

OCENE IN POROČILA

Book Reviews and Reports

Frank Matthias Kammel, Nürnberg

Janez Höfler (Ur.): GOTIKA V SLOVENIJI.

Ob razstavi v Narodni galeriji, Ljubljana 1995, 436 strani, številne ilustracije; ISBN 961-6029-08-8; 130.- DM

Janez Höfler (Ur.): GOTIKA V SLOVENIJI.

O nastajanju kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom. Razprave mednarodnega simpozija, Narodna galerija Ljubljana 1994. Ljubljana: Narodna galerija 1995, 427 strani, številne fotografije; ISBN 961-6029-13-4; 115.- DM.

Simpozij in razstava z naslovom *Gotika v Sloveniji* v Ljubljani sta nedvomno pomemben korak v procesu utrjevanja identitete mlade države in predstavitve njene kulturne dediščine. Obširno zasnovan, pregledno urejen in izvrstno ilustriran katalog pa predstavlja tudi podobo dela jugovzhodne Evrope, ki je z umetnostnega vidika tako internacionalen, da bolj ne bi mogel biti. Brez vsakega pretiravanja moramo priznati, da gre za publikacijo izrednega pomena, poslej nepogrešljiv strokovni priročnik za umetnostne zgodovinarje, ki se ukvarjajo s srednjeveško umetnostjo v Srednji in Vzhodni Evropi.

Katalog obravnava likovne umetnostne zvrsti: arhitekturo, ki je razdeljena glede na sakralno in profano funkcijo, kiparstvo ter stensko, tabelno in knjižno slikarstvo od zgodnjega 13. stoletja do druge četrtine 16. stoletja. Žal manjkata poglavji o zlatarskih izdelkih in slikah na steklu, ki pa so na tem ozemlju kljub pričakovanju slabo zastopane.

Organizatorji so se pri oblikovanju kataloga osredotočili na bistveno, saj so se izognili balastnemu delu z razpravami, ki dandanes marsikateri katalog deformira v antologijo z dodanim seznamom razstavljenih predmetov. Jedrnatí uvodni teksti posredujejo poleg kulturnozgodovinskega pregleda tudi kratek pregled dosedanjih raziskav o posameznih likovnih zvrsteh. Poleg tega so orisane stilne razvojne linije in poudarjeni vrhunci. Shematske karte na začetku vsakega poglavja močno olajšajo geografsko orientacijo. Pojasnila k posameznim eksponatom, ki so večinoma dokaj izčrpna, so napisali strokovnjaki iz Slovenije in Avstrije, nekatere pa tudi kolegi iz Italije in Nemčije. Ob skrbno citirani literaturi ta besedila v glavnem predstavljajo sintetične preglede in kritične diskusije iz dosedanjih raziskav, včasih pa ta okvir tudi presežejo. Uganka pa ostaja, zakaj so v katalogu vsa krajevna imena navedena izključno v slovenščini, čeprav v marsikaterem primeru obstaja tudi nemška oblika – dvojezično navedanje bi bilo še posebej smiselno za primerjalno uporabo starejše literature.

V Sloveniji je ohranjenih približno šeststo gotških cerkva; že iz tega je razvidno, kako nenadomestljiva sestavina kulturne krajine je ravno gotška arhitektura. Pri razširjanju gotških oblik in stavbnih tipov so imeli v Sloveniji in tudi v drugih deželah ključno vlogo cistercijanci in kartuzijani. V 13. stoletju so zaznamovali nove oblike v stavbarstvu pridigarski redovi, saj so njihove redovniške povezave omogočale neposreden stik z umetnostnim razvojem v Zahodni in Srednji Evropi. Nenavadna pa je zamuda nekaj desetletij, s katero so se pri gradnji mestnih cerkva šele v 14. stoletju pojavili novi stavbni vzorci, ki so jih posredovali ubožni redovi. Eden najpomembnejših spomenikov tega časa je romarska cerkev na Ptujski gori, katere mala stavbarska delavnica je odločilno vplivala na uveljavljanje poznogotskih arhitekturnih principov na Štajerskem. Značilna posebnost v arhitekturnem razvoju so zvezdasto obokane dvoranske cerkve 15. stoletja, čeprav so nekoliko odmaknjene od izvornih centrov. Profana arhitektura je predstavljena predvsem na primerih obalnih mest, ki odsevajo močno politično in kulturno odvisnost od Benetk. Na celini je posebna pozornost posvečena knežjemu dvoru v Celju. Dokumentirane raziskave so pred nedavnim razkrile njegov reprezentativni značaj, ki ga umešča med najpomembnejše dinastične rezidence tistega časa v Srednji Evropi.

Na področju slikarstva ostaja kljub številnim novim odkritjem najpomembnejša umetniška osebnost 14. stoletja Janez Aquila iz Radgone. Hkrati je natančneje pregledano slikarstvo, ki ga zaznamuje močan stilni vpliv italijanskega trecenta in je bilo doslej obravnavano pod oznako »potujočih furlanskih delavnic«. Delavnica, katere osrednji mojster se je šolal v Bologni, je najbrž imela svoj sedež v Gorici. V 15. stoletju so prevladovali koroški in salzburski vplivi, številne domače slikarje pa je vsekakor močno presegel Konrad Laib s svojim Ptujskim oltarjem, ki vzpostavlja uporabno merilo za ocenjevanje kvalitete poznogotskega slikarstva na Slovenskem. V razliko od številnih raziskav o monumentalnem slikarstvu pa raziskovanje knjižnega slikarstva na Slovenskem nima prav dolge tradicije. Doslej so bili v ospredju italijanski iluminatorji, katerih dela so v lasti koprškega stolnega arhiva. K pomembnejšim novjšim raziskovalnim uspehom smemo dodati tudi spoznanje, da so na tem področju delovali tudi številni potujoči umetniki z nemško govorečega prostora.

Tako kot druge umetnostne zvrsti tudi kiparstvo na svoj način kaže, da je Slovenija prostor, kjer se srečujejo različni umetnostni vplivi, ki niso omejeni le na obrobna področja v bližnji soseščini, marveč prihajajo tudi iz oddaljenih srednjeevropskih umetnostnih središč. Kiparji iz Benetk, z Dunaja in Koroške so znani po imenih. Stilni elementi in oblikovni principi iz južne Bavarske, Češke in Salzburga pričajo o migraciji mojstrov in vzorcev, pri nekatereh primerih pa lahko navedemo celo konkretne vzore iz Porenja ali Švabske.

Obžalujemo lahko, da skoraj v celoti manjka obravnava nagrobnikov, vendar pa katalog zato poleg stenskega slikarstva, poslikanih lesenih stropov in arhitekture vključuje tudi premično dediščino drugih umetnostnih zvrsti.

Pomen regionalnih raziskav vsekakor presegajo najboljši primeri »lepega sloga«, ki so v širšem znanstvenem svetu zbudili pozornost že leta 1978 ob razstavi o Parlerjih v Kölnu. Sicer pa ostaja še marsikaj nedorečenega, vsaj s srednjeevropskega vidika; To narekuje tudi kritično presojo in pri marsikaterem eksponatu dopušča možnost drugačnega mnenja. Tako bi plastiko sv. Lovrenca (kat. 102), pripisano nekemu štajerskemu rezbarju, morali mnogo verjetneje povezovati s Frankovsko. Mojster je tesno povezan z zgodnjim opusom Tilmana Riemenschneiderja, še posebej z njegovimi alabastrnimi figurami, in je morda prišel v Slovenijo iz južne Nemčije. Seveda je tudi nekaj zadreg pri ugotavljanju stilnega porekla posameznih umetnin. Slednje prav gotovo velja za kip vstalega Kristusa (kat. št. 109), ki ima v slogovnem pogledu le malo skupnega z delavnico Jörga Ledererja. Pri tem eksponatu bi nas veliko bolj zanimalo, ali nam lahko tehnična analiza potrdi domnevo o morebitni prvotni funkciji kipa kot podobi Vnebohoda (imago ascensionis). Nekako še lahko razumemo, da manjkajo detajlni tehnični podatki ter poročila pri eksponatih, sposojenih iz cerkva, nikakor pa tega ne moremo razumeti pri tistih umetninah, ki so v lasti muzejev. Če bi na primer vedeli, iz kakšnega lesa je narejena rezljana glava (kat. št. 55), ki jo hrani Narodna galerija v Ljubljani, bi morda lahko ugotovili, ali gre dejansko za »domače delo«. V tipološkem in formalnem pogledu spominja na slavno Kristusovo glavo v Petrovi cerkvi v belgijskem Leuvenu (Louvain), ki je fragment Križanega iz časa okoli leta 1200. Upoštevanja vredna bi bila domneva, da morda tudi pri tem ljubljanskem kipu, ki je obdelan z vseh strani, ne gre za fragment sklede z glavo sv. Janeza Krstnika, marveč za upodobitev Kristusove glave, pri kateri ni nujno, da je nastala šele okrog leta 1300.

A to so že podrobnosti in vprašanja, na katera bo moč odgovoriti šele na podlagi prikaza in predstavitve bogatega gradiva v tem katalogu. Odlično natisnjena in izvrstno prevedena publikacija predstavlja umetnostni razvoj na tem področju skozi tristo let, hkrati pa ponuja celotno objavljeno gradivo v diskusijo širšemu, mednarodnemu strokovnemu krogu kolegov.

Skupaj s katalogom je izšel tudi zvezek prispevkov s simpozija, ki je potekal pol leta pred začetkom razstave in je bil posvečen nastajanju kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom. Označili bi ga lahko za znanstveno zaledje oz. temelj razstave. V njem so zbrana spoznanja in rezultati raziskav o nekaterih področjih oziroma umetninah, ki jih katalog podaja le v izredno strnjeni obliki, tu pa so predstavljeni obširneje. Hkrati so v tem zvezku obdelana tudi področja, ki sicer presegajo začrtani geografski okvir, a imajo zanj vendarle posreden pomen. Tako so zastopane predvsem teme iz avstrijske umetnostne zgodovine, ki segajo od začetkov knjižnega slikarstva (Andreas Fingernagel) in arhitekture pod Babenberžani (Mario Schwarz) pa vse do dunajske plastike 14. stoletja (Robert Wlattnig) in nizozemskih vplivov na dunajsko slikarstvo zgodnjega 15. stoletja (Artur Rosenauer).

Dobro ilustrirana besedila 31 predavanj so natisnjena v nemščini, italijanščini, angleščini oz. slovenščini; vsi slovenski teksti so prevedeni tudi v nemščino. Tematska težišča predstavljajo arhitektura v Sloveniji in Avstriji, stensko in tabelno slikarstvo v Sloveniji, na Koroškem in v Furlaniji ter kiparstvo in knjižno slikarstvo med Dunajem in Jadransko obalo. Splošne narave sta dva uvodna prispevka, ki se ukvarjata z itinerariji srednjeveških umetnikov (Ernö Marosi) ter s sprejemanjem italijanske trecentistične umetnosti v Srednji in Vzhodni Evropi (Gerhard Schmidt). Širok spekter prispevkov sega od poučnih umetnostnogeografskih pregledov in čistih zbirk materiala do monografskih raziskav posameznih del in umetnikov ter bolj ikonografsko usmerjenih študij. Novih metodoloških prijemov v glavnem ni opaziti. Nekaterim predstavitvam očitno manjka pravega zamaha ali pa se izgubljajo v težko berljivem, za celotno zasnovo dokaj neprimernem nizanju datacijskih predlogov oziroma z obračunavanjem s predhodno formuliranimi mnenji. Vendarle pa lahko ugotovimo, da omenjeni pregled bistveno razširja naše poznavanje gotske umetnosti in arhitekture v tem prostoru.

Obe publikaciji sta pomemben in resen prispevek k umetnostnozgodovinski medievistiki v Jugovzhodni Evropi in izkazujeta težnjo tamkajšnjih kolegov, da ne bi tudi pri zgodovinskih raziskavah ostajali obrobno področje. Čeprav sta oba zvezka pomemben prelom v okviru tovrstnih raziskav, pa bi bilo zagotovo zmotno misliti, da to pomeni že kar zaključek raziskav srednjeveške umetnosti v Sloveniji. Od takšne domneve nas odvrača že uspešna vrsta publikacij Narodne galerije v Ljubljani, ki se vzorno zaveda svoje nacionalne odgovornosti in tako potrjuje nepretrgano prizadevanje na tem področju. V njeni pred kratkim izdani publikaciji, posvečeni mojstru Kranjskega oltarja (Tomislav Vignjević, *Der Meister des Krainburger Altars*; Ljubljana 1997), lahko tega mojstra prepričljivo prepoznamo v slikarju Veittu, med letoma 1507 in 1517 dokumentiranem v Kamniku.

*Georg Zeman, Dunaj**Janez Höfler (Ur.): GOTIKA V SLOVENIJI.*

Katalog razstave, Ljubljana 1995, 436 strani, 238 kataložnih števil s številnimi barvnimi in črno-belimi fotografijami; ISBN 961-6029-08-8.

Objavljeno v: *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien*, 48. Jahrgang, Februar 1996, Nummer 1/2, str. 15-19

O kulturni dediščini nekdanjih držav vzhodnega bloka velikokrat nimamo prave predstave. Ta se v najboljšem primeru nekoliko zbistri ob poznavanju posameznih priznanih spomenikov. Razstave, ki predstavljajo umetnostno snovanje določenih dežel in dob, zato lahko štejemo kot dobrodošle priložnosti za ustvarjanje jasnejše podobe o kulturni dediščini naših sosedov. Posrečen primer tovrstnega dejanja je velikopotezna razstava gotske umetnosti na področju današnje Slovenije, ki jo je pripravila Narodna galerija v Ljubljani v času od 1. junija do 1. oktobra leta 1995. Razstavo je spremljala izdaja reprezentativnega kataloga, ki ga lahko uvrstimo kar med strokovne priročnike.

Že zgodovinski uvodni tekst, ki ga je napisal Peter Štih, obravnava del srednjeevropske zgodovine. Od poznega 13. stoletja je bil politični razvoj na področju današnje Slovenije tako kot v sosednjih severnih deželah zaznamovan z napetostjo med Habsburžani in teritorialnimi gospostvi. Rudolf IV. Ustanovnik je s sklenitvijo dedne pogodbe z goriškimi grofi naredil odločilno potezo v svojo korist. Leta 1364 je mejno grofijo Kranjsko potihem povzdignil v vojvodino, deset let kasneje pa so njegovi potomci pridobili še goriške posesti, ki so jim po pogodbi pripadale. Leta 1382 je sledil še Trst. V tem času so stare dinastije v glavnem že izumrle in Habsburžani so se vsaj za kratek čas smeli veseliti obdobja, ko so bili brez prave konkurence. Z vzponom grofov Celjskih, zadnje dinastije z rezidenco na slovenskih tleh (prim. št. 231), so Habsburžani dobili resnega nasprotnika. Dobri odnosi z Luksemburžani, ki so s poroko Barbare Celjske s Sigismundom Luksemburškim postali še tesnejši, so dosegli višek leta 1436, ko je bila celjska grofija povzdignjena v kneževino. Hkrati so si celjski grofje s svojo izredno zagnanostjo na Madžarskem tam pridobili tudi veliko nasprotnikov, kar je tudi povzročilo njihov propad: leta 1456 so v Beogradu umorili Ulrika II. Največjo korist od te smrti pa je imel, čeprav je bil pri samem umoru popolnoma nedolžen, Friderik III., ki je nekaj let poprej s Celjani sklenil dedno pogodbo za notranjeavstrijska posestva. Tako so se Habsburžani dokončno etablrirali.

Zgodovinskemu uvodu sledi pregled razvoja na področju arhitekture, kiparstva, slikarstva in nato šele pravi kataložni del. Med vsemi slovenskimi zgodnjegotskimi spomeniki, ki so izrednega pomena tudi za avstrijsko umetnostno zgodovino, se najbolj odlikuje cerkev laičnih bratov žičke kartuzije. Mario Schwarz v svojem tekstu v katalogu (kat. 1) postavlja domnevo, da so zgodnjegotske oblike, ki se pojavljajo v Žičah, delo stavbenikov, ki so prišli neposredno iz vzhodnofrancoskega redovnega središča. Če je njegovo sklepanje pravilno, potem je zgradba, ki je bila zgrajena nekaj let kasneje v stilu t. i. »babenberske posebne gotike«, odločilnega pomena.

Stavbarstvo 13. stoletja na Slovenskem tako kot drugod po Srednji Evropi zaznamuje sožitje poznoromanskih in zgodnjegotskih stilnih elementov. V mestih so gradili predvsem pridigarski redovi, ki so uporabljali oblike, primerne svojim potrebam, medtem ko so župnijske cerkve ostajale v veliki meri zavezane tradicionalnim stavbarskim principom. Na Slovenskem nove arhitekturne oblike 14. stoletja, kot je na primer dvoranska cerkev, žal niso našle plodnih tal. Posebej dragoceno obdobje za umetnostne zgodovinarje pa se začne s prelomom iz 14. v 15. stoletje, iz katerega se je na Slovenskem ohranilo kar nekaj prvorazrednih spomenikov – tako arhitekturnih kot tudi kiparskih. Z zgodovinskega vidika to niti ni tako presenetljivo, saj so si v tej dobi nekatere plemiške družine priborile dokajšnjo oblast in vplivno moč. Znano je, da je prav v teh krogih moč opaziti elemente internacionalne gotike, ki se je malo prej razvila zaradi želje po reprezentativnosti velikih evropskih dvorov. K hitremu in enotnemu jeziku umetnosti okrog leta 1400 je prispeval tudi ta socialnozgodovinski fenomen. Najpomembnejše stavbarsko delo tega stila na Slovenskem je zagotovo romarska cerkev na Ptujski gori. Domnevajo, da jo je Ulrik IV. Walsejec morda dal pozidati v zahvalo za srečno vrnitev iz bitke proti Turkom pri Nikopolju (kat. 11). Po tlorisni shemi in prostorski rešitvi je ptujskogorska cerkev podobna velikim romarskim cerkvam na avstrijskem Štajerskem (Maria Zell, Pöllauberg in Strassengel). Cerkev je bila opremljena z izvrstnimi skulpturami, o katerih nekoliko več v nadaljevanju. V 15. stoletju se je tudi na Slovenskem po zaslugi uspešnega gospodarskega razvoja bogato razvijalo stavbarstvo, ki je v tem času sprejemalo tipične poznogotske elemente, kot npr. dvoransko cerkev in ustrezne obočne sheme. Za avstrijsko umetnostno zgodovino je prav gotovo zanimiva župnijska cerkev v Kranjski Gori, ki jo je zgradil Jernej Viertaler (kat. 43). Podoba arhitekture na slovenskih tleh bi bila nepopolna, če bi pozabili na mikavno stavbarstvo primorskih mest, ki so se zgledovala po beneških vzorih.

Tudi med plastikami smo na razstavi v Ljubljani lahko odkrili marsikaj zanimivega – tako na primer relief s timpanona cerkve nemškega viteškega reda v Ljubljani (kat. 53), z njim povezano Solčavsko Madono (kat. 54), ptujsko Minoritsko Madono, ki je datirana okrog 1300 (kat. 56), majhno in izredno kvalitetno sedečo Marijo, ki je v katalogu opredeljena kot zgornjer-

sko delo (kat. 57). S številko 58 je bil razstavljen kamnit Marijin kip iz Šempetra, ki govori o tesni povezavi z dunajskim kiparstvom prve četrtine 14. stoletja in ki naj bi jo minoritski cerkvi v Celju poklonil Friderik Lepi. Šempetrska Madona je bila okrog leta 1400 korenito spremenjena, saj so zamenjali glavo deteta ter Marijin obraz. Obrazno masko Matere božje so skrbno namestili na njeno glavo, s katere so poprej sneli prejšnjo. Torej je pri tem šlo za zelo kompliciran postopek, ki si ga po mojem mnenju ni mogoče razlagati z domnevo, da je bila glava že predhodno; v takšnem primeru bi bilo po vsej verjetnosti mnogo preprosteje zamenjati kar celo glavo Marije. Verjetno so kipu, ki je imel nedvomno funkcijo kultne podobe, z novim obrazom skušali dati primernejši izraz, ki bi bolje ustrezal njegovi religiozni funkciji. Primer nas poučuje o tem, kakšne vsebinske konotacije so sodobniki povezovali z izrazom obraza. Danes smo na to navajeni gledati predvsem kot na estetske fenomene internacionalnega sloga.

Številnim tukaj izpuščenim zanimivim plastikam 14. stoletja sledijo dela iz časa okrog 1400. Med najpomembnejše zagotovo sodijo kipi iz romarske cerkve na Ptujski gori ter iz bližnje kapele gradu nemškega viteškega reda v Veliki Nedelji. K tem izredno lepim eksponatom bi se želel podrobneje vrniti na koncu svojega poročila. Nekaj desetletij kasneje je nastalo delo podobnega mednarodnega pomena, žal le fragmentarno ohranjena skupina Oznanjenja s Ptujске gore, ki je najverjetneje stala pod baldahinom t. i. Celjskega oltarja (kat. 90, prim. tudi 11 f). Naštevaje gotških plastik na Slovenskem bom zaključil z omembo nekaterih še posebej kvalitetnih eksponatov: leta 1484 je Janez Lipce za ljubljansko mestno hišo izklesal odlična kipa Adama in Eve v naravni velikosti, katerih gola torza sta, kot je v katalogu pravilno opaženo, blizu kipoma, ki ju je za beneško doževno palačo izklesal Antonio Rizzo (kat. 93). Fragmentarno ohranjenemu lesenemu reliefu, ki predstavlja stigmatizacijo sv. Frančiška in izvira iz Kamnika (kat. 100), se katalog premalo posveča, saj gre za delo z močnim izrazom, o katerem bi človek želel izvedeti kaj več. (V katalogu je relief poskusno pripisan kranjskemu rezbarju in drzno datiran v čas okoli leta 1490).

Spomeniki gotškega stenskega slikarstva so se na Slovenskem ohranili v velikem obsegu. Ta umetnostna zvrst je v gotiki, kot je splošno znano, tesno povezana z italijanskim umetnostnim prostorom. V več primerih je čutiti vpliv trecentističnih pobud Furlanije, Benečije in drugih, predvsem severnoitalijanskih slikarskih šol. Pojav lahko torej primerjamo s tistim, ki ga pozna tudi koroška umetnost. Seznam slovenskih gotških stenskih slikarij začenjajo v poznem 13. stoletju odlične slikarije na Ptuj (kat. 118), ki so prežete še z dekorativnim občutjem zobčastega sloga. Medtem ko je stenskega slikarstva iz 14. stoletja malo, pa je toliko bolj zanimiva doba okrog 1400, kamor sodijo tudi dela Janeza Aquile (kat. 127-128). Izredno kvalitetne slikarije najdemo v kapeli sv. Križa na Ptujski gori (kat. 138), ki so s svojo brezskrb-

no gracilnostjo ljubek primer internacionalne gotike. Upam, da mi bodo strokovnjaki za srednjeevropsko slikarstvo 15. stoletja oprostili, če preneham z naštevanjem številnih del iz tega časa, saj gre za približno štirideset kataložnih enot. Naslednji vrhunec predstavljajo stenske slikarije Mojstra Kranjskega oltarja v p. c. sv. Primoža in Felicijana v Kamniku (kat. 175). Njegovo osrednje delo, po katerem je dobil tudi ime, predstavljajo table v Österreichische Galerie na Dunaju, ki pa so bile v Ljubljani, tako kot tudi same freske, predstavljene le s fotografijami. Takšna prezentacija je bila vsekakor dobrodošla že zato, ker je pri marsikaterem obiskovalcu porodila željo po ogledu izvirnikov.

Naslednje poglavje v katalogu obravnava tabelno slikarstvo na Slovenskem, ki ima večinoma beneški slogovni značaj. Na tem seznamu seveda najbolj izstopa Ptujski oltar Konrada Laiba, pri katerem je (kat. 188) podana obsežna problematika v zvezi s tem delom.

Med umetninami s področja knjižnega slikarstva, ki jih hranijo slovenske knjižnice, sta za avstrijske raziskovalce zanimiva predvsem oba kodeksa Heinricha Aurhayma, ki ju je svoji cerkvi podaril kranjski župnik Koloman de Manswerd (kat. 210–211). Miniaturnemu slikarstvu sledita še poglavji o mikavnih poslikanih lesenih stropovih ter o profani arhitekturi. Zaključek predstavlja bogata bibliografija, ki bo pomemben pripomoček za bodoče znanstveno delo. Naposled velja poudariti, da se katalog kljub časovni stiski, ki je zagotovo vladala ob redigiranju tega dela, odlikuje po izredno skrbni obdelavi, ki jo, kot vemo, pogosto pogrešamo celo pri publikacijah, ki nastajajo ob mnogo večjih finančnih dotacijah. Posebej velja tudi omeniti izredno dobre prevode tistih kataložnih prispevkov, ki so jih spisali slovenski kolegi. Zadovoljiva je tudi kvaliteta fotografskih reprodukcij. Če bi si smeli kaj želeli, potem bi to bil vsekakor konkordančni seznam slovensko-nemških krajevnih imen, ki bi nemško govorečim bralcem prihranil marsikatero listanje po drugih knjigah.

Na koncu svoje ocene bi želel na podlagi v Ljubljani razstavljenih plastik dodati nekaj temeljnih pripomb k soočanju s srednjeveško umetnostjo. Avtorji posameznih besedil v katalogu se držijo nepisanega umetnostnozgodovinskega pravila, da opozarjajo na »vplive« iz različnih umetnostnih krogov, za kar imajo dober razlog, saj se ravno v tem deloma skriva zgodovinska umestitev določenega dela. Vsekakor pa se velikokrat premalo upošteva, da nimajo vsa opažanja ob neki umetnini enake sporočilnosti. Naravna umetniška rešitev namreč ne izvira iz prevzema enega ali drugega motiva, ampak iz načina njegove izpeljave. Včasih je lahko povsem koristno, če pri samem stilnokritičnem delu popolnoma zanemarimo tip in motiviko, vendar pa lahko tovrstna izključitev predstavlja le delovni pripomoček, saj je analiza tipa in motiva vsekakor potrebna pri problemu razvrščanja gradiva. Datiranje in lokalizacija sta manj pomembna od samih stilističnih kvalit, saj so prav motivi velikokrat ali splošno uveljavljeni ali pa zaradi vzorčnih knjig povsem naključno razširjeni.

Seveda lahko motivi ob samem razvrščanju gradiva uspešno rabijo tudi za kaj drugega, na primer takrat, ko se v prevzemanju nekega redkega formalnega ali ikonografskega tipa skriva globlji vsebinski pomen.

Opozoriti je treba tudi na prenatanko datiranje ali lokalizacijo. Celo v poznem srednjem veku so viri in gostota sporočil še vedno tako slabi, da so ob resni presoji v večini primerov možne le ohlapne opredelitve. Pri tem ne jemljem pravice do datacij na desetletja ali petletja natančno, vendar so slednje možne le takrat, ko se lahko orientiramo po resnično gosti mreži zanesljivih podatkov. V vseh drugih primerih je potrebno pogumno razširiti okvir datacije.

Svoje pomisleke lahko v tem pogledu ilustriram na prvih dveh razstavljenih plastikah v Ljubljani, na reliefu timpanona tamkajšnje cerkve nemškega viteškega reda in na Solčavski Madoni – povsem nerazumljivo je namreč, zakaj se datacija za timpanon omejuje natančno na čas okrog 1265/70, datacija za Marijin kip pa okrog 1270/80. To časovno razmerje je še toliko bolj presenetljivo, ko pa vendar pri stavbni plastiki namesto pričakovane čiste romanske oblikovne govorice kulturne podobe prevladuje moderna zgodnjegotska forma. Seveda je tudi domneva o poznejšem nastanku timpanona zgolj relativna, saj stilni razvoj verjetno ni potekal linearno in je tako omogočal sožitje različnih stilnih stopenj.

Po mojem mnenju so manj relativna slogovna nesorazmerja med obema umetninama. Horst Schweigert v katalogu očitno prenačlenjeno obsoja ugotovitve Ulrike Laubert-Konietzny v zvezi z različnimi stili skulptur. Razlaga o različnem oblikovanju, kot jo predlaga Schweighert, se mi ne zdi dovolj prepričljiva, saj lahko različne naloge vplivajo tako na ikonografijo kot tudi na način in natančnost izdelave, ne pa tudi na dojetje plastičnosti. In to raznolikost je Ulrike Laubert-Konietzny pravilno zaznala.

Prispevki Roberta Wlattniga o plastiki 14. stoletja sicer pričajo o odličnem poznavanju gradiva, vendar pa celoti manjka kritične in sintetične ocene detajlnih zapazanj. Počasi dobi bralec občutek, da ima pred seboj delo, v katerem se kalejdoskopsko zrcali to, kar v evropski plastiki zgodnje in visoke gotike velja za dobro in poceni. Velikokrat se ostre ugotovitve o samem stilu izgubljajo po raznih gubah in drugih motivih. In nazadnje, ali je res mogoče posamezne eksponate vpeti v sistem zanesljivih podatkov, tako da bi jih lahko datirali na nekaj let natančno?

Področje, na katerem umetnostni zgodovinarji ob iskanju podobnosti med motivi hitro najdejo vzporednice, je plastika internacionalnega sloga. Dejstvo, da lahko figure iz tega obdobja uspešno razdelimo na osnovne motivne elemente, na eni strani kaže na bistveno značilnost tega sloga, na drugi strani pa na možnosti transferja oblik. Splošno dostopnost oblikovnega besedišča, ki je bilo v uporabi okrog leta 1400, so zagotavljale vzorčne knjige in popotovanja umetnikov. Zanimivejši je verjetno umetnostnosocialni vzrok, ki je botroval tovrstnemu pojavu, namreč v vsej Evropi zaznavna potreba širokih družbenih

slojev po neki »vodilni formi«, ki je morala biti primerna tako za posvetno reprezentanco kot tudi za religiozne pobožnosti.

Oba ljubljanska avtorja tekstov v katalogu o plastiki internacionalne gotike, Klementina Jurančič in Gregor Podnar, sta se torej lahko sklicevala na nekaj dobrih razlogov, ko sta na svojem (izredno lepem!) gradivu raziskovala podobnosti v motiviki sočasne plastike. Vendar bi lahko rigorozno (in priznati je treba – predvsem abstraktno učinkujočo) stilno kritiko zagotovo uporabila plodoviteje, če bi pri razvrščanju gradiva za nekaj časa odmisllila faktorje, vezane na motiviko. Naj se sliši še tako paradoksalno je to, kar se običajno označuje kot »stilna kritika«, pogosto le motivna kritika; prava stilna kritika se žal pojavlja mnogo preredko.

Bralec bo ob mojih doslej le teoretično zastavljenih pomislekih povsem upravičeno terjal razlago na konkretnih primerih. To bom poskušal razložiti na primeru t. i. Mojstra sv. Jakoba. Jurančičeva in Podnar pripisujeta istemu mojstru tako kip sv. Jakoba na Ptujski gori, po katerem je dobil ime, kot tudi plastike tamkajšnjega Rožnovenskega oltarja. Pri kipu romarskega patrona najprej opazimo nenavadne proporce: figura je široka, ima veliko, s širokokrajnim klobukom še dodatno poudarjeno glavo. Zaradi izredno globoke prečne gube, ki poteka skoraj pod višino bokov, je videti zgornja polovica figure pretirano poudarjena. Že sami proporci s poudarjeno glavo učinkujejo kot nestabilen element, kar še dodatno potencira gibanje, ki kompozicije ne povezuje, ampak pogosto vleče v stran, vsekakor pa narazen. V tem smislu velika skledasta guba ne odgovarja na gibanje lasnice in se ne nadaljuje v draperiji zgornjega dela telesa. Gibanje spodnjega dela telesa poteka v desno, zgornjega v levo. Z »levo« in »desno« je že jasno, da kompozicija ni naravnana tridimenzionalno, marveč na površino. Usmeritvi na tri prostorske dimenzije, ki je običajna pri veliki večini plastik iz časa okrog 1400, se je umetnik izrecno izognil. Lasnica, ki jo tako pogosto upodablajo zato, da pogledu sugerira kontinuiteto forme na zadnjo stran figure, se tu vleče vzdolž konture.

Stil figure sv. Jakoba je hitro prepoznaven tudi pri Madoni Rožnovenskega oltarja. Tudi zanjo je značilna velika okrogla glava in čezmerno poudarjanje zgornjega dela telesa. Osupljiv je način, ki celo pri sedeči figuri ustvarja vtis labilnosti: diagonalni obrisi spodnjega dela figure se niti ne združijo v trdnem trikotniku niti se ne nadaljujejo v zgornjem delu telesa, ampak divergirajo, tako da stopala Matere božje navidežno drsijo v stran. Tudi pri Madoni gre za enak odnos do obdajajočega prostora kot pri sv. Jakobu: kompozicija deluje napeto, kar se da lepo razbrati iz drže zgornjega dela telesa in rok.

Osupljivo drugačen stil izdajata asistenčni figuri Marije na Rožnovenskem oltarju, ki sta prav tako pripisani Mojstru sv. Jakoba. Njuni proporci so ožji in manjka jima nenavadna labilnost obeh prej opisanih skulptur. Katarina in Andrej se kontinuirano dvigujeta v višino s širšega podstavka, razmerje med glavo in telesom pa bolj ustreza lepotnemu kanonu interna-

cionalne gotike. Linije njenega sistema gub so združene v neko zaprto obliko, ne obvladujejo jih tiste dinamične in pri tem naključno delujoče oblike, ki vlečejo narazen. Posamezni motivi gub si logično sledijo in so tako rekoč nepremakljivi. Pri teh dveh figurah ne moremo govoriti o preprečevanju prostorskih kompozicijskih struktur. Figure so prostostoječe, na vse strani odprte, a imajo kljub temu eno samo mirujočo os.

Po mojem mnenju asistenčnih figur Rožnovenskega oltarja ne moremo obravnavati kot delo umetnika, ki je avtor kipa sv. Jakoba in Rožnovenske Marije. Kakšen pa je odnos naštetih figur do zanimivega timpanona z Marijo zavetnico s plaščem, ki je bil v baročnem času kot milostna podoba vkomponiran v glavni oltar romarske cerkve na Ptujski gori? Podnar in Jurančičeva sta v primeru stoječe Madone upravičeno ugotovila sorodnost s plastikami Mojstra sv. Jakoba, ki se kaže v širokih proporcih, veliki okrogli glavi in v manjkajoči naravnosti figure na tretjo dimenzijo. Med drugim se pri opazovanju timpanona pojavi cela kopica vprašanj: katalog navaja, da je za dokončanje slednjega zaslužnih več umetnikov, pri čemer bi me zanimalo, ali ni prišlo do sprememb v poznejšem, morda še gotskem času. Kako bi bilo mogoče pojasniti neorgansko dolgo desno roko Matere božje in grobo izklesane angele, ki nespretno držijo plašč? Izredno kvalitetne pa so miniaturne figure, ki iščejo zavetje, predvsem tiste v prvi vrsti (glave nekaterih so bile v baročnem času zamenjane z lesenimi). Slednje kaže primerjati tudi z obema donatorskima figurama na Rožnovenskem oltarju, saj sta s svojimi vijugastimi oblikami in veliko dušno prostorsko odprtostjo podobni stvaritvam Mojstra sv. Jakoba. Telesa tistih, ki iščejo zavetje, pa izdajajo drugačno govorico: V nasprotju z ekspanzivnostjo oltarnih donatorjev so njihova telesa primarno obrnjena proti Madoni in temu enotnemu konceptu je podrejeno tudi gubanje njihovih oblačil. Škof na primer, katerega glava je, kot vse kaže, še originalna, se poln hrepenenja obrača k Materi božji, pri čemer naprej pomaknjena glava harmonično nadaljuje smer gibanja telesa. Vendar pa kažejo kolena določeno stabilnost, saj poševno drže telesa vzdržujejo v ravnotežju diagonalno potekajoče partije oblačil.

Skupni točki tistih, ki iščejo zavetje, in asistenčnih figur Rožnovenskega oltarja, sta uravnotežena stabilnost, povezana s fino ritmiko, ter močna diferenciacija portalnega reliefa. Pri vseh teh plastikah je treba, ne glede na njihove različne formate, paziti na nianse od fino plisiranih do polnoplastičnih potekajočih gub, ki so bile Mojstru sv. Jakoba neznane.

S »ceterum censeo« bi se želel posloviti od ptujskogorskih skulptur: tudi pri njih manjkajo zanesljivi podatki za določitev natančne datacije, tako da bi se morali odpovedati datacijam na petletje in tudi kronologiji znotraj skupine. Romarska cerkev na Ptujski gori je bila ustanovljena tik pred letom 1400, zato lahko le ugotovimo, da njena notranja oprema ne sodi k zgodnji fazi internacionalnega sloga. Po drugi strani pa slogovni razvoj kaže, da bi bila komaj mogoča datacija po drugem desetletju 15. stol., saj ravno pri delih

Mojstra sv. Jakoba s svojimi velikimi kompozicijami in motivih na oblačilih pogrešamo ornamentalnost tistih del, ki jih običajno datiramo v pozno fazo internacionalnega sloga.

Seveda je bilo v Ljubljani razstavljenih še veliko drugih pomembnih umetnin, med katerimi izstopata obe svetnici in Pietà iz Velike Nedelje. Moj namen je bil, da na primeru plastik, ki so pripisane Mojstru sv. Jakoba ali pa so mu blizu, pokažem, kako lahko za pregledovanje gradiva ob problematiki motivov uporabimo tudi stilnokritično opazovanje. Vsekakor pa obstaja velika prepreka za tak podvig. Prav pri plastikah je na podlagi ilustracij velikokrat težko slediti plastičnim in prostorskim kvalitetam. Idealne delovne razmere bi nudila razstava, na kateri bi lahko slovenske originale primerjali s srednjeevropskimi umetninami iste dobe. Slovenskim organizatorjem je vsekakor uspela ambiciozna razstava, ki so se je lahko razveselili tako strokovnjaki kot tudi zainteresirani laiki. Njeni zagotovo težki realizaciji lahko le čestitamo.

Cene Avguštin, Radovljica

Damir Globočnik: 12 JEZNIH MOŽ, 12 ZGODB O SLOVENSKI KARIKATURI.

Samozaložba: Radovljica 1997, 208 strani, 76 črno-belih reprodukcij

Knjiga 12 jeznih mož s podnaslovom 12 zgodb o slovenski karikaturi, ki je spomladi 1998 izšla v samozaložbi, je plod nekajletnega raziskovalnega dela umetnostnega zgodovinarja, likovnega kritika in kustosa v Gorenjskem muzeju v Kranju mag. Damirja Globočnika, ki je na to temo napisal tudi svojo magistrsko nalogo. Knjigo odlikuje resen strokovni pristop k snovi, ki jo obdeluje, in obsežna dokumentacija, vendar je, kot nam že naslov daje slutiti, pisana tudi za bralce, ki jih morda predmet raziskave po strokovni plati manj zanima. Hkrati pa nam prav pripoved v obliki zgodb takratno dobo ter politične in kulturne razmere približa bolj neposredno in slikovito, še posebej, ker je knjiga bogato ilustrirana.

Iz knjige izvemo, kako je karikatura že od nekdaj zvesta človekova spremljevalka in pomemben dejavnik v njegovih političnih in kulturnih prizadevanjih. Včasih zna biti dobrohotna, največkrat pa ostra, kritična, nemalokrat tudi kruta, zlobna ali celo krivična. Poudarja vrline in odkriva napake, posega v družbeno dogajanje, delovanje posameznika, v njegovo zasebno in javno življenje. Pogosto uveljavlja oziroma uresničuje določen politični, socialni ali kulturni program in tako postaja nepogrešljiv del političnega ali kulturnega boja. Umetnik – karikaturist, osnovno misel, ki jo vsebuje karikatura, oblikovno konkretno zira, s svojo ustvarjalno domišljijo ostri njeno ost in tako pogloblja njen učinek.

Podobno usodo kot v svetu je karikatura doživljala tudi med Slovenci, le da smo se z njo seznanili sorazmerno pozno, v drugi polovici 19. stoletja, po letu 1848, v času nacionalnega in kulturnega prebujenja in političnega opredeljevanja ter ob sočasnem razvoju časopisja in humorističnega tiska, ki se začneja z Levstikovim Pavlihom in Alešovčevim Brencljem. Pravi razcvet pa ta umetnostna zvrst doživi na prelomu stoletja z deli vesnanov, kot so Hinko Smrekar, Maksim Gaspari ali Gvidon Birolla. Kasneje se jim pridružijo France Podrekar, Nikolaj Pirnat, Milko Bambič in drugi.

Avtor knjige nam razvoj karikature v tej dobi prikazuje ob dejanjih in usodah posameznih, pogosto ključnih osebnosti takratnega političnega in kulturnega življenja: Jakoba Alešovca, Antona Aškerca, Ivana Cankarja, dr. Janeza Bleiweisa, Dragotina Dežmana, knezoškofa Antona Bonaventura Jegliča, dr. Antona Korošca, Frana pl. Šukljeta, dr. Ivana Šušteršiča, dr. Ivana Tavčarja, dr. Lovra Tomana in dr. Valentina Zarnika. Tako se pred nami zvrsti galerija »dvanajstih jeznih mož«, ki so vidno zaznamovali zgodovinsko in kulturno pot slovenskega naroda v drugi polovici 19. stoletja vse do 1. svetovne vojne in še leta po njej. Knjiga je opis razgibanega obdobja nepomirljivih nasprotij med staro in mladoslovenci, srditega boja med liberalci in katoliškim političnim taborem, rivalstva med posameznimi osebnostmi pa tudi takratnih prizadevanj za enakopravnost in osamosvojitve Slovencev. Avtor pripoved o karikaturi tedanjega časa bogati s številnimi citati iz sočasnega tiska; želi biti objektiven, navaja ugovore nasprotne strani in tudi mnenja novejših avtorjev, ki so v takratnem zastrujenem političnem ozračju porojene ter v karikaturah prikazane oznake in obtožbe posameznikov potrdili ali ovrgli.

Dvanajst zanimivo in živo napisanih zgodb o slovenski karikaturi mag. Damirja Globočnika pomeni obenem pravo novost v prikazovanju kulturnozgodovinskega in političnega dogajanja na Slovenskem skozi prizmo pomembne, čeprav pri nas le malo raziskane umetnostne zvrsti – karikature.

Knjigo je oblikovala, in se pri tem znala vsebini in času dogajanja smiselno prilagoditi, Silva Sever iz Kranja.

Marko Košan, Ravne

KONCEPTUALNA UMETNOST KOT PRINCIP DELOKALIZACIJE SODOBNE UMETNOSTI
O MISELNEM VZORCU DOCUMENTA X
Kassel, 21. julij – 28. september 1997

Pričujoče razmišljanje o eni izmed največjih letošnjih likovnih manifestacij v Evropi, jubilejnih desetih kasselskih Dokumentih, se ne name-rava priključiti številnim kritičnim zapisom, ki so vse lansko poletje in del jeseni polnili stolpce profiliranega strokovnega tiska ter bolj kot kdajkoli poprej

tudi rubrike dnevnega časopisja. Polemične tone, ki se jih že pred otvoritvijo Documenta X (dx) v nemški medijski prostor lansirali »poučeni« domači spremljevalci živega kulturnega dogajanja, so kasneje povzeli domala vsi poročevalci s prizorišča, med njimi tudi številni slovenski. V iskanju spektakel-skih učinkov, ki jih običajno ponujajo tovrstni »sejmi« sodobne umetnosti, so se pisci izgubljali med množico razstavljenega in palimpsestno prekrivajočega se dokumentarnega gradiva ter se zaman zgroženo ozirali za oprijemljivimi artefakti aktualnih likovnih trendov, ki bi omogočali brezrezervne estetske užitke. Osupli nad mankom premočrtne prezentacije dosežkov pa so nonšalantno spregledali nekaj temeljnih izhodišč, na katerih počiva radikalno zastavljeni koncept manifestacije. Direktorica razstave, dolgoletna kustosinja pariškega Beaubourga Catherine David in njen nič manj pomembni svetovalec Jean-François Chevrier (ob prebiranju zajetnih publikacij dx sem nasploh dobil vtis, da je miselni vzorec, na katerem je zgrajena konstrukcija prireditve, pravzaprav njegovo delo) sta z natančno formulacijo vseh sekcij razstave preprečljivo opredelila svoj nadvse subjektivni pogled na tiste segmente ustvarjalnosti po drugi svetovni vojni, za katere sodita, da v okoliščinah nove soodvisnosti vseh delov sveta v razvoj globalne duhovne misli prispevajo največji pozitivni naboj.

Sintaksa njunega ekskluzivnega gledišča se uresničuje v polju mestnega prostora, ki artikulira napetost med prostorom in družbo. V tem smislu izpostavljata problem urbanizacije kot sodobni multietnični in multidejni kaos, v katerem se kopičijo podobe brez otipljive identitete. V historičnem prerezu avantgardnih praks se naslanjata na angažirani konceptualizem, kolikor se s svojo radikalno ostrino zadira v sfero družbenega (javnega) in posledično tudi političnega diskurza. Njuna Documenta se upirajo skušnjavi uprizarjanja umetniškega spektakla (kar je bila izrazita predpostavka Documenta IX in selektorja Jana Hoeta), saj skušajo vzpostaviti kontekstualno tkivo referenc, ki omogočajo reartikulacijo progresivne misli v umetnosti zadnjih desetletij, kolikor jo lahko sumarično otipljemo v času, ko se približujemo psihološki meji preskoka v novo tisočletje. Med obema paradigmam sodobne umetnosti – tradicionalno, ki se uresničuje na relaciji ustvarjalno delo-prezentacija-komentar ter predvideva uveljavitev umetnine kot avtonomnega objekta, in avantgardno, ki se udejanja na relaciji angažirana akcija-informacijska debata (diskurz) ter skuša preseči kriterij avtonomnosti likovnega dela, se postavita na stran slednje, oziroma na stališče, da se obe temeljni izhodišči v bistvu ne izključujeta, temveč združeni vnašata v umetniško kreativno delo »dvoumnost« (ambiguity), ki je značilnost najbolj intrigantnih umetniških praks po letu 1978. V zasledovanju progresivnega toka v umetnosti se nujno naslanjata na tiste prakse, ki predpostavljajo desublimacijo umetniškega predmeta in svojo operativnost usmerjajo v realni družbeni prostor. Takšno reduiranje umetnikove dejavnosti na refleksijo kreativnega potenciala množice pa

seveda predstavlja neke vrste degradacijo umetniškega ustvarjalnega postopka, saj tradicionalistično privzdignjenemu elitizmu izmika avro posvečene veličine. Odtod bržkone tudi izhaja militantno odklonilno mnenje mnogih, v lastno eksistencialno poetiko zazrtih ustvarjalcev in njihovih apologetov, ki so se predlansko poletje v Kasslu sredi navidez neoprijemljivega konteksta dx resignirano spraševali, češ: Ali smo se za to borili (in trpeli)?

Že na prvi pogled je jasno, da se ves idejni okvir dx naslanja na tradicijo levičarske misli v Evropi, kar v današnjem času regresije levičarskih ideologij deluje presenetljivo, če že ne subverzivno. Seveda pa je v tem okviru izpostavljen predvsem Gramscijev model (marksističnega) kritičnega intelektualca, kakršen je od šestdesetih let naprej kot ideološka podmena vgrajen zlasti v delo plejade francoskih (post)strukturalistov in njihovega prizadevanja za spremembo zavesti skozi teorijo. Teoretski diskurz, ki je vgrajen v podstat koncepta razstave, bolj kot sama razstava pa ga razkriva obsežna spremna publikacija z zgovornim naslovom Po(li)Etics, je obrnjen k vprašanju, kako se lahko imaginarna struktura, ki jo producira umetniška praksa, transformira v politično dejanje in politično zavest v najširšem pomenu besede. S pomočjo opusov umetnikov, kot je že davno pokojni Marcel Broodthaers, dx na svojevrsten način kritizira vizualno ekskluzivnost modernistične umetnosti in njeno otrplo piktoralnost ter »znotrajlikovne« koncepte, ki so iz likovne umetnosti izgnali reprezentacijo, zgodovino, literaturo, poezijo, gledališče, narativnost. Broodthaers je bil eden tistih družbeno angažiranih umetnikov, ki je bil ves čas neusmiljeno kritičen do sodobne likovne produkcije in vzorcev lastne kulture nasploh, že od vsega začetka svojega delovanja v šestdesetih letih pa je razglašal, da se radikalnost likovnega dela skriva v radikalnosti konteksta in ideje, ki jo zastopa, in nikakor v redukciji likovnega artefakta na samozadostno lingvistično strukturo. Dx izhaja v pogledu na razvoj idejnega ustroja povojne umetnosti iz marksistične dispozicije uporabne in menjalne vrednosti, pri čemer gre za proces, ki seže od zgodovinskih avantgard 20. stoletja (prek Picassa in Duchampa) do poparta in Andya Warhola, pri katerem se je preobrazba uporabne vrednosti v menjalno izrazila v svoji dokončni, pervertirani obliki, saj v središču njegovega postopka ni več realna menjalna vrednost, temveč samo še menjalna vrednost znaka, simulakra. Warhol je nakazal končni stadij desublimacije likovnega dela in prestop institucije umetnosti v institucijo kulturne industrije. Fenomen popularne kulture, kot ga je definirjal za polje umetnosti, pa danes odmeva v kulturi medijev.

Dx se v kronološki refleksiji umetnostnega dogajanja po drugi svetovni vojni umešča v časovni lok dveh ključnih letnic, ki sta odločilno vplivali na miselni vzorec sodobnega človeka: med letom 1945, ko se je z začetkom obnove porušene in potolčene Nemčije demonstrirala tehnično instrumentalna superiornost industrijske ere, ter leto 1989, ko smo s padcem berlinskega zidu in dokončnim prodorom elektronskih tehnologij vstopili v novo realnost postin-

dustrijskega stanja duha. Vmes se referencialno zaustavlja ob dveh izrazitih prelomnicah sodobne kulture.

Prva se osredotoča na kontekst globalizacije umetnosti kot potencial, ki ga je bilo zelo močno čutiti v šestdesetih letih. Kot radikalni konceptualizem brez estetske dimenzije in z idejami čiste fenomenologije je najbolj izvirno izbruhnil v izrazitih multikulturnih okoljih, kakršna je Brazilija, kjer sta v tem času delovala že pokojna Helio Oiticica in Lygia Clark, umetnika, ki sta na razstavi postavljena na začetek angažiranega avantgardnega prizadevanja za socialno preobrazbo družbe. V Evropi se je sočasna sinteza politike in kulturne prakse odrazila v razširjenem polju možnosti umetniškega izraza, ki se je naslonilo zlasti na gledališče, od koder je prihajal velik vpliv Living Theatra in njegove interpretacije *Antigone* (1967), osrednjega moralno-etičnega motiva v čas, ki je bil še vedno zaznamovan s travmo razpada vrednot med drugo svetovno vojno. Enakovreden vpliv na strukturne spremembe in funkcijo podobe je pripisan tudi nekaterim izrazitim avtorskim osebnostim, ki so se v tem času pojavile v evropski kinematografiji, v prvi vrsti francoskemu »novemu valu« in Jeanu Lucu Godardu. S svojim pristopom k formulaciji filmske narativnosti je problematiziral klasično shemo izoliranega in kontemplativnega sprejemanja gibljivih podob na platnu, ki z izoliranim gledalcem v zatemnjeni kinematografski dvorani ohranja humanistični ideal individualnosti, in jo občutljivo približal stanju današnjega vrtoglavega preobrata, ko postaja gledalec vedno bolj mobilni v odnosu do podob, ki so povsod, a vedno bolj statične. Neposredno zvezo med popularno tradicijo gledališča in nove realnosti medijev predstavlja za dx tudi odkritje ključne osebnosti za zamišljeni koncept projekta: Öyvinda Fahlströma. V Braziliji rojen (sic!) in leta 1972 v Stockholmu umrli likovni umetnik, pesnik, novinar, aktivist, filmar, dramatik, performer in ustvarjalec prvega manifesta konkretne poezije, ki je veliko let preživel v ZDA, je bil v enaki meri fasciniran s predkolumbovsko umetnostjo kot popartom, s katerim so ga velikokrat napačno povezovali. V svojem delu se je poigral s transformacijo podob iz ikonofsere sodobnega sveta in jih dramatiziral v groteskno socialno ter politično informacijo, ki je metafora za možnost slehernika, da izumlja svoja lastna pravila eksistence in jih vgrajuje v dinamični socialni sistem družbenega okolja, v katerem živi.

Druga prelomnica je leto 1978, ki predstavlja v tradiciji levičarskega aktivizma preobrat v regresijo. Očiten propad ideje t. i. realnega komunizma, ki so ga s seboj prinašali disidenti z vzhoda, in otrplost alternativnih socialnih eksperimentov ter njihovo zapiranje v kroge fiksiiranih skupin s prepoznavno identiteto, sta v znanjem izrazu likovne umetnosti pripeljali do vračanja h klasičnemu slikarstvu in kiparstvu (italijanska transavantgarda in nemški novi ekspresionizem), medtem ko dx ponuja kompleksnejši odgovor, ki se razkriva na širšem miselnem obzorju, kot je likovna praksa. Gre za spoznanje o aktivistični nezmožnosti radikalnih avantgard liberalne alternative in

esencialnih izrazih časa, ki so zreducirani na jezik (v lacanovski označevalni funkciji) in urbano (v smislu skonstruiranega prostora odnosov v sodobnem načinu življenja), kakor sta ga v svoje delovanje vgradila dva najpomembnejša severnoameriška umetnika, ki izhajata iz tradicije čistega konceptualizma: Jeff Wall in Dan Graham. Po letu 1978 se je transformacija akademske konceptualne umetnosti zgodila predvsem na nivoju uporabe jezika, saj je bila poprejšnja nevtralnost konceptualističnega modela obrnjena v smer, ko postane jezik integralni ideološki sistem (denimo v opusu Jenny Holzer), jasno razviden pa postane tudi pri tako »čistih« usvarjalcih podobe, kakršen je Gerhard Richter in s svojo stratifikacijo osebnega in kolektivnega spomina.

Če sta bila Jeff Wall in Dan Graham umetnika, ki sta v smislu ideje konceptualistične participacije umetnika v socialnem okolju uspešno povzela izvirne ideje šestdesetih in jih prek naslednjega desetletja popeljala v osemdeseta in naš čas, potem dx v tem smislu kot ključno figuro prepozna tudi Michelangelo Pistoletta. Njegov vizionarski projekt Progetto Arte je Catherine David razpoznala celo kot eno izmed optimističnih perspektiv preživetja angažiranega delovanja umetnikov v razprtem družbenem prostoru. Pistolettov moto »The artist as a sponsor of thought« deluje proti logiki profita aktualnega umetnostnega tržišča in umetniku nalaga odgovornost za vzpostavitev duhovne povezave med preteklostjo in prihodnostjo, ki implicira tudi etične predpostavke. Eden izmed prototipov ideje približevanja umetnosti javnemu, mestnemu okolju je tudi zamisel »Urbanih prostorov« (Urban Rooms), ki jih je arhitekt Christos Papoulias oblikoval za postavitev Pistolettovih Minus-objektov na obrežju Ljubljane v našem glavnem mestu. Gre za relacijo med arhitektom in likovnim umetnikom, ki jo je problematiziral že Jože Plečnik, v katerega rigorozni sistem regulacije mestnega jedra Ljubljane se projekt umešča. Urban Rooms noče biti muzej, temveč »topos« v mestnem okolju, ki se z vsemi historičnimi referencami vključi v mestni kontekst.

Prav analiza urbanih odnosov pa je nujnost, ki jo pogled dx implicira umetniški logiki aktualnega trenutka, kakršna se vzpostavlja v času imaginarnega preboja v realnost novega tisočletja.

»Ko stojimo pred preobrazeno podobo mest, v katerih živimo, se tehnološka superiornost sprevrže v epistemološko travmo.«

(Stefano Boeri: *Eclectic Atlases*, dx, Documents 3, str. 4)

Gojko Zupan, Ljubljana

ŠE DVE KNJIGI O PLEČNIKU V TUJINI

Damjan Prelovšek: JOŽE PLEČNIK (1872–1957), ARCHITECTURE PERENNIS.

Yale University Press, London 1997, 332 str., 348 reprodukcij

Peter Krečič: JOŽE PLEČNIK (1872–1957), BRANJE OBLIK.

Državna založba Slovenije, Ljubljana 1992, 228 str., 322 reprodukcij

Knjige s Plečnikom kot zaščitnim znakom so postale tržno blago in naj bi jih imel na polici vsak Slovenec, nekaj običajnega pomenijo za prestižne založbe Prestel ali Yale, Jaca Book, Academy ali Whitney Library of Design.

Knjigarniške police s knjigami o domačih arhitektih so v Sloveniji prazne, če jih primerjamo s soslednjimi, ki se šibijo pod monografijami elitnih slikarjev ali slikarjev z elitnimi tiskarskimi izdelki. Devetdeseta leta so poskrbela za delno spremembo. Knjige o Plečniku, o njegovih posameznih delih in ustvarjalnih obdobjih, celo videokasete in serije razglednic izhajajo bolj ali manj kritično. Neobremenjeno pišejo o Plečniku tuji znanstveniki, med njimi pronicljivi Stabenow in Sergio Polano. Več čustvenega naboja je v domačih logih. Posebne knjige so posvečene Žalam, cerkvi v Bogojini, Ljubljanskim tržnicam, sakralnemu posodju, cerkvi sv. Frančiška v Šiški; priročen je turistično-topografski vodnik Plečnikova Ljubljana, brošuro so zaslužila vrata NUK. Poplavo tovrstnih knjig so izzvale razstave in prepozno izdani ali slabi katalogi teh razstav. Zgodba se ponavlja. Pariško razstavo je spremljal katalog s šopkom berljevih esejev in brez ustreznih strokovnih dopolnil, ljubljanski katalog je bil zmašen v sili. Pričakovali bi, da bo velerazstava v Pragi korak naprej, pa na otvoritvi in po njej ni bilo o katalogu ne duha ne sluha. Leto kasneje je priromala na trg mala enciklopedija vsega, kar je Plečnik ustvaril in mislil ustvariti v Pragi, odlično gradivo za učenjake in manj privlačno za širše kroge. Češki različici je, kljub slovenskemu denarju za razstavo in priprave, sledil okoren prevod gradiv v angleščino, kjer nas seznanjajo s Ševcovsky' bridge in podobnimi umotvori, ki so ušli preobremenjenim piscem. Pravega urednika knjiga ni imela, kataloškega dela z ustreznim popisom del, razstavljenih eksponatov in kazali tudi ne. Razstavo so preuredili in prenesli v Ljubljano, kjer smo dobili ob njej knjižico z odličnimi fotografijami dr. D. Prelovška in z berljevim besedilom, ki je ponovilo iz starejših publikacij znane ugotovitve. Razstava ni bila deležna kataloga.

Knjige so bolj celovite. Zadnji samostojni knjižni predstavitvi z naslovom Jože Plečnik (1872–1957) sta delo kolegov, ki delata vzporedno: prva dr. Damjana Prelovška in druga dr. Petra Krečiča. Lahko ju obravnavamo skupaj, ker se v istem času in prostoru dva avtorja ukvarjata z istim zvezdnikom arhitekturnega ustvarjanja.

Prelovškovo delo s 332 stranmi je leta 1997 izdala založba Yale University Press iz Londona, ki ji po ugledu v naših krajih ni para. Založba je ravnala zelo premišljeno. Natisnila je preverjeno knjigo, ki jo je pred tem (1992) založila ugledna Residenz Verlag iz Avstrije. Knjiga nosi podnaslov *Architectura Perennis*. Prelovšek, odlični poznavalec dunajskega obdobja, je dodal opis natančno pregledanih in ocenjenih praških spomenikov ter razlago del v Sloveniji in Jugoslaviji. V novi izdaji so spremenili le ducat fotografij med 348 reprodukcijami in dodali nekaj popravkov besedila. Po avtorjevih zagotovilih so najbolj temeljito prenovljeni opisi Prage. Dodan je kratek odstavek o Lanyh. Kdor ima starejšo nemško knjigo, si nove ne bo kupil, še zlasti tedaj ne, če si je omislil »enciklopedijo« z gradivom razstave za Prago.

Shema knjige je ustaljena: sledi arhitektovi biografiji in se ustavlja pri pomembnih obdobjih Plečnikovega življenja in dela od otroštva v Ljubljani, postaje v Gradcu in šolanja do uveljavitve na Dunaju. Zaokroženo je predstavljeno delo v Pragi in starostno obdobje v Ljubljani. Poglavlja ljubljanskega časa so nekoliko nejasna, ker je za pedagoško vlogo Plečnika uvrščeno širše poglavje o sakralni arhitekturi, ki mu sledi posvetna in vračanje v nizanje življenja in vzporednega ustvarjanja v Ljubljani in za njo. Besedilo spremljajo stotine opomb, ki so zelo dobrodošle za natančnejše raziskave posameznih del in preverjanje zapisanih tez. Osnovno izhodišče oblikovnih analiz se pri Prelovšku naslanja predvsem na Semperjeve teorije o tekstilnem izvoru arhitekture, kljub prebliskom o ljudskih, klasičnih, kubističnih ali drugačnih slogovnih vplivih. To potrjuje fotografski moto s stenskim vodnjakom iz Prage in s citatom iz Semperjeve knjige pred naslovnim listom. Teoretičnim knjigam in izhodiščem je filigransko natančni znanstvenik Prelovšek gotovo bolj zvest kot umetniško navdihnjeni, risarski in kiparski talent arhitekt Plečnik, inventivni ustvarjalec brez končane formalne srednje šole. Umetnik je dovolj širok in njegove stvaritve raznolike, da vzdržijo to in vse druge teorije. Založniki so zadržali avstrijski prelom in kvaliteto tiska. Dobrodošlo je samostojno številčenje vseh reprodukcij.

Problem številnih knjig, ki jih piše dr. Prelovšek, ostaja njihova skromna odmevnost med širšo publiko doma, ker niso napisane v slovenščini. Predstavljanje slovenske umetnosti v svetu je pohvale vredno dejanje, prav tako uveljavitev v uglednih tujih založbah. Svetovljanstvo in internet pa sta žal kategoriji, ki ne segata do vseh slojev. Zapostavljena so domača terminologija in določena spoznanja, ki prihajajo do nas posredno ali celo z nejasno interpretacijo. Vsak prevod nekaj doda ali raje odvzame in angleški iz nemščine za založbo Yale gotovo ni briljanten. Prevod nemške Realgymnasium v angleško Modern School in podobne cvetke, za kar gotovo ni kriv avtor, ne krnijo ustvarjalne potence Plečnika, nivo založbe Yale pa.

Krečičevo delo se bolj prilagaja ciljni publikli. Osnova tega besedila je bila razprodana, za novo izdajo obrušena starejša knjiga iste založbe in istega avtorja. DZS jo je izdala leta 1992. Prva, razprodana izdaja je bila ambiciozna,

skušala je zajeti vso Plečnikovo ustvarjalnost, vendar je bila preobremenjena z obširnimi računalniškim zapisovanjem. Človek našega časa išče kratek, jasen podatek in pojasnilo. Zato ima nova knjiga očiščeno besedilo, ki je bilo preizkušeno s prevodi in tujimi založniki. Skupaj z ilustracijami, opombami in sezname obsega samo 228 strani. Avtor ga je podnaslovil *Branje oblik*. Pisec je predvidel, da bralec ne pozna celotne predzgodovine in je zato začel z zanimivim uvodom, v katerem je kot tipičen umetnostni zgodovinar opisal vsa sedanja besedila in različne knjige o Plečniku ali njegovih stavbah in drugih izdelkih.

Dunajsko in češko obdobje Krečič obravnava bolj lapidarno kot starejši kolega. Zanimivi so poudarki, več je usmerjanja v oblikovalske začetke in analiz skic, posebej dunajskih. Predvsem v finesah se razlikujeta predstavitvi ljubljanske šole za arhitekturo v obeh knjigah. En pisec je poudaril izbrano misel arhitekta, drugi jo je izpustil ali navedel le kot opombo. Ljubljanske stvaritve v novi slovenski prestolnici in zunaj nje je Krečič predstavil bolj občuteno in s predstavitvijo tez, ki zagovarjajo ekspresivne poteze arhitektur in njihovih načrtov. Krečič izhaja iz Šumijeve podmene izražanja sodobnih stilnih občutij v različnih, tudi arhaičnih oblikovnih abecedah in z »igranjem akordov«, klasičnih in modernih strun sočasno. Za domačega bralca bi bilo verjetno vredno še natančneje razjasniti politično in družbeno klimo med obema vojnoma, ki je bolj kot Perret in ekskurzija v Pariz vplivala na ustvarjalnost in pogosto rabo antikizirajočih vzorov. Krečič zasleduje še utemeljena Grabrijanova izhodišča, Plečnikove poti po Ljubljani, in ob njih razlaga posamezne stvaritve in neuresničene načrte. Avtor pojasnjuje vsebinske in oblikovne poudarke, ki jih razbira iz celot in delcev. Ta branja spodbujajo natančnejša gledanja in vedno nove vsebine, ki so ponekod kar preveč sugestivne. Plastenje vsebin privede pisec do sklepnih ugotovitev, ki ostajajo vpete med temeljna sever in jug, v pretakanje Plečnikovih oblik med Palladijem in Wagnerjem; po Krečiču s poudarki moderne in ekspresionizma ter kraševskih in drugih prevrednotenih domačih vplivov. Dobrodošel je nov seznam, ki kronološko razvršča posamezna Plečnikova dela, njihovo načrtovanje in izvedbo. Pogrešam le enotno pisanje imen in več navedb sodelavcev in risarjev, ki so Plečniku pomagali.

Oblikovalci DZS so bili tokrat manj spretni kot avstrijski in v barvah so tiskali vse strani s 322 reprodukcijami iz zelo različnih virov in pogosto neizenačene. Pri Prestlu je bolj kvaliteten barvni vtis odtisnjen le za 107 fotografij v prilogah.

Knjige o Plečniku imajo vse podobno bolezen; nakopičene fotografije, reproducirani načrti in njihove različice, ki so prepogosto razvrščene same zase, ne spremljajo vseh nians besedila in njegovih opisov. Avtorji, ki se vsak dan srečujejo z načrti, skicami in fotografijami, niso obremenjeni s količino samo in vsak poveden detajl žele vključiti v knjige. Uredniki knjig bi morali tu imeti aktivnejšo vlogo. Drugače je le pri knjigi Ljubljanske tržnice, v kateri fotograf Branko Cvetkovič pripoveduje svojo samostojno zgodbo in analizo večnih oblik arhitekta. Prostora za nove knjige in nove interpretacije je še veliko.

Tomislav Vignjević, Ljubljana

CONRAD LAIB

Österreichische Galerie Belvedere, Dunaj

19. september – 26. oktober 1997

Organiziranje in izvedba razstav poznogotskega slikarstva je vedno bolj težavna in zahtevna naloga, ki se jih muzeji in galerije lotevajo vse redkeje. Poglavitni vzrok za to je predvsem v občutljivosti in krhkosti gradiva, poznogotskih tabelnih slik, ki jih muzeji in drugi lastniki le neradi posojajo. Tvegane transporta in klimatskih sprememb je za večino teh del preveliko, zato so razstave slikarstva s konca srednjega veka že prava posebnost.

Ena izmed izjem je razstava Conrada Laiba, ki jo je pripravila Österreichische Galerie Belvedere na Dunaju. Povod zanjo je bila predvsem enkratna priložnost, ki se je ponudila muzealcem ob zaključenih restavratorskih delih t. i. Graškega Križanja (»Grazer Dombild«), ki so ga od leta 1979 restavrirali v delavnicah Bundesdenkmalamta na Dunaju. Ob tej najpomembnejši sliki Conrada Laiba je bilo zbranih še nekaj drugih del, ki so skupaj oblikovala zadostno osnovo za pregled nekaterih najpomembnejših mejnikov njegovega življenjskega opusa. Na razstavi smo si torej lahko natančno ogledali graško stolnično sliko, kar je vsekakor izjemna priložnost za preučitev tega pomembnega dela, poleg tega pa je bila ta slika v soočenju z drugimi deli z retrospektive (npr. s Križanjem v lasti Österreichische Galerie ali z deli iz Laibovega nasledstva) in v stalni zbirki tega muzeja (npr. z zelo pomembnim oltarjem iz Znaima) postavljena v razvojni tok Laibovega slikarstva ter predvsem kontekst slikarstva v vzhodnoalpskem prostoru v 15. stoletju.

V okviru razstave so bila prezentirana naslednja dela: sv. Barbaro peljejo v stolp, delo anonimnega salzburškega slikarja iz četrtega desetletja 15. stoletja, last Avstrijske galerije, nato Laibove slike, Kristusovo rojstvo iz freisinškega diecezanskega muzeja (ok. l. 1440), Odpustkovna tabla iz ž. c. sv. Martina v Bischofshofnu (sredina petega desetletja 15. stoletja), Križanje iz Avstrijske galerije (datirano 1449), sliki sv. Hermesa in sv. Primoža iz salzburškega muzeja Carolino-Augosteum (nastali kmalu po letu 1449), Križanje iz Gradca (datirano 1457) ter dve deli iz Laibovega nasledstva Križanje iz Innernöringa iz celovškega diecezanskega muzeja (ok. l. 1460) in slika Križanje Jakoba iz Sekaua (hranjeno v diecezanskem muzeju v Brixnu, nastalo po letu 1457).

Vsekakor pa je bila razstava predvsem povod za kritično obravnavo in sintezo novejših umetnostnozgodovinskih dognanj o Laibovem delu, ki ga je predstavil obsežen katalog. V njem je v številnih razpravah podan poskus natančnejše umestitve Laibovega dela, njegove kvalitete in pomena za razvoj slikarstva v vzhodnoalpskem prostoru. Obravnavana so tudi posebej za raziskave Laibovega opusa pomembna vprašanja, kot so problematika njegovega stenske-

ga slikarstva, rekonstrukcije oltarja v nekdanji salzburški stolnici ter vprašanje vplivov slikarstva v širšem evropskem kontekstu, predvsem staronizozemskega in italijanskega slikarstva.

Besedila v katalogu skušajo osvetliti Laibovo ustvarjanje s čim več zornih kotov, v skladu s pomenom restavratorskih raziskav pa je skoraj polovica prispevkov posvečenih različnim aspektom konservatorskih posegov, ki so bili izvedeni v zadnjem času. Uvodna razprava Arthurja Saligerja, ki je bil tudi avtor koncepta ter organizacije kataloga in razstave, je poskus sintetične obravnave Laibovega dela oziroma vprašanj, ki se dotikajo predvsem ustrezne umestitve njegovega dela v kontekst evropskega slikarstva 15. stoletja. V tem razvojnem toku naj bi bilo Laibovo slikarstvo nekakšen vezni člen med dosežki staronizozemskega slikarstva (pogoste so primerjave in ugotavljanje vplivov slikarstva Jana van Eycka) ter sočasnega in starejšega (že pred časom ugotovljeno Laibovo zgledovanje po Altichieru) italijanskega slikarstva. Prav pri tem vprašanju se zdi povezovanje Laiba z deli Masolina ali Pisanella nekoliko površno dokazano, saj se ugotavljanje vplivov prepogosto naslanja na možnost večjih alternativ, vendar je širše področje vplivov ali, bolje rečeno, področje sočasnega likovnega ustvarjanja, v katero se enakopravno umešča Laibov opus, dokaj jasno začrtano.

Sledi razprava Ulricha Södinga, posvečena predvsem vprašanjem kronologije, vendar je v njej najti tudi številne druge odgovore. Tako se med drugim dotakne vprašanja rekonstrukcije salzburškega oltarja, katerega osrednja slika je Kristusovo križanje v Avstrijski galeriji. Avtor zavrača znano rekonstrukcijo A. Rohrmoserja in dokazuje, da sliki sv. Primoža in Hermesa slogovno ne spadata skupaj in da sta verjetno krasili notranji krili nekega izgubljenega oltarja, a lahko zaradi razlike v velikosti in slogu domnevamo, da nikakor nista nastali za isti oltar. Zenit Laibovega opusa je vsekakor Križanje iz graške stolnice, v katerem so, kot pravi Söding, vsebovane številne novosti iz italijanskega slikarstva, predvsem kot citati (seveda predvsem Altichiera, pa tudi Pisanella ter drugih severnoitalijanskih mojstrov), a je celota kompozicije z njimi pridobila trdnost, predvsem po zaslugi obeh robnih figur s kazalno gesto. Tu lahko dodamo, da gre pri teh dveh upodobljenih osebah za značilen italijanski kompozicijski postopek, ki je slabi dve desetletji pred Laibovo uporabo figur s kazalno gesto našel svojo kodifikacijo celo v Albertijevi teoriji, v njegovem traktatu *De pictura*. Zelo pomembno je, da je Laib figuri postavil brez dvoma povsem v skladu s kompozicijskimi načeli, ki so se v italijanskem slikarstvu uveljavila že v Giottovem času, dodatni dokaz za zgledovanje in tudi usklajeno in konsekventno rabo teh kompozicijskih načel pa je dejstvo, da figuri nastopata kot par, pri katerem je dvostranska simetrija robnih figur uporabljena kot temeljni kompozicijski postopek, ki poudarja simetričnost kompozicije in umeščenost osrednje figure (Kristusa na križu) v vertikalno os. V bistvu gre za isto figuro, ki je rotirana, tako da je upodobljena frontalno in s hrbta. David Summers je v odlični študiji (po Gombrichovih temeljnih ugotovitvah) dokazal, da gre pri tem za

kompozicijski postopek, ki je dvostransko simetrijo trecentističnega slikarstva transformiral v iluzionistično podobo, ki je »ohranila videz celovitosti konceptualne podobe v kontekstu vseobsegajoče iluzije« (cf. David Summers, *Figure come fratelli: A Transformation of Symmetry in Renaissance Painting*, *Art Quarterly*, XXX, 1977, No. 1, str. 59–88). Laibova aplikacija teh kompozicijskih načel je zelo zgovoren primer zgledovanja slikarjev vzhodnoalpskega prostora po najbolj značilnih lastnostih italijanskega slikarstva, kar velja tudi za druge ustvarjalce tega območja, od katerih lahko omenimo vsaj dva značilna primera Michaela Pacherja in Mojstra Kranjskega oltarja. Dejansko se pri teh in številnih drugih avtorjih zgodnji italijanski vplivi izkažejo za umetnostnogeografsko konstanto vzhodnoalpskega območja.

Laibovemu freskantskemu delu je posvečen prispevek Andreje Stockhammer, ki natančno obravnava freske v St. Leonhardu ob Tamswegu, v salzburški frančiškanski cerkvi in v graški stolnici. Janez Höfler je prispeval razpravo o Laibovem ptujskem oltarju, predvsem o njegovi ikonografiji in zgledih v italijanskem in srednjeevropskem slikarstvu (zlasti v figuri sv. Bernardina Sienskega in v celostni obliki oltarja) in vprašanju naročnika (tu je verjetno dokazano izključen salzburški nadškof Burkhard von Waisspriach). Dvema slikama iz Laibovega nasledstva v Palatinskem zgodovinskem muzeju v Speyerju je posvečen prispevek Clemensa Jöckleja, nato pa sledijo razprave o tehničnih, konservatorskih aspektih Laibovih tabelnih slik. Med temi je najpomembnejši prispevek Manfreda Kollerja, v katerem sta natančno analizirani delavniška praksa in slikarska tehnika Laibovih tabelnih slik. Publikacijo zaključuje natančen kataloški del, v katerem so povzeta najpomembnejša dejstva in nove ugotovitve o posameznih slikah.

Katalog in razstava Conrada Laiba sta raziskovalcem poznogotskega slikarstva Srednje Evrope ponudila možnost ogleda nekaterih najpomembnejših del tega slikarja in njihovo temeljito umetnostnozgodovinsko obravnavo v katalogu. Rezultati te razstave so številni: sinteza novejših ugotovitev, kritičen pretres nekaterih hipotez, pregled dognanj restavradorjev in možnost sklenjene prezentacije (vsaj v katalogu) Laibovega opusa. Najpomembnejši prispevek pa je po mojem mnenju prav dejstvo, da so ob tej razstavi in študijah v katalogu navidez oddaljeni in med seboj nepovezani umetnostni tokovi italijanskega slikarstva na začetku renesanse in srednjeevropske ustvarjalnosti postavljeni v nov, mnogo bolj tesno prepleten in raziskan kontekst, v katerem so jasno zarisane paralele in medsebojni vplivi teh dveh umetnostnih tokov.