

Retoričnost, političnost umetnosti

Vznik umetnosti, izoblikovanje pojma in na njem temelječe institucije umetnosti, je vzporeden renesančnemu prehajanju iz mestne republike v absolutistično monarhijo. Umetnost kot krovni pojem za zbir izdelkov, ki so opredeljeni za umetniške, in za način njihovega ustvarjanja in uživanja v njih je v tem času in prostoru porojena z besedo. Porojena je v določenem jeziku in na določen način, v humanistični latinščini (ki v italijanski renesančni družbi zaseda specifično mesto), vznikne iz potrebe po besedi (po razpravljanju).

I.

Renesančni humanisti, zaposleni kot tajniki, zgodovinarji, učitelji italijanskih mestnih držav in dvorov, ljudje, ki so brali in pisali o literaturi, zgodovini in etiki v klasični latinščini (in včasih v grščini), so svojo pozornost namenjali tudi opazovanju, opisovanju in slavljenju umetniških del (in umetnikov). Njihova neoklasična latinščina, neoklasična ne le v slovnici, temveč v svojem celotnem slogu in značaju (ne le v gramatiki, temveč tudi v retoriki), je domačo italijanščino le dopolnjevala. Latinščina in italijanščina sta soobstajali precej neproblematično, ker sta premogli vsaka svoje ozemlje. Jezik polj in delavnic je ostajala italijanščina in tudi najbolj navdušenemu humanistu niti na misel ni prišlo, da bi si izposodil denar ali svojemu kuharju dal navodila v latinskem leporeku. Humanisti so se latinščine posluževali v relativno igrivih kontekstih, oddaljenih od nujnosti vsakdanjega življenja. Bila je elitni, prestižni jezik, namenjen višjim, intelektualnim zadevam.

Humanisti so se latinščine naučili na formalen in tehničen način, niso je vpili že z materinim mlekom (kakor italijanščino), temveč so se v njej izurili z zavestnim naporom, z učenjem in apliciranjem (gramatičnih in retoričnih) pravil. Priložnosti za razkazovanje svojih tako pridobljenih spretnosti pa so imeli bolj malo: poznosrednjeveške in zgodnjerenesančne italijanske republike niso premogle institucionaliziranih prizorišč za retorično nastopanje (kakor so antična grška in rimska mesta imela sodišča in skupščine).

¹ O renesančnih humanistih, njihovem odnosu do latinščine in vzpostavljanju jezika za govorjenje o umetnosti glej: Baxandall, M. *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350–1450*. Clarendon Press, Oxford, 1971.

² Alberti je bil humanist, član nekoč pomembne florentinske bankirske družine, sicer tajnik papeške kurije in tudi sam slikar in arhitekt.

³ Precej površen prevod v italijanščino (*Della pittura*) je sicer sledil že naslednje leto, vendar je latinski rokopis v 15. stoletju ostal veliko bolj razširjen od italijanskega, ob koncu 15. stoletja so nanj že povsem pozabili in v 16. stoletju so latinski izvirnik na novo prevedli. Baxandall, M. *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350–1450*. Clarendon Press, Oxford, 1971: 50, 122, 126.

Ker je klasični retorični sistem predvsem orodje sodnega in političnega argumentiranja in ni namenjen splošnemu razpravljanju o življenju in književnosti, kar so humanisti ponavadi počeli, ga niso prevzemali na celosten ali dosleden način. Prevzeli niso toliko metode argumentiranja (metode deduktivnih dokazov, entimemov), kolikor metodo primerjanja (metodo induktivnih dokazov, zgledov). Renesančna retorika je predvsem sistematični študij verbalne stilistike. Humanisti, ki so kakšno rekli tudi o umetniških delih in umetnikih, so kategorije za to svoje početje prevzeli iz retorike: latinščina jim je s svojim precej izpopolnjenim literarnokritičnim besednjakom omogočila opaziti stvari, ki jih sicer na podobah ne bi opazili.¹

II.

V tako rekoč istem trenutku, ko je Firencam zavladal Cosimo de' Medici (1434), prevladal nad drugimi gospodarsko in politično vodilnimi florentinskimi družinami (čeprav ni hotel, da bi ta prevlada bila preveč očitna), je Leon Battista Alberti postavil svojo teorijo umetnosti slikarstva.² Spis *De pictura* (1435), napisan v latinščini, se vpisuje v občo humanistično razpravo o

stvarih umetnosti, je pa resnejše, obsežnejše in daljnosežnejše delo, pisano s stališča osebnega stika s slikarstvom in pristnega zanimanja zanj.³ Poprejšnje humanistične priložnostne slavilne opazke je povzel in uzakonil s teorijo ustvarjanja in uživanja v slikah, ki jo je postavil dosledno po vzoru teorije govornišva.

Slikarjeva naloga (*pictoris officium*) je, pravi Alberti, da na katerikoli površini – tabli ali steni – neko telo nariše s črto in pobarva z barvo tako, da se bo z določene razdalje in z določene pozicije glede na središče podobe naslikano zdelo reliefno in podobno danemu telesu. Slikarstvo je torej sestavljeno iz treh delov, »vzetih iz narave«: najprej namreč vidimo, da neka stvar zavzema neki prostor in slikar ta prostor oriše; nato vidimo, da različne ploskve telesa spadajo skupaj, in slikar jih nariše na svojih mestih; nazadnje jasneje razločimo različne barve in slikar jih ustrezno prikaže.

Kakor so tri govornikove naloge *inventio* (v kateri gre za iskanje primerne snovi, odločitev glede tega, kaj povedati o zadevi), *dispositio* (v kateri gre za razporeditev poiskane snovi po načelu delov govora) in *elocutio* (v kateri gre za iskanje primernih besed, za ubeseditev govora, odločitev glede tega, kako snov povedati, v kakšnem slogu), tako so tri slikarjeve naloge *circumscripctio* (pravilo za označevanje robov površin), *compositio* (pravilo, po katerem se deli na sliki skladajo) in *luminum receptio* (pravilo, s katerim se ustvari reliefni učinek naslikanega telesa in podobnost danemu telesu).

Sliko, ki nastane kot rezultat te dejavnosti, Alberti opredeli kot prerez vizualne piramide (*picturam diximus esse intercisionem pyramidis*). Ključni, osrednji pojem njegove teorije pa ni perspektiva (perspektivična konstrukcija kot temelj pravilnega posnemanja, ki jo Alberti tudi posebej in natančno opiše), temveč kompozicija (*compositio*). Albertiju ne gre za posnemanje kar tako (samo po sebi, česarkoli že), temveč za upodabljanje teles, ki tvorijo zgodbo, za upri-

zoritev zgodbe. Perspektiva služi zgodbi: pravilno upodobljena in po prostoru pravilno razporejena telesa pripomorejo k temu, da se zgodba zdi prepričljiva, kot da se dogaja v dejanskem, resničnem življenju.⁴

Alberti Giottovo sliko obravnava enako kot Ciceronovo in Brunijevo periodo in s tem zatrjuje, da premore slika enako trdno strukturo kot perioda. Kakor je perioda sestavljena iz stavkov, stavki iz fraz in fraze iz besed, je tudi naslikani prizor, ki pripoveduje zgodbo (*historia*), sestavljen iz teles (*corpora*), telesa iz udov (*membra*) in udje iz površin oziroma ploskev (*superficies*). Sestavljanje ali skladanje je tista dejavnost, ki poskrbi, da so v velikosti, vrsti in funkciji deli (udje in telesa) skladni med seboj in v odnosu do celote (udje v odnosu do telesa, telesa v odnosu do zgodbe).

V tej kompoziciji teles, v tem sestavljanju zgodbe, sta slikarjeva genialnost in hvalevrednost. *Historia* je tisto slikarjevo delo, s katerim lahko doseže največjo slavo. Medtem ko je cilj slikarjevega slikanja po Albertiju pridobiti si slavo (*finis pictoris laudem, gratiam et benivolentiam vel magis quam divitiam ex opere adipisci*), je cilj govornikovega govorjenja po Ciceronu prepričati, privedi do neke odločitve (*finis persuadere dictione*). Naloga govornika je razpravljati o tistih stvareh, ki so jih zakoni in navade namenili za državljansko rabo, ter pri tem doseči, kolikor je mogoče, strinjanje svojih poslušalcev. Retorika je torej del znanosti politike (*eam civilis scientiae partem esse dicamus*). Govornik mora dokazati resničnost svojih stališč, poučiti (*docere, probare*), ob tem mora poslušalce zabavati in pridobiti na svojo stran (*delectare, conciliare*) ter premakniti njihova čustva v želeno smer (*movere, permovere*). To trojno retorično nalogo je na področje slikarstva prenesla že zahodna srednjeveška Cerkev (ki bi sicer morala ubogati drugo božjo zapoved: »Ne delaj si rezane podobe!«) in z njo utemeljila koristnost svetih podob: podobe naj služijo poučevanju preprostega ljudstva (*docere*), utrjevanju spomina na čudež božjega utelešenja in zgledna življenja svetnikov (*memoria*; tu na mesto antičnega razveseljevanja stopi opominjanje) ter zbujanju in spodbujanju pobožnih čustev (*movere*).

Alberti pa pravi le, da mora *historia* – ki mora biti tako prijetno privlačna, da bo ujela pogled tako izobraženega kot neizobraženega gledalca (*oculos docti et indocti spectatoris detineat*) – ugajati gledalčevim očem in ganiti njegovo dušo (*oculos et animos spectantium tenebit atque movebit*). Pri Albertiju umanjka *docere*, tako izobraževanje ljudstva kot politično argumentiranje. Ključna funkcija antičnega govora in srednjeveške podobe zagotovo tudi iz njegovih misli ne kar izgine, očitno pa se mu ne zdi dovolj pomembna, da bi jo posebej omenjal. *Historia* gledalca razveseljuje z množenjem (*copiae*) in raznovrstnostjo teles in barv, njegovo dušo pa gane s tem, da vsaka naslikana oseba jasno prikazuje gibanja svoje duše (svoja čustva) prek svojih telesnih gibanj (svojih obraznih izrazov in gest).

⁴ Alberti je nekoliko pozneje postavil tudi teorijo arhitekture (*De re aedificatoria*, ok. 1450), zanjo pa se je zgledoval predvsem pri Vitruvijevem traktatu. Graditeljska dejavnost, pravi, je sestavljena iz šestih delov (*regio, area, partitio, paries, tectum, apertio*), najpomembnejši pa je *partitio*, arhitekturna vzporednica slikarskega *compositio*, katerega naloga je razdelitev celotne stavbe v dele ter združitve teh delov v enotno, dobro sestavljeno telo. V tem spisu se Alberti ne ukvarja s konstruiranjem prostora, temveč z videzom objektov, s problemom lepote in krašenja stavb. Kakor se v obravnavah njegove teorije slikarstva rado pozablja na njeno retorično dimenzijo in se poudarja predvsem opis perspektivičnega konstruiranja slike (kot temelj renesančnega slikarskega naturalizma), tako se v obravnavah njegove teorije arhitekture navadno spregleda njena politična dimenzija – ustavlja se pri vprašanju proporcev in opisu klasičnih stebrih redov (kot temelju renesančnega obujanja antike). Alberti svojo teorijo (*ratio*) namenja dobremu državljanu, ki gradi zato, da bi sebi in svoji družini, pa tudi svojim naslednikom in svojemu mestu, pridobil slavo in čast. Poudarja, da je treba graditi skladno z lastnim družbenim položajem in z njim povezanimi potrebami. Različne stavbne tipe (stavbe bodisi za družbo v celoti bodisi za vodilne državljane bodisi za navadne ljudi) je treba ustrezno okrasiti (najbolj okrašene morajo biti sakralne stavbe, nekoliko manj javna profana poslopja, še manj zasebna domovanja), za najodličnejši okrasni element pa razglasi (dorski, jonski, korintski, italški) steber.

⁵ Félibien je bil eden izmed teoretikov slovitih francoskih Kraljeve akademije slikarstva in kiparstva, ki so jo leta 1648 s kraljevim odlokom ustanovili dvorni slikarji, ki so hoteli dokazati, da so nekaj več kot zgolj navadni cechovski, obrtniški mojstri. Po letu 1663 (pod Ludvikom XIV. in Colbertom) je akademska struktura postala še posebno jasno in togo hierarhična. Že leta 1655 vpeljana mesečna predavanja (*conférences*), namenjena tako akademskim slikarjem kot *amateurs*, ljubiteljem umetnosti, ki so se ravno s pomočjo teh predavanj iz zgolj radovednežev prelevili v poznavalce (*connaisseurs*), so imela za nalogo analiziranje posameznih slik iz kraljeve zbirke z namenom ugotoviti in uveljaviti *préceptes positifs*, s katerimi bi si umetniki pomagali pri ustvarjanju, ljubitelji umetnosti pa pri cenjenju njihovih stvaritev. *Amateur honoraire* Félibien je dobil nalogo, da ta predavanja zapiše (*Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, 1668).

⁶ Politična javnost (*pólis*) je v nasprotju z zasebnim *oikos* tisto področje, ki je skupno vsem svobodnim državljanom. Politika je skupna vladavina enakih (enakost torej pomeni obenem vladati in biti vladan), ki se vzpostavlja tako, da državljani občujejo med sabo kot enaki z enakimi, vzpostavlja se z njihovim pogovarjanjem (*léksis*) in skupnim delovanjem (*práksis*) v skrbi za skupno blaginjo (*eudaimonía*). Glej: Aristotele. *Politica*. RCS Libri. Milano, 2002; Arendt, H. *Vita Activa*, Krtina. Ljubljana, 1996: 25–40; Habermas, J. *Strukturne spremembe javnosti*, ŠKUC in FF. Ljubljana, 1989: 15–16.

⁷ Vasari je bil slikar in arhitekt ter soustanovitelj leta 1563 ustanovljene florentinske akademije.

Alberti sicer ni ekspliciral, za katero vrsto zgodb gre, zato pa je bil dobrih dvesto let pozneje s svojo hierarhijo žanrov zelo jasen André Félibien.⁵

Vsi umetniki, pravi, se ukvarjajo s posnemanjem naravnih oblik (*la representation d'un corps*), vendar je to samo po sebi zgolj mehanično delo (*un travail mécanique*), razlike med umetniki določa šele vsebina njihovih del (*différens sujets*). Težavnejši in plemenitejši ko je predmet, ki so si ga izbrali za upodobitev, imenitnejše je njihovo delo. Najnižje tako stojita tihožitje in krajina (upodobitve mrtve in rastlinske narave), sledijo jima upodobitve živih živali, ker pa je človek najpopolnejši izdelek boga na zemlji, je tisti slikar, ki upodablja ljudi, izvrstnejši od vseh drugih. Toda tudi zgolj portretist še ne dosega tiste visoke popolnosti umetnosti, temveč je treba narediti korak naprej – od upodabljanja posameznih figur je treba napredovati k upodabljanju več figur skupaj, treba se je ukvarjati z zgodbo (*il faut traiter l'histoire et la fable*). Treba je upodabljati velika človeška dejanja, kot to počnejo zgodovinarji, ali prijetne teme, kot to počnejo pesniki, predvsem pa je treba ustvarjati alegorične kompozicije, za katerimi se skrivajo kreposti velikih mož in najbolj vzvišeni misteriji. To, čemur pravimo *un Tableau*, *l'Histoire* ali *la Fable*, je posnetek nekega pomembnega dejanja, ki se je zgodilo ali pa bi se lahko zgodilo med več osebami, prikazati pa ga je treba jasno, enotno in razumljivo. Figure se morajo zdeti vse v gibanju, bodisi z dejanji telesa bodisi z gibanji duše, ker to gane tiste, ki gledajo sliko, in jih pripravi do tega, da vstopajo v ista občutja, kot jih doživljajo upodobljene osebe (*les font entrer dans les mêmes sentiments de joye ou d'admiration que souffrent les personnes qui sont représentées*).

Slikarjeva naloga je torej uprizorjanje veličastnih zgodb, vzetih iz Biblije ali klasične mitologije ali zgodovine, upodabljanje velikih dejanj velikih ljudi, zgodb z vzvišenim moralnim in političnim sporočilom. Slikarjeva naloga je upodabljanje politike: dogajanja med več osebami, skupnega delovanja, nekega dejanja, ki pomeni nekaj več od zgolj samega sebe, ki je pomenljivo in pomembno za celotno skupnost, ki sodeluje pri njenem vzpostavljanju.⁶

Medtem ko je Alberti pokazal, kako je zgodbo treba izdelati, je Giorgio Vasari pokazal še, kako je izdelano zgodbo treba bra-

ti.⁷ V svoji zgodovini renesančne umetnosti (*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori*, 1550, druga izdaja 1568), sestavljene iz življenjepisov umetnikov, je njihova dela opisal po načelu retoričnega *ékphrasis* ali *descriptio*, živahnega opisa kraja, osebe, slike, kipa, stavbe, ki služi temu, da opisano prinese pred gledalčeve oči. Ne gre za podrobno dejstveno opisovanje, temveč za prizadevanje posredovati splošni (vizualni) vtis opisane stvari ter čustveni odziv, ki ga zbuja ta vtis. Vasari o umetninah, ki jih je bil videl, pripoveduje bralcu, ki jih je morda tudi že videl, najverjetneje pa ne, in jih najbrž tudi nikoli ne bo (v knjigi pa niso reproducirane). S svojimi opisi pokaže, da je slike treba gledati ne kot formalne kompozicije, temveč kot naslikane

zgodbe: pokaže, da jih je treba dojemati kot živa, resnična dogajanja, ki se odvijajo pred našimi očmi in v katera se moramo vživeti prek duševnih stanj njihovih protagonistov (vživimo se v duševna stanja upodobljenih oseb in s tem sodelujemo v zgodbi, ki jo tvorijo). Pokaže, da je pri slikah treba presoјati njihovo (ne le fizično, temveč tudi psihološko) prepričljivost.

III.

Po antični retorični teoriji je govor sestavljen iz treh elementov: iz tistega, ki govori; iz tistega, o čemer se govori; in iz tistega, komur se govori. Glede na namen (*télos, finis*), ki ga ima govor doseči, in glede na občinstvo, ki ga nagovarja, obstajajo tri govorniške zvrsti (kolikor je vrst tistih, ki govor poslušajo).

Poslušalec je bodisi zgolj poslušalec, zgolj gledalec (*theorós, auscultator*), bodisi nekdo, ki odloča, razsoja (*disceptator*). Pri govoru gre torej bodisi za zgolj razveseljevanje občinstva (epidiktika) bodisi za dokazovanje, utemeljevanje nekega primera, razpravljanje o določeni zadevi (apodiktika). Svetovalni govor, ki se obrača na državljana (člana skupščine, senatorja), in sodni govor, ki se obrača na sodnika, morata prepričati: utrditi to, kar je dvomljivo, dokazati nekaj, privedi do neke odločitve. Svetovalni govor (*genus deliberativum*) priporoča ali odsvetuje neko dejanje (kot koristno ali škodljivo), ki ga je izvršiti v prihodnosti, sodni govor (*genus iudiciale*) pa obtožuje ali zagovarja neko v preteklosti že storjeno dejanje (kot krivično ali pravično).⁸

Nasprotno hvalni govor (*genus demonstrativum*) hvali ali graja to, kar je (v sedanjosti), stvari, kakor so (lepe ali grde). Hvalni govor je bolj kot prepričevanju, utrjevanju dvomljivega, namenjen zbujanju čustev, povečevanju gotovega (*amplificatio*). Hvalni govor ne razpravlja, ne vzpostavlja dejstev, temveč opisuje dano: že vzpostavljena dejstva poudarja in okrašuje (*exornatio*). Hvalni govor ne prikazuje (argumentov), temveč razkazuje: tako opisano stvar kot govorniško spretnost tistega, ki opisuje, govornikovo moč. Ne vodi k odločitvi, temveč se zadržuje pri uganjanju občinstvu, zabavanju ljudstva (hvalni govor je spektakelski govor).

Alberti eksplicira politično vlogo umetnosti (s tem ko jo opredeli z retoriko, s tem ko teorijo slikarstva postavi po vzoru teorije govorništva), jo opredeli kot hvalni govor (s tem ko izmed njenih nalog izpusti *docere*, ji naloži le ugajanje in ganjenost).⁹ Obenem slike in stavbe postavi kot nekaj, kar je mogoče in treba motriti in presoјati, umetnost uveljavi kot predmet razpravljanja.

Umetnost je kot hvalni govor označevanje točk oblasti. Umetnost enako kot hvalni govor velja slavljenju krajev in oseb: mest oblasti (arhitekturni objekti, ki so še posebno poudarjeni, posebno okrašeni glede na preostalo mestno tkivo) in nosilcev oblasti (slikarski in kiparski portreti vladarjev in drugih odličnikov ter upodobitve zgodb, s katerimi se ti legitimirajo). Arhitektura in slikarstvo sta vizualni hvalni govor, govor brez besed: pri utrjevanju tega, kar je (tega, kar je gotovo), so besede odveč (razpravljamo, pravi Aristotel, namreč le o tistih stvareh, ki so lahko drugačne, kakor so).¹⁰

Vendar je bil spomin na slavne čase republikanstva premočan, da bi ga bilo mogoče preprosto izbrisati. Razpravljanje o slikah, kipih, stavbah je bilo tistim, ki so bili iz političnega odločanja izločeni, ki pa se vendarle nahajajo v vladarjevi bližini, ponujeno kot nekakšna soudeležnost pri oblasti.

⁸ Na teh dveh vrstah govora temelji Ciceronova definicija govornika sploh: govornik je tisti, ki je zmožen govoriti na sodišču ali v skupščini tako, da dokaže, ugaja in prepriča. Cicerone. *L'Oratore*. Mondadori, Milano. 1998: 48.

⁹ Ker je hvalni govor priložnost za razkazovanje govornikove izurjenosti, se na tej točki odpre mesto za uveljavitev slikarja, kiparja, arhitekta (ki so dotlej veljali za precej običajne obrtnike) kot umetnika. Ker je umetnost hvalni govor, se lahko razvije tudi kult umetnika.

¹⁰ Aristotele. *Retorica*. Mondadori, Milano, 1996: 17.

¹¹ Glej: Castiglione, B. *Il libro del cortegiano*. Mursia. Milano, 1984.

¹² Javnost (*le public*) so v Franciji 17. stoletja *lecteurs, spectateurs, auditeurs* kot naslovniki, porabniki, kritiki umetnosti in literature (sestavljena je iz dvora, delov mestnega plemstva in ozke vrhnje plasti meščanstva). Šele na tej podlagi, v tem okviru umetnostne javnosti se je nato vzpostavila spet tudi politična javnost (rezoniranje, ki se je vnemalo ob umetniških in književnih delih, se je razširilo še na gospodarske in politične zadeve), ki je nato s francosko revolucijo privedla do moderne demokratične države. Habermas, J. *Strukturne spremembe javnosti*. ŠKUC in FF. Ljubljana, 1989: 42–46.

V renesansi so bili taki pomenki o umetnosti še precej neformalna zadeva, ena izmed stvari, ki jih počnejo dvorjani, da jim čas hitreje in prijetneje mine (kakor to opisuje Castiglione),¹¹ tudi florentinska akademija je bila s svojim pokroviteljem, toskanskim vojvodo Cosimom I. de' Medici še bolj ohlapno povezana. S francoskim absolutizmom se akademija institucionalizira kot kraljevo podjetje za izdelovanje umetniških del, ki slavijo kralja; v tem kraljevem prostoru pa so institucionalizirani tudi pomenki o teh delih (pozneje se to pomenkovanje preseli v nič manj institucionalizirane plemiške pariške *salons*).¹²

V vladarjevi senci, v senci vladarjevega blišča se razpravlja o vladarjevem blišču (o njegovi javni reprezentaciji gospostva). Razpravlja se o hvalnem govoru na način svetovalnega govora. Razpravljajo enaki med sabo o skupnih zadevah. Toda ne razpravljajo (odločajo) o finančnih sredstvih, vojni in miru, obrambi

dežele, uvozu in izvozu, zakonodaji (o vsem tem, kar zadeva splošno blaginjo in kar je po Aristotelu predmet svetovalnega govora), temveč razpravljajo o reprezentativnih znamenjih tistega, ki o teh zadevah odloča v imenu (namesto) vseh. Razpravljanje o umetnosti, o tem, kako nam umetnost ugaja in kako nas gane, ponuja nadomestek za tisto republikansko skupnost, ki ne obstaja več. Umetnost je bila izdelana kot substitut za politiko.

Literatura

- ALBERTI, L. B. (1972): *On Painting and On Sculpture: the Latin texts of De pictura and De statua*. GRAYSON, C. (ur.), New York, Phaidon.
- ALBERTI, L. B. (1966): *L'architettura [De re aedificatoria]*. ORLANDI, G. (ur.), Milano, Il Polifilo.
- ALPERS, S. (1960): *Ekphrasis and Aesthetic Attitude in Vasari's Lives*. V: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 23, 190–215.
- ARENDRT, H. (1996): *Vita Activa*. Ljubljana, Krtina.
- ARISTOTELE (1996): *Retorica*. Milano, Mondadori.
- ARISTOTELE (2002): *Politica*. Milano, RCS Libri.
- BARTHES, R. (1990): *Retorika Starih. Elementi semiologije*. Ljubljana, ŠKUC in FF.
- BAXANDALL, M. (1971): *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy, and the discovery of pictorial composition 1350–1450*. Oxford, Clarendon Press.
- BAXANDALL, M. (1996): *Slikarstvo in izkušnja v Italiji XV. stoletja: začetnica iz socialne zgodovine slikovnega stila*. Ljubljana, Studia humanitatis.
- CASTIGLIONE, B. (1984): *Il libro del cortegiano*. Milano, Mursia.
- [CICERO] (1999): *Rhetorica ad Herennium*. London – Cambridge, Mass., William Heinemann – Harvard University Press.
- CICERO (2000): *De inventione. De optimo genere oratorum. Topica*. London – Cambridge, Mass., William Heinemann – Harvard University Press.
- CICERO (1968): *De partitione oratoria*. V: *De oratore* (book III). *De fato. Paradoxa Stoicorum. De partitione oratoria*. London – Cambridge, Mass., William Heinemann – Harvard University Press.
- CICERON, M. T. (2002): *O govorniku. Trije pogovori o govorniku, posvečeni bratu Kvintu*. Ljubljana, Družina.

- CICERONE. (1998): *L'Oratore*. Milano, Mondadori.
- CASSIN, B. (1995): *L'effet sophistique*. Pariz, Gallimard.
- FÉLIBIEN, A. (1996): *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1668)*. V: GAETHGENS, TH. W. in FLECKNER, U. (ur.): *Historienmalerei*. Berlin, Reimer, 156–158.
- GOLDSTEIN, C. (1996): *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*. Cambridge, Cambridge University Press.
- HABERMAS, J. (1989): *Strukturne spremembe javnosti*. Ljubljana, ŠKUC in FF.
- QUINTILIANO. (1997): *La formazione dell'oratore*. Milano, RCS Libri.
- VASARI, G. (2001): *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Rim, Newton Compton.