spomenutih otkrića iskoriste u svrhu potpunijeg vrednovanja djela *Andrije Medulića*. Naročito s obzirom na njihovu

jasnoće. No za takvu pouzdanu kronologiju, koja bi određenije ocrtala prve početke ovog slikara, a time riješila i problem njegova umjetničkog podrijetla, čini se, još je vrlo daleko. Fiocova otkrića znače bez sumnje vrlo mnogo, a pokušaj njihove interpretacije od ovog čuvenog poznavaoa venecijanske umjetnosti vrlo je zanimljiv.

Osnovni smisao te interpretacije sastoji se u pomjeranju dodira sa Parmigianinom na kasniji datum: oko 1547 Susret s velikim brojem dosad nepoznatih slika, kaže Fiocco, pomogao je da se razbije legenda, zapravo fikcija o pretežnom i odlučnom utjecaju Parmigianina, i o emilijanskom podrijetlu medulićevskog manirizma uopće. Ali, što se tiče manirizma, Fiocco postavlja na ovom mjestu jedno zanimljivo, mogli bismo reći, načelno pitanje, t. j. pitanje



Andrija Medulić: Poklonstvo pastira (Mei, župna crkva)

kronologiju. Ona je uostalom uvijek bila najslabija točka u izučavanju ovog umjetnika: tu je kronologiju gotovo potpuno zaobišla (zbog razumljivih poteškoća) i Lili Fröhlich-Bum u svojoj poznatoj monografiji o ovom slikaru; ni Moschinijevo publiciranje Medulićevih remek-djela iz crkve Santa Maria del'Carminie nije, upravo zbog pomanjkanja iole sigurnih data, ništa pridonijelo objašnjenju ovog kronološkog problema. Kao što je poznato, ovaj problem nije važan samo za Medulića: u okviru neriješenih pitanja odnosa Medulića i Tintoretta, Medulića i Bonifacia de'Pitati, te uopće unutar problema posljednjih konzekvenca klasičnog venecijanskog kolorizma na razvojnoj liniji Giorgione-Tizian i pitanja prijenosa emilijanskog manirizma u Veneciju, samo pouzdana kronologija ranog razdoblja djelovanja *Andrije Medulića* (t. j. četvrtog i petog decenija) mogla bi unijeti nešto više

o opravdanju ovog naziva u vezi s nekim pojavama mletačkog cinquecenta, uključivši Medulića, Tintoretta i Bassana. Možda se radi samo o preferencama i sklonostima za izvjesne strane oblike? »Što može, uopće, značiti manirizam u sjedištu pravog slikarstva, ako ne ukus za izvjesne oblike, umjesto za neke druge, prihvaćene također, kao isprva one Mantegnine, a zatim za sve veće majstore, sve do gigantskog Michelangela; a u posebnom slučaju, što može značiti Schiavoneu, ukus za Parmigianina, ako ne izmjenu rječnika? Što znači danas Delacroixova preferenca za Rubensa, ili Manetova za Španjolce, ili Degasova za primitivce; ako je poezija ono, što nas jedino zanima u slučaju svakog pojedinog.«² No čini se, da je Fiocco na ovom mjestu smetnuo s uma slijedeće: da se u slučaju Medulić-Parmigianino ne radi o asimilaciji jednog običnog stranog utjecaja (sličnog relaciji Rubens-Delacroix, i t. d.) nego jednog *manirističkog utjecaja*. Dakle

¹ Fiocco-Valcanover: *Mostra d'Arte Antica — Dipinti della provincia di Belluno dal XIU al XVI secolo*, 1950.

² G. Fiocco: *Nuovi aspetti dell'Arte di Andrea Schiavone*, *Arte Veneta* 1950. str. 34.



Andrija Medulić: Navještenje (Belluno, Sv. Petar)

nije *utjecaj uopće* ono, što opravdava aplikaciju ove kategorije, već činjenica, da se Medulić (a osim njega Tintoretto i donekle Bassano) oslonio na prezrele i visoko manirirane oblike i prenio ih na područje jednog isto tako, sa svoje strane već prezrelog i rafiniranog kolorizma.

Koliko se ta kategorija može prihvatiti i za prvo Medulićevo razdoblje, to je drugo pitanje. To je ujedno problem, koji Fiocco pokušava razjasniti u svojoj interpretaciji.

Stilska i kronološka klasifikacija novootkrivenih Medulićevih djela, izgledala bi prema Fioccu ovako: oltarna slika sa »sv. Sebastijanom, Andrijom i Rokom« iz nadžupne crkve u Melu, zajedno sa svim dijelovima predele i »Navještenjem« u gornjim trokutnim poljima, pripada najranijem razdoblju. U kompoziciji i u boji pokazuje moment najužeg dodira s Bonifaciom. Kretnje su meke, ponešto neuvjerljive i namještene, ali izvanredna boja no-

silac je izraza ne samo na likovima, već i u širokim planovima pozadine. Vrijeme nastanka ovog oltara jest: oko 1540. ili možda baš te godine.

Nepravilnosti crteža i oblika obilno su nadoknadene sočnim i fluidnim koloritom, te luminizmom, koji u malom »Poklonstvu« prevodi čitav prizor u igru jednog lirskog nokturna. U tom »brzom ekspresionizmu« (*espressionismo rapido*) Schiavone pretječe sve ostale slikare, a osobito pretječe Tintoretta, zaključuje Fiocco.

Dakle, te slike pripadaju razdoblju prije dodira s Parmigianinom. Taj dodir zamišlja Fiocco oko 1547., u vrijeme signiranog bakropisa »Otmice Helene«, koji to izrazito očituje, a iz bellunskog opusa pripada mu oltarna slika sa »sv. Bernardinom, Jeronimom i Ivanom Krstiteljem« iz katedrale u Bellunu, s izduženim likovima bez tektonske logike. I tu bi se sada oko tog datuma (vrlo značajnog za kronologiju Medulićevih djela) grupirao niz

djela, koja nose slične parmigianinovske oznake: naročito »Pietà« iz Dresdena, nadalje ona, koja je nekad bila u zbirci Donà dalle Rose u Veneciji, i u tom smislu, najtipičnija od svih ostalih Epifanija iz Ambrosiane. Pa i u tom razvojnom momentu ostaje fundamentalan utjecaj Tiziana. »Ostaje da se zapitamo, kaže Fiocco, ne pripada li Meduliću prije negoli samom Tizianu ona najviša slikarska sloboda, koju običavamo vezati za najkasnije razdoblje slikara iz Cadora, makar je datum pale iz Ancone s »Raspećem« anticipira... sve od 1558.«

Radi se prema tome o slobodnom, otvorenom namazu, o »kolorističkoj likvidnosti«, kojom je Medulić gradio svoje male, duhovite improvizacije, i to vjerojatno već u četvrtom deceniju. Možda je to proces, koji se odvijao paralelno i kod Tiziana, ali međutim ni Fiocco ne može prije 1558. navesti Tizianovu sliku, koja bi taj proces dokumentirala. No upravo sada, nakon razdoblja utjecaja Parmigianina, veže Fiocco Medulića još više uz utjecaj Tiziana, kako pokazuju slike iz Carmini³ i slike, koje tvore treću grupu između novootkrivenih: »Sv. Ivan Krstitelj« i »Sv. Mučenica« iz oratorija u Melu. To je velik moment u Medulićevu slikarstvu: vrijeme »Krista pred Pilatom« iz Beča, »Krista pred Kaifom« iz Venecije i »Krista pred Herodom« iz Napulja.

I tako se s tim centralnim i osnovnim razdobljem slikovitog i samostalnog »tizianizma« jasnije ocrtava fizionomija jednog velikog slikara, bez čije smionosti i slobode oblikovanja nije lako shvatiti mnoge pojave u velikom završnom poglavlju venecijanskog cinquecenta, od Tintoretta i Bassana, do El Greca i Marescalchija. No još veći doprinos tom određenju fizionomije Medulića (upravo u tom smislu slobodne, kolorističke interpretacije forme) znači četvrta grupa novootkrivenih slika, i to »Navještenje« na vratnicama orgulja u San Pietru u Bellunu, i dva apostola na njihovu reversu.

Lirski giorgionevski i bonifacijevski duh malih Medulićevih stvari ovdje raste do epskih dimenzija. No zadržava ipak onu slobodu izraza, koja je tog slikara učinila pretečom velikih kasnijih evolucija ili po riječima Fiocca: »ne epizodom, nego nužnim poglavljem velikog i slavnog venecijanskog slikarstva«.

U usporedbi sa situacijom u dosadašnjoj novijoj literaturi o Meduliću,⁴ važnost ovog Fioccova zahvata gotovo je neocjenjiva: ne samo da je to prva ozbiljnija teza, oko koje će se grupirati vjerojatna daljnja novootkrivena djela, već je i dosadašnja kronološka postacija, otvorila doista nove aspekte u složenom kompleksu oko Medulića.

*

Ali tim izlaganjem Giuseppea Fiocca komplicirani problemi oko Medulića svakako nisu riješeni: pitanje njegova odnosa prema Tintoretu, njegova umjetničkog podrijetla, i zatim odnosa prema Parmigianinu. Ovaj je posljednji naime preciziran oko 1547. na osnovu jednog

³ V. Moschini: *Capolavori di Andrea Schiavone*, Emporium 1943.

⁴ L. Frölich-Bum: *Andrea Meldolla genant Schiavone*, Wien, 1913. — N. Pevsner, *Handbuch der Kunstwissenschaft*, 1928. — A. Venturi: *Storia dell'Arte IX*, 1929.

datiranog bakropisa i (svakako vjerojatne) pretpostavke, da je veza s Bonifaciom de'Pitai morala prethoditi tom razdoblju. Jer teže je zamisliti, da je taj proces tekao obrnuto: od parmigianinovskih maniriranih oblika prema Bonifaciu. No ono, što nam se ne čini posve uvjerljivim u Fioccovu izlaganju, to je negativno kategoriziranje Parmigianinova utjecaja i težnja, da se taj utjecaj odgodi i zapravo ograniči na jednu neznatnu i kratku epizodu: oko 1547. Stvar je u tome: problem ranog Medulića treba razmatrati u sklopu razvoja čitavog venecijanskog slikarstva prve polovine stoljeća i ocijeniti ga u vezi sa situacijom momenta u kome se on javlja. To znači, četvrtog i petog decenija. Asimilaciju emilijanskog manirizma u tom datom momentu, ne možemo ocijeniti kao negativnu pojavu, nego naprotiv kao pojavu prvoga reda. Zato govori daljnji razvoj tih tendencija u djelu Jakopa Tintoretta i El Greca. U tom je času trebalo naime prevladati postgiorgionevski klasicizam (tipa Palma Vecchije), koji nije pokazivao mogućnost aklimatiziranja općem stanju duha, te konačno i likovnim stremljenjima ostale Italije. Položaj venecijanske škole u trećem je i četvrtom deceniju označen vrlo mirnim razvojem Tiziana, od Assunte (1518) do »Prikazanja u hramu« (1534-38); zatim, oko 1530., afirmacijom Bonifaciova načina, koji je Tizianovu kolorističku razradu iskoristio u svom bogatom pripovjedačkom opusu. »Salomonov sud« (1533) i »Poklonstvo kraljeva« (1536), rađeni za Palazzo dei Camerlenghi, pokazuju tu narativnu, novelističku točku, do koje je Bonifacio u to vrijeme došao, a iznad te granice prešao je samo u nekim sretnijim ostvarenjima svojih malih kasona (»Porodaj« u zbirci Barbaro Curtis, »Posjet liječnika« u Poldi-Pezzoli).

Kriza počinje u petom deceniju.⁵ Izraz Tiziana, predvodnika razvoja, bliži se sve jačoj ekspresivnosti, koju prati emfaza velikih oblika i nemirnog pokreta (Sv. Ivan Krstitelj, Krunjenje Krista 1543., tri sofita iz sakristije Santa Maria della Salute, 1544.). Bonifacio nije u stanju slijediti te nove tendence, a Tintoretto, koji se pojavio oko 1541., počinje graditi velikim formama. Slike oko Svede Konverzacije iz 1540. pokazuju, da je on već u tom prvom času bio snažno zahvaćen monumentalnom umjetnošću srednje Italije. Ali ako je do dodira Tintoretta s Medulićem došlo nakon toga, a svakako prije »Večere« iz S. Marcuola (iz 1547.), da li je Medulić mogao ovome predati parmigianinovske utjecaje, pošto su ovi, prema Fioccu, uslijedili tek oko 1547.?

Time smo dodirnuli jedno daljnje važno pitanje: odnos Tintoretta i Medulića. Novim se otkrićima ono ne može smatrati riješenim, no na njegov ćemo se osvrnuti u vezi s najnovijim stavom Rodolfa Palluchinija. Prije toga bismo htjeli istaknuti nešto, što nam se čini važnijim: to je činjenica, da je unutar procesa prevladavanja giorgionovskog klasicizma i stagnacije u četvrtom deceniju velika Medulićeva uloga u prenošenju i asimilaciji Parmigianinovih utje-

⁵ L. Coletti: *La crisi manieristica nella pittura veneziana*, Convivium 1941.

caja i u ostvarenju one slobode izraza, koja je i nastala na bazi te asimilacije. Ali to nije bila jedina transmisija, koja je pomogla da se venecijansko slikarstvo izvede iz te stagnacione situacije. Četvrti je decenij vrijeme djelovanja Pordenona (oko 1530-39), koji je ovdje prvi unio nemir velikih oblika i emfatičnih gesta ranog srednjotalijanskog manirizma. — Zatim dolazi 1530. ovamo Francesco Salviati, a Giuseppe Salviati ostaje stalno u Veneciji. Pa ni to nisu bili jedini prenosioci novih formi i smionih figuralnih kompozicija ovoga stila, bez kojeg je doista teško zamisliti plodno razdoblje druge polovine venecijanskog cinquecenta. Asimilacija emilijanskog manirizma bila je u tom sklopu isto tako vrlo važna. Ako se dakle situacija trećeg i četvrtog decenija tako promatra, onda raste i značenje Medulićevoj ulozi: on postaje nosilac i izvršilac jedne nužne historijske misije.

Za daljnje određenje uloge Andrije Medulića neobično je važno rješenje jednog drugog teškog problema: podrijetla i prvog razdoblja Jacopa Tintoretta. Pitanje prioriteta, odnosno međusobnih ovisnosti ovih dvaju slikara, kompliciralo se uslijed manjkavih rezultata u studiju ranog opusa Tintorettova. Radi se o novoj knjizi Rodolfa Paluchinija: *La Giovinezza del Tintoretto* (Ed. Quaranti, Milano 1950). Pored mnogih drugih rezultata ovog važnog djela, za nas je veoma značajno preciziranje upravo ovog »medulićevskog« momenta u razvoju velikog slikara. Taj moment, koji je prema mišljenju Palluchinija »jedna od najznačajnijih epizoda u historiji Tintorettove personalnosti«, obuhvaća vrijeme od oko 1540. do 1545.). Tu spadaju kasoni iz Beča i Verone (prije pripisivani Meduliću); tipično medulićevsko »Obraćanje Pavlovo« iz zbirke Contini-Bonacossi, Firenza, koje je Guida publicirao 1939., »Putovanje sv. Uršule«, za koje je Bercken sugerirao dataciju između 1544. i 1547., a Palluchini se priklanja prvoj granici vežući za nju (t. j. za vrijeme oko 1544.) i remek-djelo toga stila: fragmente sofita iz Madrida.⁶ To je onaj slobodni »non finito« (koji je osnovna oznaka Medulićeva slikarskog rukopisa), s likovima koji se vrlo teško mogu zamisliti bez Parmigianina. I upravo u času, kad Fiocco zamišlja tek početak parmigianinovske faze kod Medulića, označuje Palluchini završetak medulićevskog (t. j. parmigianinovskog) momenta kod Tintoretta. To je već doba prevladavanja ovog impresionističko-dekorativnog »non finita« i emilijanske preciznosti, koja počinje s »Apolonom i Marsijom« (radeonom početkom 1545. za Aretina), sa »Sv. Demetrijem« iz S. Felice, a završava novim velikim stilom »Večere« iz San Marcuola, »Pranja nogu« iz 1547. i »Čudom sv. Marka« iz 1548.⁷

Tako se po Palluchinijevu mišljenju (koje se — izuzevši u nekim slučajevima L. Colettija — poklapa i s rezultatima ostalih istraživača, naročito Berckena) Tintoretov dodir s Medulićem koncentrirana na prvu polovinu petog decenija. Pretpostavljajući taj dodir kao preduvjet Tintorettove evolucije, Palluchini interpretira i razvoj ranog Medulića. U ovoj knjizi, koja je izišla iste godine kad je

upriličena i izložba u Bellunu (1950), te je prema tome napisana nešto prije, ali na bazi dugog i svestranog studija ovog problema, autor se pridržava stare teze o Medulićevu podrijetlu od Parmigianina. Premda priznaje, da je »Dal matičeva kronologija još uvijek problematična, zasnovana više na indicijama, negoli na konzekventnim činjenicama« — pisac smatra, da su »svakako prva djela Schiavona upravo ona, u kojima se otvoreno očituje parmigianineskni utjecaj«, i to: »Sv. Obitelj« iz Louvrea i iz Dresdena, »Zaruke sv. Katarine« iz Beča, »Oplakivanje« iz Dresdena, kao i ono nekad u zbirci Donà dalle Rose u Veneciji. Prije 1546. postavlja Palluchini i male kasoni Kurija Dentata, Scipiona Afričkog, Odlazak Enejin i Alegoriju iz Beča, te mitološke prizore iz Dublina — a sve to u vrijeme, u koje bi prema Fioccu, Medulić prolazio kroz svoju prvu bonifaciovsku fazu.⁸ Time se problem, na ovoj kontroverzi, izoštrio do vrlo osjetljivih konzekvenca. Za studij Andrije Medulića one imaju upravo fundamentalno značenje. Ako tome dodamo, da Medulić, svakako rođen u prvom deceniju, oko 1541.-42., radi jednu sliku po narudžbi neumoljivog Vasarija, mora se pretpostaviti, da je on u tom času već poznat i slavan slikar, koji ima iza sebe,

⁸ Isto dj., str. 28.—30.



Andrija Medulić: Sv. Sebastijan, Andrija i Rok (Mei, župna crkva).

⁶ R. Palluchini: *La giovinezza del Tintoretto*, str. 88.—92.

⁷ Isto, str. 92. i dalje.

najmanje deset godina djelovanja. A to je upravo moment velikog uspona Bonifacija i procvata njegove radionice!

Iz svega proizlazi, da su s obzirom na Medulićevu kronologiju tek sada jasnije postavljena pojedina osnovna pitanja. Čini nam se, da bi se ona najjednostavnije mogla riješiti, ako Fioccovu dataciju bellunskog opusa *pomaknemo prilično unazad*: oltarnu sliku sa sv. Sebastijanom, Andrijom i Rokom iz nadžupne crkve u Melu, te ostale spomenute slike ovog ranog ansambla, a time i cijelo bonifaciovsko razdoblje Medulića, u četvrti deceniji, a sli-

ku »sv. Bernardina, Jeronima i Ivana Krstitelja« iz katedrale u Bellunu na kraj tog decenija ili na početak slijedećeg. U tom bi slučaju bonifaciovski utjecaji kod Medulića prethodili parmigianinovskim, što je, čini se, i logično. Ali je u svakom slučaju teško prihvatiti, da bi Medulić tek u svojoj četrdesetoj godini potpao pod utjecaj Bonifacia, a u četrdesepetoj (oko 1547.) pod utjecaj Parmigianina!

Daljnja sređenja opusa Andrije Medulića i eventualna otkrića novih djela potvrdit će odnosno oboriti ove naše pretpostavke.

VERA SINOBAD

LIONELLO VENTURI: OD GIOTTA DO CHAGALLA

Prijevod ovog malog djela jednog značajnog suvremenog historičara umjetnosti ima, bez sumnje, svoje opravdanje u našoj prevodilačkoj literaturi. To djelo barem donekle ispunjava osjetljivu prazninu upravo u ovoj vrsti početnog i induktivnog uvođenja u nauku o umjetnosti. Naslov talijanskog originala: *Come si guarda un quadro* (Kako treba gledati sliku) točno izražava namjeru, i bolje bi bilo, da je preuzet taj naslov; po njemu bi se mogao odmah odrediti sam sadržaj malog djela, koje je nastalo na rubu rada jednog od najboljih današnjih historičara umjetnosti s izrazitom tendencijom popularnog instruiranja. Sadašnji naslov nije u skladu sa sadržajem.

Mala knjiga Lionella Venturija ima svoje lijepe kvalitete, ali i svoje nedostatke. Njene lijepe kvalitete nisu, naravno, nikakva otkrića, nego predstavljaju jednostavnu sistematizaciju iskustava o problemu, kako treba gledati slike, ili, točnije, pristupiti njima; jer gledanje slika, kao i svako saživljavanje s umjetničkim djelima proces je vrlo diferenciran, individualan i, može se reći, beskonačan u svojim mogućnostima. Radi se, dakle, o izlaganju prvih elemenata kulture, bez koje nema razumijevanja slikarstva, kako to sam autor veli u Zaključku. Ali kako je raznovrsnost izraza i stilova vrlo velika, ne podrazumijeva li to instruiranje slikarske kulture, ako ne iscrpnost, a ono barem izvjesnu potpunost historijskog pregleda. Čini mi se, da se nedostaci Venturijeve knjižice mogu naći više u toj osjetljivoj nepotpunosti, negoli u nečem drugom; vodeći, naravno, uvijek računa o tome, da se radi o iskustvu i o peru jednog od najznačajnijih historičara umjetnosti današnjice, od koga se može očekivati suvremeno vladanje problemima i vještina njihova konciznog verbalnog formuliranja. S obzirom na to očekivanje, kao i na velike već razradene mogućnosti analize, koje je povijest umjetnosti razradila, rezultat nije velik. Može li se autora opravdati time, što popularni okvir ne traži širu i dublju razradu, i što u slučaju ovako suženog opsega on ima sasvim slobodno pravo izbora?

Poteškoća se u slučaju ovakvog pothvata sastoji u kompleksnosti aspekata, s kojih se umjetnički fenomeni mogu razmatrati: da li ostati kod formalne analize ili prelaziti na sadržajnu analizu i, dalje, na kulturno-historijsku i sociološku determinaciju? Time se, naravno, izlaganje sve više komplicira i, nužno, svodi na pojednostavnjenja, često vrlo neugodna. A kako se izlaganje likovno-teoretskih pro-

blema ne može odijeliti od umjetničke ocjene, kao ni od sustavnog prikaza historijskog slijeda, stvar postaje toliko složena, da mi zaista nije dosada poznat sličan slučaj, koji bi u cijelosti uspio; on se redovito svodi na kratak, makar koliko duhovit kurs povijesti umjetnosti onog tipa, kao što su Hamannov, Hausensteinov, ili, čak, onaj Elie Faurea.

U ovom slučaju, što se estetičkog stanovišta tiče, ne bi se moglo mnogo prigovoriti, barem ne s obzirom na postavljenu zadatak jednog popularnog uvoda u shvaćanje slikarstva. Venturi stoji uglavnom na stanovištu estetičke linije, koja ide od Kanta preko Hegela do Crocea, te za analize, do kojih Venturi dopire, ta estetika zadovoljava, pače mu omogućuje pravilnu interpretaciju mnogih fakata. Može se, naravno, reći, da ograničavanje na tu estetiku i uvjetuje tu ograničenost analiza; ali upozorili smo već, da bi kod ovakvog zadatka svako prodiranje u dubinu moglo uroditi neugodnim simplifikacijama. Uostalom, neposredno iskustvo samog autora kao historičara umjetnosti navodi ga u tom pisanju na korigiranje nekih osnovnih teoretskih postavki.

Takve su, na primjer, teze, da nije moguća nikakva nauka o umjetnosti, nego tek kritika umjetnosti (str. 230.), što je u stvari stara Kantova tvrdnja, te da je jedini cilj i ujedno jedini kriterij suda rekonstrukcija umjetnikove ličnosti (str. 18.). Prva bi tvrdnja upućivala na historiju umjetnosti kao historiju bez teorije, na kroniku (niz pojava i estetskih sudova o njima) dakle, koja nema nikakvih mogućnosti eksplikacije i determinacije fenomena. Ta je tvrdnja obrazložena drugom tezom o umjetnikovoj ličnosti, kao jedinom predmetu našeg suda. Takvo tumačenje, koje se inače bazira na točnom zapažanju, da je personalni prilog preduvjet i kriterij umjetničkog djela, ne iscrpljuje, naravno, estetički pa ni historijski problem, te je tipično idealističko. Ono je u suprotnosti već i s egzistencijom historije umjetnosti, koja nije kronika, nego je kao nauka omogućena upravo impliciranim teoretskim pozicijama i dedukcijama, time, što postoji konstantni razvoj umjetnosti, njena evolucija. I to ne, naravno, apsolutno idealna i nezavisna evolucija, nego determinirana vremenskim i prostornim koordinatama. Te su Venturijeve postavke, uostalom, u kontradikciji sa samim njegovim izlaganjem; on se, naime, ne zaustavlja, niti se može zaustaviti na »ličnosti«, nego se stalno obraća tim koordi-