Универзитет Сингидунум,
Факултет за медије и комуникације, Београд

DOI 10.5937/kultura1652119M

УДК 75.04:[111.852:316.75

73/75(450)"15"

73/75(44)"17"

оригиналан научни рад

ПОЛИТИКА ПРЕТОЧЕНА У ЈЕЗИК УМЕТНОСТИ У СТАРИМ УМЕТНИЧКИМ ПРАКСАМА

ФИРЕНЦА ПОД КОЗИМОМ I МЕДИЧИЈЕМ (1539) И ФРАНЦУСКА РЕВОЛУЦИЈА (1789)

Сажетак: Валтер Бењамин је појам естетизација политике/политизација уметности применио у својој анализи уметности историјских авангарди. Тај појам је, у овом раду, примењен на нешто старије уметничке праксе, односно на оне историјске тренутке у којима се јасно огледао раскид са наслеђеним политичким и идеолошким установама: на Фиренцу у којој је 1537. године на војводски трон ступио млади војвода Козимо I Медичи, и на Француску револуцију. У оба ова случаја је раскид са традицијом имплицирао нове иконографске садржаје који су били непосредан резултат нових политичких потреба. Из анализе ових феномена изводимо неколико заједничких карактеристика опитних авангардних тенденција: *terminus post quem* као временску границу, преломну тачку у историјском времену, стварање нове иконографије која одговара новим политичким и друштвеним околностима, неопходност упутстава за понашање чланова заједнице и промоцију нових идеја, ефемерност и спектакуларност догађаја у којима

учествују масе на отвореном простору, улици, и као актери и као посматрачи, чиме исказују своју приврженост новим идеалима.

Кључне речи: авангарда, раскид са традицијом, Фиренца 16. век, Медичи, Француска револуција, Жак Луј Давид

Комплексан¹ појам естетизација политике/политизација уметности² се специфично примењује на модерне и савремене уметничке праксе у којима је друштвена одговорност уметника готово *sine qua non* његовог опстанка. Заправо, односи се на историјски тренутак у коме се чинило да је уметност добила јасну политичку агитаторску улогу каква јој је додељивана у историјским авангардама. Њој су приписивана моћна превратничка својства, почев од футуризма и Маринетијеве (Marinetti) идеје, исказане у *Манифесту*, да свеукупну улогу вође у друштву треба да преузму креативни појединци, уметници, генији, који су у специфичним социополитичким условима, могли да извуку земљу из бројних проблема таложених током векова у којима је (овде конкретно) Италија губила на свом културном значају и политичкој снази. Иако ми јасну тежњу ка томе да уметност буде носилац промена приписујемо рушитељским историјским авангардама, подсетимо се да су у рушењу затицаних институционалних (уметничких, политичких) устројстава уметници и теоретичари историјских авангарди баш уметности приписали ону *градитељску* улогу заснивањем нових институција друштвених система које су замерали старим поретцима.³ Увек нови захтеви који и данас прате установљење нових политичких и друштвених поредака, карактерисали су и уметност, те њену *политичку* улогу као *промотера*, и у добу коме се, посматрано кроз призму модернизма 20. века, одриче свака друштвено-политичка релевантност. Иако је ово изразито заоштрена позиција, узимамо је у овом раду као полазиште јер она данас служи за крајњу маргинализацију уметности, такозваног, премодерног доба. Уметник је, од вајкада, био тај појединац који је – у нечије име, истина, али и сам често бирајући позиције – комуницирао, језиком слике, велике истине које су промовисале различите институционалне поретке. Но, умео их је и критиковати специфичним језиком ликовне представе и позивати

1 Рад је настао у оквиру научно-истраживачког пројекта *Модернизација западног Балкана*, ОИ 177009, Министарства просвете, науке и технолошког развоја Србије.

2 Benjamin, V. (1974) *Уметничко дело у веку своје техничке продукције*, у: *Есеји*, Београд: Nolit, стр. 147-149.

3 Видети, на пример: Биргер, П. (1998) *Теорија авангарде*, Београд: Народна књига; Мијушковић, С. (2003) *Документи за разумевање руске авангарде*, Београд: Геополетика.

на револуционарне промене,⁴ попут Ханса Холбајна (Hans Holbein) и Луке Кранаха (Lucas Cranach) који су својим графикама, штампаним у завидним тиражима, преузели улогу промотера Лутерових реформацијских идеја, с почетка 16. века.⁵

Идеја о уметнику као друштвеном визионару и уметничкој *авангарди* појавила се, по први пут у свом зрелом облику, већ 1825. године у списима Анрија д' Сен-Симона (Conte Henri de Saint-Simon) и његових пријатеља социјалних филозофа.⁶ Он је повезао уметника са другим лидерима: научником и индустријалцем (предузетником, заправо), са којима чини један моћан тријумвират.⁷ У овом тријумвирату, уметникова улога је да осмисли будућност друштва, док би научник анализирао одрживост визионарских идеја, а индустријалац осмислио технике за њихово остварење. Инвенција, анализа, извршење – три су степенице, отуд, ако бисмо смели да закључимо, остварења нових друштвених или/и административних поредака.⁸ Наравно, нове идеје имплицирају и нове иконографске обрасце, као и потребу да се њихови садржаји интерпретирају у складу са општим културним потребама.⁹

Ако бисмо могли да пронађемо некакве заједничке именитеље, тачке сусрета квалитета различитих времена у којима је уметности додељивана позиција естетизације дневнополитичких интереса, онда би то сигурно били драматични прекрети, тачке преврата – *terminus post quem*, с једне стране, и пројекција у будућност, са друге. У таквим тренуцима се осећа неопходност стварања новог формалног и иконографског језика, с тим да се у њима снажно остваривала и она доза спектакуларности јавног исказа, која је подразумевала *тренутно* сагледавање идејног садржаја и његово *моментално* обликовање језиком *прокламације*, те учешће масе која устаје у одбрану заједничких интереса. Оно што их

4 Freedberg, D. (1989) *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago and London: The University of Chicago Press, pp. 1-15, 161-190.

5 Whitford, D. (2008) The Papal Antichrist: Martin Luther and the Underappreciated Influence of Lorenzo Valla, *Renaissance Quarterly* 61, p. 26-52.

6 Margolin, V. (1997) *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*, Chicago: The University of Chicago Press, p. 1-36.

7 Тиме је утро пут улози која се још увек додељује уметности, у домену онога што заговара нова академска дисциплина: уметничко истраживање.

8 Margolin, нав. дело, стр. 2-3.

9 Burke, P. (2001) *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, London: Reaktion Books, 17-48.

разликује јесу уметничка средства која зависе од низа фактора, на првом месту од технологије, без обзира да ли се ради о републици која прераста у тиранију, или обрнуто, или се ради о младој државној творевини, попут Италије с краја 19. и почетка 20. века, и слично. Тренуци преврата, драматичних промена, собом носе суочавање са озбиљним општедруштвеним проблемима и са институционализацијом новог поретка.

Иако Француску револуцију из 1789. године данас јасно видимо као претечу сценарија потоњих грађанских и социјалних револуција, о њеној драматургији, њеној иконографији, спектакуларности ефемерног, никада није довољно говорити – поготово на нивоу везе уметности и политике ради промоције основних идеја *новог доба* на самом његовом зачетку. На француској политичкој сцени 18. века се појавио Жак Луј Давид (Jacques-Louis David) уметник који је узео активно учешће у у пројекту стварања нове демократске, грађанске државе, 1789-1795. Он није био само творац познатих, програмских, слика „Заклетва Хорација” и „Ликтори доносе Бруту тела његових синова”, а није био ни само моћан политичар са знатним ингеренцијама. По нама, Давидова много значајнија остварења, макар на микро плану свакодневног живота – који је, признаћемо, онај план на који се Револуција снажно ослањала – јесу нови грађански портрети које је Давид сликао током Терора, као и програми за прославе у којима је учествовала маса која је носила естетски, катарктички, потенцијал морализаторског и дидактичког. И то је Давид, церемонијал мајстор Француске револуције, добро разумевао.

Свакако, *terminus post quem* који је требало фундирати у свести и сећању уже и шире заједнице, *народа*, није био спецификум Француске револуције. Већ смо поменули религијске садржаје који су подржавали Лутерове идеје. У секуларном амбијенту, скренули бисмо пажњу на установљење фирентинског војводства као идеје која је фигурирала на прослави венчања војводе Козима I де Медичија и Елеоноре од Толеда, у Фиренци 1539. године. Иако се чини да је у аристократском амбијенту уметност промотер личности владара, она је, заправо, у значајним политичким тренуцима, подразумевала учешће свих, целе заједнице која се ангажовала на различите начине да би допринела одбрани и промоцији заједничких интереса. То је било случај и са званичним, памфлетским, уметничким језиком без преседана у ренесансној Фиренци, када је херојски статус – који *званично тек од Француске револуције* није био повезиван са рођењем и

класом – могао стећи онај ко је својом акцијом употпуњавао циљеве од значаја за целокупну заједницу.

*Венчање Козима де Медичија и Елеоноре од
Толеда 1539. године: terminus post quem*

Иако се на културној сцени модерне Европе породица Медичи наметнула као водећа, на политичкој је, од краја 15. века, после свог изгнанства, а затим и борби са републикански настројеним супарницима, била изложена великим искушењима. Без обзира на успехе медичејских кардинала и ступање на папски престо као Климент VII и Лав X, проблеми са повратком у Фиренцу и коначним устоличењем као неприкосновених политичких ауторитета су их пратили све до почетка четврте деценије 16. века.¹⁰

Ново италијанско племство је током друге половине 15. века користило језик слике да би промовисало своје новодобијене титуле, те да би, барем делимично, одржало своје политичке и друштвене позиције у нестабилном свету ренесансне Европе.¹¹ Различите уметничке форме, и формати су биле створене за ово ново племство служећи у јасно пропагандне сврхе, поготово када је требало представити нови поредак – прелаз из републике у војводство, или везивање за најзначајнији политички ауторитет – попут оног у Фиренци. Излазак на улицу у помпезним аранжманима, током државних процесија, представљао је форму прославе, фестивала, који је снажно, као не сасвим нова пракса, обележио 15. и 16. век.¹² Како је у италијанским градовима расла централизација политичке моћи, фестивали као ритуалне процесије су пратили тај тренд и промену фокуса: од процесија које се крећу отвореним улицама до простора креираног позоришта. Централну улогу је, притом, играо главни протагониста моћи – сам владар – који је учествовао у спектаклима као фокус монтираног „позоришта” у коме су се приказивале богате, често скривене, алегорије.¹³

10 О породици Медичи видети корисну студију: Hibbert, C. (2003) *The House of Medici. Its Rise and Fall*, New York: Harper Perennial.

11 Kohl, B. G. and Andrews Smith, A. (1995) *Major Problems in the History of the Italian Renaissance*, Lexington, Mass – Toronto, p. 145-163.

12 Wisch, B. and Munshower, S. S. (1990) *Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque*; University Park, PA: The Pennsylvania State University; Lascombes, A. (1993) *Spectacle & Image in Renaissance Europe*, Leiden: E. J. Brill; Zaho M. A. (2004) *Imago Triumphalis. The Function and Significance of Triumphal Imagery for Italian Renaissance Rulers*, New York: Peter Lang Publishing, Inc.

13 Cruciani, F. and Seragnoli, D. (1987) *Il Teatro italiano nel rinascimento*, Bologna: Il Mulino; Greene, T. M. (1987) Magic and Festivity at the Renaissance Court, *Renaissance Quarterly* 4, p. 636-659; Strong, R. (1984) *Art and*

Племство нове италијанске аристократије је почивало у њиховој врлини као владара и кондотјера, али много више у њиховим везама са актуелним политичким и религијским ауторитетима који су гарантовали њихова права или од којих су очекивали почести. Ипак, нико од њих није употребио иконографију која би била знак уздизања или њих самих или чланова њихових породица на статус племића који парирају највишим политичким ауторитетима њиховог доба. Козимо I де Медичи, (1519-1574, фирентински војвода од 1537. године) то јесте учинио поредећи политички и друштвени утицај и врлине своје породице са највишим ауторитетима свог времена, са Светим римским царем Карлом V.¹⁴

За своју промоцију као истинског владара Фиренце и целе Тоскане, Козимо је изабрао први велики јавни догађај који је организован током његове дуге владавине, фестивале поводом прославе његовог венчања Елеонором од Толеда, ћерком Дон Педра да Толедо, напуљског вицекраља и једног од најмоћнијих шпанских племића, јуна 1539. године.¹⁵ Млади војвода Козимо је разумео улогу јавног спектакла као моћног средства за представу мајестетичности државе на чијем се челу нашао (*а што се огледало у његовој владарској персони*). Та представа је била подједнако упућена и његовим поданицима и странцима,¹⁶ и оперисала је оригиналним инвенцијама у настојању да се створи нова медичејска иконографија у тренутку када је *династија* присвајала аристократски карактер. Треба напоменути да је италијански спектакл красило велико естетско и интелектуално богатство које је било у складу са јединственим, за тадашњу Еворпу, варијететом политичких и грађанских институција. Уметници су се трудили да створе јединствена, синтетичка, дела која би установила ближе везе између фрагментарних елемената визуелних структура урбане архитектуре и сценографије, повезујући их са литерарним и музичким композицијама у алегоријске структуре јединственог богатства и

Power. Renaissance Festivals 1450-1650, Woodbridge: The Boydell Press, посебно стр. 42-63.

14 Murry, G. (2014) *The Medicean Succession. Monarchy and Sacral Politics in Duke Cosimo dei Medici's Florence*, Cambridge, Mass. – London: Harvard University Press.

15 О овоме смо говорили и писали у неколико прилика. Видети, на пример: Milosavljević, A. (2011) *Reč u pratnji slike. Dinastički interesi porodice Mediči i slikar Đorđo Vazari. Portreti Lorenca Veličanstvenog (1533) i vojvode Alesandra de' Medičija (1534)*, Zbornik radova sa VI međunarodnog naučnog skupa *Srpski jezik, književnost, umetnost*, Knj. III, Kragujevac, стр. 305-314.

16 Mitchell, B. (1979) *Italian Civic Pageantry in the High Renaissance. A Descriptive Bibliography of Triumphal Entries and Selected Other Festivals for State Occasions*, Firenze: Leo S. Olschki Editore.

инвенције, на којима су почивале грађанске процесije. Оно што је свакако важно уочити јесте да је промоција одређених политичких личности или вредности устројства државе суштински зависила од „временског тренутка“, одн. од свеукупних околности и интереса заједнице.¹⁷

Дуга је европска, па и фирентинска, историја церемонијалних процесija, али су промене из оног петнаестовековног, републиканског, у нови језик аристократског језика у Фиренци биле изненадне, неочекиване и без европског преседа. Морала су се изнаћи нова уметничка средства која би на аутентичан начин представила ново друштвено и политичко устројство фирентинске државе без обзира на чињеницу (која би могла да доведе у питање везу између старих уметничких пракси и авангардних тежњи 20. века) да се ради о установљењу „тираније“. Та нова иконографија није требало да представи само неприкосновеност једне личности, *војводе* Козима, већ и његове породице, која је стекла обележје династије, и самог града Фиренце. Интересантно је, морамо нагласити, да се студије о Козиму I де Медичију углавном концентришу на период од 1543. године, као *terminus post quem*, када је он успео да издејствује уступке од Карла V, сасвим занемарујући, по нашем мишљењу изванредно важан, период његовог устоличења и борбе за опстанак на власти (1537-1539) који су били фактори на којима је Козимо заснивао сва своја права и обавезе и на локалној и на интернационалној политичкој сцени.¹⁸

Једна од стратегија којима се Козимо послужио јесте представа веза између чланова породице Медичи и чланова царске Хабсбуршке породице и улоге коју су Медичи (а посебно папе Лав X и Климент VII) играли у широј европској историји. Оне су биле упадљиве у декорацији фирентинских улица пуних гирланди, табло вивана, сценографије, монументалне скулптуре, који су величали венчање, односно савез два политичка ентитета. Али, овде бисмо истакли и то да су оне представљале једини украс дворишта Палате Медичи које је било претворено у салу за банкет приређен у славу новог брачног пара, Козима и Елеоноре.

17 Trexler, R. C. (1978) *The Libro Cerimoniale of the Florentine Republic by Francesco Filarete and Angelo Manfidi*, Geneva: Librairie Droz S. A., p. 59.

18 Ово питање далеко превазилази оквир и интересе овог рада. И у новијим студијама попут Murry, G. нав. дело, или: Najemy, J. M. (2006) *A History of Florence 1200-1575*, Malden, MA – London: Blackwell Publishing, и van Veen, H. T. (2006), *Cosimo I de' Medici and His Self-Representation in Florentine Art and Culture*, New York: Cambridge University Press, аутори полазе од 1543. године као кључне у Козимовом политичком животу, занемарујући или сасвим изостављајући најранији период његовог живота и владавине.

Но, још једном, овде није питање величања једне личности, већ читавог новог политичког поретка, иако Козимо, истина, није био први фирентински војвода. Он је на чело државе дошао после Алесандра де Медичија, свог рођака убијеног 1537. године, који је био први фирентински војвода са наследном титулом – али који није искористио пропагандни потенцијал уметности да би прославио то ново устројство. После његове изненадне смрти 1537. године, на власт је дошао Козимо који је био члан споредне породичне гране (која је потицала од брата Козима Старијег, Лоренца Старијег), уз подршку фирентинске Сињорије, али са идејом да се обнове републиканске институције. Услед бројних историјских околности, које овде не можемо наводити,¹⁹ и опозиције његовој институцији, Козимо је морао да се бори за сопствени опстанак. Позитивни исход и венчање са Елеонором од Толеда, чланицом хабсбуршке куће, учврстили су нову тиранију и на локалној и европској сцени. Козимо је осећао снажну потребу да створи и сопствену владарску *персону* и амбијент у коме ће његов ауторитет бити несумњив и сам је узео активно учешће у планирању венчања не би ли извукао највише од пропагандног потенцијала и самог догађаја и његовог ликовног сетинга.²⁰ Тема је била историја породице Медичи, али не типична генеалогичка већ избор чланова породице који су могли бити гарантори његове личне величине и једнакости империјалном ауторитету Карла V, са фокусом на оним тренуцима у историји породице који су најјасније упућивали на њену важну позицију у оквиру ширег спектра европске политичке историје, као и везе са Хабсбурзима током 15. и с почетка 16. века; међу њима су били Козимо Старији, Лоренцо Величанствени, његов отац Ђовани деле Банде Нере, Лав X и Климент VII, Алесандро де Медичи. Избор једне ефемерне форме, јавног спектакла, чији су апарати дизајнирани да би се у њима демонстрирала његова политичка позиција, био је јасно вођен жељом да је огласи широј јавности, слично уметницима новијег доба, мада не у тако очевидно памфлетским исказима, али са сличним интересима.²¹ Отуд и недостатак ликовних дела која могу посведочити о овом догађају, те ослонац који морамо тражити у описима програма свечаности.²² Иако

19 Hibbert, C. (2003) *The House of Medici. Its Rise and Fall*, New York: Harper Perennial; Brucker, G. (1983) *Renaissance Florence*, Los Angeles: University of California Press, p. 256-280.

20 Видети: Minor A. C. and Mitchell. B. (1968) *A Renaissance Entertainment. Festivities for the Marriage of Cosimo I, Duke of Florence, in 1539*. Columbia, Missouri: University of Missouri Press, p. 36.

21 Видети: Minor, A. C. and Mitchell, B. нав. дело.

22 За описе видети: Mitchell, B. нав. дело.

је пракса бележења догађаја од историјске важности била присутна у дипломатским депешама и приватним писмима, као и у аналима, овде имамо још један преседан. Наиме, сам Козимо је схватао промотивни карактер описа свечаности, те је лично наручио опис од свог дворанина Пјер Франческа Ђамбуларија (Pier Francesco Giambullari) намењен царском ауторитету и публикован исте 1539. године.²³ Значајан део тог описа се тицао декорације дворишта Палате Медичи која је била усмерена на декларацију историјског права, али и Козимове независности од царског Карловог, утицаја (ма колико то, у стварности, није био случај). Но, Козимо је био гласан. Зарад илустрације, наводимо изглед једног дела свеукупних свечаности, декорацију дворишта Палате у којој је политички програм младог војводе преведен у ликовни језик.

Декорација дворишта у Палати Медичи

Ђамбулари нас информише да је двориште било надсвођено вештачким светлим плавим небом, испод ког је висио украсни фриз са грбовима истакнутих европских породица. Испод њега се налазио низ слика и декорације која се простирала са три стране дворишта: на четвртој се налазила позорница на којој је изведена Ландијева комедија *Il Commodo*. Ове слике су биле аранжиране тако да представљају једну причу о најзначајнијим тренуцима у историји породице Медичи које је изабрао сам *војвода* Козимо. За теме је узео неколико историјских прилика, од којих је прва била повратак Козима Старијег у Фиренцу из изгнанства 1434. године када је одлучио да уништи непријатељске фракције у Фиренци и граду донесе мир; овим је млади војвода себе желео да представи као новог Козима Великог, иначе свог прадеде по мајци; насупрот ове слике, стајала је представа рођења војводе Козима. Одлазак Лоренца Величанственог, Козимовог деде по мајци, у Напуљ 1478. године ради одбране Фиренце од инвазије италијанских и шпанских трупа, био је знак да се он залагао за политику одржања мира и политичке стабилности између италијанских држава; њен пар је била представа доделе војводске титуле младом Козиму I, што је подвукло његов ауторитет и моћ. Државничка посета папе Лава X Фиренци 1512. године је била још један важан догађај у фирентинској историји јер је Лав био први припадник породице Медичи који је примљен у Фиренцу као државник, када је моћ породице Медичи била на врхунцу, иако ван граница града. Није чудо што је овој слици парњак била представа једне битке из Ливијеве Књиге 20,

23 Minor, A. C. and Mitchell, B. нав. дело, 26.

у којој је римска војска описана као победник над варварским, галским, племенима (и то немачким). Следећи пар су представљале слике победа на бојним пољима Козимовог оца Ђованија деле Банде Нере и самог младог војводе, које су изложиле идеју о војној премоћи оца и сина над свим непријатељима, али и њихову решеност да бране и Фиренцу и сопствени друштвени статус. Следећи пар су представљали крунисање Карла V као Светог римског цара у Болоњи које је извео следећи медичејски папа, Климент VII, те портрет Козима са *војводским инсигнијама*. После крунисања Карла V – како је Климент договорио у преговорима са Царем поводом овог догађаја – војводску титулу је добио Алесандро де Медичи, а преузео је Козимо, и ова међузависност две силе је била значајна чињеница на којој је инсистирао Козимо. Последњи пар који је сведочио о историји породице која је водила до Козимове легитимне владавине биле су представе бојводе Алесандра у Напуљу 1536. године и његово венчање Маргаретом Аустријском, Карловом кћери. Овом приликом је Козимо, верује се, упознао Елеонору, са којом се венчао преко посредника у Напуљу 1539. године.²⁴

Из овако сумарног осврта на историјске околности је тешко стећи праву слику о озбиљности промена у политичком животу Фиренце који се одражавао и на потребу установљења нове иконографије зарад пропаганде новоустановљеног административног поретка, без преседана у дотадашњој нововековној историји. Уколико имамо у виду оно на шта нас подсећа Бењамин, а то је негација ауторитета – овде неприкосновеног царског ауторитета у име аутономије, онда је реално-политички план Козимовог делања морао тренутно да се одрази у језику уметности као моћног промотера нове стварности.

*Уметност Револуције: Жак-Луј Давид као
промотер нових грађанских вредности*

Када говоримо о естетизацији политике, односно о превођењу политичких порука у уметност ради њихове промоције, можемо рећи да још један пример без преседана представљају дела која је током Француске револуције стварао Жак-Луј Давид, пријатељ Дантона, Робеспјера, Маре, депутат у револуционарном парламенту, церемонијал мајстор... и сликар. Иако су његовим раним неокласицистичким делима приписиване карактеристике чистунског антикизирајућег

24 Nagler, A. M. (1964) *Theatre Festivals of the Medici 1539-1637*, New Haven and London: Yale University Press, p. 1-12; Minor, A. C. and Mitchell, B, нав. дело.

манира коме су недостајали имагинација и дидактичност, Давид је био сликар који је поседовао снажну веру не толико у угледање на античку врлину колико у потребу за модерном врлином: за реформом и револуцијом који ће ослободити уметност од рокајне декадентности и неокласичарске учмалости и укуса за сентиментално, с једне стране, и ослободити Француску од константних проблема узрокованих погрешним политичким изборима власти (монархије) – што се, такође, с друге стране огледало у истрошености уметничких производа.²⁵ Херојски дух уметности је требало да одигра улогу водича, укаже на пут промена, као антички *exemplum* и његово остварење у модерној стварности.²⁶ Такав је случај са чувеним сликама *Заклетва Хорација* из 1784. и *Ликтори Бруту доносе тела његових синова* из 1789. године. Давид је следио оне који су покушавали да замене застареле политичке и моралне принципе монархије демократским принципима грчке и римске републике која је приказивала модел друштва у коме величина, самопоприцање, љубав према домовини и жртвовање појединачних интереса јесте врлина грађана. Успут, оно што га такође повезује са авангардним тежњама 20. века јесте било отварање музеја и збирки великих дела европске уметности, као и уметничких изложби (већ традиционалних салона) отворених за све учеснике, без обзира на њихово образовање, квалитет њиховог рада, и слично; организовао је фестивале „народа и слободе”, и слично. Његово познанство са вођама Револуције, Робеспјером, Дантоном, Мараом, и учешће у политичком животу Републике, је произвело снажне идеје пропагандне и републиканске уметности у служби једне више идеје. Давид је створио нови језик *грађанске* уметности савршеног, утопијског друштва једнакости. Током бурних година Револуције, Давид је сликао ретко јер је учествовао у њеној администрацији, задужен за свеукупни културни и уметнички живот Републике. Ипак, насликао је један број – и то женских – портрета у којима је *пропагирао нову етику и естетику у складу са потребама и захтевима Револуције*.

У литератури се ови женски портрети већином тумаче са феминистичког становишта као представе жене која није уживала положај прокламоване једнакости између људи уопште, већ као домаћице, без јавне друштвене улоге,

25 Видети, на пример: Doyle, W. (2002) *The Oxford History of the French Revolution*, Oxford: Oxford University Press.

26 Levey, M. (1986) *Rococo to Revolution. Major Trends in Eighteenth-Century Painting*, London: Thames and Hudson, p. 190-192.

без права гласа.²⁷ Но, они су за нас од изузетног значаја јер сведоче, изван и изнад родне улоге, о правој естетици револуције – не само ликовној, већ о декоруму уопште. Док су мушкарци углавном представљани као јунаци или жртве историјског тренутка, или као важни учесници у дефинисању и остваривању револуционарних циљева, при чему је њихова званична улога брисала потребу за снажнијим социјалним исказима, женски портрети које је Давид сликао током револуције уводе питање једнакости између класа и прокламовану скромност. Овај аспект није добио значајнији третман у досадашњој литератури. За ове портрете је карактеристичан натурализам, или барем изванредан реализам детаља у коме се откривају барокни утицаји комбиновани са неокласицистичком сведеношћу, чак и рокајним колоритом – попут портрета Грофице д’Сорси (Anne-Marie-Louise Thélusson, Comtesse de Sorcy) из 1790. године. Но, за примере који припадају самом срцу Републике, Терору, карактеристичан је изванредно значајан нови квалитет извесне недовршености, поентилистичког, сумарног, потеза којим је сликао скромне позадине ових скромних портрета грађанки, која је у функцији нове иконографије. Међу њима се истичу портрети Маркизе д’Орвије (Marquise d’Orvilliers) из 1790. и госпође Пасторе (Madame Adélaïde Pastoret) из 1791-1792. године. Већином се, интересантно, овде ради о женским портретима, *припадница нове грађанске класе*, које су потицале из високих аристократских кругова и које су представљене у обичној, неукрашеној грађанској одећи, без накита, напудерисаних перика, акцесоара, без сувишног скупогеног намештаја, бавећи се понекад домаћим пословима. Оне су типичне грађанке које се ничим не разликују од својих савременица из нижих слојева друштва, чиме се промовише једнакост у сиромаштву, упозорава на неумесност приказивања богатства, укидање класног обележја. Ови портрети су својеврсни искази припадности грађанској револуцији и њеним вредностима.²⁸ Наручиоци ових портрета су настојали да редифинишу своје јавне представе у револуционарним терминима. Требало би нагласити, додуше, да је у доба Револуције опала потражња за осталим жанровима, а слобода, једнакост и братство су служили као снажан подстицај портретној уметности – питање које се постављало било је: на који начин портретисану личност

27 Freund, A. (2011) The ‘Citoyenne’ Tallien: Women, Politics, and Portraiture during the French Revolution, *The Art Bulletin* 93/3, p. 325-344. и у овом тексту цитирана старија литература.

28 Видети: Anderson, J. M. (2007) *Daily Life during the French Revolution*, Westport, CT – London: Greenwood Press, посебно стр. 74-77.

представити као (претворити у) грађанина/грађанку.²⁹ Оно што се истиче у литератури јесте да су жене Републике биле представљане као мајке и супруге које су подстицале патриотизам код својих супруга и подизале грађане у служби нације. Главни циљ Француске револуције је било стварање новог човека, или барем ослобађање оног неупрљаног, савршеног човека у свој његовој доброты и једноставности из „окрутног и корумпирајућег затвора” традиционалног друштвеног уређења.³⁰

Француска пропагандна машина је Давида неговала као победоносног реформатора уметничких идеала који је готово сам, без икакве помоћи променио смер којим је пошла уметност у пост-револуционарној друштвеној структури.³¹ Сам Давид је једном приликом изјавио: „Сви смо одговорни својој земљи за таленте које смо примили од природе; форме које они добијају се могу разликовати, али њихов циљ треба да буде исти за све нас. Истински патриота мора да уграби сваку прилику да просветли своје сународнике и да им непрестано предочава узвишене особине херојског и врлине.”³²

Један од анонимних Давидових савременика је у каталогу уметничког салона одржаног 1793. године записао:

„Уметничке форме, попут политичког система, морају да се промене ... Уметник не треба да злоставља свој дар да заводи око дозволивши да у његово срце уђу отров порока и ватре страсти: он ће радије настојати да их угаси и да уместо њих запали ентузијазам племенитих и друштвених врлина. Ово је тренутак у коме уметности морамо да вратимо њиховим племенитим почецима, када нација мора још једном да им се окрене, када треба да их употреби као моћне инструменте да би родила моралну регенерацију која је суштинска за њену срећу и њен нови Устав.”³³

29 Freund, A. нав. дело, 325-326.

30 Cranston, M. (1989) The French Revolution in the Minds of Men, *The Wilson Quarterly* 13/3, pp. 46-55.

31 Hauptman, W. (2009/2010) The Blood-Stained Brush. David and the British Circa 1802, *The British Art Journal*, 10/3, pp. 78-97.

32 Значајни документи који завређују да буду предмет посебне студије су објављени у David, J.-L. J. (1880) *Le Peintre Louis David 1748-1825*, Vol. 2, Paris: Victor-Havard, посебно стр. 117.

33 Harrison, C., Wood, P. and Gaiger, J. (2000) *Art in Theory 1648-1815. An Anthology of Changing Ideas*, London: Blackwell Publishing, p. 720-721; Gilmore Holt, E. (1983) *The Triumph of Art for the Public 1785-1848*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, p. 40-75.

Давид је поставио јасне темеље још једне потоње револуционарне праксе у којој се политика снажно умешала у живот, у осмишљавању јавних прослава и споменика Револуцији. Један од бројних у његовом аранжману је био пројекат за апотеозу два млада дечака мученика Револуције Жозефа Баре (Joseph Barra) и Жозефа Виале (Joseph Agricol Viala), које је до икона Револуције уздигао Робеспјер својим ватреним родољубивим говорима.³⁴ Јуна 1794. године, Робеспјер је установио Фестивал Врховног Бића да би се прославила револуционарна религија која је требало да уједини све људе, са Давидом као дизајнером програма и сценографом, а затим је, за следећи месец, јули, Давид предложио још један фестивал који је требало да служи као комеморација и апотеоза два млада (поменути) „мученика Револуције”. Пошто је Национални конвент прихватио његов предлог, декретом је донета одлука да се тај програм одштапа и подели члановима Конвента, школама, јавним организацијама и војсци. Давидов предлог је био штампан под насловом „План прославе која треба да се одржи 10. термидора (28. јула) поводом преноса посмртних остатака Баре и Виале”.³⁵

„У три сата поподне, артиљеријска салва ће се огласити са најисточније стране Париза; она објављује почетак церемоније. Људи се одмах окупљају у Националном парку; чланови Конвента улазе у амфитеатар, у службеној одећи као представници народа; сваки члан у руци држи симбол подручја свог деловања. Пред њима је војна музика; музичари певају стихове који одражавају дух ове прилике. Када песма стане, Председник Конвента стаје на трибуну и одржава говор у коме људима описује херојска дела Баре и Агриколе Виале, њихову побожност; једном речју, разлоге из којих се сматрају вредним почасти да се нађу у Пантеону. Он затим предаје урну са Виалиним пепелом представницима деце, која су изабрана из различитих делова Париза и истих година као наши Републиканци, односно између 11 и 13 година. Посмртни остаци Баре, у другој запечаћеној урни, треба да се предају мајкама чија су деца славно умрла бранећи нашу слободу; задатак ових угледних Грађанки, које су такође из различитих делова Париза, биће да носе те драгоцене остатке, вечни завет нежности синова коју је ово херојско дете тако савршено показало. Тачно у пет сати, чује се друга

34 David, J.-L. J. нав. дело; Doyle, W. нав. дело, стр. 174-196, 272-296.

35 “Plan de la Fête qui aura lieu le 10 Thermidor pour décerner les honneurs du Panthéon à Barra et à Viala”, in David, J.-L. J. нав. дело, стр. 149-151. Истина је да се овај фестивал никада није одиграо, јер је Робеспјер убрзо био ухапшен и погубљен, а ухапшен је био и Давид, те се његова револуционарна активност завршила.

артиљеријска паљба. Изасланици мајки и деце почињу да марширају у две колоне. Испред процесије корача велики број бубњара, а снажан и изванредан звук њихових бубњева изражава и покрет и емоције великог броја људи који се се окупили на овој најузвишенихој церемонији. На челу колоне се носе слике Баре и Виале, на којима су насликана њихова дела. Колону на десној страни ће чинити представници деце; ону на левој, представнице мајки. Простор између њих ће заузети позоришни уметници, у шест група, који ће ходати следећим редом: прву групу треба да чине свирачи, другу певачи, трећу плесачи, четврту певачице, пету плесачице, шесту песници који ће рецитовати строфе које су компоновали у част тих младих хероја. Затим следе Представници Народа, које окружују храбри војници рањени у одбрани своје земље. Председник Конвента даје десну руку ономе који је изабран извлачењем листића, а леву мајци Баре и њеним кћерима. На зачељу је остатак окупљеног света. С времена на време, чуће се погребни бубњеви, и музика ће стати. Певачи ће изражавати нашу тугу тужбалицама, плесачи мимиком туговања или ратовања. Изненада, сви стају; све је тихо; одједном, људи заједно трипут увикују: Они су умрли за своју земљу. Стигавши у Пантеон на овај начин, две колоне се прегрупишу у два полукруга, да би се ослободио простор у средишту, којим ће чланови Конвента проћи да би заузели своја места на степеницама тог Храма. Деца, музичари, певачи и плесачи, и песници ће стајати на страни на којој је Виала; мајке, певачице и плесачице на страни Баре. У међувремену, две урне ће бити постављене на олтар подигнут на средини трга. Око овог олтара ће младе плесачице извести погребне плесове који изражавају наш најдубљи бол; оне ће на урне поставити борове границе. У исто време, музичари и певачи ће проклињати, својом музиком, ужасе фанатизма који су нас лишили ових младих Републиканаца. За тим болним плачем следи нова тишина. Председник Конвента искорачује, љуби урне, и, подигавши очи ка небу, објављује у присуству Врховног Бића и народа да слава бесмртности силази на Бару и Агриколу Виалу. У име захвалне нације, он их поставља у Пантеон, чија се врата, у том тренутку, отварају. Одједном се све мења; туга нестаје и уместо ње наступа јавно славље, и људи трипут узвикну: Они су бесмртни! Оглашава се велико звоно и игре почињу. Од ратничких удараца добошара дрхти ваздух, плесачице, у радосном плесу, бацају цвеће на урне, преко борових граница. Плесачи заузимају ратничке позе вођени музиком, у прослави славе ова два хероја; песници рецитирају стихове у њихову славу, а млади војници показују своја војна одликовања. Председник Конвента иступа пред масу;

држи говор после ког мајке односе Барину урну у Пантеон, а деца Виалину. Председник затвара врата храма, и даје знак за одлазак. Враћа се истим путем којим се дошло, на исти начин. По приспећу у Национални Врт, Конвент поново улази у амфитеатар; Председник држи још један говор, у коме мајкама поново држи лекцију о врлини којом треба да надахњују своју децу од најмлађих дана, тако да једног дана и она сама могу да постану вредна славних почести које је нација управо доделила Бари и Виали. Он подстиче младе војнике да освете њихову смрт, и да покажу да су и сами, попут њих, увек спремни да се посвете одбрани нације. Људи завршавају ову потресну церемонију вредну сећања понављајући узвике: Живела Република! Извођење овог фестивала је у надлежности Комитета за Јавно Образовање.”³⁶

Закључак

Историја уметности од памтивека до данас нас учи да је уметност, као снажан језик у коме се сажимају алегоријски садржаји, опстајала готово искључиво захваљујући својој служби промоције различитих идеологија и институција – политичких, социјалних, религијских – без обзира на филозофска или стриктно религијска оправдавања или оспоравања улоге и значења ликовне представе у свакодневном искуству, с њеним позивима на промене, и ма колико се нова пројектована стварност остваривала на физичком плану.³⁷

Иако се заиста, још једном, може довести у питање применљивост Бењаминове тезе која је била повод за писање овог огледа, оно што бисмо свакако могли да препознамо као образац феномена којима смо се позабавили јесте да је уметности додељивана улога специфичног носиоца и медија комуникације нових идеолошких матрица, нових државних поредака, нових институционалних (било културних, политичких, социјалних, и сл.) устројстава. (Јасно је, наравно, уметност је ту улогу преузимала током последњег века у стремљењима историјских авангарди.) Са жељом да отворимо простор за рехабилитацију *старе* ликовне уметности (после искуства модернизма), могли бисмо да изведемо, из претходних примера, неколико заједничких именитеља за

36 David, J.-L. J., нав. дело, стр. 149-151. Централна управа јавним догађајима је била својствена и у потоњем времену; видети Lafont, A. (2005) À la recherche d'une iconographie "incroyable" et "merveilleuse": les panneaux décoratifs sous le Directoire, *Annales historiques de la Revolution française* 240, p. 5-21.

37 Freedberg, D. (1989) *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago and London: University of Chicago Press, p. 1-15, 161-190.

све праксе које би се могле повезати са појмом естетизације политике – политизације уметности, верујући да они могу проћи тест веродостојности. То су:

1. *Terminus post quiet* као временска граница, преломна тачка у историјском времену;
2. Стварање нове иконографије која одговара новим политичким и друштвеним околностима;
3. Памфлетски говор, употреба речи, описа, упутстава за понашање и промоцију нових идеја;
4. Ефемерност (временска ограниченост) и спектакуларност догађаја у којима учествују масе на отвореном простору, улици, и као актери и као посматрачи, чиме исказују своју приврженост новим идеалима.

ЛИТЕРАТУРА:

- Benjamin, V. (1974) *Umetničko delo u veku svoje tehničke produkcije*, u: *Eseji*, Beograd: Nolit, str. 147-149.
- Биргер, П. (1998) *Теорија авангарде*, Београд: Народна књига.
- Мијушковић, С. (2003) *Документи за разумевање руске авангарде*, Београд: Геопоетика.
- Freedberg, D. (1989) *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Whitford, D. (2008) The Papal Antichrist: Martin Luther and the Underappreciated Influence of Lorenzo Valla, *Renaissance Quarterly* 61, p. 26-52.
- Margolin, V. (1997) *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Burke, P. (2001) *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, London: Reaktion Books.
- Hibbert C. (2003) *The House of Medici. Its Rise and Fall*, New York: Harper Perennial.
- Milosavljević, A. (2011) *Reč u pratnji slike. Dinastički interesi porodice Mediči i slikar Đorđo Vazari. Portreti Lorenca Veličanstvenog (1533) i vojvode Alesandra de' Medičija (1534)*, Zbornik radova sa VI međunarodnog naučnog skupa *Srpski jezik, književnost, umetnost*, Knj. III, Kragujevac, str. 305-314.
- Kohl, B. G. and Andrews Smith, A. (1995) *Major Problems in the History of the Italian Renaissance*, Lexington, Mass – Toronto.
- Wisch, B. and Munshower S. S. (1990) *Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque*; University Park, PA: The Pennsylvania State University.

- Lascombes, A. (1993) *Spectacle & Image in Renaissance Europe*, Leiden: E. J. Brill.
- Zaho, M. A. (2004) *Imago Triumphalis. The Function and Significance of Triumphal Imagery for Italian Renaissance Rulers*, New York: Peter Lang Publishing, Inc.
- Cruciani, F. and Seragnoli, D. (1987) *Il Teatro italiano nel rinascimento*, Bologna: Il Mulino.
- Greene, T. M. (1987) Magic and Festivity at the Renaissance Court, *Renaissance Quarterly* 4, p. 636-659.
- Strong, R. (1984) *Art and Power. Renaissance Festivals 1450-1650*, Woodbridge: The Boydell Press.
- Murry, G. (2014) *The Medicean Succession. Monarchy and Sacral Politics in Duke Cosimo dei Medici's Florence*, Cambridge, Mass, London: Harvard University Press
- Trexler, R. C. (1978) *The Libro Cerimoniale of the Florentine Republic by Francesco Filarete and Angelo Manfidi*, Geneva: Librarie Droz S. A.
- Najemy, J. M. (2006) *A History of Florence 1200-1575*, Malden, MA – London: Blackwell Publishing.
- Veen van, H. T. (2006), *Cosimo I de' Medici and His Self-Representation in Florentine Art and Culture*, New York: Cambridge University Press.
- Brucker, G. (1983) *Renaissance Florence*, Los Angeles: University of California Press.
- Minor, A. C. and Mitchell, B. (1968) *A Renaissance Entertainment. Festivities for the Marriage of Cosimo I, Duke of Florence, in 1539*, Columbia, Missouri: University of Missouri Press.
- Nagler, A. M. (1964) *Theatre Festivals of the Medici 1539-1637*, New Haven and London: Yale University Press
- Doyle, W. (2002) *The Oxford History of the French Revolution*, Oxford: Oxford University Press.
- Levey, M. (1986) *Rococo to Revolution. Major Trends in Eighteenth-Century Painting*, London: Thames and Hudson.
- Freund, A. (2011) The 'Citoyenne' Tallien: Women, Politics, and Portraiture during the French Revolution, *The Art Bulletin* 93/3, p. 325-344.
- Anderson, J. M. (2007) *Daily Life during the French Revolution*, Westport, CT – London: Greenwood Press.
- Cranston, M. (1989) The French Revolution in the Minds of Men, *The Wilson Quarterly* 13/3, pp. 46-55.
- Hauptman, W. (2009/2010) The Blood-Stained Brush. David and the British Circa 1802, *The British Art Journal*, 10/3, pp. 78-97.

David, J.-L. J. (1880) *Le Peintre Louis David 1748-1825*, Vol. 2, Paris: Victor-Havard.

Harrison, C., Wood, P. and Gaiger, J. (2000) *Art in Theory 1648-1815. An Anthology of Changing Ideas*, London: Blackwell Publishing.

Gilmore Holt, E. (1983) *The Triumph of Art for the Public 1785-1848*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Lafont, A. (2005) À la recherche d'une iconographie "incroyable" et "merveilleuse": les panneaux décoratifs sous le Directoire, *Annales historiques de la Révolution française*, No. 340, avril-juin 2005, 2-13.

Freedberg, D. (1989) *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago and London: University of Chicago Press.

Angelina Milosavljević Ault

University Singidunum, Faculty for Media and Communications, Belgrade

POLITICS TRANSLATED INTO ART IN EARLY MODERN ART

FLORENCE UNDER COSIMO I DE' MEDICI IN 1539 AND THE FRENCH REVOLUTION, 1787

Abstract

Walter Benjamin coined the notion of aesthetization of politics/politization of art in his analysis of historic avant-garde movements. In this paper, this notion is applied to Early Modern art, i.e. to those moments in history in which forced breakings occurred from the established political and ideological institutions, namely to Florence in which Cosimo I de' Medici ascended the ducal throne in 1537, and to the French Revolution. In both cases, breaking with tradition implied new iconography that represented the immediate result of newly established political needs. In the analyses of these phenomena, we deduced several characteristics shared with historic avant-garde, such as terminus post quem as breaking point in historical time, new iconography as reflection of new political and social circumstances, necessity for directing public conduct and promoting new ideas, as well as ephemeral and spectacular character of events in which public took active part in adherence to new ideals.

Key words: *avant-garde, break with tradition, Florence 16th century, the Medici, French Revolution, Jacques Louis David*