

Non-finito i tjelesnost slika: počeci i odlike (protu)mimetičkog pristupa

Zmijarević, Nikola

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:156644>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-19**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Diplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti; smjer: konzervatorski i muzejsko-galerijski
(jednopredmetni)

Nikola Zmijarević

**Non-finito i tjelesnost slika: počeci i odlike
(protu)mimetičkog pristupa**

Diplomski rad

Zadar, 2021.

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Diplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti; smjer: konzervatorski i muzejsko-galerijski
(jednopedmetni)

Non-finito i tjelesnost slika: početci i odlike (protu)mimetičkog pristupa

Diplomski rad

Student/ica:

Nikola Zmijarević

Mentor/ica:

izv. prof. dr. sc. Laris Borić

Zadar, 2021.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Nikola Zmijarević**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Non-finito i tjelesnost slika: počeci i odlike (protu)mimetičkog pristupa** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 5. srpnja 2021.

Sadržaj

1. Uvod.....	6
2. Historiografija.....	8
3. Ciljevi.....	10
4. Rasprava o mimezisu.....	10
4.1. Platon i Aristotel: formiranje klasične mimetičke teorije	10
4.2. Uspostava nemimetičkih parametara u slikarstvu	14
5. Nenamjerni <i>non-finito</i> i <i>primi pensieri</i>	17
5.1. Napuštena djela.....	18
5.2. Skice.....	20
6. Namjerni <i>non-finito</i>	24
6.1. Fenomen kasnog stila: <i>ultima maniera</i> i <i>Alterstil</i>	26
6.1.1. Tizian.....	27
6.1.2. Rembrandt	32
6.2. <i>Sprezzatura</i>	37
6.3. Selektivni <i>non-finito</i> i stupnjevanje (ne)dovršenosti.....	42
7. Revitalizacija <i>non-finita</i> u estetici 19. stoljeća	46
8. Zaključak	51
9. Literatura.....	55
10. Prilozi	62

***Non-finito* i tjelesnost slika: počeci i odlike (protu)mimetičkog pristupa**

Sažetak

Non-finito je pojam koji označava nezavršenost nekog djela, referirajući se pritom na vidljivost medija u kojem je ono nastalo, odnosno nastajalo. Djelo može ostati nezavršeno ili kao posljedica povijesne slučajnosti, ili autorovom intencijom, gdje se *non-finito* koristi kao piktoralni pristup, što ga dovodi u kompleksan odnos s različitim mimetičkim teorijama. Dok su se prijašnja istraživanja ovih tema uglavnom fokusirala zasebno na pojedini fenomen, ovaj rad razmatra narav njihovog odnosa, osvrćući se u osnovi na teoriju i praksu slikarstva 16. i 17. stoljeća. S obzirom na kompleksnost i *non-finita* i mimezisa, čija definicija ovisi o načinu na koji određena kultura, razdoblje, regija, autor ili djelo percipiraju stvarnost, nije uvijek jednostavno nedvojbeno odrediti jesu li oni kontradiktorni ili komplementarni. Ipak, općenito rečeno, ukoliko se mimezis smatra potpunom iluzijom gdje je razlika između umjetnosti i stvarnosti neprimjetna, *non-finito* je protumimetičan, jer ometa čistoću te iluzije. S druge strane, nudi slikarima metodu stvaranja slika koje su naizgled stvarnije od konvencionalno završenih, putem aluzije i sugestije, radije nego opisom motiva, što im omogućuje izražavanje kompleksnijih značenja jednako ukorijenjenih u formi, kao i sadržaju djela.

Ključne riječi: *non-finito*, mimezis, slikarstvo, teorija umjetnosti

1. Uvod

Ovim se radom nastoje definirati odlike *non-finita* u slikarstvu, fenomena suprotstavljenog teorijama oponašanja. Razmatranje će se usredotočiti na estetske teorije i likovna rješenja 16. i 17. stoljeća, kada su stvoreni temelji svjesne „nezavršenosti“ prikaza koja se nastavila razvijati i kasnije. Iako će biti spomenut razmjerno velik broj autora i radova čija bi puna analiza bila neprimjerena opsegu i dometima diplomskoga rada, izabrani primjeri bit će promatrani kroz prizmu naslovne tematike pa će biti važni, kako u kontekstu razvoja *non-finita*, tako zbog njegovog međuodnosa s mimetičkim teorijama. Pritom će se razlikovati i grupirati slikari u odnosu na postavljene kategorije *non-finita*.

Uopće interes za *non-finito* proizlazi iz modernističkih i postmodernističkih senzibiliteta koji vrednuju i slave grubost, ekspresivnost, gestualnost, brzinu, živost površine, teksturu, fragmentaciju, apstrakciju, nemimetičnost, invenciju i pobunu. Stoga, iako će u ovom radu biti razmatrani teoretski konteksti svakog stilskog razdoblja u kojem je prisutna određena varijacija *non-finita*, prije svega treba osvijestiti pristranost i ideološku poziciju suvremenog promatrača, kojemu je ova tema potencijalno privlačnija, nego što bi to bilo u vremenu kada su spomenuta djela nastala. Isto tako, djela koja će se spominjati ne bi trebala biti vrednovana isključivo u odnosu na utjecaj kojeg su ostvarili na kasnije slikare, već također i prije svega, prema njihovim vlastitim kvalitetama. Mnogo je pisano o temi *non-finita*, što je fenomen koji se obično veže uz Michelangelovu skulpturu, kao i o temi mimezisa, no ovdje će se pokušati ocrtati njihov kompleksan odnos koji se mijenjao kroz povijest.

Termin *non-finito* se, općenito govoreći, odnosi na nezavršenost umjetničkog djela, to jest na vidljivost tragova procesualnosti. Međutim, u ovom će se radu razlikovati likovni produkti koji su slučajno ostali nedovršeni i završena djela koja *non-finito*, odnosno vidljivost medija (u ovom slučaju slike), koriste kao strategiju reprezentacije stvarnosti. Radovi obiju kategorija posjeduju kvalitetu „nezavršenosti“ koja promatrača aktivira, informira o procesu nastanka djela, a može nositi i ključnu ulogu u njegovom interpretiranju. U prvoj će se kategoriji promatrati nenamjerno nezavršena djela i produkti pripremnog rada (poput skica, vježbi, studija ili demonstracija), koji potječu iz okruženja radionica i ateljea, pri čemu će se isticati primjeri pozitivne ili negativne recepcije onih aspekata koje nemaju završena i službena djela, prije svega informacije o procesu nastanka i slikarskom procesu općenito. Mnogo zanimljivija kategorija odnosi se na završene radove koji dokazuju namjeru korištenja *non-finita* kao posebne i nekonvencionalne strategije oblikovanja. Tu će biti istaknuta estetika nezavršenosti

koja je često neodvojiva od fenomena kasnog stila, čega su vrhunski primjeri Tizianova *ultima maniera* i Rembrandtov *Alterstil*, koji pokazuju velike sličnosti u formalnom, simboličkom pa čak i ikonografskom smislu, a obilježava ih akumulacija teške boje na gruboj podlozi. Nasuprot takvoj uzvišenoj monumentalnosti impastozne površine i melankoličnih sadržaja, odudara stil *sprezzature*, odnosno vedre i fluidne elegancije brzog poteza, koji je najbolje opimjeren stiliziranim slikama Parmigianina, Fransa Halsa i drugih. U trećoj će se kategoriji namjernog *non-finita* istaknuti radovi koji tu strategiju primjenjuju na selektivan način, usmjeravajući i kontrolirajući promatračev pogled, što se najviše odrazilo u žanru portretistike, Slike koje su primjer strateške primjene nezavršenosti često uključuju teme o smrtnosti, istini, mogućnostima medija u izražavanju neopisivih stanja i ideja, a često propituju i samu nezavršenost, stvarajući diskurse o procesu stvaranja.

2. Historiografija

Antički su pisci, poput Cicerona, Horacija i Plinija Starijeg, prvi postavili brojna pitanja i otvorili problematiku koja se veže uz nezavršena djela. Tako, primjerice, Ciceron, u knjizi „*Epistolae ad Familiares*“, opisuje nezavršenost kao književni i estetski ideal, dok Horacije, u djelu „*Ars Poetica*“, govori o različitim slikama koje je primjerenije gledati iz daljine, nego izbliza, a Plinije Stariji prenosi mnoge anegdote o cijenjenju nezavršenih djela slavni slikara, upozoravajući na pretjerano dotjerivanje. Nakon tako bogate teoretske aktivnosti rimskih pisaca, tema postaje ponovno dijelom teoretskih rasprava u 15. i 16. stoljeću. Leon Battista Alberti je, u svom traktatu o slikarstvu iz 1435. godine, prekoračio one koji ne dovršavaju svoja djela, no pritom se referirao na Plinija savjetujući slikarima da, poput grčkog slikara Apela, na vrijeme maknu ruku s platna. U 16. su stoljeću raspravi o *non-finitu* pridonijeli Benedetto Varchi i Giorgio Vasari, govoreći o implikacijama Michelangelove estetike nezavršenosti. U istom su se periodu javile rasprave o slikarskom *non-finitu* koji se ponajprije vezao uz venecijanske slikare, gdje je, osim Vasarija koji je utjecao na širenje tema o „grubom“ i „finom“ slikanju na europski Sjever, putem Carela van Mandera, istaknutu ulogu imao i likovni kritičar Pietro Aretino. Početkom 18. stoljeća, Arnold Houbraken nastavlja problematiku *non-finita* u biografiji o Rembrandtu, prenoseći i slikareve osobne komentare na tu temu. Pojačana prisutnost teme *non-finita* u likovnoj kritici 19. stoljeća odgovara proširenijoj uporabi različitih oblika skicoznosti, u brojnim istovremenim slikarskim pravcima, koji su se nastavili razvijati do modernističke gestualnosti pa se i u 20. stoljeću nastavio interes istraživača za *non-finito*. Ključno djelo moderne likovne kritike koje tematizira koncept namjerne nezavršenosti u Vasarijevim biografijama jest „*Finito e non-finito nella critica vasariana*“ Paole Barocchi iz 1958. godine, a ovom su radu bili važni i tekstovi koji se bave fenomenom kasnog stila, poput „*The Artist Grows Old*“ Kennetha Clarka objavljenog 1972. godine. O uklopljenosti *non-finita* u estetiku 18. stoljeća pisao je Eric Rothstein 1976. u tekstu „*'Ideal Presence' nad the 'Non Finito' in Eighteenth-Century Aesthetics*“, a značajan doprinos povezanosti fenomena kasnog stila i *non-finita* predstavlja članak Paule Carabell, „*Finito and Non-Finito in Titian's Last Paintings*“ iz 1995. godine. U novije vrijeme, iznimnoj je popularnosti „nezavršene“ umjetnosti pridonijela velika izložba „*Unfinished: Thoughts Left Visible*“ u organizaciji Metropolitan muzeja u New Yorku 2016. godine, čiji je opširni katalog obuhvaćao mnoge aspekte *non-finita* od 15. stoljeća do danas, uključujući i intervju sa suvremenim slikarima.

Mimezis je tema koja je u većoj mjeri zastupljena u literaturi, posebice u teoriji književnosti. U ovom su radu u ponajviše razmatrane one teorije imitacije koje su imale najveći utjecaj na likovnu produkciju, što nas vraća do filozofije Platona i Aristotela. Osim što su uspostavili temelje mimetičkoj teoriji, iako su ponudili dva različita tumačenja iste, utjecali su i na teoretičare 15. i 16. stoljeća koji su na taj način pomogli usmjeravati ideale oblikovanja suvremenih slikara. Već je u 14. stoljeću, 1360. godine, Giovanni Boccaccio u enciklopedijskom djelu „Genealogia Deorum“ spominjao imitaciju prirode, što se kasnije razvilo u geslo *Ars Simia Naturae* kojeg tematiziraju i Leon Battista Alberti 1435., koji je slike u spomenutom traktatu uspoređivao s prozorima; Giorgio Vasari, koji je u „Vitama“ pisao da je cilj slikarstva imitacija prirode putem linija i boje te Gian Paolo Lomazzo, koji u traktatu iz 1584. godine kao estetski ili moralni ideal umjetnosti navodi upravo mimezis, kodificirajući ga kao polazište akademskog slikarstva. U 20. stoljeću, među prvim je važnim tekstovima koji se bave poveznicom mimezisa i likovnog oblikovanja, opsežna studija Erwina Panofskog „Idea: Prilog povijesti pojma starije teorije umjetnosti“. Izvorno objavljena 1924. i potaknuta predavanjem Ernsta Cassirera o ideji „lijepog“ u Platonovim dijalozima, značajno je proširena 1960. godine te prati razvoj platonističke „ideje“ kroz povijest likovne teorije u antici, srednjem vijeku, renesansi, manirizmu i klasicizmu. O Platonovoj teoriji ljepote pisao je i G. M. A. Grube u članku iz 1927. (objavljen u časopisu *The Monist*). Ernst Gombrich je u knjizi „Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation“ razmatrao psihološke učinke različitih iluzionističkih likovnih rješenja. Za ovaj su rad ključni i nemimetički elementi koje opisuje Meyer Schapiro u svojem tekstu „On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs“ (izvorno predstavljenom 1966., a objavljenom 1968. godine u časopisu *Semiotica*). Također, za pisanje ovoga rada koristan je bio i sažeti prikaz mimetičkih teorija kroz povijest u knjizi „Estetika: povijest filozofskih problema“ iz 1974. autora Danka Grlića, kao i članak Davida Blindera „In Defence of Pictorial Mimesis“ iz 1986. godine kojim zastupa mogućnost mimetičkog tumačenja reprezentacijskih slika u novijoj teoriji umjetnosti, usprkos pojavi semiotike, koja uglavnom odbacuje takve interpretacije. Za ovaj je rad neizostavna i knjiga Arthura C. Dantoa „Preobražaj svakidašnjeg“ (originalno objavljena 1981. godine), koja nastoji pronaći definiciju umjetnosti, nudeći pritom i zanimljive interpretacije različitih mimetičkih i protumimetičkih teorija.

3. Ciljevi

U svrhu definiranja slikarskih karakteristika *non-finita* i njegovog odnosa prema imitacijskim teorijama (poglavito) 16. i 17. stoljeća, ali i dalje, prvo će biti potrebno odrediti sam pojam mimezisa, kao i ponuditi njegove prve formulacije i razlike u filozofiji Platona i Aristotela, čija su se promišljanja o toj ideji odrazila na čitavu zapadnoeuropsku povijest i teoriju umjetnosti. Zatim treba uspostaviti nemimetičke parametre koji pripadaju konvencijama oblikovanja, poput okvira, podloge ili materijala slike, da bismo u odnosu na vidljivost tih elemenata mogli odrediti tendira li određena slika mimetičkom, odnosno iluzionističkom, ili protumimetičkom smjeru. Na osnovu toga, bit će moguće prepoznati određene situacije u povijesti slikarstva i skulpture gdje se više ili manje cijenio upravo iluzionizam, odnosno prikriivanje nemimetičkih elemenata jer ukazuju na razlike između umjetnosti i stvarnosti. Nadalje, potrebno je razlikovati nenamjerni *non-finito* i *non-finito* kao posljedicu produkcije skica i sličnih oblika razvijanja inicijalnih kompozicija, od namjernog *non-finita* čija strateška primjena omogućuje drugačije, nekonvencionalne oblike izražavanja. Pritom, cilj je uspostaviti različite estetske kategorije i pristupe nezavršenosti, poput teškog i impastoznog *non-finita* koji obilježava fenomen kasnog stila, zatim vedru i lagodnu eleganciju fluidnog izraza *sprezzature* te na kraju selektivni *non-finito* kao strategiju fokusiranja promatračeva pogleda. Na kraju, s ciljem zaokruživanja razvoja *non-finita* i upotpunjavanja njegovih formacija, potrebno je osvrnuti se na revitalizaciju nezavršenosti u estetici 19. stoljeća kao temeljne modernističke slikarske prakse te ponuditi zaključni prikaz kompleksnog odnosa *non-finita* i mimezisa.

4. Rasprava o mimezisu

4.1. *Platon i Aristotel: formiranje klasične mimetičke teorije*

Da bismo se približili karakterizaciji i povijesnoj uspostavi *non-finita* kao i njegovom odnosu s mimezismom, potrebno je izraditi kratki pregled mimetičkih teorija ističući njihov utjecaj na produkciju likovne teorije i reprezentacijskih slika na Zapadu.¹

¹ U nastavku će se pod pojmom reprezentacijskih slika koristiti definicija Davida Blindera, kao „artificijelnih prikaza optičkih informacija koje specificiraju nešto izvan sebe samih“. D. BLINDER, 1986., 25.

Pojam mimezisa dolazi od grčke riječi „*mimesis*“ što znači imitacija; primjerice, u slučaju glumca koji na pozornici imitira riječi i djela mitskog heroja.² To je, ukratko rečeno, oponašanje stvarnosti u nekom umjetničkom mediju, odnosno nastojanje da se postigne potpuna nerazlučivost između stvarnosti i umjetničkog djela. Autor (pisac, slikar, kipar ili arhitekt) pritom koristi reprezentacijska, ili točnije, imitacijska sredstva koja mu omogućuju stvaranje takve iluzije, bilo da se radi o jeziku, boji ili kamenu.

Mimezis je u teoriju umjetnosti ušao kritičkim tonom grčkog filozofa Platona, čije je loše mišljenje o statusu umjetnika u društvu uvjetovalo višestoljetnu stigmatizaciju umjetnosti. Slikanje je za Platona jednako okretanju zrcala prema svijetu, što znači da je slika samo odraz prirode. Time je uspostavio klasičnu mimetičku teoriju koja se temelji na njegovoj hijerarhiji stvarnosti. Prvi, najviši stupanj stvarnosti, pripada *idejama* (ili *formama*), koje su nepristupačne promjeni i postoje neovisno o pojavnom svijetu. U drugom se, nižem stupnju, nalazi materijalni svijet, odnosno sve fizičke *stvari* koje okružuju čovjeka i koje su promjenjive, prolazne i potrošne, a u sebi sadrže dio (nikad cjelinu) savršene forme. Na kraju, treći stupanj pripada *umjetnosti*, koja zrcali *stvari* drugog stupnja, što ju čini prividom privida te stoga dvostruko udaljenom od prave stvarnosti.³ Temeljem takve strukture, Platon je stvorio trojaku optužbu umjetnosti: prvo, ona je treći i najniži stupanj stvarnosti, nakon pojavnog svijeta koji imitira forme, i formi na samom vrhu; drugo, umjetnost na taj način odvlači od spoznaje jer oni koji ju proučavaju poznaju samo taj treći stupanj stvarnosti, dok filozofija privlači pozornost na višu realnost, odnosno proučava svijet ideja, ili forme, ne bi li objasnila pojavni svijet (drugi stupanj), što umjetnost i filozofiju stavlja u oprečan odnos; treće, umjetnost je perverzija, nadomjestak, odnosno kompenzacijska aktivnost za one koji su nesposobni da *budu* ono što tek *oponašaju*.⁴

Na takve optužbe odgovara praktički čitava povijest umjetnosti Zapada od Platona nadalje, nastojeći podignuti ontološku vrijednost umjetnosti (prema hijerarhijskoj ljestvici realnosti koju je Platon formulirao), zbog čega kontinuirano teži približavanju umjetnosti ka stvarnosti.⁵ No, kao što ćemo vidjeti u ovom radu, slikarstvo na to odgovara na vrlo različite načine, što ovisi o samoj percepciji stvarnosti, bilo da je smatrana objektivnom i univerzalno istinitom, ili osobnom i subjektivnom unutrašnjom vizijom.

² D. BLINDER, 1986., 20

³ A. C. DANTO, 1997., 17

⁴ A. C. DANTO, 1997., 17

⁵ A. C. DANTO, 1997., 18.

Oprečno je mišljenje Platonu iznio Aristotel koji čovjeka smatra „ljubiteljem umjetnosti“, rekavši kako je u umjetnosti moguće uživati zato što smo u stanju prepoznati razliku između nje i stvarnosti, suprotno Platonovom stanovniku iz spilje koji nije razlikovao realnost od privida.⁶ Također, Aristotel se Platonovoj definiciji mimezisa suprotstavio vlastitom, koja nema tako kritičan stav prema umjetnosti i omogućuje raznovrsne pristupe oblikovanju. On, za razliku od Platona, prepoznaje činjenicu da se u procesu mimezisa bića, predmete i pojave oponaša različitim sredstvima, ali i različitim *načinom*, spominjući pritom razliku između drame i epa, pri čemu bi ep, primjerice homerovskog tipa, umjetnički oponašao radnju putem pripovijedanja, dok bi u drami sama lica glumaca bila aktivni nosioci radnje, odnosno tragičnog sukoba.⁷ Ta bi se ključna distinkcija, u polju slikarstva, mogla primijeniti na razliku deskriptivne ilustrativnosti koja „pripovijeda“ sadržaj i nedeskriptivne sugestivnosti materijalnih slikarskih poteza koji su „aktivni nosioci“ značenja, odnosno konotativnog i denotativnog u likovnim umjetnostima.

Usprkos različitim mogućnostima koje otvara Aristotelova imitacijska teorija, upravo se Platonova (klasična) koncepcija mimezisa odrazila na likovnu teoriju 15. i 16. stoljeća pa je tako Leon Battista Alberti, inspiriran klasičnom mimetičkom teorijom, slike uspoređivao s prozorima, gdje bi vidljivost medija, kakvu ostvaruje *non-finito*, ometala pogled u naslikanu iluziju, što dodatno zanimljivim čini upravo takve odluke slikara.⁸ I Leonardo da Vinci zastupa slično stajalište kada kaže da „slika koja ima najveću sličnost s reproduciranom stvari zaslužuje najveću hvalu“ čime je želio pobiti „one slikare koji žele poboljšati prirodne stvari“.⁹ Takvu poziciju nastavlja i Giorgio Vasari, koji je kao cilj slikarstva propagirao imitaciju prirode te je, govoreći o Masacciu, izjavio da „slikarstvo nije ništa više doli jednostavnog prikazivanja svega živog u prirodi, putem crteža i boja kakve priroda sama pokazuje“.¹⁰ Međutim, paralelno s takvim sugestijama o oponašanju, u tadašnjoj je teoriji postojala i misao o prevladavanju prirode putem idealizacije. Naime, slikar je u stanju osmisliti „fantaziju“ pojave koja nadilazi objektivnu pojavnost vanjskog svijeta ili čak konstruira nova bića, poput Kentaura, što mu je omogućeno selekcijom „najljepšeg“.¹¹ U ovom je slučaju korisno citirati Albertija koji, nasuprot Leonardu, smatra da „slikar ne bi trebao postići sličnost samo u svim dijelovima, nego povrh toga dodati ljepotu“, čime se ipak odmiče od striktnog zastupanja dokumentiranja

⁶ A. C. DANTO, 1997., 23.

⁷ D. GRLIĆ, 1974., 58.

⁸ D. BLINDER, 1986., 19.

⁹ E. PANOFSKY, 2002., 56.

¹⁰ E. GOMBRICH, 1984., 9.

¹¹ E. PANOFSKY, 2002., 56.

stvarnosti.¹² Dakle, u renesansi je, kao i u antici, osim teorije oponašanja (*imitatio*) postojala i teorija selekcije (*electio*).¹³ No, iako omogućuje nadgradnju prirode ljepotom, selekcija ipak podrazumijeva idealizaciju (što znači sadržajnu, a ne formalnu promjenu) onoga što se objektivno promatra pa je ipak istovremeno moguća Albertijeva spomenuta metafora o slikama kao prozorima; dok god je medij „proziran“ i iluzija će biti očuvana, bez obzira na idealizam sadržaja slike. Za razliku od idealizacije, *non-finito* predstavlja fizičko, optičko ometanje cjelovitosti i mimetičke sličnosti (da ostanemo uz Albertijevu metaforu: poput zastora koji ometa pogled kroz prozor), naglašavajući vidljivost materije nauštrb privida. Stoga, ni imitacija ni selekcija nisu komplementarni s formalnim promjenama kakve garantira *non-finito*.

Međutim, ipak je moguće identificirati teoretsku podlogu koja u *Cinquecentu* „dopušta“ *non-finito*, usprkos mimetičkim konvencijama toga vremena. Naime, Erwin Panofsky prepoznaje dva simultana značenja pojma „ideja“ u teoriji umjetnosti 16. stoljeća: jedno označava idealizaciju (kao kod Albertija i Rafaela) temeljenu na *predodžbi ljepote* koja nadilazi prirodu (dakle spomenuta selekcija koja teži ka „idealu“), a drugo označava *predodžbu slike* (među ostalima ističe ju Vasari) koja se temelji na autorovom konceptu (*concetto*) koji je stvoren u duhu zbog čega prethodi vanjskom prikazivanju i neopterećen je kategorijama „lijepog“ ili „nelijepog“.¹⁴ Dakle, pojam duhovne predodžbe slike teoretski bi mogao obuhvatiti i formalne nekonvencionalne devijacije, poput *non-finita*, kao dio autorove „ideje“, odnosno koncepta.

Osim što ga se najčešće veže uz *non-finito* te smatra ključnom figurom u razvoju tog pristupa, Michelangelo je i jedan od prvih (oko 1530. godine) verbalizirao sumnju u platonovsku, ili „klasičnu“, mimetičku teoriju, ističući vrijednost „unutarnje slike“ nauštrb vanjske (prvotne u procesu gledanja) koja se postepeno umanjuje do bezvrijednosti.¹⁵ U sličnom je smjeru išao i francuski filozof René Descartes, koji je 1637. godine napisao da je „um taj koji vidi, ne oko“.¹⁶

Nadalje, njemački je filozof Friedrich Nietzsche mimetičkoj teoriji suprotstavio protumimetičku, koja podrazumijeva onu umjetnost koja ne imitira život (kao što to čine Euripidove realistične i deskriptivne drame), već sadrži tajanstvenost i udaljava se od stvarnog

¹² E. PANOFSKY, 2002., 57.

¹³ E. PANOFSKY, 2002., 57; Ta dva koncepta, imitacija i idealistička selekcija, nisu nužno kontradiktorna, kao što je slučaj za mimesis i ometanje iluzije *non-finitom*. Dapače, imitacija je često, pogotovo slijedeći Aristotela i Tomu Akvinskog, podrazumijevala „idealizirajuću“ vrstu reproduciranja prirode, što dodatno širi koncept mimesisa. E. PANOFSKY, 2002., 103.

¹⁴ E. PANOFSKY, 2002., 78, 79.

¹⁵ R. J. CLEMENTS, 1954., 326.

¹⁶ D. BLINDER, 1986., 20.

života; upravo u tim karakteristikama leži „umjetnost“ nekog djela.¹⁷ Nietzsche je smatrao da umjetnošću možemo nazivati samo ona djela koja prkose racionalnom objašnjenju i čije nam značenje na neki način izmiče (kao što izmiče na nedeskriptivnim te tehnički i simbolički otvorenim *non-finito* radovima koja ne trpe krajnja uvjerenja).¹⁸ U tom smislu, djela koja sadrže *non-finito* su bliža umjetnosti nego stvarnosti.

4.2. *Uspostava nemimetičkih parametara u slikarstvu*

Da bismo mogli razlikovati mimetičke od protumimetičkih pokušaja u umjetnosti, potrebno je uspostaviti nemimetičke parametre prema kojima se ta razlika mjeri. Nemimetički elementi kreiraju konvencije koje promatraču potvrđuju da nešto nije stvarnost, već umjetnost, a mogu biti okvir i ravna podloge slike, vidljivost materijala, izložbeni prostor ili kazališna pozornica gdje, kako kaže Arthur Danto, ako netko žestoko laje poput psa smatran je glumcem koji oponaša psa, a ne luđakom, kakvim bi ga smatrali da istu stvar čini na ulici (to jest u stvarnosti).¹⁹

Ukoliko namjeravaju prouzročiti iluziju, ili stvoriti osjećaj nerazlučivosti između umjetnosti i života, umjetnici će prikrivati, odnosno narušavati te nemimetičke parametre, kao što je to napravio Giovanni Francesco Barbieri, poznatiji kao Guercino, na slici „Ukop sv. Petronile“ (1623., Musei Capitolini, Rim) gdje se donji rub slike (inače dijelom okvira, nemimetičkog elementa) poklapa sa stvarnim rubom groba svetica iznad kojeg je slika bila prvobitno izložena.²⁰ Međutim, uspostava takvih nemimetičkih parametara u procesu reprezentacije stvarnosti omogućuje i nove načine izražavanja koji su prisutni u protumimetičkoj umjetnosti koja naglašava vidljivost medija, poput one gdje je *non-finito* korišten kao strategija oblikovanja.²¹

Američki je povjesničar umjetnosti Meyer Schapiro predstavio povijesni razvoj nemimetičkih elemenata. U paleolitiku, ističe Schapiro, odnosno starijem kamenom dobu, špiljske su slike rađene na nepripremljenoj podlozi grubog zida, često jedna preko druge, zbog čega kroz sliku prodiru nepravilnosti zemlje i kamena, što govori o nepostojanju pravila oblikovanja, a razvoj ravne podloge na koju je moguće slikati pratimo od neolitika i brončanog

¹⁷ A. C. DANTO, 1997., 40.

¹⁸ A. C. DANTO, 1997., 37.

¹⁹ A. C. DANTO, 1997., 35.

²⁰ A. C. DANTO, 1997., 33.

²¹ M. SCHAPIRO, 1972-73., 19.

doba, sukladno izumu keramike ili zidanju uz pomoć vezivnih sredstava.²² Okvir slike je kao konvencija napušten u modernizmu gdje su slikari sve više naglašavali ekspresivne i formalne kvalitete nemimetičkog slikarskog traga, a sve manje težili realističnom prikazivanju dubine prostora, odnosno stvaranju mimetičke iluzije koja bi od stvarnosti potom trebala biti odvojena okvirom.²³ Prve takve ekspresivne i nemimetičke naglaske možemo vezati upravo uz pojavu strateškog *non-finita*, što će se u ovom radu nastojati fenomenološki prikazati.²⁴

Klasični je mimezis povijesno češći u teoriji umjetnosti, nego u samoj likovnoj praksi. Osvrćući se na razne traktate i tekstove koji bilježe oponašanje prirode kao krajnji cilj umjetnosti, očekivali bismo da slike razlikuje samo njihov sadržaj, što je daleko od istine. Slikari se razlikuju međusobno, a prolaze i kroz osobne stilske evolucije, bez obzira na konstantan cilj imitacije prirode kojeg pritom možda proklamiraju, što znači da promjena oblikovanja ovisi o njihovoj subjektivnoj percepciji objektivnog svijeta.²⁵ Ipak, da bi bilo moguće pozicionirati koncept *non-finita* u odnosu na imitaciju, potrebno je također uspostaviti pozadinu prisutnosti mimetičkih tendencija u zapadnoeuropskom slikarstvu.

U povijesti likovne kritike postoji niz estetičara koji, još od legendarnog natjecanja grčkih slikara Parhazija i Zeuksida, reprezentacijska umjetnička djela ocjenjuju na osnovu postignutog iluzionizma.²⁶ Međutim, praksa imitacije stvarnosti naišla je na brojne teološke probleme u srednjovjekovnoj Europi. U bizantskom je društvu došlo do poznatog raskola između ikonodula, koji su štovali svete slike, i ikonoklasta, koji su ih odbijali i uništavali, smatrajući ih idolima, koji su nepoželjni jer se time štuje nešto što nije sam Bog ili sveta osoba.²⁷ Na kraju su prevagnuli ikonoduli, čiji cilj postaje vjerno i *potpuno* kopiranje prototipova svetih likova, što se opravdalo teorijom inkarnacije, odnosno vjerovanjem da je u predmetu utjelovljen lik kojeg predmet prikazuje.²⁸ U tako zadanim parametrima, *non-finito* bi se teoretski mogao promatrati kao ikonoklastička pobuna protiv mimetičkog uprizorenja; protiv stvaranja lažnih slika koje nisu u stanju prikazati veličanstvo stvarnosti, prirode, Boga.

U kontekstu odnosa *non-finita* prema mimetičkim ciljevima umjetnosti, zanimljivo je osvrnuti se na Michelangelovog „Umirućeg roba“ (c. 1513 – 1516., Louvre, Pariz), točnije na

²² M. SCHAPIRO, 1972-73., 9.

²³ M. SCHAPIRO, 1972-73., 11.

²⁴ Također, uz ovdje spomenute vrste imitacije, postoji i ekspresivna, koja se međutim ne odnosi na formalnu i tehničku ekspresivnost već na ekspresivnost sadržaja: izraze lica, geste, životnu naraciju i slično, čime su obilježene, primjerice, slike povijesnog žanra. E. ROTHSTEIN, 1976., 315, bilj. 14; 317.

²⁵ Upravo je estetski postupak *non-finita* idealan za izraz subjektivne percepcije, jer funkcionira kao osobni slikarski rukopis.

²⁶ D. BLINDER, 1986., 19.

²⁷ KATALOG, 2016., 56 (Nico Van Hout, kat. jed. The Unfinished and the Eye of the Beholder).

²⁸ KATALOG, 2016., 56, 57 (Nico Van Hout, kat. jed. The Unfinished and the Eye of the Beholder).

prikaz majmuna na bazi skulpture (slika 1) koja se naslanja uz nogu tog lika. Michelangelovo bi se djelo moglo interpretirati kao alegorija slikarstva/umjetnosti, gdje bi majmun ilustrirao tada popularnu ideju da umjetnost imitira prirodu (lat. *Ars Simia Naturae*).²⁹ Majmun se pritom referira na imitaciju jer je latinska riječ za majmuna i oponašanje slična, a vrlo je značajna za ovu raspravu i činjenica da je i lik životinjice ostavljen u *non-finitu*. Michelangelovo umetanje „nedovršenog“ majmuna, dakle, nudi barem dvije moguće, iako suprotne interpretacije; njegovo djelo služi ili kao potpora tada proklamiranom imitacijskom cilju sve umjetnosti, koji je doduše različito shvaćen,³⁰ ili kao njegova ironijska subverzija.

Povremeno odobravanje na koje je naišao *non-finito* od strane likovne kritike, obilježilo je stvaralaštva tek nekoliko autora tijekom 15. i 16. stoljeća, pri čemu je glavnu ulogu odigrao Giorgio Vasari, raspravljajući o *non-finitu* Michelangelove skulpture.³¹ To odobravanje *non-finita*, iako ne bez kontroverzi, nastavljeno je u privatnoj sferi naručiteljskog konteksta 17. i 18. stoljeća, gdje se cijenio kao pobuna protiv konvencionalnih slikarskih ideala i tradicionalnih poimanja završenosti, dok je u javnom ambijentu, gdje su slobodu kontrolirali i umanjili politički i crkveni vladari, smatran neprimjerenim.³² Ukoliko prihvatimo učestalo mišljenje da je slikarstvo po naravi mimetično,³³ ne iznenađuje vječito divljenje *tromp l'oeil* iluzionizmu, koje traje od antike nadalje, a svoj je najmonumentalniji izraz poprimilo u *Gesamtkunstwerku*, odnosno baroknom konceptu totalnog uređenja. U takvim je uvjetima, gdje se prikrivaju nemimetički parametri medija i gdje je cilj bila potpuna osjetilna imerzija promatrača u stvorenu iluziju,³⁴ *non-finito* neprimjeren kao element koji ukazuje na proces nastanka te iluzije, čime ju razbija.³⁵

U stvaranju mimetičke iluzije, kako ističe James Gibson, sudjeluju dva „prostora“ slike, što je Gombrich nazvao dihotomijom „platno ili priroda“.³⁶ Prvi se prostor odnosi na materijalnu stvarnost kojoj djelo fizički pripada (alati prikazivanja: platno i boja), a drugi na prividnu stvarnost koju slikar nastoji dočarati.³⁷ Gombrich ističe kako je promatraču nemoguće

²⁹ C. ROBERTSON, 2012., 44.

³⁰ Povjesničar umjetnosti H. W. Janson primjerice, u renesansnoj izreci *Ars Simia Naturae*, od Boccacciovog djela *Genealogia Deorum* do Lomazzovog *Trattato*, prepoznaje „imitaciju prirode“ kao približavanje estetskom ili moralnom idealu (što je bliže aristotelijanskom mimezisu), a ne nužno doslovnom bilježenju objektivne stvarnosti. H. BOBER, 1954., 146.

³¹ KATALOG, 2016., 32. (Carmen C. Bambach, kat. jed. Leonardo, Michelangelo, and Notions of the Unfinished in Art).

³² KATALOG, 2016., 59. (Nico Van Hout, kat. jed. The Unfinished and the Eye of the Beholder).

³³ E. ROTHSTEIN, 1976., 315.

³⁴ Korištenjem lažne perspektive, ispreplitanjem naslikanih i stvarnih materijala i ostalim mimetičkim trikovima koji potpuno brišu vidljivu granicu između umjetnosti i stvarnosti.

³⁵ KATALOG, 2016., 59 (Nico Van Hout, kat. jed. The Unfinished and the Eye of the Beholder).

³⁶ D. BLINDER, 1986., 26.

³⁷ D. BLINDER, 1986., 26.

istovremeno se koncentrirati na obje razine slike, iako one istovremeno postoje, iz čega možemo zaključiti da naglašena tjelesnost slike otežava čitanje mimetičkog privida (posebice iz blizine).³⁸ Usprkos različitim varijacijama mimezisa u filozofiji te teoriji umjetnosti i književnosti, njegov je konačni cilj potpuna iluzija, što je lord Kames, ključna figura škotskog prosvjetiteljstva, nazvao „idealnim prisustvom“,³⁹ gdje završeni proizvod nema vidljivih aluzija na proces vlastitog nastanka. Dakle, ovaj primjer ilustrira očitu karakternu nekompatibilnost mimezisa i *non-finita*.

5. Nenamjerni *non-finito* i *primi pensieri*

Iako inherentno vezan uz oponašanje, jedna od posljedica „idealnog prisustva“ (uživljavanja u potpunu iluziju) jest „imaginativna ekspanzija“, odnosno poticanje promatračeve mašte, čega je specijalizirana forma upravo *non-finito*.⁴⁰ U tom je kontekstu zanimljivo opažanje engleskog esejista Josepha Addisona o Vergiliju koji „nekad nagovješćuje, pokazujući samo onoliko koliko je dovoljno da našu maštu prirodno vodi u sve dijelove koji ostaju neotkriveni“.⁴¹

Sukladno tome, u nastavku će se proučavati djela koja su se u 15. i 16. stoljeću bilježila, uz ovdje korišten izraz *non-finito*, kao „nepotpuna“ (*incompiuto*), „nesavršena“ (*imperfetto*), „skicirana“ (*abbozzato*), ili „neizvedena“ (*non fornito*) djela.⁴² To su razni nazivi za radove koji nagovješćuju, a ne ilustriraju stvarnost medijem, odnosno na kojima je prisutan i vidljiv „sirovi“ materijal (platno, kamen, boja, ugljen, kreda) kao nemimetički podsjetnik na proces nastanka, što ometa cjelovitost umjetničke iluzije, bez obzira na intenciju autora.

³⁸ E. GOMBRICH, 1984., 22.

³⁹ Lord Kames piše o književnosti i slikarstvu, opisujući „idealno prisustvo“ kao stanje sanjarenja u kojem čitatelj/promatrač zaboravlja da čita/gleda te ima dojam kao da je živi svjedok opisanih događaja. Takva je pozicija potpunog uživljavanja u iluziju nenarušenu vidljivošću medija bila vrlo raširena i cijenjena među francuskim i engleskim kritičarima 18. stoljeća. E. ROTHSTEIN, 1976., 309, 310.

⁴⁰ E. ROTHSTEIN, 1976., 324.

⁴¹ E. ROTHSTEIN, 1976., 322, 323..

⁴² KATALOG, 2016., 31 (Carmen C. Bambach, kat. jed. Leonardo, Michelangelo, and Notions of the Unfinished in Art).

5.1. *Napuštena djela*

Plinije Stariji je u svom slavnom djelu *Naturalis historia* napisanom od 77. do 79. godine, prepoznao temeljne dobrobiti nezavršenih djela. Govoreći kako je šteta ako umjetnik prijevremeno umre i ne uspije dovršiti započeto, ipak ističe kako napuštena djela govore mnogo o procesu njihova nastanka, pokazuju evoluciju autorovih misli i prepuštaju promatraču zadatak njihova dovršetka.⁴³

Iako termin *non-finito* danas obično označava svjesnu umjetničku strategiju oblikovanja, povijesno se u većoj mjeri odnosio na ona djela koja su silom prilika ostavljena nezavršena, bilo da je riječ o preranoj smrti autora, nesretnim okolnostima narudžbe, promjene interesa, ili slično. Jedan od ranijih primjera slučajne nezavršenosti uzrokovane preranom smrću autora jest anegdota o nezavršenoj „Veneri“ grčkog slikara Apela. Priču u 16. stoljeću prenosi slikar i teoretičar Paolo Pino, navodeći kako se nitko nije usudio dovršiti sliku velikog majstora, jer mu nitko nije bio ravan, pa je slika dugo godina ostala nezavršenom (*imperfetta*).⁴⁴

Jedna takva *imperfetta* slika, ali koja je zapravo savršen primjer zaustavljenog procesa slikanja, bilo završenog crteža ili, vjerojatnije, napuštenog podslika, jest Jan van Eyckova „Sveta Barbara“ (potpisana i datirana na originalnom okviru 1437. godine).⁴⁵ Iako je slika uglavnom monokromna (a upitno je i obojeno nebo koje može biti kasnija intervencija), postignuta je sva crtačka finesa koja inače odgovara van Eyckovom načinu slikanja. Nizozemski slikar i biograf Carel van Mander, autor knjige o slikarima (*Het Schilder-boeck* iz 1604. godine), hvalio je van Eyckovu *dood verwe* („mrtvu boju“ ili monokromni podslik) koja je preciznija „nego što bi završena djela drugih majstora ikad mogla biti“. Usprkos nezavršenosti, slika je uspješno ostvarila (potencijalno) „konačni“ dojam kakvog postiću i van Eyckova dovršena djela. Dakle, slika demonstrira Vasarijevu tvrdnju da je sama priroda toliko pravilna, skladna i dosljedna da se u pojedinom dijelu može prepoznati cjelina (što je sadržano u poslovi „ex ungue leonem“).⁴⁶ Shodno tome, iako je Van Eyckova slika samo djelomično završena, ipak naslućuje konačnu formu, odnosno sadrži, kako kaže Panofsky, „mogućnost dospijevanja do ideje“.⁴⁷ Također, spomenuta slika ide u prilog različitosti oblika *non-finita* koji ne mora uvijek podrazumijevati individualizirane poteze kista ili impastoznu teksturu;

⁴³ Privlačne odlike *non-finita* kakve Plinije navodi pomažu objasniti njegovu tvrdnju da su takva djela često bila vrijedna divljenja više od onih završenih. PLINIJE STARIJI, 1938., 367.

⁴⁴ KATALOG, 2016., 19 (Andrea Bayer, kat. jed. Renaissance Views of the Unfinished).

⁴⁵ KATALOG, 2016., 20 (Andrea Bayer, kat. jed. Renaissance Views of the Unfinished).

⁴⁶ E. PANOFSKY, 2002., 76.

⁴⁷ E. PANOFSKY, 2002., 76.

može, kao u ovom slučaju, biti primjer reduciranog kolorizma te istovremeno detaljizirajuće kompleksnosti crteža.

Za sljedeći je primjer Leonardova „Poklonstva kraljeva“ (1481. – 1482., Galleria degli Uffizi, Firenca, 243 s 246 cm, slika 2) također moguće argumentirati da je postignuta sveukupnost i upotpunjenost dojma usprkos nedovršenosti djela, što će se komparirati s Michelangelovom nezavršenom „Manchesterskom Madonnom“ (iako upitne atribucije, nastala oko 1497., The National Gallery, London). Leonardo je sliku započeo kao svoju dotad najvažniju narudžbu, no napustio ju je preseljenjem iz Firence u Milano 1483. godine.⁴⁸ Iako svojim nezavršenim, napuštenim stanjem nažalost ne predstavlja anomaliju u slikarevu svejedno kvantitativno skromnom opusu, ona demonstrira ključne aspekte slikareva procesa i tehnike, prije svega perfekcionizam koji mu je i otežavao završavanje djela.⁴⁹ Čak je i poznati portret Lise del Giocondo („Mona Lisa“, 1503-1506., Louvre, Pariz) ostao nedovršen do njegove smrti jer ju je neprestano usavršavao, zbog čega nikad nije isporučena naručitelju.⁵⁰ Leonardova je metoda eksperimentalna, a podrazumijevala je i inspiriranje neobičnim, organskim oblicima prirode, poput oblaka, blatnjave vode ili mrlja na zidu, ne bi li potaknuo um za nove invencije.⁵¹ Dakle, iako nadahnut prirodom, on nije mimetičan u klasičnom smislu, jer preuzima i reinterpretira apstraktne i sugestivne oblike, što krajem 15. stoljeća već podsjeća na Rorschachov test mrljama u modernoj psihologiji.⁵² Leonardu je, čini se, bila važnija procesualnost i eksperimentalnost slikanja, odnosno oblikovanje u neprestanom fluksu gdje je više različitih rješenja istovremeno na raspolaganju, nego što ga je zanimala slika kao gotov proizvod. Ako usporedimo „Poklonstvo kraljeva“ sa spomenutom „Manchesterskom Madonnom“ mladog Michelangela, vidljiv je u potpunosti suprotan pristup slikanju. Dok Leonardo eksperimentira s relativno novim medijem ulja, koje se sporije suši, što omogućuje duže vrijeme rada i lakši *sfumato* prijelaza svjetla i sjene, Michelangelo slika tradicionalnijom tehnikom tempere na drvu. Nadalje, Leonardova holistički građena slika pokazuje tragove neprestanog redefiniranja i prerađivanja formi, s postepeno organiziranom cjelokupnom strukturom svjetla i sjene, što je pristup kakvog Michelangelo obično primjenjuje na kompozicijskim skicama, o čemu će više riječi biti u nastavku. Na „Manchesterskoj Madonni“,

⁴⁸ F. ZÖLLNER, 2006., 25.

⁴⁹ Nezavršena su se Leonardova djela često objašnjavala slikarevim karakternim manama (koje ga paradoksalno ujedno čine velikim) poput perfekcionizma ili straha od neuspjeha. KATALOG, 2016., 39 (Carmen C. Bambach, kat. jed. Leonardo, Michelangelo, and Notions of the Unfinished in Art).

⁵⁰ KATALOG, 2016., 37 (Carmen C. Bambach, kat. jed. Leonardo, Michelangelo, and Notions of the Unfinished in Art).

⁵¹ E. GOMBRICH, 1984., 151.

⁵² KATALOG, 2016., 36 (Carmen C. Bambach, kat. jed. Leonardo, Michelangelo, and Notions of the Unfinished in Art).

pak, Michelangelo kompoziciju gradi komadno, slikajući figuru po figuru, od početka do kraja. Preranim napuštanjem takvog procesa ostala su jasno vidljiva tri odijeljena stadija nastanka: bijeli grund gipsane podloge, silueta figure ispunjena zelenkastim pigmentom (*terra verde*) i vrlo doručeni likovi koji posjeduju sve suptilnosti i detalje završene slike.⁵³ Nasuprot tome, Leonardova monumentalna, a skicozna, kompozicija sadrži brojne *pentimente*, kao na borbi konjanika u pozadini, gdje naknadni *disegno* bitke stoji uz onaj prvi.⁵⁴ Također, na slici nema tragova *spolvera*, uobičajenih načina prijenosa predložka kompozicije na drugu podlogu, a na brojnim su mjestima uočeni i ostatci trljanja boje rukom ili prstima majstora.⁵⁵ To govori o eksperimentalnoj naravi Leonardovog promjenjivog i konstantno evoluirajućeg procesa kojemu je *non-finito*, iako ne namjieran, u samoj srži.⁵⁶

5.2. Skice

Na početku treba razjasniti kako skice ne pripadaju nenamjernom *non-finitu*, kakav karakterizira prerano napuštena te stoga nedovršena djela, no mogu se smatrati autorovim inicijalnim mislima (*primi pensieri*). Skice su produkti pripremnog rada te ostaju vezane uz okružja radionica i ateljea, uz vježbe, studije i demonstracije, a zanimljive su jer nas informiraju o „službenim“ djelima tih autora. U poglavlju koje slijedi iza ovog bit će riječi o *završenim* i službenim (a *non-finito*) djelima.

Kada govorimo o skicama i skicoznim crtežima, prikladno je osvrnuti se na komentare francuskog slikara i kritičara Rogera de Pilesa koji su nastali oko 1699. godine, a potom odjeknuli u stavovima Sir Joshua Reynoldsa.⁵⁷ De Piles sugerira da „grubi crteži zadovoljavaju više od završenih“ jer mašta nadopunjuje sve što na njima nedostaje i jer ih svatko vidi sukladno vlastitom ukusu.⁵⁸ Slično je mišljenje izrazio i francuski kritičar Anne Claude de Caylus, rekavši da preferira skice i nagovještaje spram eksplicitne slike jer nam laska znati kako je nešto

⁵³ KATALOG, 2016., 35 (Carmen C. Bambach, kat. jed. Leonardo, Michelangelo, and Notions of the Unfinished in Art).

⁵⁴ F. ZÖLLNER, 2018., 222.

⁵⁵ F. ZÖLLNER, 2018., 222.

⁵⁶ Sličan zaključak donosi Juergen Schulz o *non-finitu* Michelangelove skulpture, smatrajući da su kontinuirana samokritičnost i spremnost da odbaci rješenja na kojima radi u srži majstorove metode, što potencira činjenica da je uglavnom radio u mramoru, gdje je, u odnosu na slikarstvo, znatno teže napraviti promjene. „Voljnost za konstantnim revizijama i korekcijama implicira voljnost da se započeti projekt napusti u bilo kojem trenutku.“. J. SCHULZ, 1975., 373.

⁵⁷ E. ROTHSTEIN, 1976., 326.

⁵⁸ E. ROTHSTEIN, 1976., 326.

nastalo.⁵⁹ Užitek promatrača 18. stoljeća u nedovršenom crtežu, kaže Jean Starobinski, leži u „umnom dovršavanju“ djela koje je slikar napustio (ili u slučaju skice načeo), odnosno u „suučesništvu mašte“, koja je aktivirana promatranjem nezavršenosti općenito.⁶⁰

U periodu između 20-ih i 60-ih godina 19. stoljeća moguće je pratiti sve veći interes za skice, studije i crteže; pariški je Salon sudjelovao u institucionalnoj validaciji skice (*esquisse*), iako ne kao samostalnog umjetničkog djela, a već je 1816. godine pod organizacijom Ecole des Beaux-Arts održano natjecanje naslikanih studija.⁶¹ Popularnost skica i crteža, kako među laicima, tako i znalcima, pospješena je tijekom 19. stoljeća i povijesno-umjetničkim metodologijama poznavateljstva i formalizma, koje su, fokusirajući se na tehnički sugestivne aspekte tih medija, isticale njihovu ključnu ulogu u kreativnom procesu.⁶² Takvi su razvoji pomogli širem prihvaćanju *non-finita* putem procesualnih medija koji proizlaze iz majstorskih radionica.

Michelangelo je, u svojoj dugoj i bogatoj karijeri od ranih 1490-ih do svoje smrti 1564. godine, od otprilike četrdesetak mramornih skulptura nezavršenima (u cijelosti ili dijelom) ostavio njih dvadeset i četiri, što je više od pola kiparskog opusa.⁶³ Stoga nije neobično što se upravo njegovo ime najčešće veže uz koncept *non-finita*. U biografiji o Michelangelu iz 1553. godine, koja je navodno diktirana riječima samog majstora, Ascanio Condivi prenosi njegovo divljenje Donatellovoj skulpturi, osim u aspektu izostanka uglaćanosti, zbog čega bi „uspijevala samo s udaljenosti, a ugled izgubila iz blizine“.⁶⁴ Međutim, nasuprot tom svjedočanstvu, firentinski kipar i arhitekt Tiberio Calcagni, koji je također poznao Michelangela, tvrdi kako je majstor za takve Donatellove skulpture, poput „Judite i Holoferna“, rekao da „ukoliko su skulpture dobre, ne trebaju previše poliranja“, što je i rukom zabilježeno na marginama jednog Condivijeva teksta iz 1553., i to vjerojatno inzistiranjem samog Michelangela.⁶⁵ Michelangelo je, dakle, cijenio i često primjenjivao *non-finito*, i to ne samo u skulpturi, već i skicama, s obzirom da se takav izraz poklapa sa sugestivnom funkcijom skice. Giorgio Vasari je iznio značajne primjedbe o nad-imitacijskoj snazi Michelangelove kompozicijske skice koja transcendirala ograničenja objektivnog, realnog svijeta, putem organskog i istovremenog

⁵⁹ E. GOMBRICH, 1984., 158.

⁶⁰ E. ROTHSTEIN, 1976., 308.

⁶¹ KATALOG, 133 (Asher Ethan Miller, kat. jed. Finish/Finished: French Painting from Romanticism to Impressionism).

⁶² C. S. WOOD, 2019., 151; Za opširnije istraživanje utjecaja tih dviju metodologija na percepciju estetike skice, vidjeti: E. BOJILOVA, 2021., 1-27.

⁶³ J. SCHULZ, 1975., 367.

⁶⁴ A. CONDIVI, 1823., 22, 23.

⁶⁵ KATALOG, 2016., 31. (Carmen C. Bambach, kat. jed. Leonardo, Michelangelo, and Notions of the Unfinished in Art).

komponiranja figura kao jedinstvene mase, zbog čega mu skice imaju „određenu harmoniju gracioznosti koja se može pronaći samo u cjelini, a Priroda ju ne posjeduje“.⁶⁶ Sjajan primjer takve holističke snage koju autor gradi istovremeno jest Michelangelova kompozicijska skica za „Posljednji sud“ nacrtana crnom kredom na papiru (c. 1533./1534., Casa Buonarroti, Firenca, slika 3). Organična, pulsirajuća vrtložnost skiciranih figura i nagoviještenih dijelova tijela koji se isprepliću u ritmičnom kruženju stvara ekspresivniji efekt totala od hijerarhijske organizacije gotovo kolažno ukomponiranih, pojedinačnih figuralnih grupa kakve obilježavaju konačnu fresku. U očekivanom procesu detaljne studije svake figure, ukupna je cjelina freske izgubila nešto od one reljefne snage i dinamičnosti koju pokazuje kompozicijska skica. Analogno majstorovim reljefima, podebljane, tamne linije koje potvrđuju oblik neke forme srodne su dubljem, a one tanke i svijetle linije koje tek naznačuju apstrahirani ljudski oblik odgovaraju plićem reljefu i većem *non-finitu*. Također, kompozicijska je skica poput palimpsesta, jer sadrži vidljivu procesualnost, promjene i predomišljanja autora, što rezultira dojmom životnosti i pokreta te ekspresijom brze „iskre umjetničke inspiracije“ kakva je u to vrijeme bila cijenjena.⁶⁷

Crtačka se analogija s reljefnošću može izvršiti i na primjeru Leonardovog crteža „Bogorodica s Djetetom, svetom Anom i svetim Ivanom Krstiteljem“ (c. 1506. – 1508., The National Gallery, London). U odnosu na obrisom naznačenu ruku sv. Ane ili stopala svetica, kao i manje definiranu pozadinu i tlo prvog plana, na voluminoznu je figuralnu grupaciju primijenjen drastičan *chiaroscuro* i veći stupanj dovršenosti. O tako diferenciranom i selektivnom *non-finitu* gdje su rubovi manje jasni, što promatračevo oko fokusira u središte kompozicije prema želji autora, bit će više riječi u poglavlju „Selektivni *non-finito* i stupnjevanje (ne)dovršenosti“. Leonardov je crtež iznimno cijenila suvremena publika, što reflektira tada rastući ukus kolekcionara za estetske kvalitete grubo naznačene forme (*bozza*).⁶⁸ U odnosu na crteže većih dimenzija, poput ovog londonskog (141.5 x 104.6 cm), puno su češće u Leonardovom opusu brze, inicijalne skice, ili *primi pensieri*.⁶⁹ Tu činjenicu objašnjava i njegov savjet slikarima da napuste tradicionalne metode pedantnog crtanja u zamjenu za „brzu i neurednu skicu koja je u stanju sugerirati nove mogućnosti“.⁷⁰ Primjer takve sugestivne skice koja otkriva nove mogućnosti, bilo tehničke, formalne ili simboličke, jest njegova studija figura

⁶⁶ C. C. BAMBACH, 2012., 147.

⁶⁷ KATALOG, 2016., 32 (Carmen C. Bambach, kat. jed. Leonardo, Michelangelo, and Notions of the Unfinished in Art).

⁶⁸ KATALOG, 2016., 32 (Carmen C. Bambach, kat. jed. Leonardo, Michelangelo, and Notions of the Unfinished in Art).

⁶⁹ KATALOG, 2016., 33, 35 (Carmen C. Bambach, kat. jed. Leonardo, Michelangelo, and Notions of the Unfinished in Art).

⁷⁰ E. GOMBRICH, 1984., 151.

u borbi (1503./1504., pero i tinta, 8.8 x 15.3 cm, Gallerie dell'Accademia, Venecija, Inv. 214).⁷¹ Brzi i sažeti potezi (*con brevi segni*) koji kroje ovakve skice, ilustriraju ono što je Leonardo pokušao verbalizirati u svojim fragmentarnim bilješkama kao „impuls kreativnosti“ u kojem ulogu igra svijest, polusvijest i podsvijest.⁷²

Osim skica izrađenih u tradicionalnim medijima crteža, u ovu bi se kategoriju mogle svrstati i uljane skice. Peter Paul Rubens je iza sebe ostavio stotine takvih skica, tada poznatih kao *disegni ad olio*, što je termin koji se u 17. stoljeću još uvijek nije osamostalio, već je obilježavao jednu od vrsta crteža.⁷³ Kao idealni argument za učinkovitost *non-finita*, služi Rubensova uljana skica za sliku „Samson i Dalila“ (c. 1609. – 1610., The National Gallery, London; skica se čuva u Cincinnati Art Museum, Cincinnati). Sve odlike koje čine Rubensovo slikarstvo prepoznatljivim, mogu se s jednakom sigurnošću pripisati i skici, barem iz perspektive današnjeg promatrača, čije je oko zasigurno naviknutije na grublji i ekspresivniji potez. Međutim, Rubensova uljana studija sadrži i kvalitete koje konačna slika ne posjeduje, prvenstveno neprobojni autoritet završenosti, ali i ekspresivnost i titravost površine te vidljivu procesualnost koja dijalogizira s promatračem. Rubens je na vrhuncu slave, kao odgovor na iznimnu potražnju njegovih slika, zapošljavao velik broj pomoćnih slikara (među kojima su se neki i sami proslavili, poput van Dycka, Jordaensa, Snydersa, Cornelisa de Vosa)⁷⁴ što ovakve uljane studije, na kojima je vidljiv njegov osobni slikarski trag, čini utoliko vrjednijima današnjoj publici.⁷⁵

Ova bi se rasprava mogla zaključiti argumentom da je skicom svejedno postignuta najveća ekspresivnost i vidljiva osobnost autora (što je Arthur Danto u *Preobražaju svakidašnjeg* nazvao stilom),⁷⁶ pri čemu je *non-finito* kao osobni dnevnik koji bolje od završenog djela pokazuje autorove misli. Jedna je od funkcija skice da bez suvišnih detalja i u sažetom obliku istakne srž i smisao djela te da sadrži njegov temeljni koncept, što dokazuje učinkovitost *non-finita*. Također, kako je istaknuo Ernst Gombrich govoreći o nezavršenim i brzim skicama, nezavršena nas djela približavaju „psihološkoj teoriji slikarstva koja uključuje međuodnos umjetnika i promatrača“.⁷⁷

⁷¹ Crtež reproduciran u: J. NATHAN, F. ZÖLLNER, 2017., 68.

⁷² KATALOG, 2016., 36 (Carmen C. Bambach, kat. jed. Leonardo, Michelangelo, and Notions of the Unfinished in Art).

⁷³ L. BAUER, G. BAUER, 1999., 520.

⁷⁴ H. BAUER, A. PRATER, 2016., 80

⁷⁵ G. NÉRET, 2006., 43.

⁷⁶ A. C. DANTO, 1997., 287.

⁷⁷ E. GOMBRICH, 1984., 159.

6. Namjerni *non-finito*

Dok završene slike imaju autoritet, dokazuju majstorstvo, formalnu zatvorenost i jednoznačnost, nepromjenjivost, sigurnost i nepogrešivost, napuštene i nikad dovršene privlače neostvarenim potencijalom koji je *mogao biti* savršen.⁷⁸ U 16. su se stoljeću pojavili slikari koji su primijetili mogućnosti koje nudi taj neostvareni potencijal te počeli koristiti *non-finito* kao strategiju formalne otvorenosti, kao simbol nesigurnosti, višeznačnosti i ambivalentnosti, kako tehničke, tako i interpretativne.

Iako je često teško sa sigurnošću tvrditi kako je neko djelo ostalo *namjerno* nezavršeno, svakako postoje mnoga koja tako barem djeluju i omogućuju takvu argumentaciju. Namjerni ili strateški *non-finito* se, kao prvenstveno formalan element (te koji kao takav eventualno može biti nositelj nekog značenja), mogao pojaviti u onom povijesnom trenutku kada društvo prestaje cijeniti isključivo ikonografske aspekte slika, okrećući fokus ka vrednovanju samog autora i njegovog načina.⁷⁹ Stoga, *non-finito* možemo očekivati u onim kulturama koje se češće (ili barem jednako) bave pitanjima oblikovanja, nego pitanjima sadržaja, kao na primjer u 16. i 17. te u neakademske pokretima 19. stoljeća.⁸⁰

U svakoj situaciji gdje je *non-finito* korišten kao strategija primijenjena na *završena* djela, nezavršenost (uz narativ koji se prikazuje) postaje dijelom značenja i „stila“ tih radova. S obzirom na to, prvo bi trebalo definirati taj često korišten pojam. Meyer Schapiro je stil definirao kao „konstantnu formu (ili konstantne elemente, kvalitete i ekspresije) umjetnosti nekog pojedinca ili grupe“.⁸¹ Etimološki, riječ „stil“ se izvodi iz latinske riječi *stilus*, koja je ovdje zanimljiva kao „instrument reprezentiranja“ koji ostavlja svoj trag na površini.⁸² Stil je sredstvo identifikacije samog autora, dakle *l'homme même* (čovjek sam).⁸³

Fenomen *non-finita*, posebice kada je upotrijebljen intencijom autora, mogao bi se definirati kao *simbolička forma*, sintagmu njemačkog filozofa Ernsta Cassirera koju je preuzeo i na perspektivu primijenio povjesničar umjetnosti Erwin Panofsky. Pojam je određen kao „spiritualno značenje vezano za konkretan, materijalan znak“ koje je „intrinzično dano tom

⁷⁸ KATALOG, 2016., 209 (Kelly Baum, kat. jed. The Raw and the Cooked: Unfinishedness in Twentieth- and Twenty-First-Century Art).

⁷⁹ KATALOG, 2016., 57 (Nico Van Hout, kat. jed. The Unfinished and the Eye of the Beholder).

⁸⁰ Hans Belting ističe kako se paradigmska promjena, u kojoj prvi put dolazi do većeg interesa za autore i formu, dogodila upravo u periodu talijanskog humanizma: „Pravi bogovi nisu bili oni prikazani na slikama, već umjetnici koji su stvorili takve slike.“ H. BELTING, 2001., 55..

⁸¹ L. SCHNEIDER ADAMS, 2010., 29.

⁸² A. C. DANTO, 1997., 280.

⁸³ A. C. DANTO, 1997., 287.

znaku“.⁸⁴ Takvoj definiciji odgovara i *non-finito*, koji se stoga može promatrati kao utjelovljenje koncepta, odnosno materijalni (i u aristotelijanskom smislu aktivni) nositelj značenja. Dok Panofsky perspektivi daje ključnu funkciju odraza konceptualnog identiteta određenog perioda i regije, usporedno gledajući, *non-finito* može služiti kao indikator stilskih mijena ili izraz netradicionalnog oblikovanja te, iako u manjoj mjeri prisutan u povijesti umjetnosti od perspektive, reflektirati teoretske postavke likovnosti neke kulture, grupacije ili autora.

Pojam *non-finito* bi se, u svrhu ilustracije njegove intermedijalnosti, mogao usporediti s disonancom u teoriji Zapadne tonalne glazbe. Roger Kamien disonancu definira kao nestabilnu kombinaciju tonova (paralelno potezima kista), čija napetost tendira ka razrješenju, odnosno rezoluciji kada prijeđe u konsonantno, stabilno stanje (jednako formalnom razrješenju dovršenosti).⁸⁵ Također, Kamien ističe kako su disonantni akordi „aktivni“, jer se poigravaju sa slušačevim očekivanjima, te tradicionalno percipirani kao „grubi“ dok izražavaju „bol, tugu i konflikt“.⁸⁶ Slične je odnose, dakle, moguće pratiti u razvoju i doživljajima *non-finita*, točnije disonantnog oblika izražavanja.

Usprkos mogućim pozitivnim percepcijama *non-finita*, koji potječu još od Plinija Starijeg, preko Varchija i Vasarija, do Carela van Mandera i dalje, treba napomenuti kako su marljiva dovršenost i savršena uglađenost površine, uz imitaciju prirode, ipak bile slikarske konvencije kojima su težili slikari 15. i 16. stoljeća, a koje su preporučivali i Alberti (upozoravajući pritom slikare da ne prelaze idealni trenutak završetka)⁸⁷ i Vasari,⁸⁸ zbog čega je *non-finito* tada bio rijetko poželjan i uopće očekivan element.⁸⁹ Također, o Albertijevoj i Vasarijevoj proklamaciji klasičnog mimezisa kao idealnog cilja sve umjetnosti, bilo je već riječi u prvom poglavlju. Ipak, prve ozbiljnije kritičke diskusije o filozofskim implikacijama *non-finita* otvaraju Benedetto Varchi 1564., a zatim i sam Vasari 1568. godine, razglabajući o razlozima i učincima nezavršenosti velikog broja Michelangelovih skulptura u mramoru.⁹⁰

⁸⁴ E. PANOFSKY, 1991., 41.

⁸⁵ R. KAMIEN, 2018. 41.

⁸⁶ R. KAMIEN, 2018. 41.

⁸⁷ U traktatu iz 1435. godine, Alberti savjetuje slikaru: „Djela koja započneš trebaju biti dovršena u svakom pogledu“, napominjući kako „otvoreno prekorava“ ljude koji ostavljaju djela nedovršenima. Alberti nastavlja: „Svi, naime, koji bi htjeli da potomci prihvate i zavole njihova djela trebali bi mnogo prije promisliti o djelu kako bi ga dovršili s mnogo brižljivosti.“ Ipak, spominjući Plinijevu anegdodu o Protogenu za kojeg se govorilo da „ne zna maknuti ruku sa slike“, upozorava o pretjeranom dovršavanju. L. B. ALBERTI, 2008., 121, 122.

⁸⁸ I Paolo Pino je osuđivao pretjerano naglašavanje materijalnog nad pikturnim, površine nad iluzijom i nedovršenosti nad rezolucijom, posebice kod Andree Schiavonea i Tintoretta. P. CARABELL, 1995., 89.

⁸⁹ KATALOG, 2016., 23 (Andrea Bayer, kat. jed. Renaissance Views of the Unfinished).

⁹⁰ KATALOG, 2016., 32 (Carmen C. Bambach, kat. jed. Leonardo, Michelangelo, and Notions of the Unfinished in Art).

6.1. Fenomen kasnog stila: ultima maniera i Alterstil

Kasnim se stilom naziva posljednji likovni izričaj nekog majstora, koji se u odnosu na prethodne načine oblikovanja u ranijim fazama karijere ističe po naglašenoj skicoznosti, nezavršenosti te tehničkoj i simboličkoj otvorenosti. Takav pristup likovnosti povijesno se karakterizirao kao „gruba manira“, koja bi kao produkt autorove intencije isticala tjelesnu vidljivost medija, što bi kulminiralo u *ultimi manieri* ili *Alterstilu*, odnosno magičnoj apoteози koja obilježava biografije nekih majstora.⁹¹ Takvim se načinom oblikovanja obično stvara dijalog s duhovnošću te aludira na vlastitu smrtnost i prolaznost. Pritom, iako se vidljiva tjelesnost slike sukobljava s konvencionalnim poimanjem „profinjnosti“ i završenosti, čime se narušava prividni realizam naslikanog motiva, upravo se putem *non-finita* otvaraju novi, nedoslovni načini naracije. Mnogi bi se slikari tijekom povijesti mogli svrstati u fenomen kasnog stila, među kojima i Donatello, Michelangelo, Nicolas Poussin, Claude Lorrain, J. M. W. Turner, Claude Monet, Edgar Degas, Paul Cézanne, i drugi.⁹² No, upravo kasni Tizian i Rembrandt ulaze u fokus ove rasprave kao vrhunski primjeri ekspresivnih mogućnosti slikarskog *non-finita*, kao i zbog karakternih sličnosti njihovih kasnih stvaralačkih epizoda s kojima se fenomen kasnog stila obično, i s pravom, poistovjećuje.

U knjizi koja temeljito obrađuje sve aspekte fenomena kasnog stila u talijanskoj umjetnosti od 16. do 19. stoljeća, Philip Sohm je napravio distinkciju između dva načina tumačenja veze između slikareve poodmakle dobi i kasnih radova: romantični i pragmatični.⁹³ Prvi, i najdominantniji, mitologizira „Umjetnika“ kao genija, odnosno kako kaže Sohm, „michelangelizira“ slikarevu starost, kao vrijeme melankolije i tmurnih ugođaja što reflektira i tonalitet samih djela.⁹⁴ Drugi način tumačenja nastoji ukloniti biografske implikacije iz formalističkih zaključaka, napuštajući ideju o umjetniku kao izuzetnom pojedincu, zbog čega se kasni stil objašnjava fizičkim manjkavostima stare dobi, poput slabog vida ili tremora ruku.⁹⁵ Usprkos različitim tumačenjima koje treba uzeti u obzir, iz sljedećih će primjera svakako biti

⁹¹ E. VAN DE WETERING, 1997., 160.

⁹² K. CLARK, 2006., 79.

⁹³ P. L. SOHM, 2007., 92.

⁹⁴ Takvo je romantično tumačenje iznio Filippo Pedrocchio u svojoj monografiji o Tizianu, gdje raznim biografskim okolnostima, uključujući smrt bližnjih i osjećaj izoliranosti, objašnjava formalna rješenja Tizianovih kasnih slika, predstavljajući ga kao „talijanskog Rembrandta“. P. L. SOHM, 2007., 92, 93.

⁹⁵ Među pragmatičnim je stavovima istaknuta interpretacija Charlesa Hopea, koji nasuprot Pedrocchiovoj poziciji, smatra da se starog Tiziana ne bi moglo opisati kao usamljenog i izoliranog, s obzirom na činjenicu da je bio „bogat i slavan, imao uspješan studio, devetero unučadi i širu obitelj“. Hope, dakle, Tizianovu *ultimu manieru* smatra povijesnom slučajnošću, koliko god bila „privlačna modernom ukusu“. P. L. SOHM, 2007., 93.

vidljiva intencija autora prilikom realizacije *non-finita* u očigledno protuimitacijske svrhe, što je u ovom kontekstu najvažnije.

6.1.1. Tizian

Tiziano Vecellio je u posljednjoj fazi, odnosno *ultimi manieri* svoje duge karijere osmislio estetiku nezavršenosti koja je postala istovjetna s fenomenom kasnog stila. Za ovu je temu najvažnija činjenica da je u Tizianovom slučaju moguće uvjerljivo argumentirati slikarevu intenciju *non-finita*, koji pritom funkcionira kao protumimetičko odstupanje od slikarskih konvencija toga vremena. Vasari je *non-finito* Tizianove *ultime maniere* (kojeg je u osobnoj inačici *Alterstila* nastavio Rembrandt) opisao kao „slikanje mrljama“ (*pittura di macchia*), što je pripisao majstorovoj poodmakloj dobi.⁹⁶ Riječ je o pristupu koji privilegira mrežu fragmentiranih poteza kistom, čime se ističe materijalnost boje nauštrb jasne konture oblika. Naspram hijerarhijskog odnosa svjetla i sjene koji odlikuje „klasičnog“ Tiziana, njegove su kasne slike utopljene u nejasnu i neodređenu atmosferu difuzne polusjene užeg tonskog raspona, gdje do najvećeg izražaja dolazi titrava površina i koloristička disonanca vidljivih i individualiziranih poteza. Za Tizianov kasni stil vrijedi harmonična simbioza forme i sadržaja, odnosno tehnike i simbolike. To je proces alegorizacije slikarske metode koji podrazumijeva karakterno podudaranje nanosa boje i ikonografskog narativa, čime se izbjegava njegova puka ilustracija. Primjerice, naslikana površina ujedno prikazuje kožu, ali i postaje koža, satkana od fizičkih slojeva boje.⁹⁷

Usprkos velikom financijskom uspjehu i pozitivnoj recepciji svake faze stvaralaštva, Tizianova je bogata karijera obilježena konstantnim stilskim promjenama, koje su svoj eksperimentalni vrhunac dosegle u tehnički radikalnoj *ultimi manieri*. Naravno, i takvom se načinu slikanja mogu tražiti izvori. Tizianovo je rano stvaralaštvo obilježeno tolikom stilskom sličnošću s Giorgioneom, koji je umro mlad već 1510. godine, da je između njih teško sa sigurnošću utvrditi atribuciju nekih slika, kao poznate „Fête champêtre“.⁹⁸ Da bismo shvatili početke Tizianova *non-finita*, potrebno je prvo razumjeti Giorgioneovo eksperimentiranje s uljanim medijem kojim je inovirao tehniku izravnog slikanja na platnu bez slijeđenja unaprijed

⁹⁶ E. VAN DE WETERING, 1997., 162.

⁹⁷ P. CARABELL, 1995., 83.

⁹⁸ T. PIGNATTI, 1990., 68, 74.

položenog nacрта, što rezultira brojnim predomišljanjima tijekom slikanja.⁹⁹ Tizian je asimilirao, te u *ultimi manieri* potencirao, Giorgioneovu metodu laganog povlačenja kista punog guste i neprozirne boje po suhoj površini hrapavog platna (čija je reljefnost uzrokovana grubom teksturom tkanine i prethodnim nakupinama boje), zbog čega svježije nanese sloj puca zapinjući o vrhove podloge, što stvara fragmentirani, šupljikav potez i poroznu površinu slike.¹⁰⁰ Tako stvorenu poroznu površinu s vidljivim tragovima procesualnosti, Tizian posebno naglašava u svojoj kasnoj fazi, želeći materijalnim znakom simbolizirati *terribilità*, odnosno oronulost i jezu tmurnih i emocionalno teških tema, čime nadilazi puka imitacijska sredstva reprezentacije stvarnosti.

Nakon definiranja temeljnih odlika i izvorišta tizianovskog *non-finita*, potrebno je okrenuti se primjerima koji to demonstriraju na različite načine. Jedan od boljih pokazatelja Tizianove namjere u primjeni *non-finita*, predstavljaju dvije slike koje su nastale u isto vrijeme te pripadale istom ciklusu i narudžbi. Riječ je o ciklusu „Prokleti“ (kojeg je naručila Marija od Mađarske), točnije o slikama „Tit“ i „Sizif“ (1548./1549., obje se čuvaju u Museo Nacional del Prado u Madridu).¹⁰¹ Iako su oba lika prikazana u vječnoj kazni i u istom periodu Tizianova opusa, Sizifovo je mišićavo tijelo prikazano cjelovitom i marljivo obrađenom površinom, čija strukturalna kompaktnost poteza odgovara snažnom liku koji nosi teret. S druge strane, Titova je kazna znatno brutalnija, što je reflektirano ekspresivnim i ekonomičnim *non-finitom* zbog čega su na površini završene slike vidljivi svi njezini slojevi, od narančastog grunda do titravih svjetlaca. Otvorenoj formi slike pridonose i *pentimenti* koji onemogućuju fiksirane obrise oblika. Doista je neobično, ali u svrhu dokazivanja Tizianove strateške i promišljene primjene *non-finita* vrlo značajno i informativno, to što slike nastale pod istim okolnostima predstavljaju tako različita formalna rješenja.

Dokaze o dovršenom statusu slike na kojoj je korišten *non-finito* pronalazimo na Tizianovom „Navještenju“ iz 1559. do 1564. godine (crkva San Salvador, Venecija). U svojoj je knjizi *Naturalis historia* Plinije Stariji istaknuo kako autori svoja djela često potpisuju nesvršenim oblikom glagola, što bi značilo da na njemu još uvijek „rade“ (na latinskom *faciebat*), a ne da su ga „izradili“ (*fecit*), što ukazuje na određenu skromnost slikara i spremnost na daljnje promjene, ukoliko je naručitelj nezadovoljan isporučenim rezultatom.¹⁰² Proučavajući postament neke skulpture na kojoj se vidio isti nesvršeni oblik glagola *faciebat*,

⁹⁹ I. G. KENNEDY, 2006., 15.

¹⁰⁰ KATALOG, 2015., 34.

¹⁰¹ I. G. KENNEDY, 2006., 71.

¹⁰² KATALOG, 2016., 21 (Andrea Bayer, kat. jed. Renaissance Views of the Unfinished).

humanist 15. stoljeća Agnolo Poliziano komentirao je kako je „umjetnost uvijek nešto započeto i nedovršeno“ jer se konstantno „mijenja ukus“, na što umjetnici moraju biti spremni te svoja djela prilagođivati sukladno tim mijenama, sugerirajući i neizbježnu promjenjivost interpretacija.¹⁰³ Upravo je plinijevski potpis nesvršenog oblika tehničkim snimkama otkriven u ranije naslikanim slojevima Tizianovog „Navještenja“, ispod konačnog potpisa *Titianus fecit fecit*,¹⁰⁴ što eliminira sumnje o dovršenosti slike koja inače obiluje *non-finito* elementima različitog intenziteta, a time je okončana i sva diskutabilnost Tizianove namjerne primjene *non-finita* kao strategije oblikovanja. U donjem desnom kutu kompozicije Tizian je cvijeće u vazi prikazao maksimalno fragmentiranim potezom kojim inače oblikuje, primjerice, plamene baklje, te tako u materijalnom znaku gestualne ekspresivnosti utjelovio metaforu o Mariji kao gorućem grmu,¹⁰⁵ što opet potvrđuje *non-finito* kao simboličku formu.

Tizianova slika „Smrt Akteona“ (c. 1559. – 1575., The National Gallery, London, slika 4) utjelovljuje mnoge koncepte prisutne u *ultimi manieri*, među kojima i privilegiranje materijalne pojavnosti boje na površini platna, naspram stvaranja čiste, ilustrativne mimetičke iluzije, što sliku čini plošnijom, uz primjetno sužavanje tonskog raspona čime nestaje drastični *chiaroscuro*. Također, slika obiluje *pentimentima*, do te mjere da ih je teško razlučiti od općenito skicoznog načina oblikovanja slike. Umnoženi su repovi i šape pasa što pojačava sugestiju kretnje, a zanemaruje mimetičko opisivanje cjelovitog i jasno odijeljenog objekta „uhvaćenog“ u trenutku. Ekspresivni, impastozni potez, odnosno Tizianova specifična *pittura di macchia*, koju uočavamo na uzburkanoj vodi i njišućim krošnjama, kulminira u apstrahiranim, silovitim nanosima tekuće boje koja ujedno predstavlja grm ispod nogu božice Dijane. Grm koji se „rasplamsao“ tehničkim sredstvima, može prizivati metaforu, iz Knjige Izlaska, o Mariji kao gorućem grmu,¹⁰⁶ što bi značilo da se ovako naslikan motiv (*non-finito*) istovremeno referira na tri razine stvarnosti: referira se na sam motiv (grm) čime postiže imitaciju, zatim na šire simboličko značenje (metafora o Mariji) čime ju nadilazi te na slikarski proces i stvaranje (vidljivi potezi kista) čime ju opovrgava. Grm je također dokaz Tizianovog namjernog *non-finita*, jer s obzirom na način na koji je naslikan, isključuje opciju da se radi o podsliku koji bi se potom trebao završiti, što potvrđuju i radiografske snimke ranijih djela koja pokazuju isti motiv i veću marljivost obrade, a gdje je vidljivo da podslik ni u jednom trenutku procesa nije izgledao gestualno poput spomenutog grma.¹⁰⁷

¹⁰³ KATALOG, 2016., 21 (Andrea Bayer, kat. jed. Renaissance Views of the Unfinished).

¹⁰⁴ KATALOG, 2016., 22 (Andrea Bayer, kat. jed. Renaissance Views of the Unfinished).

¹⁰⁵ KATALOG, 2016., 22 (Andrea Bayer, kat. jed. Renaissance Views of the Unfinished).

¹⁰⁶ KATALOG, 2016., 22 (Andrea Bayer, kat. jed. Renaissance Views of the Unfinished).

¹⁰⁷ KATALOG, 2015., 36

Tizian je „efektom dišuće poroznosti“¹⁰⁸ uspio utjeloviti trenutak prijelaza iz materijalnog u nematerijalni svijet, iz tjelesnosti u duhovnost, iz postojanja u nestajanje, iz života u smrt, na vlastitoj votivnoj slici „Pietà“ (Gallerie dell'Accademia, Venecija) koju je slikao do svoje smrti 1576. godine. Nestalna forma slike izražena je titravim, točkasto nanesenim potezima koji rasplinjavaju scenu u atmosferi svjetlucajnih baklji, a posebice je zanimljiv tretman Kristova tijela, koje je dematerijalizirano fragmentirano apliciranim mrljama boje. Istovremeno, vidljivi potezi koji ukazuju na dematerijalizaciju tjelesnosti, ukazuju i na vlastito materijalno postojanje na površini platna. Takav *non-finito*, dakle, simultano gradi i razgrađuje (naslikano i stvarno) tijelo slike. Tizian je, prekinut smrću, sliku ostavio doista nezavršenom, no s obzirom na karakter njegova kasnog *non-finita*, koji se ovdje nastoji definirati kao namjerna strategija, postaje upitno je li uopće potrebno ili moguće sliku interpretirati koristeći konvencionalna poimanja završenosti, kad ih je i sam Tizian redefinirao i nadišao. Ipak, sliku je (iako manjim intervencijama) nastojao završiti Tizianov učenik Palma Mlađi.¹⁰⁹ Informativan je Palmin opis Tizianove slikarske metode, gdje spominje kako bi majstor započeo sa smjelom skicom koju bi kroz duži period prerađivao s ciljem da postigne željene efekte, a pritom je često slikao vlastitim prstima.¹¹⁰ To govori da je Tizianov proces podrazumijevao konstantne promjene kojima je *non-finito* očekivana i prirodna posljedica.

U kontekstu Tizianovog odnosa prema konvencijama završenosti, marljivosti detaljnog oblikovanja i dotjeranosti slikarske površine, zanimljivo je proučiti njegovo referiranje na Rafaelovo slikarstvo, koje predstavlja idealnu inačicu tih odlika. Tizian je posudio pozu Rafaelove Psihe sa freske „Vjenčanje Kupida i Psihe“ (1517., Villa Farnesina, Rim) i primijenio ju na Veneri s „Venere i Adonisa“ (1550-ih, Museo Nacional del Prado, Madrid).¹¹¹ Nadalje, Tizianova se slika „Sv. Margareta“ (c. 1565., Museo Nacional del Prado, Madrid) kompozicijski referira (uz kontrapost Giorgioneove „Judite“) na istoimenu Rafaelovu sliku koja je početkom 16. stoljeća bila u Veneciji.¹¹² Odnos tih dviju slika služi kao vizualni primjer oprečnih stavova o završenosti i *non-finitu*, *disegnu* i *coloritu*. Dok Rafaelova slika doseže autoritet završenog djela, s glatkom i jednako tretiranom površinom koja prikriva slikarev osobni doprinos i omogućuje jasnoću prizora, Tizianova predstavlja sve elemente taktilne i vidljive slikovitosti te nejasno odijeljenih formi u koloristički naglašenom *sfumatu*. Tizianovi osobni komentari na

¹⁰⁸ S. J. FREEDBERG, 1990., 509.

¹⁰⁹ I. G. KENNEDY, 2006: 92.

¹¹⁰ I. G. KENNEDY, 2006: 79.

¹¹¹ R. COCKE, 1999., 307.

¹¹² <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/saint-margaret/d41df4be-0e10-43a1-9ed9-44d8e675a3d8> (datum pristupa 2. 7. 2021.)

ovu temu pobliže pojašnjavaju njegove stavove o *non-finitu*. U pismu Filipu II., Antonio Pérez je oko 1552. godine prenio Tizianov odgovor na pitanje zašto slika sa „širokim potezima“ i gotovo „bezbrižnim mrljama“ (*borrónes*), a ne „slatkoćom poteza velikih suvremenih slikara“.¹¹³ Tizian mu odgovara da nije siguran da bi uspio u delikatnosti i ljepoti poteza Michelangela, Rafaela, Correggia i Parmigianina, a čak i da uspije bio bi smatran manjim od njih ili njihovim imitatorom.¹¹⁴

Tizianova je namjerna nezavršenost otvorila put novoj estetici u europskoj umjetnosti koja se sve više otvarala ideji da vidljivi potezi kista, neurednost površine, nagomilanost impastozne teksture, pikturalna nejasnoća, *pentimenti* i gestualnost mogu biti dijelom završene slike.¹¹⁵ Govoreći o Donatellovoj mramornoj *cantoriji* iz 3. desetljeća 15. stoljeća (Museo dell'Opera del Duomo, Firenca), Vasari je primijetio kako „sve udaljene stvari, bilo slike, skulpture ili bilo što, imaju više ljepote i veću snagu kad su lijepa skica (*una bella bozza*) nego kad su dovršene“.¹¹⁶ Proces vrijedi i obrnuto: ukoliko su slike nedovršene poput „lijepo skice“, najvećom će snagom impresionirati na udaljenosti.¹¹⁷ Raspravljajući o Tizianovoj *ultimi manieri*, Vasari je razlikovao dva načina slikanja tog majstora. Prvi je zastupljen u njegovoj mladosti i ranim djelima koja su izvedena savršenim rafinmanom, a drugi u kasnim radovima koje su nastale kombinacijom grubih mrlja, poteza i točaka tako da „iz daljine djeluju savršeno“.¹¹⁸ Tako tehnički neprecizne, a sugestivne slike koje djeluju kao da su napravljene s lakoćom, dodaje Vasari, nisu ispale dobar uzor Tizianovim sljedbenicima jer su pogrešno mislili da za takvo slikanje nije potreban trud.¹¹⁹ Tizianovi kasni radovi aktiviraju promatrača čiji je trud potreban kako bi se apstrahirajući, nečitljivi, materijalni *non-finito* fragmentirane epiderme slike preobrazio u koherentnu, čitljivu (ali ne mimetičku) iluziju scene, što je proces kojeg je Gombrich nazvao „magijom transformacije“.¹²⁰ Iz tog se razloga može reći da *non-finito* uključuje promatrača koji empatijom i asocijacijom dovršava djelo na temelju onoga što stoji pred njim.¹²¹

¹¹³ R. COCKE, 1999., 311.

¹¹⁴ R. COCKE, 1999., 311.

¹¹⁵ KATALOG, 2016., 50, 51 (David Bomford, kat. jed. Old-Age Style and the *Non Finito*).

¹¹⁶ E. GOMBRICH, 1984., 154.

¹¹⁷ Rimski je pjesnik Horacije u svom djelu *Ars Poetica* već diferencirao slike koje zahtijevaju bliže promatranje i one kod kojih se bolje odmaknuti. R. COCKE, 1999., 310.

¹¹⁸ E. GOMBRICH, 1984., 155.

¹¹⁹ E. GOMBRICH, 1984., 155.

¹²⁰ Istu je „magiju transformacije“ opisao Aurelio Luini prilikom posjeta ateljea starog Tiziana, gdje je vidio „čudesnu sliku pejzaža koja mu se na prvi pogled učinila poput obične mrlje, dok se nije dovoljno udaljio i shvatio da djeluje kao da sunce obasjava prostor, mjestimično rasvjetljujući ceste.“ E. GOMBRICH, 1984., 155.

¹²¹ E. ROTHSTEIN, 1976., 308.

6.1.2. Rembrandt

Vasarijeva je utjecajna knjiga verbalizirala - što je oprimjereno Tizianovim opusom - dvije manire, dva načina slikanja koja su se proširila do europskog Sjevera, posebice u zapisima Carela van Mandera.¹²² Oko 1600. godine, van Mander slikarima preporuča te iste „savršene manire“, razlikujući ih kao *urednu* (ili *finu*) i *grubu*.¹²³ Iz Vasarijeve su kritike, dakle, ostatkom Europe emanirala Tizianova rješenja u *non-finitu*, koja su posebice utjecala na Rembrandta, ali i Fransa Halsa i Velázquezea.¹²⁴ Jedna od rijetkih poznatih Rembrandtovih izjava o umjetnosti, gdje promatračima preporuča da se odmaknu od površine slike jer će im naškoditi miris boje, potvrđuje njegovu privrženost prethodno opisanoj „gruboj maniri“ za čije je koherentno čitanje potrebna distanca.¹²⁵

Uz Rubensa i Velázquezea, Rembrandt je jedan od značajnijih slikara koji je potpao pod utjecaj Tizianovog *non-finita*. Tehnička revolucionarnost takvog načina slikanja koji kritički propituje ustajala poimanja završenosti, uzrokovala je paradigmatiku promjenu i otvorila nove ekspresivne mogućnosti slikarima 17. stoljeća.¹²⁶ Rembrandt je ujedno i najizravniji nastavljatelj Tizianove *ultime maniere*, što je vidljivo iz niza morfoloških srodnosti u radovima dvaju majstora. U jednoj fazi kompleksne provenijencije Tizianovog „Kažnjavanja Marsije“, slika je do 1640-ih završila u Nizozemskoj, gdje ju je i sam Rembrandt mogao vidjeti, a na amsterdamskom se tržištu umjetnina pojavila ubrzo nakon 1657. godine.¹²⁷ Takva bi naručiteljska klima mogla objasniti Rembrandtov autoportret s 34 godine (1640., The National Gallery, London), gdje se prikazao u bogatoj nošnji talijanskog gospodina iz 1520-ih, referirajući se na slična djela Dürera, Rafaela i Tiziana.¹²⁸ Poveznica s Tizianom, dakle, nije slučajna. Iako je poznato da Rembrandt nije putovao Italijom, jesu njegovi učitelji Jacob Isaacs van Swanenburgh i Pieter Lastman koji su mu mogli prenijeti suvremene slikarske ideje s prostora kojima je dominirao Tizianov utjecaj.¹²⁹ Nadalje, Rembrandt je posjedovao bogatu kolekciju grafika nastalih po djelima slikara prošlosti, među kojima je bila i velika knjiga grafika svih Tizianovih radova, od kojih je neke izradio i sam Tizian, no kako

¹²² E. GOMBRICH, 1984., 157.

¹²³ E. GOMBRICH, 1984., 157.

¹²⁴ R. COCKE, 1999. 310.

¹²⁵ E. GOMBRICH, 1984., 157; E. VAN DE WETERING, 1997., 163.

¹²⁶ KATALOG, 2016., 29 (Andrea Bayer, kat. jed. Renaissance Views of the Unfinished).

¹²⁷ KATALOG, 2016., 29 (Andrea Bayer, kat. jed. Renaissance Views of the Unfinished).

¹²⁸ <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/rembrandt-self-portrait-at-the-age-of-34> (posljednji pristup 2. 7. 2021.)

¹²⁹ E. VAN DE WETERING, 1997., 163.

argumentira Ernst van de Wetering, na Rembrandta je mogla utjecati i „legenda“ o tom velikom slikaru.¹³⁰

Termin *Alterstil*, (ili *Altersstil*) označava koncept iz teorije umjetnosti njemačkog porijekla, kojeg je Goethe opisuje kao postepeno odstupanje od vanjskog izgleda.¹³¹ Njegovo mišljenje reflektira Kenneth Clark u svom poetskom eseju „The Artist Grows Old“, rekavši da umjetnici pred kraj života nisu „brinuli o imitaciji prirodnog izgleda“, već su težili „jedinstvu tretmana“, gdje svaki pojedini dio „pridonosi životu cjeline“.¹³² Clark je istaknuo i transformativni karakter slikarskog traga, čija vidljivost „impresionira životnošću“, pa je na taj način prepoznao i protumimetičke i *non-finito* aspekte fenomena kasnog stila.¹³³

Rembrandtova inačica kasnog stila predstavlja kulminaciju majstorove eksperimentalnosti s otvorenom formom, reljefnom teksturom, nezavršenošću te mogućnostima tehničke, a ne isključivo iluzionističke naracije. Također, Rembrandt je u kasnijim djelima ograničio paletu pa među obiljem zemljanih tonova i odlomcima duboke crne boje dominira cinober crvena. No najzanimljiviji aspekt njegova *Alterstila* jest odnos prema otvorenoj strukturi slike koja je postignuta kontrolirano kaotičnim nanosima boje. Njegova fascinacija uvjerljivim i mimetičkim dočaravanjem bogatih materijala, naročito dragocjenih metala i tkanina, koja mu je obilježila sve faze opusa, u kasnoj je fazi dopunjena isticanjem reljefne materijalnosti boje, koja svjetluca u stvarnom prostoru promatrača, a ne samo na naslikanom prividu.

Slika (napravljena primjerice u mediju ulja na platnu) je potpuno statičan predmet, bez obzira što može sadržavati mimetičku iluziju pokreta, kao na Rembrandtovom ranom djelu „Abrahamova žrtva“ (1635., Ermitaž, Sankt Peterburg), gdje je nož prikazan u slobodnom padu. U tom slučaju, nož je statično opisan pa pokret možemo samo pretpostaviti, što pokazuje da je Rembrandt u ranoj fazi stvaralaštva dosegao granice mimetičkoga, deskriptivnog slikarstva.¹³⁴ U kasnim je djelima te granice nadišao *non-finito* tehnikom kojom stvara dojam nestalnosti i kontinuirane promjene i to obično na nedinamičnim motivima. Drugim riječima, sama je boja nanesena dinamično pa tragovi koji ostaju vidljivi na površini platna sugeriraju, a ne opisuju pokret. Ono što se mijenja jest i promatračeva percepcija slike svaki put kada ju iznova pogleda.

¹³⁰ E. VAN DE WETERING, 1997., 168, 169.

¹³¹ KATALOG, 2016., 49 (David Bomford, kat. jed. Old-Age Style and the *Non Finito*).

¹³² K. CLARK, 2006., 80, 87.

¹³³ K. CLARK, 2006., 85.

¹³⁴ M. BOCKEMÜHL, 2006., 18.

Poznato je još od Apelovog vremena (druge polovice 4. stoljeća pr. Kr.) da svjetliji segmenti slike djeluju kao da se promatraču približavaju, a tamniji udaljavaju.¹³⁵ Međutim, u kontekstu reljefnosti Rembrandtovog *impasta* koji stvara taktilnu (a ne samo prividnu) „voluminoznost“ slike, važna je opservacija jednog njegova učenika, Samuela van Hoogstratena, glede postizanja maksimalnog efekta trodimenzionalnosti putem koncepta „uočljivosti“ (*kenlijkheyt*).¹³⁶ Van Hoogstraten govori o gruboj površini slike kao najkorisnijem alatu prilikom dočaravanja prostornosti.¹³⁷ Primijenimo li to na Rembrandtovu sliku „Izak i Rebeka“ (poznata kao „Židovska nevjestica“, 1665., Rijksmuseum, Amsterdam), uočiti ćemo kako gruba reljefnost osvijetljenih dijelova slike (primjerice Izakov rukav) stvara lako „uočljive“ kontraste, dok smirenijoj, plošnjoj i prozirnijoj naravi glazura pozadine nedostaje tog optičkog „uporišta“, zbog čega je promatračevo oko automatski privučeno natrag na istaknute dijelove slike.¹³⁸ Dakle, reljefnost boje na površini slike te njezina zaglađenost igraju iznimno važnu ulogu u konstruiranju prostornosti (koja nije mimetička, već materijalna) u Rembrandtovim kasnim djelima.

Rembrandtov *impastozni*, gestualni i kaotični izraz sadrži i aspekt slučajnosti, na što se referira i dio teksta Sir Joshue Reynoldsa (mnogo starijih korijena) za kojeg se smatra da se odnosio na Rembrandta: „Djelo izrađeno sa slučajnostima imat će isti slobodni, neograničeni karakter prirode čije kombinacije naizgled ovise o slučajnostima.“¹³⁹ Reynoldsov tekst ističe ključnu odliku Rembrandtovog *non-finita* i njegovog odnosa prema klasičnoj mimetičkoj teoriji; *non-finito* se opire deskriptivnoj i pasivnoj imitaciji (koja je po Platonu trećerazredna) te svojim karakterom odgovara karakteru onoga što reprezentira, što je bliže Aristotelovom „aktivnom“ mimezisu.

Na brojnim slikama kasnog Rembrandta (kao i Tiziana) susrećemo *pentimento*, koji je do njegova vremena prestao označavati samo slučajno vidljive promjene u slikarskom procesu, postavši teorijskim konceptom koji podrazumijeva vidljivo razvijanje slike do savršene forme postepenim poboljšanjem prvotnog pokušaja.¹⁴⁰ S obzirom na činjenicu da su promjene vidljive i na završenoj slici, takav je strateški *pentimento* moguće interpretirati kao slikarevu tvrdnju o neostvarivosti savršene forme. Također, da bi se Rembrandtov, pa i Tizianov, *non-finito* mogao interpretirati kao svjesna formalna odluka primijenjena na završenoj slici, potrebna je

¹³⁵ E. VAN DE WETERING, 1997., 182.

¹³⁶ E. VAN DE WETERING, 1997., 182.

¹³⁷ E. VAN DE WETERING, 1997., 183.

¹³⁸ E. VAN DE WETERING, 1997., 183, 184.

¹³⁹ E. VAN DE WETERING, 1997., 190.

¹⁴⁰ E. VAN DE WETERING, 1997., 166.

konceptualna i kritička zrelost promatrača koji, kako kaže Michael Bockemühl, ima volju za „beskrajnim procesom otkrivanja“, jer bi u suprotnom takve protumimetičke i nekonvencionalne slike jednostavno bile protumačene kao nezavršene.¹⁴¹

Sukladno Tizianovom afinitetu prema slikanju noćnih scena te monumentalnih mitoloških kompozicija u *ultimi manieri*, značajna je i Rembrandtova slika „Zavjera Claudiusa Civilisa“ (c. 1661. – 1662., Nationalmuseum, Stockholm). Iako jedan od najkolosalnijih primjera povijesnog slikarstva uopće (izvorno je, prije drastičnog kraćenja, površina platna iznosila oko 5,5 metara kvadratnih),¹⁴² sliku su suvremenici nazivali „grotesknim maskenbalom“,¹⁴³ a loše su je primili i naručitelji.¹⁴⁴ Iz tamne atmosfere pozadine izviru jarkim svjetlom isijavajući likovi, definirani otvorenom formom koja, da bi se koherentno iščitala, mora biti promatrana iz daljine. Skorena masa boje na površini ove slike nastala je akumulacijom *impasta* te stvara izniman osjećaj taktilnosti, zbog čega je Ernst van de Wetering takav način slikanja usporedio s geološkim procesom.¹⁴⁵

Kasni Rembrandt, poput kasnog Tiziana, iako u manjoj mjeri, pokazuje sličnu tendenciju ponavljanja istih tema koje je naslikao u ranijim fazama stvaralaštva. Tako je napravio ukupno sedamnaest verzija skica i kompozicija „Prikazanja u Hramu“ (1628., 1631. te između 1666. i 1669. godine).¹⁴⁶ Sveti Šimun Bogoprimec je u Evanđelju po Luki predstavljen kao starac koji neće umrijeti dok na ruke ne primi Spasitelja pa je taj trenutak iščekivao u Hramu. Nakon što su Marija i Josip donijeli svoje dijete u Hram da ga posvete, Šimun je, prepoznavši Ga, napokon osjetio oslobođenje izgovorivši: „Sad možeš, Gospodine, otpustiti slugu svojega da, prema riječi tvojoj, ide u miru, jer mi oči vidješe spasenje tvoje...“¹⁴⁷ Dok su Rembrandtova ranija rješenja, iz 1628. i 1631., uspješna u ilustriranju toga događaja te sjajan primjer tenebrističkih odnosa svjetla i sjene, kao i napetosti trenutka, njegova je posljednja verzija te tematike („Šimun u Hramu“, c. 1666. – 1669., Nationalmuseum, Stockholm, slika 5) nadišla sve prijašnje. Scena je, za razliku od ranijih dviju verzija, približena u prvi plan, s intimnijim prostorom nedefinirane, tamne pozadine te neodređenim izvorom titravog svjetla. Ikonografija slike opravdana je njezinom tehničkom naracijom, odnosno jedinstvenim slijedom slikarskih procesa kojima se postiže konačan, iako *non-finito*, izgled djela. Raznim je slikarskim efektima Rembrandt iscrpno tretirao površinu, što uključuje slojevite namaze krute boje, grebanje platna

¹⁴¹ M. BOCKEMÜHL, 2006., 89, 90.

¹⁴² S. SLIVE, 1995., 90.

¹⁴³ K. CLARK, 2006., 79.

¹⁴⁴ S. SLIVE, 1995., 84.

¹⁴⁵ E. VAN DE WETERING, 1997., 157.

¹⁴⁶ M. BOCKEMÜHL, 2006., 9.

¹⁴⁷ M. BOCKEMÜHL, 2006., 31, 32.

špahtlom te konstantne izmjene svijetlih i tamnih glazura. Površina je na taj način jednako „iscrpljena“ kao i starac koji je na njoj prikazan, čekajući trenutak oslobođenja. Šimunov oslobađajući izraz i duboka psihologizacija predočeni su sugestivnim *non-finito*, a ne deskriptivnom detaljizirajućom tehnikom, čime Rembrandt možda poručuje neopisivost takvih emocionalnih stanja. Iako ovakva metoda sadrži element slučajnosti, on je ipak kontroliran slikarevom namjerom i učenom neodlučnošću. Oblici su kompozicije u ambivalentnom stanju između postajanja i nestajanja, a Šimunovo je tijelo dematerijalizirano te djeluje kao da isparava u smrt (usporedno s Tizianovim tretmanom Kristova tijela na slici „Pietà“), iako oblikovano bojom čiji je materijalni potencijal maksimalno iskorišten, što narušava tradicionalni mimezis, a sugerira i mnogo više od puke fizičke pojavnosti. Time je postignuta alegorizacija slikarske metode, gdje sadržaj slike odgovara načinu slikanja.

Rembrandt je temu ranije slike („Dr. Nicolaes Tulp pokazuje anatomiju ruke“ iz 1632., Mauritshuis, Hag), ponovio na „Satu anatomije dr. Deymana“, 1656. godine (Amsterdam Museum, Amsterdam). Nažalost, kompozicija nije sačuvana u cijelosti, no njezin detalj koji je preživio, govori mnogo o Rembrandtovoju mogućnosti da uz pomoć *non-finita* stvori osjećaj brutalne i tmurne jeze, istovremeno propitujući smrtnost i potrošnost ljudskog tijela. Mrtvo tijelo, koje je u procesu seciranja prezentirano na stolu doktora, bitno se razlikuje u načinu slikanja u odnosu na truplo s ranije „dovršene“ „Anatomije dr. Tulpa“, a oštrim perspektivnim skraćanjem priziva i Mantegnina „Mrtvog Krista“ (c. 1480, Pinacoteca di Brera, Milan). Tijelo je oronulo pa se oblici rastaču u mrljama karakterističnim za kasnog Rembrandta. Kao i doktor sa slike, i Rembrandt rastvara tijelo koristeći isključivo formalna sredstva *non-finita*.

Jedna od Rembrandtovih posljednjih slika, koja je stilski i simbolički analogna Tizianovoj „Pietà“ iz 1576. godine, jest beskrajno emotivan prikaz „Povratka bludnog sina“ (c. 1663. – 1669., Ermitaž, Sankt Peterburg). Slika predstavlja kulminaciju svih karakteristika Rembrandtove kasne faze, odnosno *Alterstila*: specifični kolorizam reducirane palete s dominirajućom crvenom, različiti stupnjevi reljefnosti i „dovršenosti“ površine, kompleksni *non-finito* slikarski procesi koji slici daju enigmatičnost, „tiho postojanje“ likova duboke psihologizacije, te intimnije i tmurnije teme koje odgovaraju oronulosti fragmentirane i nestalne forme koja se rasplinjuje u specifičnom *sfumatu*. Sami nanosi boje poprimaju spiritualni karakter koji kreira ugođaj slike, što opet znači da *non-finito* funkcionira kao simbolička forma. Neobičnost ove slike pronalazimo i u činjenici da ju je Rembrandt napravio bez narudžbe, u protestantskoj državi gdje nije bilo tako monumentalnih religioznih slika.¹⁴⁸

¹⁴⁸<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.%20paintings/43413> (posljednji pristup 2. 7. 2021.)

Da bismo sumirali Rembrandtovu poziciju o *non-finitu* pa i njegovoj neovisnosti o mimetičkom stvaranju, prikladno je okrenuti se zapisanom mišljenju samog slikara. U biografiji o Rembrandtu iz 1718. godine, Arnold Houbraken prenosi da je, na upit o tome zašto tako „brzo napušta djela i prelazi na druge stvari, ostavljajući ih samo napola dovršenima“, Rembrandt odgovorio da je djelo „dovršeno ako su u njemu realizirane majstorove intencije“. ¹⁴⁹ Problem ostaje razlučiti što je autorova intencija, a što slučajnost.

Poetskom osjećaju ovdje spomenutih slika kasnih stilova, posebice Tizianove „Pieta“ i Rembrandtove „Prikazanje u Hramu“ odgovara njihova romantična interpretacija Kennetha Clarka, ističući njihovo protuimitacijsko odstupanje od stvarnosti „snovitim, vatrenim pesimizmom“ kojim su „zarobili trenutak kada se tijelo i duša razdvajaju, uhvatili dovoljno tijela da trenutak bude razumljiv, i vidjeli kako njegova dezintegracija otkriva dušu“. ¹⁵⁰

6.2. *Sprezzatura*

Za slikare *sprezzature* vrijedi Dantoova definicija stila, koji je intuitivan i podsvjestan, za razliku od manire koja se može naučiti; to je skup svojstava slikarevih reprezentacija koja moraju biti „izražena neposredno i spontano“. ¹⁵¹ Upravo je ta spontanost mjerilo po kojem se može prepoznati „stil“ ovih autora.

Sprezzatura je termin koji označava elitnu vještinu brzog (*prestezza*) i elegantnog slikanja, korišten u „Dvorjaninu“ (*Il libro del Cortegiano*) Baldassarea Castiglionea iz 1528., koji je pridonio poznavateljskom vrednovanju *non-finita* u slikarstvu. Sudionici Castiglioneovog dijaloga, započetog na sofisticiranom urbinskom dvoru, ¹⁵² tu su osobinu definirali kao nonšalantnost koja obilježava savršenog dvorjanina i umjetnika. ¹⁵³ *Non-finito* kakav karakterizira *sprezzatura* obilježen je dugim, neusiljenim linijama; jednim fluidnim potezom koji s neizmjernom lakoćom sugerira predočenu formu, ¹⁵⁴ što ga razlikuje od teškog, impastoznog *non-finita* koji stvara naizgled oronule površine i koji je prisutan u fenomenu kasnog stila Tiziana i Rembrandta. Također, pojavu *sprezzature* treba cijeliti jer pokazuje rijetku kreativnu usklađenost autora i publike. Za stvaranje društvene klime u kojoj se *non-*

¹⁴⁹ KATALOG, 2016., 29 (Andrea Bayer, kat. jed. Renaissance Views of the Unfinished).

¹⁵⁰ K. CLARK, 2006. 90.

¹⁵¹ A. C. DANTO, 1997., 294.

¹⁵² KATALOG, 2016., 22 (Andrea Bayer, kat. jed. Renaissance Views of the Unfinished).

¹⁵³ E. GOMBRICH, 1984., 155.

¹⁵⁴ E. GOMBRICH, 1984., 155.

finito uopće može razviti kao legitimna strategija, a ne samo nuspojava nesretnih okolnosti, potrebna je aktivna participacija obiju strana. Točnije, slikarska vještina i sposobnost sugestije i zavaravajuće tehničke lakoće odgovara jednako razvijenoj imaginativnoj moći i kritičkoj zrelosti publike kojoj su slike namijenjene.¹⁵⁵

Pojava *sprezzature* kronološki korespondira s manirističkim likovnim obratom 20-ih godina 16. stoljeća. Stoga nije dalekosežno zaključiti da takav *non-finito* nastaje kao antiteza visokorenesansnoj jedinstvenosti i cjelovitosti površine. Tako, primjerice, osvrćući se 1557. godine na „Skidanje s Križa“ (1527. – 1528, San Lorenzo, Sansepolcro) Rossa Fiorentina, Vincenzo Borghini govori o „nedostatnoj završenosti koja figure obdaruje pomalo neobičnim zrakom“, posebice kad se promatraju iz blizine.¹⁵⁶ Borghini je maksimalnu ljepotu („bella quanto la può“) Rossove slike iskombinirane s *non-finitom*, uzrokovanim iznimno tankim glazurama kroz koje se vide prethodni slojevi, smatrao slikarevim osobnim „načinom“, što govori o prihvaćanju nezavršenosti od strane suvremenika, kao temeljnog elementa nečijeg izraza.¹⁵⁷

„Nezavršenost“ koja proizlazi iz *sprezzature* zapravo je samo privid nezavršenosti. To je vrlo razvijen i artificijelan izraz učene nemarnosti koja je bila vrlo popularna među tadašnjom intelektualnom elitom (kao i ideje „Dvorjanina“ Baldassarea Castiglionea), što može objasniti strastveno sakupljanje Parmigianinovih djela, koja su vrhunski primjer takvog stila.¹⁵⁸ Parmigianinovo „Mistično vjenčanje sv. Katarine“ (The National Gallery, London, slika 6), vjerojatno nastalo nakon pljačke Rima 1527., inspirirano je Correggiovom istoimenom slikom koja se nalazi u napuljskom Museo Nazionale di Capodimonte.¹⁵⁹ Međutim, Parmigianinova je slika znatno više „neobična“ te pokazuje veću vidljivost autorskog rukopisa (što je dijelom uvjetovano manjim dimenzijama slike) nauštrb mimetičkog naturalizma. Forme su oblikovane improvizacijom samosvjesnog, fluidnog poteza koji se vijugavo pruža površinom platna. Proporcionalna elegancija i izduženost likova odgovara jednako elegantnim nanosima razrijeđene boje. Kao što Rossov *non-finito* pridonosi „neobičnom zraku“ koji okružuje figure, tako i Parmigianinov naglašava atmosferu mističnosti koja je sadržana i u samom naslovu djela, i koju bi bilo neprikladno opisivati konvencionalnim dovršavanjem. Ponovno je, dakle, *non-*

¹⁵⁵ E. GOMBRICH, 1984., 155.

¹⁵⁶ R. SCORZA, 2003., 83.

¹⁵⁷ R. SCORZA, 2003., 83.

¹⁵⁸ KATALOG, 2016., 26 (Andrea Bayer, kat. jed. Renaissance Views of the Unfinished).

¹⁵⁹ <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/parmigianino-the-mystic-marriage-of-saint-catherine> (posljednji pristup 2. 7. 2021.)

finito fizički podsjetnik na simboličko značenje koje je utkano u samu teksturu naslikane površine, tvoreći simbiozu sadržaja i forme.

Parmigianinovo je slikarstvo utjecalo na Andreu Schiavonea koji je, inspiriran njegovim izrazom, stvorio vlastiti način slikanja, koji podrazumijeva elegantne i lirične forme oblikovane fluidnom skicoznošću na životnoj površini.¹⁶⁰ U pismu iz 1548. godine kritičar Pietro Aretino navodi kako se Schiavoneovom *non-finitu* divio i Tizian, što je značajno u kontekstu njegove *ultime maniere*, jer je vjerojatno upravo Schiavoneova sugestivna artikulacija prikazanih motiva dijelom utjecala na njezin razvoj.¹⁶¹ Ipak, Schiavoneov je oblik *sprezzature*, koji je kršio osnovne standarde imitacije, za neke bio odviše radikaln, zbog čega su mu upućivane kritike.¹⁶² Nadalje, Parmigianinova i Schiavoneova *sprezzatura*, vidljiva na spomenutoj Parmigianinovoj slici, ili na Schiavoneovom „Vjenčanju Kupida i Psihe“ (c. 1540., The Metropolitan Museum of Art, New York),¹⁶³ produkt je slikarskog uživanja u tehnici, što proizlazi iz brzog slikanja, a rezultira lakoćom i vedrinom kakvu ne posjeduju Tizianova teška, impastozna i gruba kasna djela. Međutim, iako imaju različit pristup *non-finitu*, zajednički im je protuimitacijski pristup reprezentaciji.

Tizianova „otvorena manira“ odrazila se na ukupno venecijansko slikarstvo, uključujući Jacopa Bassana koji nastavlja njegovu nokturalnu tradiciju i tipične tizianovske *pentimente*, ali i na Tintoretta, čiji se tehnički pristup razlikuje utoliko što ga karakterizira dojam brzine i spontanosti.¹⁶⁴ Tintoretto je, slično Schiavoneu, bliži odlikama *sprezzature*, nego *terribilità* efektu Tizianove *ultime maniere*. Njegov je način slikanja također bio predmetom pohvala i kritika; s jedne strane, suvremenici su prepoznali *prestezzu* (brzinu) i odlučnost majstorskog poteza, a s druge ga optuživali za traljavost, što pokazuje ambivalentnost recepcije *non-finita* krajem 16. stoljeća u Veneciji.¹⁶⁵

Rembrandtov je učenik Samuel van Hoogstraten *sprezzaturom* objasnio tendenciju velikih majstora da katkad ostavljaju nedovršenima stvari koje su već prvim naporom postale „prikladne“, što bi daljnji rad mogao samo umanjiti.¹⁶⁶ Inače prijatelj prevoditelja Castiglioneova „Dvorjanina“, iznimno popularne knjige u Nizozemskoj 17. stoljeća, van

¹⁶⁰ KATALOG, 2015., 29.

¹⁶¹ KATALOG, 2015., 29, 30.

¹⁶² P. CARABELL, 1995., 89.

¹⁶³ Osobita nezavršenost navedene Schiavoneove kompozicije mogla bi se objasniti i činjenicom da je namijenjena udaljenom promatranju jer je koncipirana kao stropna slika. Također, iako inspiriran parmigianinovskom elegancijom i izrazom, Schiavoneova je slika ipak prirodnija, odnosno njezin stil u manjoj mjeri ometa iluziju prikazanog narativa. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437638> (posljednji pristup 2. 7. 2021.)

¹⁶⁴ KATALOG, 2016., 29 (Andrea Bayer, kat. jed. Renaissance Views of the Unfinished).

¹⁶⁵ KATALOG, 2016., 29 (Andrea Bayer, kat. jed. Renaissance Views of the Unfinished).

¹⁶⁶ KATALOG, 2016., 22 (Andrea Bayer, kat. jed. Renaissance Views of the Unfinished).

Hoogstraten je pridonio diseminaciji ideja o elegantnom nezavršavanju koje su utjecale na suvremene slikare tog područja.¹⁶⁷ Lakoća slikanja čiji bi dojam narušila pretjerana dotjeranost odlikuje vedre, svježije, profinjene, elegantne i vješto naslikane kompozicije Fransa Halsa, koji je stvorio prepoznatljivu i iznimno artificijelnu tehniku apstrahirajućih cik-cak poteza kista. Njegove najživlje i tehnički najslobodnije rezultate, s titravim, naizgled improviziranim potezom koji zaigrano klizi površinom, pronalazimo na portretima svakodnevnih ljudi, kao na slici „Malle Babbe“ (1633./1635., Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, slika 7).¹⁶⁸ Čak i na službenijem portretu Willema van Heythuysena (c. 1625., Alte Pinakothek, München) nailazimo na iznimnu spontanost i eleganciju izraza, što odgovara dvorskoj i plemenitoj portretiranoj figuri.¹⁶⁹ Halsovu je *sprezzatura* možda ponajbolje opisao on sam, rekavši da „slikar mora prikriti servilni i mukotrpan rad potreban da se postigne sličnost kakvu portret zahtjeva“.¹⁷⁰

Neupitan je utjecaj venecijanske škole slikarstva (posebice druge polovice) 16. stoljeća na djelo španjolskog slikara Diega Velázquezova. Kako ističe Bernard Berenson, na Velázquezova je, osim Veronesea, Tintoretta i naravno Tiziana, snažan dojam ostavio i opus Jacopa Bassana, čije slike nose „bitne odlike velike umjetnosti: istinitost života i spontanost“, ili preciznije rečeno: iluzionizam i *sprezzatura*.¹⁷¹ Slične karakteristike, dakle, obilježavaju i Velázquezova jedinstvena slikarska rješenja. Međutim, suprotno materijalno i simbolički teškom *non-finitu* Tizianovog kasnog stila, Velázquezov *non-finito* utjelovljuje prethodno opisani koncept *sprezzature*. Velázquezov biograf Palomino bilježi slikarev proces koji uključuje veoma duge kistove da bi se za vrijeme slikanja održala potrebna distanca, zbog čega se tako trebaju promatrati i njegove slike.¹⁷² Na taj bismo način trebali prići Velázquezovoj „Priči o Arahni“ (*Las Hilanderas*), gdje je kotač prikazan u vrtnji, i to upravo ekonomičnim i fluidnim potezom majstorske elegancije.¹⁷³ Na pozadini te slike Velázquez odaje počast, i u znak divljenja venecijanskom majstoru, citira Tizianovu sliku „Otmica Europe“.¹⁷⁴ Velázquezova se slika može interpretirati kao alegorija slikarstva, gdje se i sam slikar poistovjeđuje s Arahnom po svojem tehničkom umijeću i virtuoznom oblikovanju svjetla i sjene.¹⁷⁵ Usprkos brojnim

¹⁶⁷ KATALOG, 2016., 22, 23 (Andrea Bayer, kat. jed. Renaissance Views of the Unfinished).

¹⁶⁸ H. BAUER, A. PRATER, 2016., 56.

¹⁶⁹ H. BAUER, A. PRATER, 2016., 56.

¹⁷⁰ H. BAUER, A. PRATER, 2016., 56.

¹⁷¹ B. BERENSON, 1953., 72.

¹⁷² E. GOMBRICH, 1984., 157.

¹⁷³ Ernst Gombrich ističe kako je samo slikar Velázquezova kalibra sposoban prikazati tako nesiguran titraj oka koji je posljedica brzine kotača i takozvanog „stroboskopskog efekta“. E. GOMBRICH, 1984., 181.

¹⁷⁴ N. WOLF, 2007., 67.

¹⁷⁵ N. WOLF, 2007., 68.

mogućim tumačenjima spomenute slike, može se sa sigurnošću tvrditi kako je njezino tajanstveno i višeslojno značenje barem povezano sa (ako ne i utkano u) samom *non-finito* teksturom površine, koju su kasnije hvalili i impresionisti.¹⁷⁶

U jedinstvenom spoju intelektualnosti i senzualizma, Velázquezova „Venera pred zrcalom“ (poznata i kao „Rokeby Venera“, naslikana 1644. do 1648., Uprava Nacionalne galerije u Londonu, slika 8, 9) služi kao enigmatični odgovor na pitanja o mimezisu, *non-finitu* i njihovom međusobnom odnosu. Na slici je prikazano nekoliko razina stvarnosti.¹⁷⁷ S jedne strane, vrlo je naturalistički prikazano tijelo nage žene s leđa, čiji božanski status i identitet Venere saznajemo uz pomoć Kupida koji se uz nju nalazi. S druge strane, pak, primjećujemo da Kupid drži (naknadno doslikano) zrcalo koje reflektira kao u snu zamagljeno lice božice ljubavi.¹⁷⁸ Vraćajući se na Platonovu koncepciju zrcalnog mimezisa, postavljaju se mnoga pitanja o Velázquezovom stavu prema reprezentaciji stvarnosti. Je li zrcalo simbol slikarstva, čija uloga ne nadilazi puku imitaciju vanjskog svijeta? Je li *non-finito* (ili ako ćemo koristiti Wölfflinov pojam: „slikovitost“)¹⁷⁹ po Velázquezu najbolji sustav reprezentacije stvarnosti? Ili je *non-finito* strateški i selektivno korišten kao sugestija onostranog, božanskog, podsvjesnog, snovitog i nestvarnog (ujedno i protumimetičkog)? Posljednje pitanje, najizravnije vezano uz temu ovog rada, može se riješiti ukazivanjem na pojavu nove atmosfere racionalizma i znanstvene revolucije u 17. stoljeću, što je rezultiralo protu-platonističkom, odnosno protu-imitacijskom vizijom prirode. U takvom okružju, koja brojnim instrumentima promatranja (poput *camere obscurae* ili tek izumljenog teleskopa) omogućuje objektivnu spoznaju, slikarev zadatak prestaje biti mimezis, odnosno stvaranje izravne ili idealne i savršene (savršeno dovršene) preslike prirode, kao što je bio slučaj u neoplatonizmu *Cinquecenta*; vjerno bilježenje diktata stvarnosti sada mijenja slikareva osobna vizija i ljudsko, subjektivno iskustvo pojavnog svijeta.¹⁸⁰ Prihvatimo li da je Velázquez bio upoznat s Platonovom filozofijom, što podupire objava sadržaja njegove privatne knjižnice 1925. godine,¹⁸¹ možemo prepoznati barem jednu od mogućih interpretacija „Venere pred zrcalom“: nerazdvojivost ideja istine i ljepote kao dva aspekta iste stvarnosti.¹⁸² Shodno tome, naturalistički (vjerno, ili „istinito“) naslikana Venera i njezin protumimetički, *non-finito* odraz u zrcalu dijelom su iste kompozicije, iste alegorije o

¹⁷⁶ N. WOLF, 2007., 68.

¹⁷⁷ N. WOLF, 2007., 68.

¹⁷⁸ N. WOLF, 2007., 68.

¹⁷⁹ H. WÖLFFLIN, 2015.

¹⁸⁰ M. LOLLINI, 1998., 193.

¹⁸¹ U knjižnici je zabilježeno 156 knjiga iz različitih područja, uključujući antičku književnost i filozofiju, što ide u prilog Velázquezovoj učenosti. N. WOLF, 2007., 68.

¹⁸² G. M. A. GRUBE, 1927., 274.

istini i ljepoti, stvarnosti i umjetnosti. Također, slikar promatračevoj mašti prepušta potpuno uprizorenje idealne ljepote, koja je izvan dosega mimetičke umjetnosti. Odraz Venerina lica je, stoga, neodređen i sugeriran nedeskriptivnom tehnikom koja proizlazi iz imitativne neadekvatnosti materijalnih znakova.¹⁸³ Pjesnik Francisco de Quevedo je 1629. godine sumirao poziciju po kojoj Velázquezov *non-finito* nadilazi puko oponašanje, rekavši za njega da može „udahnuti život lijepom i stoga dati senzacije mekanom“, i to „razmaknutim mrljama koje su istina sama, a ne sličnosti“.¹⁸⁴ Konačno, i interpretacija same slike mora ostati nedovršena, jer je nemoguće odgovoriti na sva pitanja koja se pritom javljaju, a da se barem donekle ne osiromaši kompleksno značenjsko bogatstvo Velázquezove vizije, što je jedan od pokazatelja vrhunskog umjetničkog djela.

6.3. *Selektivni non-finito i stupnjevanje (ne)dovršenosti*

Velázquezova „Venera pred zrcalom“ odgovara i konceptu ovog poglavlja, gdje će biti riječi o fokusiranom pogledu slikara koji stoga koristi *non-finito* na selektivan način, eliminirajući s kompozicije suvišan periferni detalj. Takva selekcija podrazumijeva način oblikovanja gdje se različitim stupnjevima (ne)dovršenosti ističu željeni elementi kompozicije. Najčešće se takvim pristupom stvara vinjeta nezavršenosti, koja se od fokusa slike radijalno i sve intenzivnije širi prema rubovima formata (ili fotografski rečeno: kadra). Ta je odlika *non-finita* prisutna u crtačkim i skulptorskim studijama 15. i 16. stoljeća (i kasnije), a posebice je istaknuta u žanru portretistike. Osvrnemo li se ponovno na Velázquezovu spomenutu sliku, primijetit ćemo diferenciran tretman rubova formi. Najjasnije konture definiraju Venerine bokove i stražnjicu, u samom središtu slike, dok je prema periferiji kompozicije očita sve veća zamućenost obrisnih linija. Takva fokusiranost, slična fotografskoj leći, posebice je vidljiva na Kupidovom izrazu lica, gestualno naslikanim krilima, lijevom stopalu koje u sjeni djeluje poput mrlje, kao i Venerinom stopalu, licu, ramenu, glavi te već spomenutom odrazu na kojima su vidljivi tragovi preslikavanja, odnosno *pentimenti*, što ostvaruje efekt usmjeravanja promatračeva pogleda na središnji, „najizoštreniji“ dio slike.

Michelangelo je, slično Vasariju, hvalio ekspresivne kvalitete nezavršenosti Donatellovih kasnih skulptura koje posjeduju snagu i određenu *vivacità*.¹⁸⁵ U kontekstu

¹⁸³ E. ROTHSTEIN, 1976., 328.

¹⁸⁴ KATALOG, 2016., 59 (Nico Van Hout, kat. jed. The Unfinished and the Eye of the Beholder).

¹⁸⁵ KATALOG, 2016., 23 (Andrea Bayer, kat. jed. Renaissance Views of the Unfinished).

Michelangelovog *non-finita* posebice je zanimljiva Donatellova odlika selektivne nezavršenosti, koju u različitim stupnjevima i za različite efekte koristi na svojoj skulpturi, što je vidljivo, primjerice, na „Oplakivanju Krista“ (c. 1455. – 1460., Victoria and Albert Museum, London). Rafinirani su dijelovi tijela u vizualnom sukobu s grubom teksturom kose, draperija i jedva naznačenih crta lica.¹⁸⁶ Slična su fokusna žarišta postignuta različitom reljefnošću i karakterom površine na Michelangelovom mramornim reljefima, kao na *tondima* „Pitti“ (c. 1503. – 1504., Museo Nazionale del Bargello, Firenca) i „Taddei“ (c. 1504. – 1505., Royal Academy of Arts, London), gdje je također diferencirana razina reljefnosti i (ne)završenosti. Takav je kiparski postupak obrade površine Michelangelo primijenio i u crtačkom mediju, na crtežu „Bogorodica s Djetetom“ (c. 1528. – 1530., Casa Buonarroti, Firenca). Kao i na njegovim skulpturama, i na ovom se crtežu Michelangelo najviše usredotočio na poliranje herkulijanskoga torza (koji s obzirom na silovitu torziju prikladno ispunjava smisao te riječi) na kojeg je primijenio crnu, crvenu i bijelu kredu, bijeli gvaš te smeđu tintu,¹⁸⁷ dajući mu potpunu tonsku i gotovo kolorističku dotjeranost. Međutim, odmičući se od tako dovršenog fokusa crteža, primjećujemo sve veću eliminaciju detalja, što je ekvivalent plitkom reljefu u majstorovoj skulpturi.

Portret je slikarski žanr od kojeg se, više od svih drugih, očekuje potpuna bliskost naslikanom motivu, zbog čega bi svako nekonvencionalno odstupanje bilo posebno zanimljivo. Kako onda na te mimetičke zahtjeve odgovara *non-finito*? Ernst Gombrich je iznio slutnju kako „neodređena manira“ u slučaju portreta stvara efekt koji promatrača samo podsjeća na original (portretiranu osobu, iako ju ne poznajemo), što rezultira razrješenjem u njegovu umu koje je uvjerljivije i više zadovoljavajuće, nego što bi to pretjeranim naporom mogao postići sam slikar.¹⁸⁸ Gombrichov argument govori o životnosti *non-finito* portreta koji su od konvencionalno završenih slika uspješniji u postizanju asocijacije na stvarnost.¹⁸⁹ Ukoliko ispravan, njegov zaključak omogućuje harmonično supostojanje *non-finita* i iluzionizma, što bi se odupiralo dosad iznesenim situacijama koje ih dovode u kontradiktoran odnos. Tome odgovara i činjenica da piktoralni znakovi, poput vidljivih poteza kista ili obrisnih linija, ne

¹⁸⁶ KATALOG, 2016., 23 (Andrea Bayer, kat. jed. Renaissance Views of the Unfinished).

¹⁸⁷ KATALOG, 2016., 38 (Carmen C. Bambach, kat. jed. Leonardo, Michelangelo, and Notions of the Unfinished in Art).

¹⁸⁸ E. GOMBRICH, 1984., 159.

¹⁸⁹ Koncept piktoralne životnosti (*enargeia*) cijenili su antički autori poput Plutarha, Horacija te kasnijih helenističkih i rimskih kritičara. Koncept je blizak Aristotelovom pojmu *energeia*, odnosno „umjetničkom ostvarenju dinamičnog i svrhovitog života prirode“. E. ROTHSTEIN, 1976., 320.

moraju naličiti svojim stvarnim analogonima da bi ih reprezentirali, odnosno o njima prenosili informacije.¹⁹⁰

Neproporcionalno veći fokus dovršavanju pripao je licu ženskog lika na Leonardovoj „Glavi žene“ („La Scapigliata“, iako upitne atribucije; c. 1500. – 1505., Galleria Nazionale di Parma, slika 10).¹⁹¹ Naspram studiozno i pomno oblikovanog lica, istaknuti su ekonomični i gestualni potezi kista, vidljivi na njezinoj kosi, koji nisu klasično mimetični, no sadrže ekspresivne ritmove fluidnosti i vijugavu kretnju *stvarne* kose, koje je mogao označiti i simulirati samo jednako ekspresivan, ritmičan, fluidan i vijugav *non-finito* izraz.¹⁹² U ovom slučaju, dakle, *non-finito* ne oponaša vanjski izgled onoga što predstavlja, već *jest* to što predstavlja; ne oponaša izgled kose, nego utjelovljuje njezin karakter, postižući uvjerljivu iluziju. To je (ako slijedimo Platona) protumimetički postupak koji omogućuje da se tumačenje slikarstva udalji od klasične imitacijske ka modernim semiotičkim teorijama, shodno obratu od imitacije prema „signifikaciji“ (označavanju).¹⁹³ *Non-finito* ovog tipa, a moglo bi se reći i općenito, iako nije imitativan, već materijalnim znakovima utječe na promatračevu percepciju i aludira na stvarnost (označavanjem ili simbolizacijom), ipak ne narušava „realizam“ slike (odnosno zadržava uvjerljivu asocijaciju na koncepte koje označava).¹⁹⁴ Leonardov interes za ovakvu vrstu *non-finita* možda pojašnjava činjenica da je posjedovao Plinijevo djelo *Naturalis historia*, koji spominje brojne slučajeve korisne nezavršenosti, među kojima i Apelovu nedovršenu sliku Venere, koja je u vrlo skicoznom stanju bila više cijenjena od njegovih završenih remek-djela s prikazom božice.¹⁹⁵ Plinijeva anegdota, na koju se nastavio i Ciceron opisujući „nezavršenost“ kao literarni i estetski ideal u svojoj epistolarnoj knjizi (*Epistolae ad Familiares*), govori o usavršenoj glavi i poprsju Venere koju je Apel izradio s najvećim

¹⁹⁰ To je primijetio već Descartes govoreći o crtežima koji su skrojeni od ničeg doli mjestimično apliciranih poteza tinte na papiru, a za nas predstavljaju šume, gradove, ljude, pa čak i bitke i oluje“. D. BLINDER, 1986., 22.

¹⁹¹ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656458> (posljednji pristup 2. 7. 2021.)

¹⁹² Sličan ekspresivan izraz koji odjekuje, reflektira, odnosno zrcali ritmove prirode, a *nije* mimetičan u konvencionalnom smislu, najistaknutiji je u djelu Vincenta van Gogha, čija je subjektivna vizija stvarnosti pomogla utemeljiti ekspresionizam.

¹⁹³ Znakovi se uvijek pozivaju na promatračevo iskustvo (um, predznanje, unutarnju sliku) te stvarni svijet ne predstavljaju strukturalno, već funkcionalno, isto kao što potezi kista, odnosno vizualni znakovi, ne opisuju stvarnu strukturu izvornika, već njegovu funkciju. Interpretacijskom obratu ka „teorijama znakova“ u pisanoj je formi opet pridonio Descartes. D. BLINDER, 1986., 22.

¹⁹⁴ Ovdje se „realizam“ koristi prema definiciji Nelsona Goodmana, kao relativan pojam, određen sustavom reprezentacije datog djela, autora ili kulture. N. GOODMAN, 1968., 37.

¹⁹⁵ KATALOG, 2016., 36 (Carmen C. Bambach, kat. jed. Leonardo, Michelangelo, and Notions of the Unfinished in Art).

rafinmanom, dok je ostatak tijela samo grubo naznačio.¹⁹⁶ Selektivni se *non-finito* „La Scapigliate“, stoga, može objasniti svojevrsnim natjecanjem sa slavnim slikarom antičke Grčke.

Zanimljiv slučaj selektivnog *non-finita* pronalazimo na Tizianovom portretu Clarisse Strozzi (c. 1542., Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie). Životno i ljupko lice djevojčice pokazuje znakove veće tehničke brižljivosti u odnosu na skicozno sugeriran monokromni reljef *putta* u donjem desnom kutu, kao i na njenu haljinu na kojoj su vidljivi individualizirani potezi kista. Kada usporedimo ovu sliku s ranijim portretom slične kompozicije, „La Schiavona“ (c. 1510.-1512., The National Gallery, London), primjećujemo bitno drugačiji tretman prikaza. Tizianov je potez, naime, na ranijoj slici potpuno ujednačen, što znači da i naslikani reljef i portretirana osoba pokazuju jednaku razinu dovršenosti, dok je na portretu Clarisse Strozzi promatrač aktiviran površinom koja je obrađena različitim intenzitetima *non-finita*. Potpuna definiranost kompozicijski važnije curice prva okupira promatračevu pažnju, nakon čega slijede okolni, gestualno naslikani dijelovi, što stvara logički slijed promatranja, kakav nije garantiran ujednačeno zaglađenom portretu „La Schiavone“.

Tizian je 1545. godine naslikao portret poznatog pisca i kritičara Pietra Aretina koji demonstrira selektivni *non-finito*, odnosno vinjetu nezavršenosti na skicozno naslikanoj draperiji koja okružuje živopisno i „dovršeno“ lice portretiranog. I sam je Aretino primijetio kako slika pulsira životom i posjeduje iznimnu snagu.¹⁹⁷ Slika je iz Venecije trebala biti poslana firentinskom nadvojvodi Cosimu I. de' Medici, što objašnjava Aretinovo (vjerojatno šaljivo, ali oprezno) obraćanje nadvojvodi, u kojem ga priprema na skicoznost kakvu ne posjeduju firentinske vrlo dotjerane slike, govoreći kako bi Tizian zasigurno više vremena posvetio portretu, da mu je on (Aretino) više platio.¹⁹⁸ Aretinovo proturječno komentiranje iste slike reflektira različitost recepcije *non-finita* u Veneciji i Firenci u istom periodu.

Rembrandtovi prvi pokušaji selektivnog *non-finita* vidljivi su na slici „Vojna četa kapetana Fransa Banninga Cocqa“ (poznatija kao „Noćna straža“, 1642., Rijksmuseum, Amsterdam). Ključno je istaknuti da se *non-finito* stupnjevito pojačava prema periferiji kompozicije, primjerice na lijevom rukavu bubnjara koji se nalazi krajnje desno uz sam rub slike, dok su kapetan i poručnik u sredini dovršeni izrazom karakterističnim za Rembrandtovu zrelu fazu. Takvu je organizaciju nezavršenosti Rembrandt potencirao u *Alterstilu*, što se može

¹⁹⁶ Na Ciceronov tekst odgovara Agostino Vespucci u bilješci koja nakratko spominje Leonarda i potvrđuje 1503. kao godinu u kojoj je Leonardovo započeo slavni portret Lise Gherardini del Giocondo. Američka je povjesničarka umjetnosti Carmen C. Bambach iznijela tezu da je Vespucci moguć privatni naručitelj Leonardove „La Scapigliate“, što bi potvrdilo završeni status *non-finito* slike. KATALOG, 2016., 37 (Carmen C. Bambach, kat. jed. Leonardo, Michelangelo, and Notions of the Unfinished in Art).

¹⁹⁷ KATALOG, 2015., 28, 29.

¹⁹⁸ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/662705> (posljednji pristup 2. 7. 2021.)

oprimjeriti njegovim kasnim autoportretima, koji progresivno pokazuju sve otvoreniju formu, pojačanu materijalnost boje na podlozi te ekspresivno rastakanje poteza kista. Na „Autoportretu s beretkom i uzdignutim ovratnikom“ iz 1659. godine (National Gallery of Art, Washington, D. C.), vidljiva je izmjena gustih, kratkih poteza krute boje, kao i svi „geološki“ slojevi slike, od grunda do vanjske epiderme. Očito nagomilavanje boje na izabranim dijelovima kompozicije stvara vinjetu nezavršenosti i dojam „bliskog prostora“, kako ga je nazvao Panofsky.¹⁹⁹ Stupnjevana organizacija *impasta* gradi stvarni volumen boje na podlozi slike, odnosno njezinu tjelesnost, koja je srodna optičkom prividu volumena portretiranog lika. Rembrandt, također, nadilazi platonistički mimezis i na način da je „dišuća poroznost“ naslikane površine komplementarna prividu dišućeg, živog bića koji je na slici realiziran.

Non-finito, kao u slučaju ovih portreta, može biti iluzionistički uvjerljiv zato što sliku o svijetu ne stvaramo samo okom, već i umom (onim što je Michelangelo nazvao „unutarnjom slikom“). Na primjer, kada se neka osoba od nas udaljava, iako ju *vidimo*, odnosno percipiramo sve manjom, *znamo* (temeljem iskustva) da pritom ostaje iste veličine. Analogno tome, kada promatramo kosu Leonardove „La Scapigliate“, iako *vidimo* da jedan potez ne može odgovarati jednoj dlaci, *znamo* da je to sugestija pokreta i bujnosti pramenova kose.

Selektivnu je nezavršenost, kod koje je glava izrađena brižljivije od tijela, u žanru portreta virtuozno koristio i Jean-Auguste-Dominique Ingres (posebice u mediju crteža),²⁰⁰ a fokusirani je pogled s vinjetom nezavršenosti sugeriran i na Cézanneovim kasnim mrtvim prirodama (poput „Mrtve prirode s jabukama“, 1895. – 1898., Museum of Modern Art, New York), što odgovara revitalizaciji koncepta *non-finita* iz 16. i 17. stoljeća u modernističkom slikarstvu, o čemu će više riječi biti u sljedećem poglavlju.

7. Revitalizacija *non-finita* u estetici 19. stoljeća

Venecijanski slikar 17. stoljeća Marco Boschini povezao je ideju autentičnog dodira s tradicionalnim pojmom *sprezzature*.²⁰¹ I u ranom je 19. stoljeću nastavljena misao da vidljivost medija rezultira autorskim stilom. Čak i klasicist, poput poznatog francuskog slikara Jacquesa-Louisa Davida, govoreći o Gericaultovom „dodiru“, cijeni autentičan i vidljiv potez, ili slikarev

¹⁹⁹ Panofsky razlikuje „bliski prostor“ kasnog Rembrandta, Jana Steena i De Wittea od „visokog prostora“ kojeg su razvijali Talijani na svojim iluzionističkim, stropnim freskama. E. PANOFSKY, 1991., 70.

²⁰⁰ KATALOG, 2016., 191 (Diana Widmaier Picasso, kat. jed. Picasso Finished/Unfinished).

²⁰¹ E. GOMBRICH, 1984., 157.

karakteristični *sensibilité*, koji je ekspresivan i prepoznatljiv.²⁰² O sličnosti recepcije *non-finita* u 16. i 19. stoljeću, govore komentari kritičara Julesa Castagnaryja o paučinstvom *non-finitu* Camillea Corota, kojima reflektira slične Vasarijeve primjedbe o potrebi udaljavanja prilikom promatranja Donatellovih ili Tizianovih kasnih radova.²⁰³

Osim utjecaja ranijih oblika *non-finita*, ključnu je ulogu u njegovom razvoju u 19. stoljeću odigrala pojava fotografije, što se odrazilo i na mimetičke zahtjeve slikarstva. Fotografija je izum koji omogućuje doslovno bilježenje objektivne stvarnosti i čovjekovo najbliže primicanje realizaciji platonističkog mimezisa pa je kao takva uvelike utjecala na slikarstvo. Kada se na parišku scenu pojavila prva dagerotipija, salonski je slikar Paul Delaroche izjavio kako je slikarstvo mrtvo.²⁰⁴ Iako dramatična, njegova tvrdnja ilustrira potrebu da slikarstvo nestane ili se promijeni, jer su fotografi preuzeli mimetičku funkciju koja je dotad navodno pripadala slikarima. To može objasniti sve veću slikarsku subjektivnost te potrebu za osobnom ekspresivnošću putem gestualnosti, kojom se napušta rafinman kakav je potreban pri stvaranju mimetičke iluzije. Ipak, treba osvijestiti činjenicu kako salonsko slikarstvo, koje je gajilo tradicionalnost i držalo konvencionalni akademski standard (a kojemu je pripadao i sam Delaroche), nije prihvaćalo vidljivu skicoznost,²⁰⁵ što je samo rasplamsalo avangardni bunt i prihvaćanje nezavršenosti kao uobičajene modernističke protumimetičke prakse.

Slikarstvo Eugènea Delacroixa odigralo je u 19. stoljeću važnu ulogu u razvoju protuimitacijskog oblikovanja koje podrazumijeva snažni kolorizam i ekspresivni *non-finito*. U svom je dnevniku, 13. travnja, slikar zapisao ključne rečenice o pretjeranom završavanju koje uništi svježinu slike, a koja se u javnosti mora pojaviti bez onih „sretnih zanemarivanja u kojima umjetnik uživa“.²⁰⁶ Delacroix u svojim zapažanjima inače sugerira i odmicanje od imitacije prirode u zamjenu za ekspresiju „neopipljivog“, što uključuje privatne misli i osjećaje.²⁰⁷

Osim subjektivne ekspresivnosti kakvu sugerira Delacroix i koju ponajbolje izražava vidljiv slikarski trag, razvoju je *non-finita* u 19. stoljeću pridonijela i praksa slikanja pejzaža u prirodi, plenerizam. Od druge četvrtine stoljeća nadalje, slikari su počeli prakticirati skiciranje „na terenu“, što su neki čak i izlagali s podnaslovom „Skica iz prirode“.²⁰⁸ Brojni su francuski i engleski slikari tog vremena, uključujući J. Constablea, J. M. W. Turnera, preraphaelite,

²⁰² KATALOG, 2016., 135 (Asher Ethan Miller, kat. jed. Finish/Finished: French Painting from Romanticism to Impressionism).

²⁰³ KATALOG, 136 (Asher Ethan Miller, kat. jed. Finish/Finished: French Painting from Romanticism to Impressionism); E. GOMBRICH, 1984., 154, 155.

²⁰⁴ D. CRIMP, 1981., 75.

²⁰⁵ KATALOG, 2016., 61 (Nico Van Hout, kat. jed. The Unfinished and the Eye of the Beholder).

²⁰⁶ E. DELACROIX, 1995., 181.

²⁰⁷ S. MORA, 2000., 66.

²⁰⁸ KATALOG, 2016., 170 (David Blayney Brown, kat. jed. Turner Unfinished).

barbizonce i druge, svoje „službene“ radove temeljili upravo na studijama iz prirode, smatrajući da je slikanje *en plein air* (vani) „autentičnije“ nego slikanje pejzaža u ateljeu.²⁰⁹ Takav bi proces rezultirao skicoznošću zbog promjenjive naravi atmosferskih uvjeta krajolika, što bi predstavljalo jedinstvenu situaciju u kojoj *non-finito* logički proizlazi iz mimetičkog pristupa.

Odlika skicoznog slikanja gotovo se identitetски veže uz impresioniste, no njihov *non-finito*, zanimljivo, nema uobičajeno kontradiktoran odnos prema „kopiranju“ prirode. Ruskinova izjava da impresionisti svijet gledaju „nevinim okom“ proizlazi iz Platonove definicije pikturnalnog mimezisa, što se u ovom slučaju veže uz pleneristički postupak zrcaljenja, to jest direktnog bilježenja atmosferskih prilika, pri čemu je „oko“ neutralni („nevin“) promatrač objektivnog svijeta.²¹⁰ Drugim riječima, to je pokušaj vjerne projekcije trodimenzionalnog okoliša na dvodimenzionalnu plohu, koji je bio osnova slikarskog naturalizma 19. stoljeća.²¹¹ Impresionistička metoda, kakvu je primjerice Claude Monet primijenio na svojoj slavnoj slici „Impresija, izlazak sunca“ (1872., Musée Marmottan Monet, Pariz, slika 11), predstavlja povijesnu anomaliju u razvoju i varijacijama *non-finita*, jer je njezina skicoznost rezultat procesa direktnog i doslovnog oponašanja prirode. Kako u recenziji impresionističke izložbe iz 1874. godine napominje Jules Castagnary, impresionisti nisu izmislili estetiku nezavršenosti, ali su je podigli na razinu sustava.²¹²

U kontekstu nastavljanja renesansne prakse *non-finita* u 19. stoljeću, zanimljiv je slučaj kasne faze Edgara Degasa koja bi se mogla promatrati putem fenomena „kasnog stila“, koji u njegovom slučaju neodoljivo podsjeća na Tizianovu *ultimu manieru*. Poput Tiziana, Degas je iznova slikao brojne svoje ranije kompozicije, naglašavajući elemente nezavršenosti, neortodoksne površine te plošnosti uzrokovane materijalnom prisutnošću boje na platnu, nauštrb njezinih iluzionističkih svojstava.²¹³ Tako je Degas, primjerice, oko 1905. preslikao raniju kompoziciju „Izrade šešira“ započetu oko 1882. godine (J. Paul Getty Museum, Los Angeles), na način da gotovo u potpunosti eliminira detalje, što dodatno apstrahira prizor i naglašava plošnost podloge.²¹⁴ Također, na drugoj istoimenoj slici koju je Degas započeo 1879., a preslikao 1886. godine,²¹⁵ na šeširu koji se nalazi uz gornji rub po sredini kompozicije, vidljivi

²⁰⁹ KATALOG, 2016., 170 (David Blayney Brown, kat. jed. Turner Unfinished).

²¹⁰ D. BLINDER, 1986., 19.

²¹¹ D. BLINDER, 1986, 21.

²¹² <https://www.thenation.com/article/archive/completely-unfinished/> (posljednji pristup, 2. 7. 2021.)

²¹³ KATALOG, 2016., 55. (David Bomford, kat. jed. Old-Age Style and the *Non Finito*).

²¹⁴ Takve se Degasove promjene, detektirane radiografskom tehnologijom, često objašnjavaju njegovim progresivno lošijim vidom. KATALOG, 2016., 55 (David Bomford, kat. jed. Old-Age Style and the *Non Finito*).

²¹⁵ <https://www.artic.edu/artworks/14572/the-millinery-shop> (posljednji pristup 2. 7. 2021.)

su točkasti nanosi suhe boje na smečkastom grundu, zbog čega djeluju kao da citiraju impastoznu tehniku kasnog Tiziana.

Ista ona „imitativna neadekvatnost materijalnog znaka“, koja je vjerojatno uzrokovala Velázquezov *non-finito* na odrazu Venere, odnosno slikareva nemogućnost da likovnim sredstvima prikaže „neprikazivo“ (bilo ideju ili emociju), teretila je i Paula Cézannea.²¹⁶ Njegovo je strahopoštovanje pred reprezentacijom stvarnosti prepoznao i Kenneth Clark, spominjući delikatnost koju Cézanne koristi poput akvarelista, i kako je sam slikar rekao, u strahu da ne ukalja bjelinu platna, što je krajem njegove karijere rezultiralo specifičnim oblikom *non-finita*.²¹⁷ Cézanneov primjer pokazuje i različitost poimanja mimezisa, odnosno oponašanja prirode, jer iako ima mimetičke aspiracije (što potvrđuju njegova posljednja pisma sinu),²¹⁸ on shvaća da konačna forma nije adekvatna u realizaciji kompleksne, promjenjive i neuhvatljive prirode.²¹⁹ Stoga, u slučaju kasnog Cézannea, mimezis (različit u odnosu na Platonovu klasičnu mimetičku teoriju) i *non-finito* supostoje kao dio iste filozofije umjetnosti, što je omogućeno subjektivnom percepcijom prirode, odnosno njezinom slikom u autorovu umu, radije nego u pojavnom svijetu. Utjecaj kasnog Cézannea na mlađu generaciju slikara, od Matissea do Picassa i Braquea, odrazio se putem njegove samostalne izložbe koju je organizirao Ambroise Vollard 1895. godine, gdje su među kupcima Cézanneovih slika bili i njegovi suvremenici (Degas, Monet, Pissarro, Renoir i Mary Cassatt) što podupire tvrdnju da je *non-finito* posebice nakon Cézannea postao često korištenim alatom modernističkog slikara.²²⁰ Dapače, činjenica da je tada, kao primjerice u Picassovom opusu, nevažno i gotovo nemoguće formalno razlikovati namjerni, strateški *non-finito* i slučajno nezavršena djela, čini takva pitanja zastarjelim.²²¹ Koncept *non-finita*, paradoksalno, postaje očekivana avangardna konvencija intrinzično vezana uz modernističke pokrete, gdje je kulminirala autorova subjektivnost i formalistička

²¹⁶ Gotovo ikonoklastički zazor od mimetičkog uprizorenja „neopisivog“ koji rezultira *non-finitom*, a prisutan u spomenutom Velázquezovom djelu „Venera pred zrcalom“ i u radovima kasnog Cézannea, opisuje i poznata antička anegdota o slikaru Timanthesu koji nije bio kadar slikom predstaviti patnju oca koji je žrtvovao kćer. Rothstein, 327; Poznata je i priča o Cézanneovom osobnom poistovjećivanju s likom Frenhofera (izmišljenim slikarom u Balzacovom djelu *Le chef d'oeuvre inconnu*) koji simbolizira tragičnu sudbinu slikara koji djelom uzaludno nastoji rekreirati život i neuhvatljivu prirodu, što završi *non-finitom*. KATALOG, 2016., 144. (Susan Stewart, kat. jed. The Literary Unfinished).

²¹⁷ K. CLARK, 2006., 85.

²¹⁸ Cézanne i sam kaže da slika prema prirodi, no ne nastoji kopirati objekt kojeg slika, već realizirati vlastite senzacije. Konačni mu cilj nikad nije tradicionalni iluzionizam, već osobna slikarska istina, koja uključuje sugestivnost *non-finita*. <https://www.moma.org/collection/works/78486> (posljednji pristup 2. 7. 2021.)

²¹⁹ KATALOG, 2016., 146 (Susan Stewart, kat. jed. The Literary Unfinished).

²²⁰ KATALOG, 2016., 139 (Asher Ethan Miller, kat. jed. Finish/Finished: French Painting from Romanticism to Impressionism).

²²¹ KATALOG, 2016., 190 (Diana Widmaier Picasso, kat. jed. Picasso Finished/Unfinished).

problematika, pa ni sama nedovršenost nije više predstavljala anomaliju, niti je suvremenoj publici bila strana.

8. Zaključak

Non-finito je posljedica, proces i reprezentacijska strategija koja se u različitim stupnjevima nalazi između imitacije (približavanje modelu) i apstrakcije (udaljavanje od modela), a mjeri ga se i identificira u odnosu na objektivnu pojavnost izvornika; onog što se reprezentira, bilo da je priroda, ideja ili drugo umjetničko djelo. Vidljiva procesualnost forme djelu daje prijelazni karakter između postajanja i nestajanja, koji se različitim intenzitetom udaljava od cjelovite i objektivne vizije svijeta, približavajući se osobnoj, subjektivnoj.

Usprkos različitim imitacijskim teorijama koje su, svaka na svoj način, utjecale na diskurse o svrsi i statusu umjetničkih djela, generalno prevladava ona čiji je konačni cilj nemogućnost razlikovanja umjetnosti i stvarnosti. Da bi iluzija bila potpuna, vidljivost medija mora biti minimalna, a s obzirom da pojam *non-finito* označava upravo metodu oblikovanja ili vrstu djela gdje su vidljivi tragovi njegova postanka, to ga čini neprikladnim u procesu mimetičke realizacije.

Sve reprezentacijske slike sadrže napetost fikcije i faksije, onoga što je Gombrich nazvao dihotomijom „platno/priroda“, a James Gibson dvama prostorima slike. Mimetička će slika isticati svoj fiktivni dio („prirodu“ po Gombrichovoj dihotomiji, odnosno prividni prostor po Gibsonu), a prikrivati istinitost svoje fizičke pojavnosti. *Non-finito* pritom služi kao neprozirnost medija kojom ukazuje na faksiju slike, odnosno na vlastitu materijalnu činjeničnost na dvodimenzionalnoj površini. Putem fragmentacije stvarnosti, *non-finito* stoji u vječnoj opoziciji platonističkoj teoriji mimezisa. On se opire oponašanju stvarnosti, bivajući stvarnost sama.

Kategorija „nenamjernog *non-finita*“ podrazumijeva djela koja su igrom slučaja ostala nezavršena, bilo preranom smrću autora, komplikacijama narudžbe, promjenom slikareva interesa ili lokacije i slično. Takva su djela vrijedna u aspektima koje nemaju završeni radovi; točnije, primjer su slikareve tehnike, odnosno pokazuju zaustavljeni trenutak u procesu nastanka djela, iz čega autorove misli iščitavamo poput osobnog vizualnog dnevnika. No, osim toga, u nekim slučajevima napuštena djela mogu demonstrirati sve one kvalitete koje odlikuju i završena djela tih majstora, što je moguće argumentirati, primjerice, za Leonardovo „Poklonstvo kraljeva“ koje posjeduje i kompozicijsku snagu, i varijacije figuralnih poza i gesti, kao i magičnu suptilnost *sfumiranih* prijelaza svjetla i sjene, bez obzira na svoje nezavršeno stanje. Nadalje, „Poklonstvo kraljeva“ pokazuje i istinsku eksperimentalnu narav Leonardove tehnike koju završena i autoritativno dotjerana djela prikrivaju.

Iako je dugo smatran nekonvencionalnim, *non-finito* je oduvijek i uglavnom prihvaćen kao očekivani dio „neslužbene“ umjetnosti, kakvu pronalazimo u ateljeima i radionicama majstora. Stoga, kada djelo opišemo kao „skicozno“, pritom mislimo da vizualno i tehnički podsjeća na neurednost i brzinu izvedbe kakva karakterizira skice. Funkcija skice jest brza i sažeta kompozicijska vježba bez suvišnih detalja, s fluidnim oblicima koji su konstantno podložni promjenama, što onemogućuje standardno „dovršavanje“.

Međutim, najzanimljiviji su primjeri oni gdje se *non-finito* koristi kao promišljena strategija oblikovanja, čime odudaraju od klasične mimetičke funkcije umjetnosti. Prema likovnoj teoriji 15. i 16. stoljeća, koja imitaciju prirode i marljivu dovršenost drži kao umjetničke ideale, svjesni *non-finito* predstavlja radikalnu nekonvencionalnu anomaliju. Pritom je zanimljiv fenomen kasnog stila, čega su najbolji primjer Tizianova *ultima maniera* i Rembrandtov *Alterstil*, u kojem se kristaliziraju zajedničke tendencije i razvija posebna vrsta *non-finita*. Takva je nezavršenost teška, impastozna, mračna te beskrajno simbolički i formalno kompleksna. Na mnogim od predstavljenih djela tog fenomena, vidljivo je kako se *non-finito* može koristiti kao formalni element kojim se nadilaze mimetička ograničenja slikarstva, čime dolazi do spoja forme i sadržaja. Točnije, *non-finito* slikarima služi kao materijalni znak koji ujedno tematizira samu procesualnost te aludira na simboličko značenje djela. Nasuprot turobnom *non-finitu* kakav obilježava kasne faze nekih slikara, postoji *sprezzatura*, odnosno način slikanja koji pokazuje vedrinu, uživanje u tehnici, lakoću izvedbe, spontanost, nonšalantnu brzinu i eleganciju. Ti su slikari, poput Parmigianina i Fransa Halsa, prepoznatljivi po iznimno artificijelnom stilu kojim apstrahiraju prizor i privilegiraju slikarsko umijeće nad imitacijom prirode. *Non-finito* može služiti i u fokusiranju promatračeva pogleda, što se najčešće realizira eliminacijom perifernog detalja i radijalnim stupnjevanjem (ne)završenosti. Takve slike napuštaju ujednačeni tretman površine, u zamjenu za selekciju određenih žarišnih točaka kompozicije koje slikar formalnim elementima (nakupinom boje ili skicoznošću) ističe kao najvažnije.

Još jedan aspekt *non-finita* govori o neadekvatnosti slikarskog medija u prikazivanju neopisivih emocija, stanja ili ideja. U tim je slučajevima, čega je najbolji primjer Velázquezova „Venera pred zrcalom“ ili Cézanneove kasne i „poluprazne“ slike, vidljiv svojevrsni ikonoklastički zazor od opisivanja neopisivog, koji rezultira *non-finitom* jer upravo ta likovna strategija omogućuje sugestiju koja pobuđuje promatračevu maštu, inače puno učinkovitiju u zamišljanju „uzvišenih“ motiva, nego što je to opis ili ilustracija kakvu podrazumijeva platonistički mimezis. Stoga, za slikare namjernog *non-finita* općenito, vrijedi radije

Aristotelovo poimanje mimezisa, koje uključuje i procesualne i izražajne aspekte imitacije, gdje slikarski trag svojim karakterom postiže „sličnost“ sa stvarnošću, a ne tako što ju opisuje.

Krajem 19. i tijekom 20. stoljeća, slikari su nastavili dvije vrste odnosa *non-finita* prema klasičnom mimezisu, koje su nastajale i razvijale se u prethodnim razdobljima. S jedne strane, nastavljen je mimetički aspekt *non-finita*, koji se veže uz slikare pejzaža u *plein-airu*. Pleneristički proces podrazumijeva direktno, objektivno, platonističko bilježenje diktata prirode, koji je kulminirao slikarstvom impresionista, čije se „skice iz prirode“ proglašavaju gotovim djelima, spremnima za izlaganje. Njihovim je djelovanjem, dakle, institucionaliziran slikarski *non-finito* kao legitimna strategija oblikovanja (što je doduše bilo popraćeno i kritikama od strane suvremenika). S druge strane, nastavljen je i onaj dominantni, odnosno protumimetički aspekt *non-finita*, primjerice u djelima postimpresionista (poput Degasa i Cézannea) čije je subjektivne izraze međusobno lakše razlikovati od impresionističkih. Takav protumimetički *non-finito* ometa iluziju zrcaljenja prirode te govori ne samo o onome što prikazuje, već i kako prikazuje, komentirajući samu procesualnost i stvarajući aktivnog promatrača. To je odjeknulo mnogo dublje u 20. stoljeće jer se na taj način otvorio put k apstrakciji (apstrahiranju formi pojavnog svijeta, odnosno subjektivizaciji objektivne stvarnosti) te individualnom izrazu slikara, omogućujući mu doslovan trag u povijesti umjetnosti.

Međutim, u inače netrpeljivom odnosu klasičnog mimezisa i *non-finita* (uz plenerističku iznimku gdje je skicoznost nužna posljedica imitacije), ambivalencijom se ističe žanr portreta. Portretistika je vrsta žanra koji je po naravi mimetičan, ili mu je to barem polazište, zbog čega su lako uočljive bilo kakve devijacije u odnosu na motiv, a posebice su smiona *non-finito* odstupanja. No, kao što to demonstriraju najuspješniji primjeri portreta gdje je slikar svjesno primijenio nezavršenost, tada uspije ponuditi uvjerljiviju iluziju životnosti (blisko aristotelijanskom oponašanju života) od konvencionalno uglađenih slikanih površina, koje svojom statičnošću nisu u stanju predočiti pulsirajući život u pokretu.

S obzirom na kompleksnost pojmova *non-finita*, mimezisa i stvarnosti, teško je odrediti njihov konačan odnos. Nasuprot Platonovom poimanju imitacije, koja umjetnost čini trećerazrednom u odnosu na pravu realnost, mimezis otvara sasvim nove mogućnosti ukoliko koristimo Aristotelovu definiciju, po kojoj način oponašanja može biti ili deskriptivan, odnosno pripovijedan, ili sugestivan, gdje sam materijalni znak aludira na stvarnost. I *non-finito* ostaje višeznačnim pojmom čija definicija, i odnos prema mimezisu, ovisi o umjetničkim konvencijama doba u kojem ga nastojimo definirati. Može značiti doslovnu nezavršenost, filozofsku odluku autora, a može se odnositi i na beskonačnost interpretacija koje se kroz

vrijeme neprestano mijenjaju, što znači da ne postoje ni konačni oblici, niti konačna uvjerenja. Odgovor na pitanje ima li, odnosno je li neko djelo *non-finito*, osim što ovisi o vremenu u kojem ga postavimo, ovisi i o pojedinom umjetniku i na kraju, samom djelu. Dakle, *non-finito* i jest i nije mimetički pristup. To je fenomen koji simbolizira (i jest) remećenje reprezentacije objektivne stvarnosti, odnosno služi kao antiteza platonovskom mimezisu, no, ukoliko je „priroda“ definirana kao slikareva osobna percepcija svijeta, ili njegova unutrašnja slika, *non-finito* može služiti kao jedan od elemenata kojim ju se može oponašati, odnosno reprezentirati.

9. Literatura

L. B. ALBERTI, 2008. – Leon Battista Alberti, *O slikarstvu, O kiparstvu*, Zagreb, 2008.

C. C. BAMBACH, 2016. – Carmen C. Bambach, Leonardo, Michelangelo, and Notions of the Unfinished in Art, u: *Unfinished: Thoughts Left Visible*, (ur.) Kelly Baum, Andrea Bayer, Sheena Wagstaff, New York, 2016.

C. C. BAMBACH, 2012. – Carmen C. Bambach, Vasari on Michelangelo's "gelosie delle figure" and the destruction of his drawings, *Annali Aretini XX*, 2012., 131-149.

L. BAUER, G. BAUER, 1999. – Linda Bauer, George Bauer, Artists' Inventories and the Language of the Oil Sketch, *The Burlington Magazine*, 141-1158, 1999., 520-530.

H. BAUER, A. PRATER, 2016. – Hermann Bauer, Andreas Prater, *Baroque*, Taschen, 2016.

K. BAUM, 2016. – Kelly Baum, The Raw and the Cooked: Unfinishedness in Twentieth- and Twenty-First-Century Art, u: *Unfinished: Thoughts Left Visible*, (ur.) Kelly Baum, Andrea Bayer, Sheena Wagstaff, New York, 2016.

A. BAYER, 2016. – Andrea Bayer, Renaissance Views of the Unfinished, u: *Unfinished: Thoughts Left Visible*, (ur.) Kelly Baum, Andrea Bayer, Sheena Wagstaff, New York, 2016. Belting, Hans *The Invisible Masterpiece*, Reaktion Books, London, 2001., 55.

B. BERENSON, 1953. – Bernard Berenson, *Venecijanski slikari*, Zagreb, 1953.

D. BLINDER, 1986. – David Blinder, In Defense of Pictorial Mimesis, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 45-1, 1986., 19-27.

H. BOBER, 1954. – Harry Bober, Review: Apes and Ape Lore, in the Middle Ages and the Renaissance by H. W. Janson and H. Frankfort, *The Art Bulletin*, 36-2, 1954, 145-148.

M. BOCKEMÜHL, 2006 – Michael Bochemühl, *Rembrandt*, Taschen, 2006.

E. BOJILOVA, 2021. – Elvira Bojilova, The 'value of drawing' and the 'method of vision'. How formalism and connoisseurship shaped the aesthetic of the sketch, *Journal of Art Historiography*, 24, 2021., 1-27.

D. BOMFORD, 2016. – David Bomford, Old-Age Style and the Non Finito, u: *Unfinished: Thoughts Left Visible*, (ur.) Kelly Baum, Andrea Bayer, Sheena Wagstaff, New York, 2016.

D. BLAYNEY BROWN, 2016. – David Blayney Brown, Turner Unfinished, u: *Unfinished: Thoughts Left Visible*, (ur.) Kelly Baum, Andrea Bayer, Sheena Wagstaff, New York, 2016.

P. CARABELL, 1995. – Paula Carabell, Finito and Non-Finito in Titian's Last Paintings, *RES: Anthropology and Aesthetics*, 1995., 28., 78-93.

K. CLARK, 2006. – Kenneth Clark, The Artist Grows Old, *Daedalus*, 135-1., 2006., 77-90.

R. J. CLEMENTS, 1954. – Robert J. Clements, Eye, Mind, and Hand in Michelangelo's Poetry, *PMLA*, 69-1., 1954. 324-336.

R. COCKE, 1999. – Richard Cocke, Titian the second Apelles: the Death of Actaeon, *Renaissance Studies*, 13-3., 1999., 303-311.

A. CONDIVI, 1823. – Ascanio Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Pisa, 1823.

D. CRIMP, 1981. – Douglas Crimp, The End of Painting, *October*, 16, 1981, 69-86.

A. C. DANTO, 1997. – Arthur C. Danto, *Preobražaj svakidašnjeg*, Zagreb, 1997.

E. DELACROIX, 1995. - Eugène Delacroix, *The Journal of Eugène Delacroix*, Phaidon Press Limited, 1995.

S. J. FREEDBERG, 1990.- Sydney J. Freedberg, *Painting in Italy 1500-1600*, Penguin Books, 1990.

E. GOMBRICH, 1984. – Ernst Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton University Press, 1984.

N. GOODMAN, 1968. – Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, The Boobs-Merrill Company, Inc., 1968.

D. GRLIĆ, 1974. – Danko Grlić, *Estetika: povijest filozofskih problema*, Ljubljana, 1974.

G. M. A. GRUBE, 1927. – G. M. A. Grube, Plato's Theory of Beauty, *The Monist*, 37-2., 1927, 269-288.

N. VAN HOUT, 2016. – Nico Van Hout, The Unfinished and the Eye of the Beholder, u: *Unfinished: Thoughts Left Visible*, (ur.) Kelly Baum, Andrea Bayer, Sheena Wagstaff, New York, 2016.

R: KAMIEN, - Roger Kamien, *Music: An Appreciation (Brief)*, New York, 2018.

KATALOG, 2015.- *Titian's technique after 1540.*, 36, (ur.) Ashok Roy, London, 2015.

I. G. KENNEDY, 2006.- Ian G. Kennedy, *Tizian*, Taschen, 2006.

M. LOLLINI, 1998. – Massimo Lollini, Maravall's Culture of the Baroque: Between Wölfflin, Gramsci, and Benjamin, *The Yearbook of Comparative and General Literature*, 45-46, 1998., 187-196.

A. E. MILLER, 2016. – Asher Ethan Miller, Finish/Finished: French Painting from Romanticism to Impressionism, u: *Unfinished: Thoughts Left Visible*, (ur.) Kelly Baum, Andrea Bayer, Sheena Wagstaff, New York, 2016.

S. MORA, 2000. – Stephanie Mora, Delacroix's Art Theory and His Definition of Classicism, *The Journal of Aesthetic Education*, 34-1., 2000., 57-75.

J. NATHAN, F. ZÖLLNER, 2017. – Johannes Nathan, Frank Zöllner, *Leonardo: The Complete Drawings*, Taschen, 2017.

G. NÉRET, 2006. – Giles Néret, *Rubens*, Taschen, 2006.

E. PANOFSKY, 1991. – Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, New York, 1991.

E. PANOFSKY, 2002. – Erwin Panofsky, *Idea: Prilog povijesti pojma starije teorije umjetnosti*, Zagreb, 2002.

T. PIGNATTI, 1990.- Terisio Pignatti, Giorgione and Titian, u: *Titian*, (ur.) Susanna Biadene, München, 1990.

PLINIJE STARIJI, 1938. – Plinije Stariji, *Natural history*, London, 1938.

C. ROBERTSON, 2012. – Charles Robertson, Allegory and Ambiguity in Michelangelo's „Slaves“, u: *The Slave in European Art: from Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem*, (ur.) Elizabeth McGrath, Jean Michel Massing, London, 39-62.

E. ROTHSTEIN, 1976. – Eric Rothstein, „Ideal Presence“ and the „Non Finito“ in Eighteenth-Century Aesthetics, *Eighteenth-Century Studies*, 9-3., 1976., 307-332.

M. SCHAPIRO, 1972-73. – Meyer Schapiro, On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 6-1., 1972. – 1973., 9-19.

L. SCHNEIDER ADAMS, 2010. – Laurie Schneider Adams, *The Methodologies of Art: An Introduction*, Westview Press, 2010.

J. SCHULZ, 1975. – Juergen Schulz, Michelangelo's Unfinished Works, *The Art Bulletin*, 1975., 366-373.

R. SCORZA, 2003. – Rick Scorza, Vincenzo Borghini's Collection of Paintings, Drawings and Wax Models: New Evidence from Manuscript Sources, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 2003, 66., 63-122.

S. SLIVE, 1995. – Seymour Slive, *Dutch Painting 1600-1800*, Yale University Press, 1995.

P. L. SOHM, 2007. – Philip Lindsay Sohm, *The Artist Grows Old: The Aging of Art and Artists in Italy, 1500-1800*, Yale University Press, 2007.

S. STEWART, 2016. – Susan Stewart, *The Literary Unfinished*, u: *Unfinished: Thoughts Left Visible*, (ur.) Kelly Baum, Andrea Bayer, Sheena Wagstaff, New York, 2016.

E. VAN DE WETERING, 1997. – Ernst van de Wetering, *Rembrandt: The Painter at Work*, Amsterdam University Press, 1997.

D. WIDMAIER PICASSO, 2016. – Diana Widmaier Picasso, *Picasso Finished/Unfinished*, u: *Unfinished: Thoughts Left Visible*, (ur.) Kelly Baum, Andrea Bayer, Sheena Wagstaff, New York, 2016.

N. WOLF, 2007. – Norbert Wolf, *Velázquez*, Taschen, 2007.

H. WÖLFFLIN, 2015. - Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*, Los Angeles, 2015.

C. S. WOOD, 2019. – Christopher S. Wood, *A History of Art History*, Princeton University Press, 2019.

F. ZÖLLNER, C. THOENES, 2019. – Frank Zöllner, Christof Thoenes, *Michelangelo: The Complete Paintings, Sculptures and Architecture*, Taschen, 2019.

F. ZÖLLNER, 2006. – Frank Zöllner, *Leonardo*, Taschen, 2006.

F. ZÖLLNER, 2018. – Frank Zöllner, *Leonardo: The Complete Paintings*, Taschen, 2018.

Internetski izvori:

- <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/saint-margaret/d41df4be-0e10-43a1-9ed9-44d8e675a3d8> (posljednji pristup 2. 7. 2021.)

- <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/rembrandt-self-portrait-at-the-age-of-34>
(posljednji pristup 2. 7. 2021.)
- <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/parmigianino-the-mystic-marriage-of-saint-catherine> (posljednji pristup 2. 7. 2021.)
- <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-the-death-of-actaeon> (posljednji pristup 3. 7. 2021.)
- <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.%20paintings/43413> (posljednji pristup 2. 7. 2021.)
- <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437638> (posljednji pristup 2. 7. 2021.)
- <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656458> (posljednji pristup 2. 7. 2021.)
- <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/662705> (posljednji pristup 2. 7. 2021.)
- <https://www.artic.edu/artworks/14572/the-millinery-shop> (posljednji pristup 2. 7. 2021.)
- <https://www.moma.org/collection/works/78486> (posljednji pristup 2. 7. 2021.)
- <https://www.thenation.com/article/archive/completely-unfinished/> (posljednji pristup 2. 7. 2021.)
- <https://www.uffizi.it/en/artworks/adoration-of-the-magi-13fb2318-44ca-4a84-a36d-e41dd12e8181> (posljednji pristup 3. 7. 2021.)
- <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=21617&viewType=detailView> (posljednji pristup 3. 7. 2021.)
- <https://artsandculture.google.com/asset/malle-babbe/8gGg1YQu0B5evw?hl=en-GB>
(posljednji pristup 3. 7. 2021.)
- <https://www.nationalgallery.org.uk/stories/one-painting-many-voices-velazquezs-the-rokeby-venus> (posljednji pristup 3. 7. 2021.)
- <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/1/leonardo/04/2scapigl.html> (posljednji pristup 3. 7. 2021.)
- <https://nga.gov.au/impressionsunrise/works.cfm?wrkirn=328764> (posljednji pristup 3. 7. 2021.)

***Non-finito* and the Body of Pictures: The Beginnings and the Characteristics of an (anti)Mimetic Approach**

Abstract

Non-finito is a term used to identify an artwork as unfinished, while referring to the visibility of the medium in which it was (being) made. A work can be left unfinished either as a result of historical coincidence, or by its author's intention, where *non-finito* is used as a pictorial principle, which puts it in a complex relation with different mimetic theories. While the previous explorations of these themes focused separately on each phenomenon, this work explores the nature of their relation, regarding the theory and practice of mainly 16th and 17th century painting. Considering the complexity of both *non-finito* and mimesis, whose definition depends on the way in which a certain culture, period, region, author, or work perceive reality, it is not always simple to unequivocally determine whether they are contradictory or complementary. However, in general terms, if mimesis is considered a total illusion where the difference between art and reality is unnoticeable, *non-finito* is then anti-mimetic, as it disrupts the clarity of said illusion. On the other hand, it offers painters a method of creating pictures even more seemingly real than those conventionally finished, alluding and suggesting, rather than describing their subjects, which enables them to express more complex meanings rooted equally in form as in the content of the work.

Key words: *non-finito*, mimesis, painting, art theory

10. Prilozi



Slika 1. Michelangelo, *Umirući rob* (detalj), 1513.-1516., Louvre, Pariz
(izvor: F. ZÖLLNER, C. THOENES, 2019., 330.)



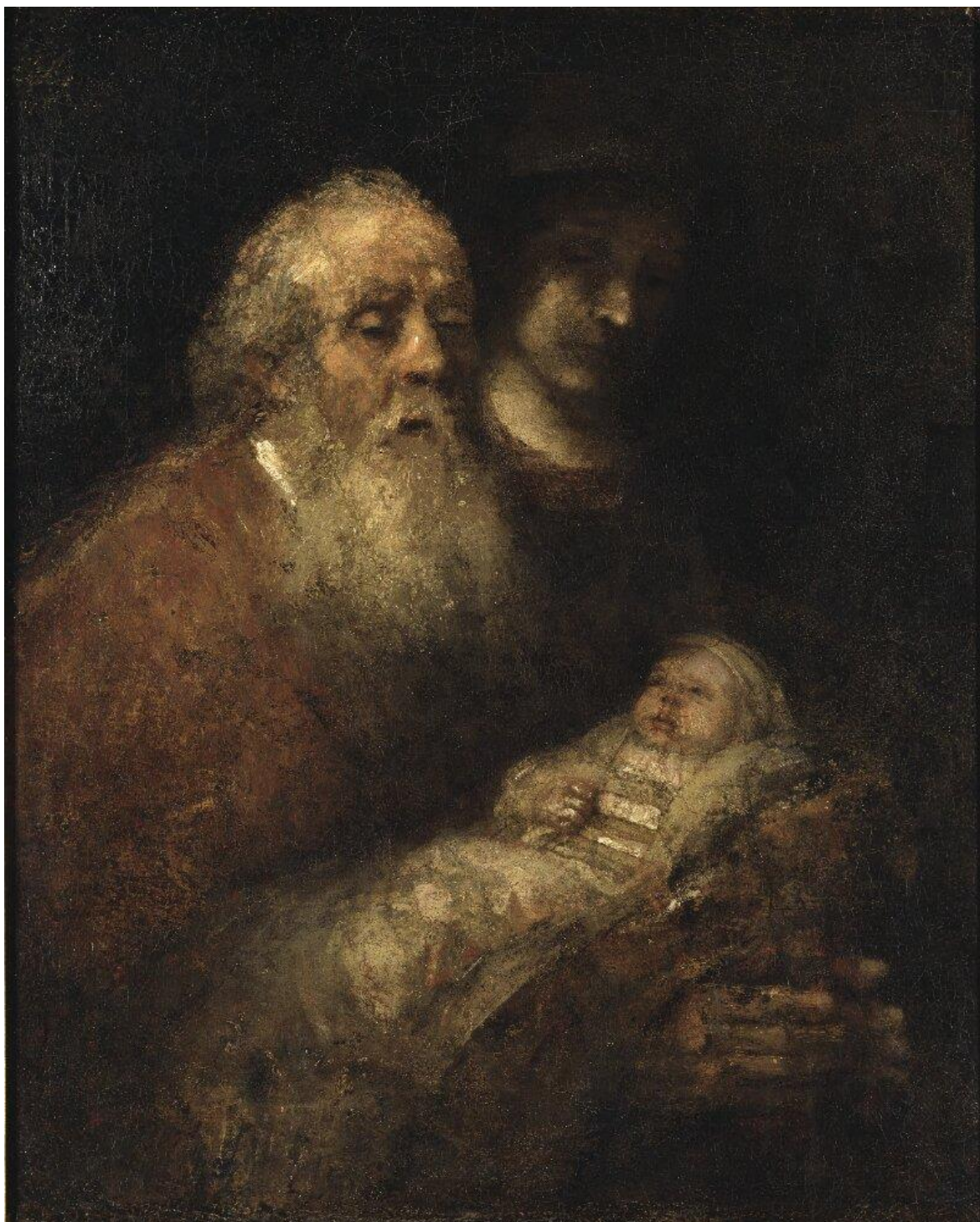
Slika 2. Leonardo, *Poklonstvo kraljeva*, 1481. – 1482., Galleria degli Uffizi, Firenca
(izvor: <https://www.uffizi.it/en/artworks/adoration-of-the-magi-13fb2318-44ca-4a84-a36d-e41dd12e8181>)



Slika 3. Michelangelo, kompozicijska skica za *Posljednji sud*, 1533./1534., Casa Buonarroti, Firenca
(izvor: F. ZÖLLNER, C. THOENES, 2019., 398.)



Slika 4. Tizian, *Smrt Akteona*, c. 1559. – 1575., The National Gallery, London
(izvor: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-the-death-of-actaeon>)



Slika 5. Rembrandt, *Šimun u Hramu*, c. 1666. – 1669., Nationalmuseum, Stockholm

(izvor:

<http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=21617&viewType=detailView>)



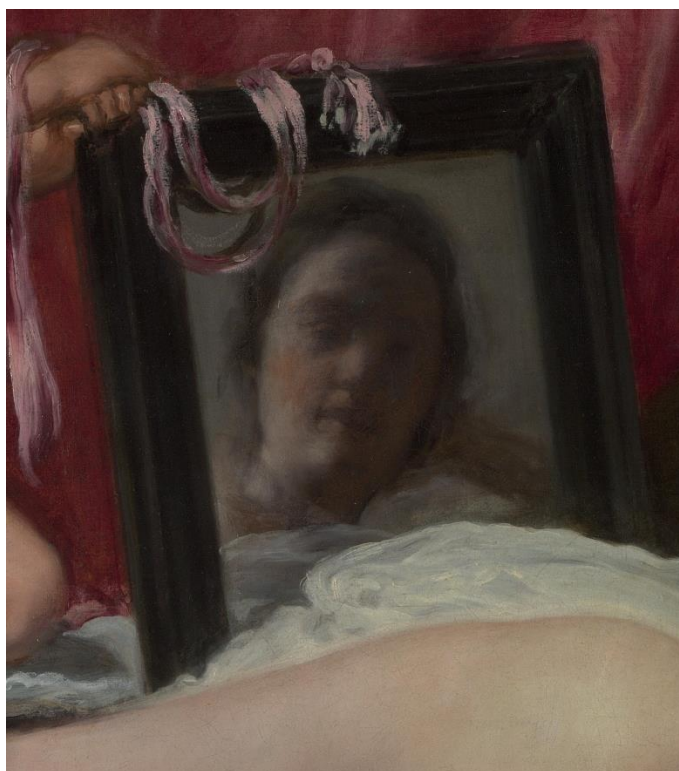
Slika 6. Parmigianino, *Mistično vjenčanje sv. Katarine*, c. 1527., The National Gallery, London
(izvor: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/parmigianino-the-mystic-marriage-of-saint-catherine>)



Slika 7. Frans Hals, *Malle Babbe*, 1633./1635., Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie
(izvor: <https://artsandculture.google.com/asset/malle-babbe/8gGg1YQu0B5evw?hl=en-GB>)



Slika 8. Velázquez, *Venera pred zrcalom*, 1644.-1648., Uprava Nacionalne galerije, London
(izvor: <https://www.nationalgallery.org.uk/stories/one-painting-many-voices-velazquezs-the-rokeby-venus>)



Slika 9. Velázquez, *Venera pred zrcalom* (detalj), 1644.-1648., Uprava Nacionalne galerije, London
(izvor: <https://www.nationalgallery.org.uk/stories/one-painting-many-voices-velazquezs-the-rokeby-venus>)



Slika 10. Leonardo (?), *La Scapigliata*, c. 1500. – 1505., Galleria Nazionale di Parma
(izvor: <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/1/leonardo/04/2scapigl.html>)



Slika 11. Claude Monet, *Impresija, izlazak sunca*, 1872., Musée Marmottan Monet, Pariz
(izvor: <https://nga.gov.au/impressionsunrise/works.cfm?wkim=328764>)