

Прегледни рад

УДК: 75.041.5

069.51:73/76

DOI: 10.5937/zrffp53-38937

# О ПРОГРАМСКОМ ЗАСНИВАЊУ ЗБИРКИ ПОРТРЕТА УМЕТНИКА И ЊИХОВИХ ДЕЛА У XVI ВЕКУ

Ангелина Р. МИЛОСАВЉЕВИЋ<sup>1</sup>

Универзитет Сингидунум, Београд

Факултет за медије и комуникације

---

<sup>1</sup> angelina.milosavljevic@fmk.edu.rs

Рад примљен: 18. 9. 2022.  
Рад прихваћен: 23. 3. 2023.

## О ПРОГРАМСКОМ ЗАСНИВАЊУ ЗБИРКИ ПОРТРЕТА УМЕТНИКА И ЊИХОВИХ ДЕЛА У XVI ВЕКУ

*Кључне речи:*  
историја  
уметничких  
збирки;  
збирке портрета  
уметника;  
Ђорђо Вазари;  
Паоло Ђовио;  
Академија цртежа  
у Фиренци.

*Сажетак.* Порекло идеје да се формирају уметничке збирке у различитим социокултурним контекстима представља посебан проблем историје музеја, с једне стране, и институционализације уметности, са друге стране. Још увек су недовољно пажње добили изрази намера да се поједине збирке, нарочито уметничке, оформе ради очувања сећања на уметничка дела и ликове њихових стваралаца. Стварање уметничких збирки, а са њима и збирки портрета уметника, резултат је положаја који су ликовне уметности, нарочито сликарство, добијале од почетка XV века и надаље, али и установљења вредносног система уметности у уметничкој теорији XVI века. Са друге стране, желимо да укажемо на претече ове тежње у колекцији портрета славних људи коју је Паоло Ђовио почео да формира 1521. године, портрете уметника које је у својој кући у Арцу насликао Ђорђо Вазари, те нешто позније графичке приказе портрета уметника који су се нашли у другом издању његових *Живоџа* из 1568. године, као мнемоничка пратња литерарних портрета. Паралелно са припремом илустрованог издања *Живоџа* припремало се и заснивање Академије цртежа у Фиренци, основане 1563. године, чијим *Статутуом* је програмски уведена потреба да се формира збирка портрета уметника и уметничка збирка сачињена од њихових остварења која је требало да служи, првенствено, у дидактичке сврхе, али и у сврху очувања сећања на уметничке претке.

Порекло идеје о потреби да се формирају уметничке збирке, у нововековним европским социокултурним контекстима, проблем је комплексне историје институција уметности, с једне стране, и настанка збирки и музеја, са друге стране. Студије колекционарства, од самог свог зачетка, наводе на закључак да су предмети који су привлачили пажњу колекционара поседовали најпре документарну и материјалну вредност, а да је уметнички, естетски квалитет завређивао пажњу као добродошло сведочанство човекове умешности и инвенције. Чак су и збирке предмета које су поседовали уметници најчешће биле сачињене од цртежа и одливака античке скулптуре који су служили као модели, с једне стране, и дидактичка средства, са друге стране (Andrei & Genoways, 2008; Bennett, 1995, стр. 17–58; De Benedictis, 2001, стр. 28–35; Findlen, 2012, стр. 23–45; Hopkins, 2021; Impey & Macgregor, 2017; McClellan, 2003, стр. 1–16; Milosavljević-Ault, 2013; Pomian, 1991; Schlosser, 1908).

Оног тренутка када је у уметничкој теорији установљен изванредан вредносни систем, створен је и предуслов за формирање уметничких збирки, а у том процесу значајну улогу имао је Ђорџо Вазари (Giorgio Vasari). Не тако давно<sup>2</sup>, отварајући нове теме које се тичу његових уметничких активности и доприноса историографији историје уметности, указала се могућност и да се Вазаријево капитално литерарно остварење *Живојши славних сликара, вајара и архитекта и италијанских (Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori)* критички размотри у светлу његове улоге у стварању уметничких збирки, дајући му значајно место у процесу настанка колекција портрета уметника, као и копија њихових најзначајнијих дела, додуше, сагледајући га углавном као одраз односа између литерарног портрета и његове илустрације (Canata, 2014; Casini, 2004; Casini, 2014; Lee Rubin, 1995, стр. 148–230; Rowland & Charney, 2017; Wellington Gahtan, 2014).

<sup>2</sup> Године 2011. је, поводом обележавања 500. годишњице његовог рођења, одржан велики број научних скупова, од којих је најбројније учешће забележила сесија посвећена Ђорџу Вазарију на конгресу Ренесансног друштва Америке (RSA) у Монтреалу.

Друго издање Вазаријевог *Живоџа*, из 1568. године, било је илустровано портретима уметника који су га обогатили и физиогномским аспектима са далекосежним последицама. Ти портрети нису само прослављали и потомству преносили ликове угледних актера италијанске уметничке сцене, као моћно мнемоничко средство, већ су извршили утицај и на целокупни историјско-уметнички дискурс и на стварање репрезентативних образаца за формирање збирки, излагање уметничких дела појединих уметника, као и на стварање концепта још увек делотворне репрезентативне историје уметности, те на систематизацију знања о уметности и њеним процесима.

Извори њиховог настанка су, верујемо, двојаки. Један је, макар посредно, могла бити већ увелико присутна (петраткијанска) традиција и концепција неговања литерарних и ликовних портрета славних људи, која је своје одразе добијала у салама славних људи у владарским амбијентима од позног средњег века надаље (Milosavljević-Ault, 2013, стр. 43–86), те у збирци славних људи коју је креирао Вазаријев познаник Паоло Ђовио (Paolo Giovio). Могућност да се у ред славних људи који завређују да се њихови ликови сачувају за потомство уврсте и уметници дугује и апологији уметности, нарочито уметности сликарства, у *Трактијашу о сликарству* Леона Батисте Албертија (Leon Battista Alberti), који је уметности увео у ред слободних вештина (Alberti, 2008). Као други извор може се узети декоративни ансамбл Вазаријеве куће у Арџу, који је извео пре него што се дефинитивно настанио у Фиренци, добивши намештење на двору Козима I де Медичија, пројекат који је Вазари реализовао готово упоредо са уређењем виле у Кому чији је власник Паоло Ђовио. Личности које је Вазари представио у својој кући у Арџу, свакако делом, данас не улазе у ред познатих, или угледних, али Вазари им на овај начин није само дао значајно место на италијанској уметничкој сцени коју је обележила претходна генерација уметника, већ је подвукао и своје уметничко образовање и стасавање и истакао своје узор. Напоменимо и то да је, почетком XVI века, у ватиканској Станци дела Сењатура (Stanza della Segnatura, 1510–1511) Рафаел приказао античке и модерне филозофе, песнике, уметнике, дајући им обличја препознатљива из античке иконографије, заодевајући их у ликове својих савременика (Леонардо као Платон у *Аџинској школи*, на пример), или сликајући портрете својих савременика не мењајући њихова препознатљива уметничка опредељења (Ариосто у представи *Парнаса*, на пример) и тако их уводећи у безвремени простор уметности и науке (Canata, 2015, стр. 289–307; Moretti & Roberts, 2018, стр. 105–136).

Сам Вазари је у предговору *Живоџа* дао образложење своје одлуке да биографијама уметника обезбеди ликовну пратњу:

„У описивању изгледа и карактеристика ових мајстора ћу бити кратак, јер њихови портрети, које сам сакупио са ништа мање трошкова и труда него марљивости, боље ће приказати изглед ових људи него што

би било који опис то могао да учини; и ако неком и недостаје портрет, то неће бити мојом грешком, већ због тога што се он нигде не може наћи. А уколико би, неким случајем, неко мислио да ови портрети никако не подсећају на оне који се могу видети данас, желео бих на нагласим да портрет који је начињен када је неко имао осамнаест или двадесет година, никада неће бити исти као портрет који се начини петнаест или двадесет година касније. Штавише, портрети изведени у цртежу никада нису тако добре представе ликова као портрети у боји, да не помињем чињеницу да резбари који немају цртачке вештине увек лише фигуре оног нивоа савршенства које се ретко или никада не нађе у портретима који се режу у дрвету, као што немају ни способност нити знање да створе минуциозне детаље који их чине добрим и верним природи. Укратко, сви моји напори, издаци и брига ће бити јасни онима који ће, имајући ово на уму, видети да сам добио најбоље што сам могао.“ (Vasari, 1966, стр. 32)

За овај подухват, већ приликом припреме првог издања књиге, Вазари је имао подршку својих пријатеља који су, свакако, разумели временска и финансијска ограничења са којима се суочавао. Тако га је Паоло Ђовио у једној краткој ноти од 31. марта 1548. године охрабрио да одштампа књигу без портрета уметника уколико илустрације нису спремне и уколико жели да уштеди време и новац, јер ће му она, и без њих, „донети славу и за живота и после смрти“ (Giovio, 1549). Ово не представља само исказ чињенице да се припрема овако важна збирка биографија уметника, већ и да ће Вазарију обезбедити почасно место у историји. Сродност њихових умова, ако је тако можемо назвати, ушла је као значајна белешка у предговор *Живојиа*:

„У то време сам имао обичај да навече, после целодневног рада, одлазим на вечеру код најсветлијег кардинала Фарнезеа (Farnese),<sup>3</sup> како су то чинили и Молца (Molza), Анибале Каро (Annibale Caro), господин Гандолфо (Gandolfo), господин Клаудио Толомеи (Claudio Tolomei), господин Ромоло Амасео (Romolo Amasseo), господин Ђовио (Giovio), и многи други учени и угледни људи, којих је увек пун двор овог Господара, који су тамо били да би га забавили елегантним и племенитим разговором. Једне вечери смо почели да разговарамо о Ђовиовом Музеју и портретима славних људи које је он тамо изложио, украшеним написима и тако лепо поређаним. Једна реч је водила другој, како се то дешава у разговору, те је господин Ђовио рекао да је увек имао, и да још увек има, велику жељу да свом музеју и својој књизи Еулогија дода и један трактат који би за тему имао људе који су се прославили у уметности цртежа, од Чимабуа до наших дана. Како је даље о овоме

<sup>3</sup> У ово време је Вазари за кардинала Алесандра Фарнезеа у Палати Канцелерије (Palazzo della Cancelleria) у Риму радио на декорацији Велике сале, такозване Сале од сто дана (Sala dei Cento Giorni).

говорио, јасно је било да је поседовао велико знање и сјајан суд о стварима које се тичу наших уметности; иако, задовољан због тога што је имао једно опште виђење, није се посебно бавио сваком појединачно, и често је, говорећи о уметницима, бркао њихова имена, презимена, места рођења и дела, не говорећи о њима тачно какви су били, већ радије, како рекох, врло уопштено. Када је Ђовио завршио свој говор, Кардинал се окренуо ка мени и рекао: 'Шта кажеш, Ђорџо? Зар то не би било fino дело и племенит труд?' Одговорих: 'Заиста би било, господару, пресветла Екселенцијо, ако би неко из наших уметности помогао Ђовиу да ствари уреди и да их исправно исприча. То кажем због тога што, иако његове речи надахњују, он је многе ствари побркао и заменио једне другим.' 'Онда,' одговори Кардинал на молбу Ђовија, Кара, Толомеа и осталих, 'могао би ти да му даш сажетак и хронолошки уређен осврт на све те уметнике и њихова дела; и тако ће твоје уметности од тебе добити још користи.' Иако сам схватио да такав подухват превазилази моје моћи, обећао сам да ћу га радо извести најбоље што могу; и тако, пошто сам кренуо да сакупљам своја сећања и белешке које сам писао на ову тему од своје најраније младости, као неку врсту разбидриге и због тога што сам посвећен сећању на наше уметнике, о којима сам сакупљао и чувао информације, сакупио сам све што ми се чинило релевантним за тему, и као целину однео Ђовију. И он ми је, после много похвала за мој труд, рекао: 'Драги мој Ђорџо, радије бих да ти будеш тај који се подухватио задатка да запише све како ваља на начин на који видим да ћеш ти бити најспособнији да то учиниш јер ја немам храбрости пошто не знам довољно о различитим уметностима, и не знам многе детаље које ти сигурно знаш; а без којих би, чак и када бих нешто и написао, испало да је у најбољу руку трактат попут Плинијевог. Молим те, учини како те молим, Вазари, видео сам да ће то бити нешто врло добро.' И тада, мислећи да ја баш нисам одлучан у вези ове ствари, учинио је све да Каро, Молца, Толомеи, и остали моји најдражи пријатељи, разговарају са мном. После чега, коначно се одлучивши, кренух да радим на томе са намером да га, када га завршим, дам једном од њих који би могао да га ревидира и исправи, а затим га и објави под неким другим именом.' (Vasari, 1966, стр. 389–390)

Ова спремност да рукопис *Живоџа* уступи неком другом ко би га објавио под својим именом одраз је Вазаријеве лажне скромности (Milosavljević, 2019; Милосављевић, 2013), али, могуће, и жеље да се ликовне уметности убедљивије одаре квалитетима слободних вештина уколико се књига објави као дело неког од угледнијих хуманиста. Вазари у предговору обавештава и о томе да је желео да речима забележи дела оних који су користили слике да би изразили своју вештину, јер сећање које садржи писана реч гарантује дужи живот од оног који поседује око, као што сведочи судбина античког сликарства:

„[...] јер време прождире све, и пошто [у древна времена] нико није писао о уметности, [уметничка дела] нису могла, чак ни на тај начин, да постану позната онима који су дошли касније, а заборављени су и њихови мајстори. Ипак, једном када су писци почели да бележе ствари које су се дешавале пре њиховог времена, они нису могли да пишу о онима о којима нису могли ништа да сазнају, те су прво писали о онима о којима је сећање још увек било живо.“ (Vasari, 1966, стр. 13)

Сусрет Вазарија и Ђовија се, дакле, тицао и портрета славних људи које је Ђовио почео да сакупља 1521. године, при чему је значајно место имала и његова вила у Кому (Villa Museo di Borgovico), у коју се уселио 1543. године, поставивши и своју збирку портрета (Doni, 1977; Minonzio, 2007, стр. 77–146). Постојање галерије портрета у овом музеју било је инспирисано идејом да су литерарни описи биографија славних учених људи (*Elogia virorum litteris illustrium*) вођени односом између текста и слике, између биографије једне личности и њеног физичког изгледа (портрета). Ђовио је ову књигу објавио 1546, а 1550. године објавио је биографију славних ратника (*Elogia virorum bellica virtute illustrium*) без ликовних представа, портрета, јер је и у његовом, као и у Вазаријевом, случају тај пројекат био прескуп и компликован, с тим да су се илустрована издања, ипак, појавила након Ђовиове смрти 1575. и 1577. године у Базелу (у издању једног Италијана, Пјетра Перне).

Илустрована издања живота славних људи, односно, друго издање Вазаријевих *Живоџа* из 1568. и издања Ђовиових *Елоџа* из 1575. и 1577. године, представљају изванредно значајне изворе за формат штампаног музеја (уколико појам музеја схватимо у његовом најширем историјском значењу), који је постајао све популарнији до краја XVI века (Casini, 2014).

Вазари је већ у декорацији једне од одаја, *Соби славе и уметности* (*Camera della Fama e delle Arti*), у својој кући у Арцу, коју је купио 1541. године, реализовао идеју о представи портрета уметника:

„После [...] дела која сам у то време извео у Венецији, упркос чињеници да сам примао огроман број поруџбина, напустио сам тај град 16. августа 1542. и вратио се у Тоскану. Када сам стигао, пре него што сам договорио даље поруџбине, на таваници једне одаје коју сам наручио да се изгради у мојој кући [...] насликао сам све уметности које потпадају под или зависе од цртежа. Слава је у центру, седећи на земаљској кугли и свирајући златну трубу, бацајући ватрену лопту која представља Завист. Све уметности, држећи своје инструменте, седе око ње [...]. А будући да нисам имао времена да све завршим, оставио сам осам овала у којима је требало да се нађе осам портрета најбољих уметника, рађених по природи.“ (Vasari, 1966, стр. 382)



Време настанка ових портрета, односно, довршења декорације куће, предмет је расправа у науци (De Girolami Cheney, 2006), али је сигурно, судећи по наведеној Вазаријевој белешци, да је иконографски програм већ био зацртан. Међу портретима у *Сали славе и уметности* налази се (идеализовани) портрет Вазаријевог прадеде, сликара Лазара Вазарија (Lazzaro Vasari), који је требало да нагласи Вазаријево уметничко порекло, а насликан је прекопута места на које је постављена Вазаријева биста. Поред Лазара се налазе и сликани портрети самог Ђорђа Вазарија, његовог ујака Луке Сињорелија (Luca Signorelli), Спинела Аретина (Spinello Aretino), Бартоломеа дела Гате (Bartolomeo della Gatta), Микеланђела и Андрее дел Сарта (Andrea del Sarto). Свакако да је ова серија портрета претходила оној коју је Вазари дизајнирао за друго издање *Живоџа* и да је, без сумње, имала лични промотивни карактер избором уметника, сликара, које је Вазари истакао као своје претече и уметничке узоре (Milosavljević, 2013; Милосављевић, 2013). Напокон, Вазари је и у свом дому у Фиренци двадесет година касније, 1561, украсио низом портрета старих и њему савремених уметника централну одају (једину декорисану у његовом фирентинском дому), велику салу, познату као Вазаријева сала (Sala Vasari). У њој је насликао фриз у коме се налазе портрети уметника насликани по узору на оне које је дизајнирао за друго издање *Живоџа*: Чимабуе, Ђото, Брунелески, Донатело, Мазачо, Леонардо, Микеланђело, Рафаел, сам Вазари, Франческо Салвијати, Перино дел Вага, Ђулио Романо, Андреа дел Сарто и Росо Фјорентино, а од античких су ту незаобилазни Зеуксис и Апелес (De Girolami Cheney, 2006, стр. 91–100, 158–162).

У настојањима да се потреба за илустрованим издањем Вазаријевих *Живоџа* објасни и утемељи у њему савременим токовима, у фокус долази и оснивање фирентинске Академије цртежа 1563. године (Casini, 2014; Goldstein, 1975, стр. 145–152), што је догађај од изузетне важности који је коинцидирало са устоличењем Козима I де Медичија као великог војводе и интензивном институционализацијом његове власти. Академија је званично установљена 1563. године завештањем капеле у цркви Сантисима Анунцијата (Santissima Annunziata) у којој су се сахрањивали фирентински уметници, али је већ у јануару исте године велики војвода Козимо I одобрио статут Академије (*Capitoli et ordini dell'Accademia et compagnia del disegno*). Статут је утврђивао обавезе и права чланова Академије, али је у свом тексту садржавао и исказ потребе и намере да седиште Академије украсе портретима уметника и њиховим делима:

„[...] да најбољи начине један фриз на зиду академије са представама свих оних који су у овој држави били изврсни у сликарству или скулптури од Чимабуових дана, тако да они који дођу после њих, после њихове смрти, могу да их чувају у сећању [...]; да временом начинимо један ограђени простор [...] у коме бисмо чували незавршена



или завршена дела тих мајстора [...]; начинићемо библиотeku за оне уметнике који би желели да, после своје смрти, оставе цртеже, моделе статуа, планове грађевина, машине за градњу или неке друге ствари које припадају овим уметностима; те ствари ће бити чуване и инвентарисане под надзором управника, тако да их млади могу проучавати да би те уметности сачували.“ (Emison, 2004, стр. 255–301; Goldstein, 1975, стр. 146, 149–150; Pevsner, 1973, стр. 301–302; Wazbinski, 1987, стр. 47)

Ово су значајне одредбе којима се установљује једна нова пракса, нека врста прото-музеја у коме се огледа меморијска потентност и документарност портрета исто колико и дела уметника, што ће неколико деценија касније исказати у свом *Музеју* и Федерико Боромео (Federico Borromeo) приликом оснивања миланске Амброзијане (Borromeo, 2010). Поменимо само још један догађај, од државног значаја, који ће утврдити овај нови обичај, сада не само представљања личности уметника који су обележили тосканску историју већ и величања фирентинске уметности, а то је био тријумфални улазак у Фиренцу, 1565. године, Јохане Аустријске, невесте Франческа I де Медичија. Богати програм ефемерне декорације града укључио је и низ портрета славних учених људи и уметника, од Чимабуа и Ђота надаље, по узору на нешто раније уприличену церемонију поводом Микеланђелове смрти и његове сахране у цркви Санта Кроче (Santa Croce) у Фиренци, 1564. године, када је, поново под вођством Вазарија, који је био дизајнер и реализатор различитих државних и уметничких пројеката, у сарадњи са Винћенцом Боргинијем (Vincenzo Borghini), Микеланђелов одар украшавао и низ портрета уметника (Smithers, 2022, стр. 146–169).

Свакако да су приватни амбијенти могли да имају мало или нимало утицаја на шире токове развоја извесних иконографских модела и пракси, за разлику од штампаних портрета, галерије (како је назвао: Casini, 2014, стр. 108–109), у другом издању *Живоџа*, који су се могли видети диљем Европе (Casini, 2014, стр. 109), и који су као свој крајњи израз добили у формирању збирке портрета и аутопортрета уметника за Уфици, од 1591. године. Убрзо је и Федерико Цукари (Federico Zuccari) 1593. године, када је основана римска Академија Светог Луке, у њен *Стайлуи* увео обавезу да чланови Академије донирају своје аутопортрете збирци уметничких дела, са чијим формирањем се кренуло одмах, уз израду портрета уметника начињених по узору на Вазаријеве графичке представе у *Живоџима* (Alberti, 1604; Susinno, 1974, стр. 200–270). По узору на ове праксе, и у Милану је оформљена збирка портрета уметника, коју је наручио Федерико Боромео, претходно ангажован на оснивању римске Академије Светог Луке. Она је представљала темељ збирке портрета која се још увек може видети у Библиотеци Амброзијани, а према моделу који је понудио музеј Паола Ђовија у Кому. Идеја је била и да се створе ликовне представе које би служиле као илустрација, мнемоничко средство за рекреацију историје

уметности, а са друге да служи као непосредно материјално сведочанство, поготово у случајевима у којима су уметници донирали аутопортрете, који су били одраз квалитета уметничког израза (Borghese, 2010, стр. 144–120).

Јасно је, чини се, да су Паоло Ђовио са својом збирком портрета и Вазари са портретима у својим кућама у Арецу и Фиренци, заједно са плановима да се оформи збирка у фирентинској Академији, надахнули иконографију илустрованог издања *Живоити* и подстакли сличне праксе које ће се развијати од XVII века надаље. Они су играли значајну улогу у заснивању једне (видљиве) историје која је прерасла у музеј који је обликовао сећање на уметност и њену историју не само путем излагања уметничких дела појединих уметника већ и путем излагања и очувања њихових портрета. Штавише, засновали су праксу, обавезу, уметника да за потомство (уметничко, на првом месту) оставе не само своја остварења која ће представљати корисна дидактичка средства већ и забелешке црта својих лица која ће бити слика и гарант једне новозасноване историје – историје уметности.

Тако, када се у *Ситиитиу* Академије цртежа у Фиренци нађу речи „да најбољи начине један фриз на зиду академије са представама свих оних који су у овој држави били изврсни у сликарству или скулптури од Чимадуових дана, тако да они који дођу после њих, после њихове смрти, могу да их чувају у сећању“, чиме се установила галерија портрета у самом седишту ове важне институције, то значи да је та пракса постала модел за академије које ће се оснивати у ближој и даљој будућности. Установљење улоге уметничког портрета отворило је врата за формирање чисто уметничких музеја, потврђујући могућност да се, упоредо са ликовима славних људи који су деловали у свим временима и областима деловања, представе и ликови уметника који су дали свој допринос својој науци. Овај процес гарантовао је и препознавање, и признање, да су сликарство, скулптура и архитектура племените уметности. Уметници су постигли онај ниво достојанства, статус који је преведен у прилику да се припада историји, и у том случају су могли и да се прикажу и њихови ликови. Овим се, можда можемо рећи, довршио онај пројекат који је зачео Леон Батиста Алберти својим трактатом о сликарству, тражећи за сликарство, на првом месту, статус науке, уметнику, приписујући знања типична за слободне вештине, али свакако допуњен и новим слојевима чисто формално-уметничких знања.

## Литература

- Милосављевић, А. (2013). Живе слике. Аретинов одговор на Вазаријев опис *apparatus*-а дизајнираних поводом уласка Карла V у Фиренцу 30. априла 1536. године. У: Д. Булатовић и М. Попадић (ур.), *Просјори иамћења: Уметност–Башићина* (1–8). Београд: Филозофски факултет.

- Alberti, L. B. (2008). *O slikarstvu: De pictura. O kiparstvu: De statua*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
- Alberti, R. (1604). *Origine, et Progresso dell' Academia del Disegno, De Pittori, Scultori, & Architetti di Roma*. Pavia: Pietro Bartoli.
- Andrei, M. A. & Genoways, H. H. (2008). *Museum Origins. Readings in Early Museum History and Philosophy*. London – New York: Routledge.
- Bennett, T. (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge.
- Borromeo, F. (2010). *Sacred Painting; Museum*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Canata, N. (2014). Giorgio Vasari, Paolo Giovio, Portrait Collections and the Rhetorics of Images. In: M. Wellington Gahtan (Ed.), *Giorgio Vasari and the Birth of the Museum* (67–79). Farnham: Ashgate.
- Canata, N. (2015). Timeless Galleries and Poetic Visions in Rome 1500–1540. In: E. Waghall Nivre et al. (Eds.), *Allusions and Reflections. Greek and Roman Mythology in Renaissance Europe* (289–307). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Casini, T. (2014). Portrait Galleries, Artist's Biographies and the Birth of Academies and Museums. In: M. Wellington Gahtan (Ed.), *Giorgio Vasari and the Birth of the Museum* (103–115). Farnham: Ashgate.
- Casini, T. (2004). *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*. Firenze: Edifir.
- De Benedictis, C. (2001). *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*. Milano: Ponte alle Grazie.
- De Girolami Cheney, L. (2006). *The Homes of Giorgio Vasari*. New York: Peter Lang Publishing Inc.
- Doni, A. F. (1977). Al molto illustre S. conte Agostino Landi, 20 luglio 1543. In: P. Barocchi (Ed.), *Scritti d'arte del Cinquecento* (2895–2903). Milano–Napoli: Ricciardi.
- Emison, P. (2004). *Creating the Divine Artist from Dante to Michelangelo*. Leiden: Brill.
- Findlen, P. (2012). The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy. In: B. Messias Carbonell (Ed.), *Museum Studies. An Anthology of Contexts* (23–45). Malden, MA: Wiley-Blackwell Publishing Ltd.
- Giovio, P. (1575). *Elogia virorum bellica virtute illustrium. Septem libris iam olim ab authore comprehensa*. Basileae: Petri Pernaie Typhographi (<https://archive.org/details/imgAI730MiscellaneaOpal>)
- Giovio, P. (1577). *Elogia virorum literis illustrium, quotquot vel nostra vel aorum memoria vixere. Ex eiusdem Musaeo cuius descriptionem vnà exhibemus ad viuum expressis imaginibus exornata*. Basileae: Petri Pernaie Typographi ([https://archive.org/details/gri\\_33125009325065](https://archive.org/details/gri_33125009325065))
- Giovio, P. (1549). *Paolo Giovio in Roma a Giorgio Vasari in Arezzo, Di Roma il 25 di Genaro 1549*. ([https://www.memofonte.it/home/ricerca/singolo\\_17.php?id=111&daGiorno=31&aGiorno=31&daMese=3&aMese=3&daAnno=1548&aAnno=1548&intestazione=&trascrizione=&segnatura=&bibliografia=&cerca=cerca&](https://www.memofonte.it/home/ricerca/singolo_17.php?id=111&daGiorno=31&aGiorno=31&daMese=3&aMese=3&daAnno=1548&aAnno=1548&intestazione=&trascrizione=&segnatura=&bibliografia=&cerca=cerca&))
- Goldstein, C. (1975). Vasari and the Florentine Accademia del Disegno. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 38(2), 145–152.
- Hopkins, O. (2021). *The Museum From Its Origins to the 21<sup>st</sup> Century*. London: The Quarto Group.
- Impey, O. & Macgregor, A. (2017). *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-Century Europe*. Oxford: Ashmolean Museum, University of Oxford.

- Lee Rubin, P. (1995). *Giorgio Vasari. Art and History*. New Haven: Yale University Press.
- McClellan, A. (2003). A Brief History of the Art Museum Public. In: A. McClellan (Ed.), *Art and Its Publics. Museum Studies at the Millennium (1–16)*. Malden, MA: Blackwell Publishing Ltd.
- Milosavljević, A. (2019). An Artist in and out of the System in Early Modern Florence. Social Context and the Struggle for Establishment of Young Giorgio Vasari as Reflected in His Letters of 1534 and 1536. In: D. Damjanović, L. Magašić Bilandžić, Ž. Miklošević, J. Walton (Eds.), *Art and Politics in the Modern Period (17–24)*. Zagreb: Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb.
- Milosavljević-Ault, A. (2013). *Prezentacija i legitimacija vladara u dekoraciji renesansnog studiola*. Beograd: PUNKT.
- Minonzio, F. (2007). Il museo di Gioivo e la galleria degli uomini illustri. In: E. Carrara & S. Ginzburg (Eds.), *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo (77–146)*. Pisa: Scuola Normale Superiore.
- Moretti, L. & Roberts, S. (2018). From the *Vite* or the *Ritratti*? Previously Unknown Portraits from Vasari's Libro de' Disegni. *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 21(1), 105–136.
- Pevsner, N. (1973). *Academies of Art Past and Present*. New York: Da Capo Press.
- Pomian, K. (1991). *Collectors and Curiosities. Paris and Venice*. Cambridge: Polity.
- Rowland, I. & Charney, N. (2017). *The Collector of Lives. Giorgio Vasari and the Invention of Art*. New York: W. W. Norton & Company.
- Schlosser, J. R. von (1908). *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*. Leipzig: Verlag von Klinkhardt & Biermann.
- Smithers, T. (2022). *The Cults of Raphael and Michelangelo: Artistic Sainthood and Memorials as a Second Life*. New York: Routledge.
- Susinno, S. (1974). *L'Accademia Nazionale di San Luca*. Roma: De Luca.
- Vasari, G. (1966). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. P. Barocchi e R. Bettarini (Eds.). Firenze: Sansoni.
- Wazbinski, Z. (1987). *L'Accademia medicea del disegno a Firenze: Idea e istituzione*. Firenze: Olschki.

Angelina R. MILOSAVLJEVIĆ

Singidunum University, Belgrade

Faculty of Media and Communications

## On the Programmatic Foundation of the Collections of Artists' Portraits and Their Works in the 16th Century

### Summary

The origin of the idea to establish art collections in various socio-cultural contexts represents a special topic of the museum history, on one hand, and of the

institutionalization of art, on the other. The expressions of the intentions to form certain collections, especially art collections, in order to preserve the memory of the art works and the likeness of their creators still stir the scholarly debates. The creation of art collections as such, and along with them the collections of artists' portraits and self-portraits, is the result of several trends in the renaissance concept of art. One is the status of liberal arts, which the fine arts, especially painting, gradually assumed since the beginning of 15<sup>th</sup> century, owing to Leon Battista Alberti's *Treatise on Painting*. Another phenomenon that contributed to this process is the formation of the value system of art in the 16<sup>th</sup> century art theory, with Giorgio Vasari as its main proponent. We would like to point to certain other instances that anticipated the tendency to form art collections. One such instance is the collection of portraits of famous men that Paolo Giovio, the prominent humanist, started to acquire in 1521. Another instance is the room in Giorgio Vasari's house in Arezzo with the portraits of artists, which he had painted in early 1540s. Yet another is the cycle of graphic representations of artists' portraits that appeared in the second edition of Vasari's *Lives*, in 1568, as mnemonic devices to accompany the literary portraits. Concurrent with the design of the illustrated edition of the *Lives* were the preparations for the establishment of the *Academy of the Arts of Drawing (Accademia del Disegno)*, founded in 1563, whose Statute introduced the need to form a collection of artists' portraits and an art collection featuring their works. These were supposed to serve didactic purposes, in the first place, but also to preserve the memory of the artistic forebears. It paved the way for the future academic art collections, such as the Borromeo's Milan *Ambrosiana* that was created as an art academy. All these played important roles in the establishment of a visible history that grew into museum that shaped the memory of art and its history, not only by exhibition of the art works, but also by exhibition and preservation of the portraits of their creators. Moreover, they established the practice, the obligation, of artists to leave to their artistic progeny not only their works but also their likeness that became the image and the guarantee of a newly established history, the history of art.

*Keywords:* history of art collections; collections of artists' portraits; Giorgio Vasari; Paolo Giovio; Accademia del Disegno in Florence.



Овај чланак је објављен и дистрибуира се под лиценцом *Creative Commons ауторство-некомерцијално 4.0 међународна* (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

This paper is published and distributed under the terms and conditions of the *Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International* license (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).