Uzroci i posljedice Tizianove „ultime maniere“

Zmijarević, Nikola

Undergraduate thesis / Završni rad

2019

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

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:831338

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Image not found or type unknown

Repository / Repozitorij:

University of Zadar Institutional Repository

zir.nsk.hr

Image not found or type unknown

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti
Preddiplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti (jednopredmetni)

Nikola Zmijarević

Uzroci i posljedice Tizianove „ultime maniere“

Završni rad

Zadar, 2019.

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti
Preddiplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti (jednopredmetni)

Uzroci i posljedice Tizianove „ultime maniere“

Završni rad

Student:
Nikola Zmijarević

Mentor:
doc. dr. sc. Laris Borić

Zadar, 2019.

Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Nikola Zmijarević,** ovime izjavljujem da je moj **završni** rad pod naslovom **Uzroci i posljedice Tizianove „ultime maniere“** 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, 26. rujan 2019.

Sadržaj

1. **Uvod** 5
2. **Historiografija** 7
3. **Ciljevi** 7
4. **Venecijanski uzori** 8
5. **Raniji nagovještaji *ultime maniere*** 10
6. **Analiza posljednje faze** 12
   - 4.1 *Komentari suvremenika* 17
   - 4.2 *Disegno versus colorito* 19
   - 4.3 *Usporedbe s Apelom* 21
7. **Posljedice Tizianove slikarske revolucije** 21
8. **Zaključak** 24
9. **Literatura** 25
10. **Likovni prilozi** 26

Uzroci i posljedice Tizianove *ultime maniere*

Ovaj rad ispituje moguće uzroke, analizira efekte te istražuje dalekosežne posljedice Tizianove *ultime maniere*, majstorove posljednje faze, koja se u širem smislu proteže od 1540-ih do njegove smrti 1576. godine. Nastojeći objasniti slikarev prepoznatljiv vizualni jezik, posebna je pažnja pridana njegovoj besprimjernoj raznolikosti slikarskih tehnika koje su rezultirale fenomenom *non-finita*. Spomenute tehnike uključuju suprotstavljanje dijelova gustog *impasta* onima tankih glazura, tvoreći jedinstvenu naslikanu površinu koja apelira kako na taktilni, tako i na optički osjećaj promatrača. Takve je tehničke inovacije nemoguće zamisliti bez spominjanja utjecaja Giorgioneova *sogna*, odnosno snovite atmosfere prisutne na njegovim platnima. Usto, vrijedne pažnje su ranije indikacije onoga što će postati Tizianova *ultima maniera*, uglavnom prepoznate po *bravuri* poteza, što je element korišten iz različitih razloga spomenutih u ovom radu. U svojim kasnim djelima, Tizian uspijeva alegorizirati slikarsku metodu spajanjem tehnike i značenja. Uz fragmentaciju stvarnosti i dezintegraciju forme, likovi kasnog Tiziana često kroz platno emaniraju kompleksna psihološka stanja, kao na „Kažnjavanju Marsije“ ili „Pietà“. Također važno je uključivanje recepcije suvremenika, rasprave između *disegna* i *colorita*, kao i usporedbe s Apelom, slavnim slikarom antičke Grčke. Naposljetku, ne iznenađuje činjenica da su sve spomenute kvalitete rezultirale dubokim utjecajem na buduće slikare.

Ključne riječi: Tizian, *ultima maniera*, *colorito*, *sfumato*, *non-finito*

1. Uvod

Ovaj rad nastoji prepoznati moguće uzroke, ukazati na dalekosežne posljedice te analizirati posljednju fazu stvaralaštva velikog venecijanskog slikara 16. stoljeća, Tiziana Vecellia. Pritom će posebna pozornost biti posvećena slikarovoj tehnici i stilskom pristupu koji se iz više razloga mijenjao kroz njegovu dugu karijeru, a svoj je vrhunac dosegnuo upravo u tzv. *ultimi manieri*, odnosno posljednjoj fazi, među ostalim i zbog iznimne ekspresivne snage te prožimanja sadržaja i forme.

Tizianova je karijera zablistala vrlo rano proizašavši iz tradicije drugih venecijanskih velikana, poput Giovannija Bellinija i Giorgionea, koji su svojim izričajem i na karakterističan način ostavili vrijedan trag u povijesti slikarstva, a tako i na stil mladog Tiziana. Posebice je za ovu temu važan Giorgioneov doprinos njegovu slikarskom sazrijevanju, jer, čini se, nije moguće zamisliti Tizianovo rano (a možda ni kasno) djelovanje bez Giorgioneove snovite atmosfere te tehnički eksperimentalne naravi, o čemu će biti više riječi u prvome poglavlju.

Naravno, ni Tizianovo se revolucionarno slikarstvo *ultime maniere* nije pojavilo odjednom, zbog čega se neke ključne odlike te manire, tada nastale iz drugih razloga, mogu primijetiti i na ranijim djelima. Tako će se u drugom poglavlju promatrati slike iz četrdesetih i ranih pedesetih godina 16. stoljeća, na kojima su očiti opušteniji i vidljiviji potezi kista, tehničke inovacije, poigravanja teksturom i pojavnošću platna te formalna narativnost.[1]

Napokon, u trećem će se poglavlju usporedno analizirati djela iz Tizianove posljednje faze, u njegovom stvaralaštvu zastupljene najvećim dijelom od šezdesetih godina 16. stoljeća do smrti 1576. Pritom su nezaobilazna remek djela, poput „Kažnjavanja Marsije“ ili „Pietà“, koja jasno pokazuju odlike *ultime maniere* i služe kao primjeri najvećih dosega slikarstva uopće. Tizian je u posljednjoj fazi često ponavljao svoje ranije kompozicije, djelomično zbog naručitelja, ali vjerojatno i zbog slobode tehničkog eksperimentiranja. Također, s vremenom dolazi do pojednostavljenja palete, što dijelom proizlazi iz ugledanja na opise slika grčkog slikara Apela. Karakteristični su i prekinuti nanosi boje te inteligentno reducirani i promišljeni potezi kista koji tvore kontrolirani kaos.

Pojava *ultime maniere* predstavlja jedan od najinteresantnijih fenomena u povijesti likovnog izražavanja zbog čega je logično očekivati njezin izniman utjecaj na kasnije slikare. Potrebno je ukazati i na određene probleme pri interpretaciji Tizianova kasnog stvaralaštva

[1] Formalna ili tehnička narativnost se od dramske razlikuje u tome što je sadržaj prezentiran formalnim, a ne ikonografskim jezikom.

koje se pritom zna obrazložiti slikarovim slabim vidom ili staračkim gubitkom snage, što je s vremenom i novim uvidima sve manje uvjerljiv argument. Takve će se predrasude, često prisutne u analizama eksperimentalnih likovnih pokušaja, u ovom radu nastojati što jasnije razriješiti.

2. Historiografija

S obzirom na Tizianov uvijek rastući značaj za povijest slikarstva, o njegovu su životu i stvaralaštvu u velikoj mjeri pisali već suvremenici, ali i brojni drugi autori poslije majstorove smrti. Iako postoji neiscrpan izvor literature koja se fokusira na mnoge i raznovrsne aspekte njegove važne karijere i događajima prepuna života, za potrebe ovoga rada bila je korištena ona literatura koja se odnosila na specifičnu problematiku vezanu uz Tizianov kasni opus, točnije njegovu posljednju fazu rada, *ultimu manieru*. Ta je tema zanimala jednog od pionira kritike i teorije povijesti umjetnosti, Giorgia Vasarija, koji je za vrijeme njezina nastajanja evaluirao učinke i rezultate kasnog Tiziana. Nakon njega dogodilo se svojevrsno zatišje dijalogiziranja o *ultimi manieri*, koju je zasjenilo vrednovanje Tizianovih nerijetko hvaljenih ranijih slika s većom razinom dotjeranosti i finoće. Međutim, promjenom značenja pojma „lijepog“ i činjenicom da mnogi gestualni izrazi svoj izvor mogu pronaći upravo u kasnim eksperimentima ovog velikog venecijanskog slikara, javio se sve veći interes za proučavanje Tizianova kasnog stila.

U skladu s tim, autori poput uvijek preciznog Sydneya J. Freedberga, Davida Rosanda, Charlesa Hopea, Giovanne Bortolaso i drugih, oblikovali su nedavnu recepciju *ultime maniere*. Korisni za ovaj rad jesu mnogi članci, primjerice Paule Carabell koja se bavi pitanjem *finita* i *non-finita* u kasnim Tizianovim slikama, ili Lube Freedman i Richarda Cockea koji istražuju poveznicu između Tiziana i antičkog slikara Apela. Također, neizostavne su recentne informacije vezane uz nastanak Tizianovih kasnih djela, prezentirane kroz tehnička istraživanja putem radiografskih snimki u tekstu „Titian’s technique after 1540“. Istraživanjem i interpretacijom ove tematike postaje očito kako se u posljednje vrijeme uglavnom primjećuje neupitan značaj te poveći utjecaj *ultime maniere* jednog od istaknutijih velikana europskog slikartva.

3. Ciljevi

U središtu je ovoga rada istraživanje i evaluacija mogućih uzroka i isticanje posljedica Tizianove *ultime maniere*. U radu se teži proučavanju svih vrsta i značenja njegovih tehničkih postupaka, kao i filozofskih koncepata prisutnih u kasnom mu stvaralaštvu. Također, nastoje se razjasniti sve zabune koje se mogu javiti prilikom interpretacije te posljednje faze.

4. Venecijanski uzori

Iako još uvijek diskutabilna, kod niza je povjesničara umjetnosti prepoznata, više ili manje značajna uloga Giorgioneova slikarstva u formiranju Tizianova ranog stila. S obzirom da se o njegovim formativnim godinama, za razliku od kasnijih, malo zna, kao i zbog rane Giorgioneove kugom uzrokovane smrti 1510. godine, kod nekolicine djela atribucija varira između dvojice velikih slikara, čega je dobar primjer „Concert champêtre".[2] Činjenica je to koja dokazuje njihovu stilsku povezanost, barem kada je riječ o Tizianovoj ranoj karijeri. Nerijetko je istaknuto Giorgioneovo snalaženje s lazurnim svojstvom uljane boje, kojeg su virtuozno kontrolirali i drugi slikari ranog 16. stoljeća poput Leonarda, Rafaela, te brojnih Mlečana i Flamanaca. Doista, površine Giorgioneovih platna prepoznaju se po brojnim slojevima glazura nanesenima kratkim, vijugavim potezima što vidljivo umanjuje dominaciju snažnog crteža koji je očitiji u Firentinaca.[3]

Međutim, da bi se u potpunosti mogao razumjeti način realiziranja snovite atmosfere karakteristične za Giorgionea, važno je primijetiti njegovo eksperimentiranje s tehnikom ulja pri čemu on iskorištava njegov gusti, neprozirni potencijal na suhoj podlozi tvoreći svilenkastu površinu kroz koju katkad prodire tekstura platna, što je vidljivo na „Juditi" iz 1504. (Sankt Peterburg, Ermitaž). Naizgled sramežljivu, a zapravo snažnu žensku figuru, bezvremenski zamrznutu u vječnosti, od promatračeve stvarnosti kao da dijeli veo sna. Svilenkasta površina biva potencirana u Tizianovim kasnim slikama, gdje gotovo nasilna *bravura*, treperavo svjetlo, *impasto* i emocionalno teške i tmurne teme mijenjaju Giorgioneov *sogno* u Tizianovu noćnu moru. Da se Tizian pritom na sebi svojstven način nadovezao na Giorgioneovu ovdje opisanu tehniku, dokaz je potez kistom koji predstavlja žicu kojom je za granu stabla zakačen gornji dio baldahina na slici „Dijana i Kalista" (slika 1). Potez je načinjen laganim povlačenjem kista koji je pun guste bijele olovne boje, pri čemu dolazi do pucanja nanesenog sloja jer kist zapinje za vrhove tkanine platna te prijašnjih slojeva osušene boje.[4]

Usporedi li se Holofernovu glavu s Giorgioneove „Judite" s glavom Ivana Krstitelja s Tizianove „Salome s glavom Ivana Krstitelja" (nastala oko 1511. do 1515. godine, Rim, Galleria Doria Pamphili), primjećuju se sličnosti u tehničkoj i stilskoj izvedbi. Giorgioneova slika u ovom slučaju čak posjeduje veću dozu titravosti i taktilnosti površine. Osvrnemo li se

[2] T. PIGNATTI, 1990., 68, 74
[3] Ibid, 76
[4] KATALOG, 2015., 34

pak na Holofernovu glavu s Tizianove „Judite“ iz 1570-ih, očit je sasvim drugačiji stilski pristup nego na njegovoj ranoj „Salomi“. Potezi kista su otvoreni, boja prekinuta i grubo nanesena, forma djeluje oronulo i raspadajuće, a Tizian koristi niz slikarskih efekata koje ostavlja vidljivim u završnom sloju slike. Tako se istovremeno iščitavaju lazurne i impastozne dionice, korištenje glazura i *scumblea*[5], sukobljavanje različitih nijansi te toplijih i hladnijih tonova, koji tek na udaljenosti ispunjavaju svoj iluzionistički potencijal i postaju dio cjeline čineći prepoznatljivu figuru. Ukoliko se u obzir uzme i prikazana tema, jasno postaje kako je Tizian alegorizirao tehniku, gdje karakter nanosa boje odgovara karakteru scene. Drugim riječima, došlo je do poistovjećenja tehnike i značenja. Stoga lik Holoferna ne funkcionira samo na mimetičkoj, već i na apstraktnoj razini.

Tizian je zasigurno imao priliku u Giorgionea vidjeti odvažni inovativan slikarski proces koji za vrijeme rada na platnu dopušta značajna predomišljanja te ne ovisi strogo o unaprijed nacrtanim kompozicijama.[6] To je svojstvo koje je eskaliralo u Tizianovim posljednjim radovima na kojima on, osim grubo i inteligentno nanesenih poteza kista, ostavlja vidljivima i promjene, odnosno *pentimente* koji figurama daju dojam promjenjivosti i konstantnog gibanja. Za dobro ilustrativan primjer dovoljno je osvrnuti se na figuru desno od Krista u stražnjem planu na „Krunidbi trnovom krunom“, nastaloj oko 1572. do 1576., čije su ruke i štap vidljivo preslikane te spuštene za nekoliko centimetara.

Dok je Giorgioneova stilska poveznica s Tizianovim slikarstvom možda očitija, vrijedilo bi se posvetiti i mogućem indirektnom Parmigianinovom utjecaju preko Andree Meldole. Parmigianinova elegantna improvizacija oslobođenog, fluidnog poteza koji klizi površinom platna, kao na „Mističnom vjenčanju sv. Katarine“ s kraja 1520-ih, impresionirala je Schiavonea koji je takvu tehniku asimilirao u vlastiti prepoznatljiv izraz.[7] Da poveznica s Meldolom nije slučajna dokazuje pismo iz 1548. godine u kojem Pietro Aretino opisuje Tizianovo divljenje Meldolinim skicoznim figuralnim kompozicijama, tzv. *bozze di istorie*, koje su kao takve možda utjecale na njegovu kasnu fazu.[8] Iako se ne može sa sigurnošću ustvrditi Meldolin jednosmjeran utjecaj na Tizianovu *ultimu manieru*, posve je vjerojatna njihova uzajamna inspiracija mletačkoj inačici renesansnoga *paragonea*, u klimi koja je,

[5] Neizravno slikarstvo podrazumijeva građenje slike prozirnim slojevima boje preko suhe podloge dvjema osnovnim metodama: glazura i *scumble* (eng.). Dok se glazura nanosi preko svjetlije podloge kojoj obično pritom daje topliji karakter, *scumble* se nanosi preko tamnije podloge, čineći ju hladnijom. Potonja je tehnika manje poznata, što može objasniti zašto nije prevedena na hrvatski jezik, zbog čega se ovdje koristi u izvornom obliku.

[6] I. G. KENNEDY, 2006., 15

[7] KATALOG, 2015., 29

[8] Ibid, 29, 30

posebice u Veneciji, bila pogodna za razvoj raznih ekspresivnih, gestualnih izraza. Stoga Tizianov slučaj kasne faze, kao jedan takav fenomen, nije izoliran, a daljnji razvoj Meldolina naglom smrću prekinuta slikarstva, ostaje nerješiv misterij.

5. **Raniji nagovještaji *ultime maniere***

Neke se ovdje već spomenute odlike daju prepoznati u Tizianovu slikarstvu i prije razdoblja kojeg nazivamo *ultimom manierom*. No, važno je napomenuti kako su većinom rezultat drugačijih okolnosti što uči da karakteristike njegove posljednje faze ne vrijedi promatrati individualno, izvlačeći ih iz konteksta.

S tim na umu fascinantno je proučavati slike nastale između 1542. i 1544. godine, za strop crkve Santo Spirito in Isola (danas u Sta Maria della Salute), posebice prikaze apostola u okruglom formatu, poput sv. Mateja (slika 2). Pritom su, osim jačeg kontrasta *chiaroscura*, evidentni i jednostavni, promišljeni i maksimalno učinkoviti skicozni potezi kista. Vidljivi su slikarski procesi glazura i *scumblea*, gušći pa i prozirniji namazi pojednostavljenih boja. Točnije, prisutni su gotovo svi tehnički elementi karakteristični i za *ultimu manieru*, što može dovesti do zabune prilikom pokušaja preciznije datacije te faze. Ipak, ključna razlika leži u razlogu korištenja spomenutih elemenata. Slike nastale za strop ove crkve namijenjene su vrlo visokom mjestu zbog čega bi promatrač mogao doživjeti samo esenciju prikazanog, što objašnjava Tizianov ekonomičan i obrazovano reduktivan izraz u kojem pretjerani detalji nemaju smisla.[9] U njegovoj kasnoj fazi taj je razlog znatno kompleksniji i dublji te čini cijelu poantu ovog rada.

Još jedan zanimljiv primjer svojevrsne prefiguracije *ultime maniere* navire prilikom dubljeg analiziranja portreta Clarisse Strozzi, naslikanog oko 1542. godine. O živosti portreta i Tizianovoj vještini prikazivanja različitih tekstura i materijala dalo bi se govoriti, no s ovom je temom najuže povezan naslikani reljef s dva razigrana *putta* u donjem desnom kutu slike. Monokroman te vrlo skicozan u *non-finitu*, vidno se razlikuje od istog motiva s tri desetljeća starije „La Schiavone“, gdje je iluzionistička uvjerljivost ostvarena isključivo mimetičkim sredstvima, što reljef čini *trompe l'oeil* detaljom slike. Na portretu Clarisse Strozzi, ta je iluzija realizirana pretežito tehničkim podudarnostima s prikazanim motivom. Izmjenjuju se dionice gdje je vidljivo platno zbog lazurnosti namaza, s mjestimičnim *impastom* prirodno

[9] Sličan se pristup, prilagođen udaljenosti promatrača, koristio prilikom oslikavanja svodova fresko tehnikom, koja, za razliku od ulja, dodatno iziskuje brzinu u radu.

gušće olovne bijele boje svjetlaca, što stvara doslovan i opipljiv reljef na površini platna, ističući njegovu fizičku pojavnost. Skicoznost namaza i prividna lakoća izvedbe reljefa uvelike se razlikuje od visoke razine dotjeranosti portretirane curice, koja kao fokusu slike njoj logički pripada. Takav se raskorak u razini „završenosti" na „La Schiavoni" ne može pronaći jer je čitava površina jednako tretirana. Iz toga je moguće zaključiti da je Tizian već ranih četrdesetih godina 16. stoljeća nastojao tehničkim postupcima davati prioritet određenim, kompozicijski važnijim elementima slike. Primjerice, na donjem dijelu haljine Clarisse Strozzi, očita je primjena sve otvorenije i naizgled spontanije strukture poteza kista, koja se posebice *rasplamsala* u *ultimi manieri*.

Svakako najjasniji, a i jedan od ranijih primjera sjedinjenja sadržaja i forme u Tizianovu opusu su dvije od četiri slike iz ciklusa „Prokletih", naslikane za Mariju od Mađarske 1548. i 1549. godine.[10] Na svakoj slici je po jedan prokletnik koji vječno služi posebnu kaznu. Dva od njih su Tit i Sizif, prikazani kao michelangelovski giganti („Tit" je čak naslikan po uzoru na Michelangelov crtež, a dimenzija je 253 x 217 cm, dok je „Sizif" 237 x 216 cm)[11] na naizgled isti način. Međutim, temeljitijim promatranjem do izražaja dolaze razlike u definiranju jednog i drugog lika. Sizif je, kao Atlas snažna figura koja nosi težak kamen, naslikan gustom bojom i u mnogo slojeva čime je postignuta kompaktna površina u *finitu* tipična za izraz ranijeg Tiziana. S druge je strane Tit, kojemu lešinar vječno kljuca jetra, prikazan oronuo u užasu, što je prepričano formalnim i tehničkim sredstvima, prvenstveno *pentimentima* te gusto nanesenom prekinutom bojom koja se kistom vukla po suhoj podlozi. Iako su obojica michelangelovske herojske muskulature, Tit, u svoj svojoj bespomoćnosti i s fragmentiranom epidermom, ne posjeduje ništa od Sizifove formalne čvrstoće i cjelovitosti. Donekle je začudno što isti uvjeti i okolnosti, uključujući narudžbu, vrijeme i slikara, mogu rezultirati tako različitim prikazima ljudske figure. To bi se moglo objasniti stapanjem sadržaja i forme, točnije alegorizacijom tehnike kojom je iskazano puno značenje, što ikonografsku naraciju čini sporednom. Također, ovaj primjer iz sredine Tizianove karijere jasno pokazuje nevaljalom tezu kojom se njegova kasna slikarska evolucija pripisuje nemoći i slabom vidu.[12]

Tizianova „Danaja sa sluškinjom" iz 1549. i 1550. godine (Madrid, Museo Nacional del Prado) pokazuje bitne promjene usporedimo li ju s „Danajom" naslikanom svega nekoliko godina ranije (Napulj, Museo Nazionale di Capodimonte). Osim jasnih tehničkih razlika,

[10] I. G. KENNEDY, 2006., 71
[11] Ibid, 72, 73
[12] Ibid, 79

važno je istaknuti kako Tizian koristi gotovo identičnu kompoziciju, ovog puta zbog drugog naručitelja,[13] što će biti čest slučaj u poodmaklim godinama njegova stvaralaštva. Krucijalni su Michelangelovi komentari na raniju „Danaju" koje bilježi Vasari, a kritiziraju Tizianov nedostatak *disegna*, odnosno crteža, u odnosu na doduše impresivan i živ *colorito*.[14] Bez obzira na istinitost tog navoda, on oslikava nadmetanje najvećeg Firentinca i Venecijanca zbog potpuno različitog pristupa konstrukciji oblika, naročito ljudske forme. Tizianovi argumenti su još jasnije, možda upravo zbog te kritike, izneseni na kasnijoj „Danaji" s vidljivim slikarskim procesima te spretnom komunikacijom teksture platna i uljanog medija. Njegovo preferiranje nestalnog, prolaznog *colorita* senzualne naravi u odnosu na racionalan i strukturiran crtež ponajbolje se ogleda na detalju lijeve njegovateljičine šake. Slikar kratkim potezima kista suprotstavlja različite tonove, temperature i nijanse, oblikujući formu ekonomičnom manipulacijom pigmenta i odlučnim manevriranjem kista prilikom čega tekstura platna često dolazi do izražaja. Usporedimo li Titovo zasjenjeno lijevo bedro i desni rub kreveta koji se suočava s crvenom glazurom pozadinskog zastora ispred kojeg leži madridska, kasnija Danaja, primijetit ćemo teksturu platna kroz isti tonirani grund koji je modificiran suhim kistom.[15] Takvu je slikarsku metodu, *il colorito alla veneziana*, prvi demonstrirao Giorgione, a do nezamislivih razina doveo Tizian u svojoj *ultimi manieri*.[16]

6. **Analiza posljednje faze**

Tizian je nakon Giorgioneove pa i Bellinijeve smrti postao vodećim venecijanskim slikarom formirajući izričaj koji bi ga, čak i nepromijenjen, do kraja karijere zasigurno činio uspješnim. Međutim, njegova veličina proizlazi iz hrabrih eksperimentiranja i stilskih promjena iz kojih je svaki put izašao pobjedonosno. Vrhunac takve prakse dosegnut je u *ultimi manieri*, odnosno posljednjoj fazi njegova stvaralaštva kada se uzdiže u rang svevremenski najboljih slikara.

Valjalo bi, prije analize najreprezentativnijih primjera, ponoviti glavne odlike njegove *posljednje manire*. Često dolazi do ponavljanja kompozicija, što mu je omogućilo slobodnije razmišljanje o tehničkim procesima bez potrebe za traženjem novih kompozicijskih rješenja s

[13] *Titian,* (ur.) Paul Holberton, London, Yale University Press, 2003., 132
[14] Ibid
[15] D. ROSAND, 1981, 89
[16] Ibid, 85, 86

bitno drugačijim pozama i slično. Primjerice, u slučaju napuljske i madridske „Danaje“, tehnički su dokazi pokazali da je glavna figura precrtana u punom mjerilu.[17] On, također, pojednostavljuje paletu, zasnivajući je na opisima prakse antičkog grčkog slikara Apela, s kojim se volio poistovjećivati.[18] Ipak, iako je došlo do svojevrsne redukcije palete na uglavnom tople boje (zemljane nijanse, crvenu i žutu), treba imati na umu Tizianovo dokazano korištenje plave dobivene od kobaltnog stakla koju je koristio od četrdesetih godina nadalje, a koja je s vremenom postala prozirnom i smećkastom, zbog čega je pretjerano njegove kasne slike opisivati monokromnima.[19] Kratki, prekinuti nanosi boje, lepeza slikarskih metoda te ekonomični potezi kista sada tvore epidermu ekspresivnog *sfumata* te atmosfere nabijene emocijama tuge, užasa i straha ističući neizbježnost smrti.

Osim već spomenutih „Tita“ i „Sizifa“, idealan su primjer sjedinjenja značenja i tehnike dva Tizianova prikaza sv. Ivana Krstitelja, jedan naslikan kasnih 1530-ih, drugi 1560-ih. I više su nego jasne razlike u tehničkom pristupu ponovljene kompozicijske sheme, doduše s novom poslije-tridentskom duhovnošću. Kasnija interpretacija sveca predstavlja različite stupnjeve *non-finita* žestoko nanesenih poteza kista te odgovara njegovoj naravi kao pustinjaku, a razlikuje se od čvrste mišićne strukture oblikovane marljivom rukom s osjećajem za finese tipične za rano slikarevo djelovanje. Sličan je pristup, u kiparskoj varijanti, primijenio Donatello na svojoj istrošenoj i umornoj „Mariji Magdaleni“, nastaloj oko 1455. godine, koristeći potrošan materijal poput drva kojeg ekspresivno i odvažno reže i oblikuje ga u njezino tijelo.

Nije neobično na slikama iz *ultime maniere* primijetiti zagasite nijanse boja, što zbog Tizianove svjesne odluke, a što zbog promjene plavog pigmenta dobivenog od kobaltnog stakla, te sve više reljefnu boju koja dominira na površini platna u odnosu na iluziju prostornosti. Osim toga, na „Smrti Akteona“ (otprilike nastala između 1565. i 1576. godine) javljaju se *pentimenti*, primjerice na prednjim šapama krajnjeg lijevog psa, što pojačava dojam njegova trka. Upravo su tu metodu, gotovo četiri stoljeća kasnije, futuristi smatrali najučinkovitijom u prikazu kretanja u slikarskom mediju, što se najjasnije vidi na „Dinamizmu psa na uzici“ Giacoma Balle iz 1912. godine. Paradoksalno, takav pristup slici čija je narav po definiciji vječno nepomična i nepromjenjiva, odaje dojam nestalnosti i konstantne promjene što ju čini drugačijom svakim novim promatranjem. Jedna od tehnički najekspresivnijih dionica bilo kojeg Tizianovog platna jest grm podno Dijaninih nogu (slika

[17] P. HUMFREY, 2008., 133
[18] L. FREEDMAN, 2013., 251
[19] KATALOG, 2015., 16

3). Toliku apstraktnu snagu gestualne ekspresivnosti teško bi bilo očekivati prije 20. stoljeća, no Tizianovi su potezi tim više impresivni jer su utemeljeni na pojavnom svijetu, zbog čega imaju i iluzionističku vrijednost. Samo je taj detalj dovoljan da zaključi čitavu raspravu o dovršenosti slika *ultime maniere*, s bojom koja curi od siline nanosa i koja se ni na koji način, osim potpunim preslikavanjem, ne bi mogla završiti. Također, na radiografskim snimkama ranijih slika koje sadrže isti motiv te veću razinu dotjeranosti, nema naznaka da je podslik ikada izgledao kao spomenuti detalj sa „Smrti Akteona" pa potom bio dovršen.[20]

Venecijansko je slikarstvo još od Paola Veneziana, pa i ranije, sadržavalo efekte titravog svjetla koje, odbljeskujući se o more, zaigrano kupa fasade venecijanskih građevina u kojima tu igru često nastavljaju bogati zlatni mozaici. Stoga je logično očekivati da se takva atmosfera provlači kroz najreprezentativnije slike venecijanskih velikana, poput Giovannija Bellinija, Giorgionea pa i Tiziana, u čijoj će posljednjoj fazi venecijansko svjetlo biti potencirano do maksimuma. Naime, često svoje kasne kompozicije smješta u noćni ambijent kojeg rasvjetljavaju vidljivi izvori svjetla, poput plamena ili sumraka, kao što je očito na dvije verzije „Martirija sv. Lovre", prva naslikana između 1558. i 1559., a druga iz 1567. godine. Na obje slike Tizian tmurnu atmosferu rasvjetljava titravim svjetlom baklji koje je dodatno istaknuto na metalnim površinama vojničkih oklopa, zbog čega obje scene djeluju promjenjivo, poput epizode iz sna. Na kasnijoj se koloristički zasićenijoj verziji, međutim, dogodio odmak od anatomski preciznog prikaza tijela, strukturalne stabilnosti i iluzije prostornosti čime je naglašena materijalna vrijednost impastozne boje na površini platna.

Izvanredne su kompozicijski identične dvije verzije „Polaganja u grob" iz Muzeja Prado u Madridu, naslikane oko 1559. i oko 1572. godine. Iako pokazuju gotovo jednake slikarske metode, na kasnijoj je verziji Kristovo lice emocionalno kompleksnije. Tizian njegovo psihološko stanje realizira ne izrazom lica, koliko tehničkim sredstvima, točnije grubo i suho nanesenim produhovljenim svjetlom neizmjerne ekspresivne snage.

Prilikom usporedbe pariške „Krunidbe trnovom krunom" iz 1542. s münchenskom iz vremena 1572. do 1576. godine, može se iščitati svojevrstan Tizianov monolog. Na ranijoj je slici, na prikazu Krista, očit dijalog sa Michelangelovom skulpturom i „Laokontovom grupom" te vatikanskim „Torzom Belvedere" na lijevoj figuri. Međutim, Tizian ponavlja kompoziciju trideset godina kasnije, možda upravo da pokaže prekid istog dijaloga, čime naglašava trijumf slikarstva na način da koristi sve dostupne slikarske metode od kojih su mnoge njegova kasna invencija. Kasnija slika nije okupana hladnim, difuznim danjim

[20] KATALOG, 2015., 36

svjetlom kao ona iz četrdesetih, već nas impresionira treperavim efektima plamena baklje u noćnom ambijentu. Čitava forma djeluje kao da se raspada u skladu s prikazanom tematikom, a Krist je, kao mogući detalj slikareve introspekcije, introvertiran, pomiren s neizbježnom smrću.

Sličnu introvertiranu psihologizaciju susrećemo na liku Krista s „Ecce Homo“, oko 1570. godine. Krist, iako uspravan, djeluje izmučeno i istrošeno, što nije realizirano vidljivim grotesknim ranama ili grimasom boli, već tehničkom narativnošću. Točnije, istim onim slikarskim procesima poput otvorene strukture poteza, vidljivih glazura i *scumblea* ili suprotstavljanjem dionica *impasta* i prozirnih modeliranja suhim kistom. Osvrnemo li se na lijevi, gornji kut slike primjećujemo gotovo apstraktnu igru boje koja tako promatračevo oko vodi fokusu kompozicije, odnosno Kristovu liku. To je metoda koju je Tizian, u manjoj mjeri, primijenio na portretu Clarisse Strozzi četrdesetih godina 16. stoljeća, slikajući reljef skicozno i s manje finesa.

Prilikom usporedbe Tizianovih ranijih s kasnim djelima iste tematike, nije neočekivan dojam kako se radi o potpuno drugom slikaru, što izvrsno ilustrira razlika „Sv. Sebastijana“ s poliptiha Averoldi iz 1519./1520., u odnosu na onog naslikanog oko 1575. godine. Raniju bolnu michelangelesknu torziju tijela te naturalizam užadi urezane u meso koji najavljuje Caravaggia, zamjenjuje kasniji „Sebastijan“ (slika 4) (Sankt Peterburg, Ermitaž), u pozi koja zahtjeva manje *disegna*, te tjera na zasluženo cijenjenje slikarskog *non-finita.* Ova dva primjera demonstriraju kako Tizianov kvalitativni slikarski uspjeh leži upravo u konstantnoj potrebi za promjenom koja bi bez povijesnih izvora često rezultirala gotovo nemogućom jedinstvenom atribucijom ranih i kasnih slika, što je zajedničko mnogim revolucionarnim slikarima.[21]

Tizian je krajem života stvorio jedno od najvećih remek-djela europske umjetnosti, „Kažnjavanje Marsije“, koje predstavlja apsolutni vrhunac svega spomenutog te se čini da je prikupio sve svoje iskustvo, razmišljanja i slikarsku inteligenciju ne bi li napravio ovu zbilja jedinstvenu sliku. Odlučio je prikazati nezamislivu, osvetom izazvanu okrutnost boga Apolona koristeći formalni jezik koji impresionira, šokira, zapanjuje i služi kao osnovno narativno sredstvo. Alegorizacijom tehnike on uljanu boju iskorištava do maksimuma te koristi njezina dva osnovna alata, glazure i *scumble*, koje uz pomoć potpunog raspona slikarskih metoda podiže na dotad neviđenu razinu, dajući im novo, metaforičko značenje.

[21] Poput Caravaggia, Rembrandta, Goye i slično.

Psihološko je stanje, po Sigmundu Freudu, nešto što se može opisati vanjskom pojavnošću,[22] što je Tizian i postigao materijalnim vrijednostima pigmenta. To najbolje pokazuje način slikanja Marsijine krvi koja curi s njegova tijela, a s obzirom da je naslikana tečnom, razrijeđenom bojom koja je doista curila po platnu, postaje dio promatračeva svijeta. Tizianove forme djeluju kao da su na rubu potpune dezintegracije te kao da su nastale potenciranjem giorgionesknog *sogna* i taktilne površine,[23] kao i titravog venecijanskog svjetla. Spajanjem „ljusaka" boje na suhoj podlozi tvori jedinstvenu opnu koja iz daljine djeluje iluzionistički uvjerljivo s koloristićkim efektom kontroliranog kaosa. Takvo se slikanje znalo opisivati i kao „kromatična alkemija" ili „magični impresionizam".[24] Isticanjem materijalne važnosti boje, on kao da odgovara na Michelangelov *disegno* te omogućuje ulju da alegorizacijom tehnike dosegne maksimalan stupanj ekspresivnosti. Izdvajanjem Marsijina lica primjerice, postaje očito kako se toj ekspresiji ništa ne može dodati, oduzeti ili promijeniti, a da joj se ne naruši snaga i jedinstvenost, što odgovara Albertijevoj, aristotelovskoj definiciji ljepote.[25]

Na svojoj posljednjoj slici, „Pietà" iz sredine sedamdesetih godina 16. stoljeća, koju je slikao za svoj grob, a bez većih intervencija dovršio Palma Mlađi,[26] Tizian je još jednom demonstrirao iznimnu slikarsku snagu karakterističnu samo za najveće majstore europskog slikarstva. Ponovnim korištenjem svjetla plamenih baklji koje svjetluca na impastozno naslikanom mozaiku polukalote, on dočarava nestalnu formu koja na likovima ostavlja, kako Freedberg kaže, „efekt dišuće poroznosti".[27] Figura Krista predstavlja idealan odnos forme i sadržaja i vrhunac duhovnosti u Tizianovu slikarstvu. Otvoreni potezi i prekinuti nanosi guste boje suhim kistom na Kristovu tijelu ne djeluju kao da opisuju materijalnu formu, već trenutak prijelaza u nešto duhovno i neopipljivo. S druge strane, paradoksalno, istovremeno sadrže taktilnu vrijednost na površini platna ostvarujući neposrednu vezu s promatračem.

Iznimno je važan Palmin opis Tizianova načina rada iz kojeg se saznaje da bi najprije bojom na platnu izradio smjelu skicu koju bi nakon dužeg vremena prepravljao dok ne dobije efekte koje želi te da je često radio prstima miješajući boju direktno na platnu.[28] Činjenica da je istraživanjem slojeva boje na „Pietà" utvrđeno čak petnaest različitih slojeva glazura i

[22] P. CARABELL, 1995, 82
[23] S. J. FREEDBERG, 1990., 512
[24] I. G. KENNEDY, 2006., 79
[25] E. R. de ZURKO, 1957., 142
[26] I. G. KENNEDY, 2006., 92
[27] S. J. FREEDBERG, 1990., 509
[28] I. G. KENNEDY, 2006., 79

scumblea kojima se dobila završna boja plašta sv. Jeronima,[29] pomaže zaključiti kako bi Tizian u početnim fazama procesa slikao izravno i *alla prima*, nakon čega bi neizravnim metodama postizao završni izgled kompozicija koje su uvijek podložne promjenama (često namjerno ostavljene vidljivima u vidu *pentimenta*).

Tizianove su kasne kompozicije često blažeg kontrasta, manjih oscilacija u tonskom rasponu, u kojima svjetlaci, baš kao u Veneciji, titraju površinom, čega je ogledan primjer „Nimfa i pastir" (slika 5) nastala između 1570. i 1575. godine. U sličnom magičnom *sfumatu* difuznog polutona i beskrajne suptilnosti treperavih koloristićkih promjena, javljaju se potezi kista koji fragmentiraju stvarnost te dezintegriraju ljudsku formu utopljenu u sumračnu atmosferu.

Slikar pred površinom na kojoj će započeti rad ima dvije opcije: prihvatiti njezino plošno materijalno prisustvo, ili ga negirati iluzionizmom. Tizian se u svojim kasnim radovima odlučio za kompromis, suprotstavljajući reljefnost *impasta* s lazurnošću. To, s jedne strane, promatrača privlači platnu ne bi li u potpunosti doživio taktilnost guste boje te ga, suprotno tomu, istovremeno tjera da se odmakne ne bi li se cjelina izoštrila u koherentnu iluziju.[30] Time se stvara privlačno-odbojni oksimoron u odnosu haptičkog (opipljivog, što privlači) i optičkog (što odmiče). Osim takve tenzije, postoji i odnos detalja i *bravure* (što podrazumijeva razrijeđenu boju u širokim, sigurnim potezima), kao na primjeru precizno naslikanog Lukrecijinog nakita naspram virtuozne elegancije klizećeg kista na Tarkvinijevim hlačama, s „Tarkvinija i Lukrecije" (slika 6) iz 1571. godine.[31] Dok *bravura* Tizianovih kasnih slika ostavlja dojam istrenirane lakoće, vidljivi procesi slikanja i *non-finito* predstavljaju slikareve najosobnije zapise; poput vidljive introspekcije oni su prozor u njegov um, a promatraču omogućuju sudjelovanje u slikarskom kreativnom postupku.[32]

6.1. *Komentari suvremenika*

Otprilike tri desetljeća nakon što je Giorgioneova prerana smrt zaustavila njegova revolucionarna eksperimentiranja s uljanim medijem, tehnička virtuoznost brzih poteza, ili *prestezza*, te *non-finito*, postaju sve cjenjeniji od strane ondašnjih poznavatelja umjetnosti, vjerojatno jer su takve prakse predstavljale *sprezzaturu*, odnosno „učenu nemarnost",

[29] G. BORTOLASO, 1990., 386
[30] D. ROSAND, 1981., 93
[31] KATALOG, 2015., 32
[32] D. ROSAND, 1981., 95, 96

smatranu gospodskom vrlinom u knjizi Baldassarea Castiglionea „Knjiga dvoranina“ („Il Libro del Cortegiano“) iz 1528. godine.[33] U tom se periodu dogodio ključan moment u povijesti umjetnosti, prepoznavanjem geste kao izljeva genijalnosti i kao muževnog svojstva umjetnika-genija. Ta je ideja plodom urodila, primjerice, u Velázqueza, Halsa, Goye, Delacroixa, Maneta i drugih, a svoj je vrhunac doživjela u apstraktnom ekspresionizmu pedesetih godina 20. stoljeća, s vodećom figurom u Jacksonu Pollocku. Možda je takva atmosfera, gdje se u četvrtom desetljeću *cinquecenta* cijeni *sprezzatura*, pospješila plodnost Tizianovog tehničkog eksperimentiranja u posljednjih trideset godina njegova života.

Na primjeru „Gospe s Djetetom“ (slika 7) (The National Gallery, London) naslikane krajem šezdesetih godina *cinquecenta* mogu se razumjeti Vasarijevi komentari vezani za Tizianove kasne slike. On opaža kako se Tizianovi rani radovi mogu s jednakim oduševljenjem promatrati iz blizine, ali i daleka, za razliku od kasnih gdje hrabri i otvoreni potezi primaknutom promatraču djeluju kaotično i apstraktno, no kada se odmakne primijeti njihovo stapanje u savršeno naslikanu formu.[34] Sličnu je napomenu imala Marija Mađarska 1553. godine kada je Mariji Tudor poslala portret svog nećaka kojeg je naslikao Tizian, napisavši kako sliku valja promatrati iz daljine jer je, kao i sve njegove slike, neprepoznatljiv iz blizine.[35] Nešto je manje razumijevanja imao Pietro Aretino, čiji je portret Tizian naslikao 1545. godine, kada se, naviknut na dotjeranost firentinskih portreta, požalio kako bi zasigurno Tizian na bolji i potpuniji način naslikao njegovu odjeću da je bio više plaćen, a u pismu samom slikaru, upozorio da mu je portret ostavio „više skiciranog nego dovršenog“, pohvalivši mu doduše iznimnu snagu.[36] Usprkos Vasarijevu objašnjenju promatranja Tizianovih kasnih radova, koji je vrlo sličan Horacijevim zapažanjima u djelu *Ars Poetica*, španjolski kralj Filip II., osvrnuvši se 1550. na svoj portret Tizianova autorstva, nije bio zadovoljan što je oklop očito naslikan „u žurbi“.[37] Što se tiče komentara samog Tiziana glede svog kasnog, slobodnijeg izraza, neizostavno je pismo Antonia Péreza Filipu II, oko 1552. godine, u kojem je zabilježeno da je Francisco de Varges upitao Tiziana zašto slika „u mrljama“ (*borrónes*) i sa „širokim potezima“, a ne „slatkoćom poteza velikih suvremenih slikara“, na što je ovaj odgovorio:

[33] KATALOG, 2015., 29
[34] F. VALCANOVER, 1990., 24
Vasari upozorava i na problem koji se javio kod imitatora koji uslijed nerazumijevanja nisu uspjeli realizirati isto što i Tizian, zbog čega su nastale brojne nespretne slike.
[35] KATALOG, 2015., 31
[36] Ibid, 28, 29
[37] R. COCKE, 1999., 309, 310

„Gospodine, nisam bio siguran da bih uspio u delikatnosti i ljepoti poteza Michelangela, Rafaela, Correggia i Parmigianina, a čak i da uspijem bio bih smatran manjim od njih ili njihovim imitatorom.“[38]

6.2. *Disegno versus colorito*

Filozofska rasprava koja se može sažeto odrediti kao sukob crteža (tal. *disegno*) i boje (*colore*), više ili manje aktivno, traje od antike sve do danas, a vrhunac joj je bio u *cinquecentu*, pretežito na području Firence i Venecije. Pritom je točnije koristiti riječ *colorito* jer označava čin bojenja, odnosno ukupan proces aplikacije boje na površinu te manevriranje kistom, a ne isključivo boju kao takvu.[39] Stoga se *colorito* može primijeniti, primjerice, i na firentinske slikare, no u tom će slučaju biti uvijek podređen *disegnu.* S druge strane, *il colorito alla veneziana*, kojeg je uvelike oblikovalo Giorgioneovo slikarstvo, definira se vlastitim procesom postajanja te prednjači *disegnu*, a odlikuje ga otvorena piktoralna struktura, to jest membrana individualiziranih poteza kista.[40]

Ono što je crtež boji u umjetnosti, to je forma materiji u filozofiji, još od vremena antičke Grčke i Rima.[41] Na sličan je način platonovski svijet ideja, formi, sukobljen aristotelovskoj preokupaciji materijalnom stvarnošću pojavnog svijeta, što koncizno ilustrira središnji dio Rafaelove freske „Atenska škola“, u kojem Platon prstom pokazuje u nebo, a Aristotel rukom u zemlju. Također, tu se provlači i temeljna ideja suprotstavljanja *disegna* i *colorita*, ukoliko prvo predstavlja formu (opisivu, idealnu, objektivnu, logičnu), a potonje materiju (neodredivu, subjektivnu, nelogičnu, promjenjivu). U srednjem je vijeku smatrano da je svrha boje „otjelovljenje“ (*incarnatio*) Boga, što objašnjava preferiranje monokromije određenih ikonoklastičkih razmišljanja.[42] Sve do vremena opata Sugera, zaslužnog za rastvaranje crkava vitrajima kroz koje sja šarena svjetlost simbolizirajući božansku prisutnost, boja je gotovo isključivo podilazila crtežu.[43] Nakon njega, postala je istovjetna s neopipljivom, apstraktnom duhovnošću, kakvu je Tizian uspio zabilježiti na „sublimaciji“

[38] R. COCKE, 1999., 311
[39] D. ROSAND, 1981., 85
[40] Ibid, 86
[41] M. URŠIČ, 2016., 260
[42] Ibid, 262
[43] Ibid, 262, 263

Kristova tijela na njegovoj zavjetnoj „Pietà“. Izumom matematički precizne i objektivne linearne perspektive crtež je ponovno postao najvažnijim sredstvom likovnog izražavanja. Leon Battista Alberti, jedan od vodećih humanista *quattrocenta*, smatrao je bijelu i crnu boju „moderatoricama svjetlosti“ odgovornima za „reljef“ slike.[44] Nasuprot tomu, Tizianove kasne kompozicije ne teže optičkoj, koliko materijalnoj (impastoznoj) reljefnosti, već su oblikovane u difuznom svjetlu sumraka uz pomoć *sfumata*. Ta se djela nastavljaju na leonardovsko poimanje sjenke (*ombre*) koja se u tonskom smislu nalazi između tame (*tenebre*) i svjetlosti (*lume*) te sadrži „beskonačno mnogo stupnjeva i nijansi svjetlosti“,[45] kao na već spomenutoj „Nimfi i pastiru“. Ukoliko vrijedi tvrdnja Johna Gagea da filozofija Leonardova *sfumata* počiva na „konceptu beskonačne raznolikosti sjena“,[46] slijedi da je *ultima maniera* njezin uvjerljivi nasljednik. Poveznice s Leonardom ne prestaju na konceptualnoj razini, jer je konzervatorskim istraživanjima otkrivena i njegova praksa intervencija prstima na platnu, čijim bi vrhovima mogao stvoriti beskrajno suptilne prijelaze, što je slično već spomenutom Palminom opisu Tizianova postupka.[47]

Tizian je u posljednjih trideset godina svoje karijere, osim s Michelangelovom skulpturom, vodio dijalog i s Rafaelovim slikarstvom, što dokazuje lik Venere s djela „Venera i Adonis“ (Prado, Madrid) koja je bazirana na pozi Psihe s Rafaelova „Vjenčanja Kupida i Psihe“ (Villa Farnesina, Rim).[48] Možda je u ovom slučaju ipak zanimljivija usporedba s njegovom „Sv. Margaretom“ (u Veneciju došla u ranom 16. stoljeću) kojoj Tizianova istoimena slika, nastala oko 1565. godine, duguje osnovu kompozicije, ujedno se referirajući i na kontrapost Giorgioneove „Judite“.[49] Tizianovo djelo, možda u težnji da argumentira *il colorito alla veneziana*, svjesno izbjegava točnost *disegna* Rafaelove kompozicije, kao i dotjeranost naslikane površine u zamjenu za *non-finito*, dopuštajući pozadini da se „rastapa“ u leonardovskom (ili giorgioneovskom) *sfumatu* pojačanih taktilnih i koloristićkih efekata, čiji detalji (slika 8) podsjećaju na *sublime* pejzaže Williama Turnera. Stoga, Tizian ponovno demonstrira brisanje jasnih i objektivnih granica *forme*, ostavljajući vidljivim individualizirane procese apliciranja slikarske *materije*.[50]

---

[44] M. URŠIČ, 2016., 263
[45] Ibid, 268
[46] Ibid
[47] Ibid
[48] R. COCKE, 1999., 307
[49] https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/saint-margaret/d41df4be-0e10-43a1-9ed9-44d8e675a3d8 (posljednji pristup 1. 9. 2019.)
[50] Odnos forme i materije, to jest filozofske podloge *disegna* i *colorita*, može se iščitati iz suprotnih reakcija u hrvatskoj (a i svjetskoj) vizualnoj umjetnosti na razaranja u Drugom svjetskom ratu. S jedne strane, savršeno logički, racionalistički i utopijski karakter geometrijske apstrakcije neokonstruktivizma grupe Exat-51, nudi

Dokaz da filozofija na kojoj počiva *colorito* nije ograničena medijem ulja na platnu jest Tizianov rijetki sačuvani crtež napravljen za studiju nogu jednog od mučitelja ranijeg „Martirija sv. Lovre“.[51] Crtež je, inače istoznačan s *disegnom*, brzog, treperavog i „slikarskog“ poteza te se očitom *bravurom* kosi s firentinskom tradicijom odmjerene preciznosti.

6.3. *Usporedbe s Apelom*

Iako je utjecaj Apelove reducirane palete od četiri boje na Tizianovo kasno slikarstvo u prošlosti bio preuveličavan,[52] ipak stoji da se Tiziana za života nazivalo „Apelom ovog stoljeća“, što je dojam osnažen njegovim „Rođenjem Venere“, nastalom po uzoru na opis glasovite Apelove slike istog imena.[53] Poznato je da su sačuvani opisi antičkih slika, preko Vasarija i Carela von Mandera, utjecali na slobodne izraze Rembrandta, Halsa i Velázqueza, a da su moguć izvor Tizianova *non-finita* opisi Apelova slikarstva, pomažu potvrditi zapisi poznatog djela Plinija Starijeg, „Poznavanje prirode“ (*Naturalis historia*).[54] U tekstu on prenosi kako se Apel divio slikarstvu Protogena, poznatom po mukotrpno izvedenim, bezbrojnim detaljima, no dodaje da je znao pravovremeno maknuti ruku sa slike, što je vrijedan podsjetnik na činjenicu da eksces detalja može biti štetan.[55] Osim Plinija Starijeg, za vrednovanje antičkoga *non-finita* korisno je osvrnuti se na Horacijevo djelo *Ars Poetica*, u kojem je razlikovao slike koje su zahtijevale promatranje iz blizine u odnosu na one gdje se za potpuni doživljaj bolje odmaknuti.[56]

7. **Posljedice Tizianova revolucionarnog slikarstva**

Nakon predstavljanja mogućih uzroka i analiziranja Tizianove *ultime maniere* potrebno je kratko se osvrnuti i na njezin pozamašan utjecaj na buduće slikare. Tizian je svoju dugu

---

duhovnu obnovu inspiriranu platonovskim idealnim formama, dok, s druge, nihilistički, distopijski, nepredvidivi i iracionalni pristup enformela uključuje paljenje i manipuliranje „gole“ materije.

[51] KATALOG, 2015., 12, 13

[52] Dokazano nedavnim istraživanjima koja su otkrila korištenje kobaltnog stakla, pigmenta koji s vremenom gubi boju i postaje prozirniji. (KATALOG, 2015., 16)

[53] R. COCKE, 1999., 310

[54] Ibid

[55] Ibid, 311

[56] Ibid, 310

karijeru ispunio odvažnim stilskim mijenama, no slikarska revolucija kakvu je pokrenuo u posljednjoj fazi stvaralaštva nije imala presedana. Nezamislivo je impresivan njegov nagon za eksperimentom, što podupire činjenica da se svjesno odrekao stila kojeg je stekao dugogodišnjim iskustvom i to u trenutku najveće slave, ne bi li pokušao dalje pomicati granice mogućega u slikarstvu. S obzirom da je u takvim pokušajima neuspjeh vrlo moguć, ili čak očekivan, pojave poput Tizianove *ultime maniere*, koja je neizmjerno obogatila europsko slikarstvo, zaslužuju posebno divljenje.

Važno je napomenuti kako se spretan odnos sadržaja i forme već i prije Tiziana javljao i u drugim medijima, posebice u skulpturi ovdje spomenutih Donatella i Michelangela. No, sa sigurnošću se može tvrditi kako u Tiziana, posebice njegovoj posljednjoj fazi, taj odnos pronalazi svoj slikarski vrhunac. Nadalje, da bi se u što jasnijem svjetlu mogao promotriti Tizianov doprinos slikarstvu, vrijedi pojasniti ugled sjajnog kolorista kojeg je uživao, o čemu je već djelomično bilo riječi. Važnost njegova preferiranja *colorita* u odnosu na *disegno* je u ovom slučaju očita, no ono što mu to omogućuje jest konstruiranje slike difuznim svjetlom, pri čemu do izražaja najčešće dolaze polutonovi ili sjenke (*ombre*), s najvećim kromatskim potencijalom forme neodredivih obrisa, uslijed čega su svjetlaci titrave slučajnosti. Srodan koloristički model, koji se nadogradio na leonardovski *sfumato*, prihvatili impresionisti preko Delacroixa koji se, odbacivanjem Caravaggiova racionalnog, tonalnog i fokusnog svjetlosnog modela (gdje je trećina forme u sjeni, a dvije u svjetlu, bez *ombre*), ugledao na sebi ravnog kolorista, Tiziana.

No, Tizian je i prije *ultime maniere* koristio takav svjetlosni princip kojeg je naslijedio, kako je već rečeno od Leonarda, ili izravnije od Giorgionea, zbog čega treba istaknuti možda najutjecajniju osobinu te faze, *bravuru*, odnosno smjele, skicozne poteze kista kojima se impastozno ili lazurno nanosi pigment. Sigurno bi drugačije tekao razvoj slikarstva 17. i 18. stoljeća (posebice Rembrandta, Halsa, Rubensa, Velázqueza, Tiepola, Goye i drugih), kada su se uvelike preferirali upravo individualizirani i virtuozni potezi kista. Nezamislivo je, prilikom analiziranja Rembrandtova *alterstila*, nespomenuti *ultimu manieru*. Rembrandtove oronule figure iznimne psihološke dubine utopljene su u *sfumato* kreiran proširenim arsenalom slikarskih tehnika. Barokni gestualni eksperimenti nastavljeni su opusom Édouarda Maneta, čija je elegantna rastvorenost poteza velikim dijelom utjecala na impresioniste, ali i Cezannea, osobno inspiriranog Tizianovim slikarstvom. S obzirom na izražajnu snagu različitih ekspresionizama (od povijesne avangarde, preko apstraktnog ekspresionizma u visokom modernizmu, do neoekspresionizma u postmodernizmu), ne iznenađuje ni pojava akcijskog slikarstva, potpuno usmjerenog formalnom istraživanju. Proučavanjem razvoja

Tizianova kasnog stvaralaštva, postaje opravdanim sumnjati u sličnu evoluciju povijesti slikarstva, da se *ultima maniera* nije dogodila. Tizianova alegorizacija tehnike i demonstracija širenja slikarske metode otvorila je brojne putove novim invencijama, a hrabri i revolucionarni iskorak što jest *ultima maniera*, smjestio ga je među najveće slikare svih vremena.

8. Zaključak

Cilj ovog rada bio je kroz analizu Tizianove *ultime maniere* ponuditi moguća objašnjenja njezina nastanka te se osvrnuti na izniman utjecaj kojeg je ostavila na naredne generacije europskih slikara. Pritom je glavni fokus pridan proučavanju Tizianovih tehničkih inovacija i slikarskih metoda koje su sadržavale narativnost kompozicija, što znači da je sadržaj prepričan formalnim jezikom.

Neizostavna činjenica u razumijevanju stila mladog, ali i kasnog Tiziana jest snažno ugledanje na Giorgioneove postupke, čije snovite atmosfere, svilenkasta površina platna te revolucionarna tehnika bivaju potencirani u Tizianovoj *ultimi manieri*. Izgleda da Giorgioneov lirični *sogno*, koji je nastao uslijed eksperimentiranja s neprozirnim i gustim svojstvima uljane tehnike, nije mogao pronaći ekspresivniji vrhunac nego u Tizianovim kasnim radovima. Osim Giorgioneova utjecaja, u *ultimi manieri* da se prepoznati i karakter venecijanskog svjetla koje, kroz često korištenje noćnih scena i plamenih, nestalnih izvora svjetlosti, sada rezultira titravom i nestvarnom atmosferom.

Određene odlike posljednje faze mogu se prepoznati i na ranijim primjerima njegova opusa, poput slika nastalih za strop crkve Santo Spirito in Isola gdje je evidentna inteligentna i smjela *bravura* koja je u tom slučaju rezultat velike udaljenosti promatrača. Zanimljivo je i prožimanje sadržaja i forme na prikazima „Tita“ i „Sizifa“ iz iste godine, nastalim za istog naručitelja uz posve različit formalni jezik koji je u skladu s prikazanom temom, a nagovješćuje i stil posljednje Tizianove faze stvaralaštva.

Na najreprezentativnijim primjerima iz razdoblja *ultime maniere* poput dviju verzija „Martirija sv. Lovre“, „Polaganja u grob“ i „Krunidbe trnovom krunom“ može se uočiti kako kasni Tizian često ponavlja identične kompozicije, katkad po zahtjevu naručitelja, no prije svega kako bi se lakše fokusirao na slikarske eksperimente. Također, impresioniraju otvoreni potezi kista koji ostavljaju dojam „učene nemarnosti“ ili uvježbane lakoće, kao i korištenje čitave lepeze slikarskih efekata u svrhu stvaranja tehničke narativnosti kojom se alegorizira slikarska metoda. Vrhunac svih spomenutih elemenata moguće je pratiti na dva remek djela, „Kažnjavanju Marsije“ i „Pietà“, koja, naslikana pred kraj Tizianova života, slave slikarski proces kao nijedno do tad nastalo djelo. Tizianova *ultima maniera* obilježava jedinstven fenomen rijetke genijalnosti u povijesti likovnog izražavanja. Naposljetku, dok je njezina beskompromisna radikalnost uzrokovala određene probleme u interpretaciji, isto tako, ostavila je neizmjeran utjecaj na cjelokupno europsko slikarstvo.

9. Literatura

- G. BORTOLASO, 1990.- Giovanna Bortolaso, A study od various works from the period 1542-1576, u: *Titian*, (ur.) Susanna Biadene, München, 1990.
- P. CARABELL, 1995.- Paula Carabell: Finito and Non-Finito in Titian's Last Paintings, *RES: Anthropology and Aesthetics*, 28, 1995., 78-93
- R. COCKE, 1999.- Richard Cocke: Titian the second Apelles: the Death of Acteon, *Renaissance Studies*, 13, 303-311
- S. J. FREEDBERG, 1990.- Sydney J. Freedberg, *Titian after 1540,* u: *Painting in Italy 1500-1600,* Penguin Books, 1990.
- L. FREEDMAN, 2013.- Luba Freedman: Apelles, Giovanni Bellini, and Michelangelo in Titian's Life and Art, *Artibus et Historiae*, 34, 2013., 251-273
- P. HUMFREY, 2008.- Peter Humfrey: Late Titian, Vienna and Venice, *The Burlington Magazine*, 150, 2008., 132-134
- I. G. KENNEDY, 2006.- Ian G. Kennedy, *Tizian*, Taschen, 2006.
- T. PIGNATTI, 1990.- Terisio Pignatti, Giorgione and Titian, , u: *Titian*, (ur.) Susanna Biadene, München, 1990.
- D. ROSAND, 1981.- David Rosand: Titian and the Eloquence of the Brush, *Artibus et Historiae*, 2, 1981., 85-96
- *Titian,* (ur.) Paul Holberton, London, Yale University Press, 2003.
- KATALOG, 2015.- *Titian's technique after 1540.*, 36, (ur.) Ashok Roy, London
- M. URŠIČ, 2016.- Marko Uršič, *O renesansnoj ljepoti*, Zagreb, 2016.
- F. VALCANOVER, 1990.- Francesco Valcanover, An Introduction to Titian, u: *Titian*, (ur.) Susanna Biadene, München, 1990.
- E. R. de ZURKO, 1957.- Edward R. de Zurko: Alberti's Theory of Form and Function, *The Art Bulletin*, 39, 1957., 142-145

Internetski izvori:

- https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/saint-margaret/d41df4be-0e10-43a1-9ed9-44d8e675a3d8 (26. 9. 2019.)
- https://www.wga.hu/art/t/tiziano/01b/31matthe.jpg (26. 9. 2019.)
- https://www.khm.at/objektdb/detail/1950/ (26. 9. 2019.)
- https://www.wga.hu/art/t/tiziano/06_1560s/11madonn.jpg (26. 9. 2019.)

10. **Likovni prilozi**

Slika 1: Tizian, *Dijana i Kalista*, 1556.-59., The National Gallery, London; The Scottish National Gallery, Edinburgh, detalj

Slika 2: Tizian, *Sv. Matej*, 1542.-44., Santa Maria della Salute, Venecija

Slika 3: Tizian, *Smrt Akteona*, 1565.-76., The National Gallery, London, detalj

Slika 4: Tizian, *Sv. Sebastijan*, 1570-ih, Ermitaž, Sankt Peterburg

Slika 5: Tizian, *Nimfa i pastir*, 1570.-05., Kunsthistorisches Museum, Beč

Slika 6: Tizian, *Tarkvinije i Lukrecija*, 1571., The Fitzwilliam Museum, Cambridge

Slika 7: Tizian, *Gospa s Djetetom*, 1565.-70., The National Gallery, London

Slika 8: Tizian, *Sv. Margareta*, 1565., Prado, Madrid, detalj

Slika 1 (KATALOG, 2015., 35)



Slika 2 (https://www.wga.hu/art/t/tiziano/01b/31matthe.jpg)



Slika 3 (KATALOG, 2015., 36)



Slika 4 (KATALOG, 2015., 10)



Slika 5 (https://www.khm.at/objektdb/detail/1950/)



Slika 6 (KATALOG, 2015., 32)



Slika 7 (https://www.wga.hu/art/t/tiziano/06_1560s/11madonn.jpg)



Slika 8 (https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/saint-margaret/d41df4be-0e10-43a1-9ed9-44d8e675a3d8)



Causes and consequences of Titian's *ultima maniera*

This work explores likely causes, analises the effects and investigates far-reaching consequences of Titian's *ultima maniera*, or last phase, spanning from the 1540s until his death in 1576. While focusing to explain the painters distinct visual language, a special attention is given to his unmached diversity of painting techniques, resulting in a phenomenon of *non-finito*. Such techniques include juxtaposing areas of thick *impasto* with those of thin glazes, creating a unique painting surface that appeals both to the tactile and optical sense of the viewer. It would seem impossible to imagine these technical innovations without mentioning the influence of Giorgione's *sogno*, or dream-like atmosphere present in his canvases. Also, worth exploring are earlier indications of what is to become Titian's *ultima maniera*, mainly recognised in the *bravura* of brushwork, used for different reasons mentioned in this paper. In his late work, Titian manages to alegorize the method of painting by merging technique and meaning. Along the fragmentation of reality and the disintegration of form, the figures of late Titian often emanate their complex psychological state through the canvas, as in the „Flaying of Marsyas“ or the „Pietà“. Also important is the inclusion of the reception of contemporaries, the debate of *disegno* versus *colorito*, as well as the comparison to Apelles, the famed painter of ancient Greece. Finally, it is not surprising that all of these qualities resulted in a profound effect on future painters.

Key words: Titian, *ultima maniera*, *colorito*, *sfumato*, *non-finito*