
Renata Novak Klemenčič, Ljubljana

TESORI DELLA CROAZIA RESTAURATI DA VENETIAN HERITAGE INC.,

razstavni katalog, Benetke, Chiesa di San Barnaba, 9. 6.–4. 11. 2001, Venezia: Edizioni Multigraf 2001, pp. 216, 99 kataložnih enot, 98 barvnih posnetkov.

Hrvaška je z razstavo *Tesori della Croazia* v beneški cerkvi San Barnaba že drugič v dveh letih svoje najpomembnejše umetnostne spomenike predstavila italijanskemu občinstvu. Podobno kot na prvi razstavi *I Croati – cristianesimo, arte e cultura* v Vatikanu od 28. oktobra 1999 do 15. januarja 2000 tudi v Benetkah preseneča izbor eksponatov, ki so večinoma delo italijanskih oziroma v Italiji šolanih umetnikov in so tako še posebej zanimivi za tamkajšnje občinstvo in širšo strokovno javnost, hkrati pa predstavljajo vrhunce zgodovine umetnosti na Hrvaškem. V obeh primerih je pohvale vreden tudi izbor lokacije razstave: prva je bila v odlično obiskanih vatikanskih muzejih, druga pa je v samem središču Benetk, v cerkvi San Barnaba, ki se s to in s prejšnjo razstavo (*I tesori della fede. Oreficeria e scultura dalle chiese di Venezia*, 11. marec – 30. julij 2000) uveljavlja kot razstavišče starejše umetnosti, predvsem pa kot eno redkih razstavišč, ki predstavlja tudi kiparske stvaritve.

Beneška razstava pa se od vatikanske – kljub podobnemu naslovu – razlikuje po osnovnem konceptu. Predstavljena naj bi bila dalmatinska dela, katerih restavriranje je sponzorirala Venetian Heritage, leta 1998 ustanovljena ameriška fundacija s sedežema v New Yorku in Benetkah. Njen glavni cilj je zbiranje sredstev za restavriranje in konzerviranje beneških umetnostnih spomenikov ter spomenikov, ki so nastali v Sredozemlju na vplivnem področju beneške republike. Leta 2000 so se na pobudo ameriške umetnostne zgodovinarke Anne Markham Schulz lotili obnove kapele blaženega Ivana Ursinija v trogirski stolnici, s pomočjo splitskega zavoda za spomeniško varstvo pa so v projekt vključili še druge umetnine. Dalmatinska dela so bila restavrirana v uglednih restavratorskih centrih v Münchnu, na Dunaju, v Benetkah in Firencah, hkrati pa je bilo pri obnovi kapele blaženega Ivana Ursinija v trogirski stolnici, ki jo vodi beneško podjetje Sansovino di Toto Bergamo Rossi & c., omogočeno izobraževanje mladih hrvaških restavratorjev. Projekt sta podprla UNESCO in ministrstvu za kulturo Hrvaške in Italije.

Na beneški razstavi naj bi bila torej predstavljena predvsem dela iz Trogirja in bližnje okolice. Tako med 99 eksponati iz časa med 12. in 18. stoletjem poleg trogirskih spomenikov najdemo še osem del iz Splita (catt. 6, 18,

33, 39, 54, 66, 67, 92), dve iz Šibenika (catt. 5, 57), tri z otoka Hvara (catt. 23, 34, 35) ter nekaj primerjalnega gradiva iz Benetk (catt. 2, 13, 22, 38, 47, 77, 96, 98, 99). Zato je naslov razstave in kataloga *Tesori della Croazia* problematičen, saj gre v resnici za razstavo na novo restavriranih trogirskih oziroma dalmatinskih del, torej del iz beneškega vplivnega področja, kot je zapisano tudi že v programu fundacije Venetian Heritage. Poleg tega pa nekaj eksponatov odstopa od predstavljenega koncepta, saj niso povezani ne s Trogirjem ne z Venetian Heritage in tudi ne služijo kot primerjalno gradivo. To so *Bičanje* Jurija Dalmatinca iz splitske stolnice (cat. 6, pp. 40–41), *Kristusovo objokovanje* Jacopa Tintoretta iz dominikanskega samostana v Starem Gradu na Hvaru (cat. 34, p. 107), tabernakelj iz Vrboske na Hvaru (cat. 35, pp. 108–110), srebrna pala iz splitske stolnice (cat. 39, pp. 117–118), monštranca Vittoria de Angelisa iz splitske stolnične zakladnice (cat. 54, pp. 138–140) in krožnik Oratia Fortezze iz šibeniškega mestnega muzeja (cat. 57, pp. 142–143). Vseh pet del si je mesto na razstavi verjetno zaslužilo zaradi visoke kvalitete in privlačnosti za beneško občinstvo.

Benetke so gotovo zelo primerno mesto za predstavitev dalmatinske umetnosti iz časa vladavine beneške republike, četudi so umetniška dela v tem času pogosto nastajala pod vplivom drugih italijanskih središč, na primer Firenc in Milana. Cerkev San Barnaba pa je primeren prostor za razstavo tako različnih del. Razstavljenih je namreč 26 kiparskih, 10 slikarskih in 23 zlatarskih del ter 6 paramentov in 34 kodeksov, rokopisov in načrtov. Zaradi velikih plastik in slik razstava učinkuje monumentalno in privlačno, pri natančnejšem ogledu pa je vendarle potrebno opozoriti na nekaj pomanjkljivosti pri postavitvi. Iz neznanega razloga so dela Nikolaja Florentinca tako na razstavi kot tudi v katalogu pomešana med ostala dela. Morda še bolj moteča pa je postavitve *Oznanjenj* iz Trogirja in beneškega sv. Marka takoj pri vhodu. V težnji po simetriji je namreč oblikovalec razstave angela in Marijo iz beneškega sv. Marka zamenjal, da pa Marija ne bi gledala stran od Gabrijela, jo je še obrnil za devetdeset stopinj. Tako je gledalec prisiljen v glavi rekonstruirati prvotni položaj obeh figur, hkrati pa mu je skoraj onemogočena primerjava z *Oznanjenjem* iz Trogirja, kar je bil glavni namen skupne predstavitve na razstavi. Podoben rezultat je oblikovalec iz enakega razloga dosegel tudi pri *Oznanjenju* s slavoloka trogirске kapele Ivana Ursinija. Bližja postavitve in s tem omogočena primerjava obeh figur bi bila še toliko bolj dobrodošla, ker gre v katalogu za novo atribucijo angela Nikolaju Florentincu (cat. 8, pp. 47–49) – prej sta bili namreč obe figuri pripisani Andriji Alešiju (Samo Štefanac, *Kiparstvo Nikolaja Florentinca in njegovega kroga*, Ljubljana 1990, tipkopis, disertacija, pp. 202–203; Radovan Ivančević, *Rana renesansa u Trogiru*, Split 1997, p. 10 n. 8).

Beneško razstavo sta zasnovala Toto Bergamo Rossi in Maria Teresa Rubin de Cervin Albrizzi, postavil pa jo je Joško Belamarić, direktor splitskega zavoda za spomeniško varstvo, ki je zaslužen tudi za mednarodno zased-

bo piscev katalognih enot. K sodelovanju je pritegnil najpomembnejše strokovnjake: o delih Nikolaja Florentinca je tako poleg že omenjene Anne Markham Schulz pisal tudi Samo Štefanac, o delih Ivana Duknovića avtor zadnje monografije Johannes Röhl, sodelovala sta še Francesco Caglioti, strokovnjak za florentinsko renesančno kiparstvo, in Guido Tigler, poznavalec beneške romanske in gotske plastike. Zaradi velikega števila različnih avtorjev pa je prišlo do kvalitetno neizenačenih katalognih enot. Tako nekatere ne vsebujejo niti najosnovnejših podatkov, ki bi jih v katalogni enoti pričakovali. Radovan Ivančević *Sv. Janeza Evangelista* Nikolaja Florentinca (cat. 14, pp. 61–63) samo opiše, medtem ko je na primer besedilo Francesca Cagliotija o reliefu *Marije z detetom*, narejenem po Antoniu Rossellinu (cat. 23, pp. 79–83), pravi vzor katalogne enote. Pri nekaterih besedilih je potrebno opozoriti na manjkajočo bibliografijo: pri katalognih enotah 11 in 13 manjka v celoti, Igor Fisković pa je očitno pozabil navesti enega osnovnih virov, ki jih je uporabil pri *Bičanju* Jurija Dalmatinca (cat. 6, pp. 40–41), to je članek Stanka Kokoleta *O vprašanju renesančnih elementov v kiparskem opusu Jurija Dalmatinca*, ki je izšel v *Zborniku za umetnostno zgodovino* leta 1985 (cf. pp. 109–110 s starejšo bibliografijo).

Nekaj napak se je v katalogu očitno pojavilo zaradi pomanjkanja časa: v italijanskih besedilih se včasih za Trogir uporablja hrvaška, včasih pa italijanska oblika; pri več člankih istega avtorja, ki so izšli v istem letu, ni jasno, kateri članek se citira (na primer Štefanac 1996). Poseben problem predstavlja tudi neusklajenost italijanskih in angleških besedil. Nekateri italijanski teksti so bili namreč naknadno skrajšani in napačno popravljeni, angleško besedilo pa je prevod prvotne katalogne enote in je tako kljub morebitnim jezikovnim napakam v večini primerov bolj verodostojno.

Beneška razstava je kljub omenjenim manjšim pomanjkljivostim prinesla številne novosti, obenem pa odprla nova vprašanja. Pri predstavitvi in komentiranju slednjih bi se omejila le na kiparstvo. Na tej razstavi je prvič predstavljeno očiščeno *Oznanjenje* mojstra Mavra s ciborija trogirске stolnice (cat. 1, pp. 30–31), prvič pa je soočeno tudi s svojim vzorom, z *Oznanjenjem* iz beneškega sv. Marka. Tako lahko opazujemo razlike med obema skupinama. Trogirsko *Oznanjenje* sicer očitno posnema osnovni koncept beneške skupine, vendar pa se od nje razlikuje po načinu gubanja draperije – kot je poudaril že avtor katalogne enote Samo Štefanac –, osnovnih obraznih potezah, predvsem pa po proporcijah. Trogirski figuri sta namreč bolj čokati, angel pa v primerjavi z beneškim precej večji. Po številnih napačnih interpretacijah datacije trogirске skupine (cf. Wolfgang Wolters, *La scultura veneziana gotica (1300–1460)*, I, Venezia 1976, p. 160 cat. 27; Giovanna Valenzano v: *I tesori della fede...*, katalog razstave, Venezia 2000, pp. 47, 50 catt. 2–3) je le-ta sedaj ponovno pojasnjena v italijanskem in angleškem jeziku, poleg tega pa je avtorju katalogne enote skupino uspelo povezati še z *Marijo oznanjenja* iz zadrške Stalne zbirke cerkvene umetnosti (in ne z *Oznanjenjem*, kot je pomotoma zapisano v »popravlje-

nem« italijanskem besedilu), kar bi lahko potrjevalo datacijo v trideseta leta 14. stoletja. Pri tem pa je treba opozoriti na neusklajenost z datacijo beneškega *Oznanjenja* v drugo polovico tridesetih let 14. stoletja, ki jo predlaga Guido Tigler (cat. 2, pp. 32–34). Tigler nastanek *Oznanjenja* iz sv. Marka povezuje s preurejanjem oltarja, ki se je začelo okrog leta 1340, vendar ne utemelji, zakaj kipa ne bi mogla nastati prej. Morda bi z zgodnejšo datacijo vendarle lahko sprejeli zanimivo atribucijo Marcu Romanu, ki jo je predlagala Giovanna Valenzano v katalogu *I tesori della fede* (loc. cit.), saj tako obravnava draperije kot tudi obrazne poteze angela in Marije res ustrezajo Marcovim delom, na primer kipom s Porrinovega nagrobnika v kolegiatni cerkvi v Casole d'Elsa, obdelavo las pa lahko primerjamo celo z brado sv. Simeona v beneški cerkvi San Simeone Grande. Pri tem velja tudi upoštevati, da zaenkrat ne poznamo kiparskih del, ki bi jih lahko pripisali beneškemu nasledstvu Marca Romana.

Zanimiv problem predstavlja stranica sarkofaga anonimnega beneškega mojstra (cat. 4, pp. 36–37), ki je bil vzidan nad baročnim portalom trogirske karmeličanske cerkve. Četudi obstoječih pet kosov v literaturi velja za dele enega sarkofaga, bi glede na pravilno opazko avtorja kataložne enote Joška Belamarića, da je motiv križanja na beneških sarkofagih redkost, in na velikost reliefa s *Križanjem* ter na slogovno neskladnost z obema vogalnima figurama *Oznanjenja*, morali razmisliti o možnosti, da gre za kasnejši *pasticcio*. Da so posamezni kosi zlahka razstavljivi, dokazuje že dejstvo, da sta plošči z ornamentiranimi križi in grbi na razstavi zamenjani.

Glavnino razstavljenih kipov in reliefov predstavljajo dela Nikolaja Florentinca ali njegove delavnice, kar je tudi razumljivo, saj je Nikolaj Florentinec avtor trogirске kapele blaženega Ivana Ursinija. Nikolajevo biografijo je v katalogu predstavila Ann Markham Schulz (pp. 42–44), poleg Sama Štefanca glavna poznavalka njegovega opusa. Medtem ko avtorica zagovarja tezo, da je Nikolaj, potem ko je zapustil Donatellovo padovansko delavnico, pred odhodom v Dalmacijo delal za pomembne naročnike v Benetkah, je Samo Štefanac na podlagi slogovnih primerjav prepričljivo pokazal, da se je Nikolaj izšolal v Donatellovi florentinski delavnici po mojstrovi vrnitvi iz Padove (Niccolò di Giovanni Fiorentino: *il quarto garzone di Donatello?*, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXVII, 1993, pp. 187–210). Razstavljena dela Nikolaja Florentinca – posebno še *Sv. Janez Evangelist* iz kapele Ivana Ursinija (cat. 14, pp. 61–63) ter *Objokovanje* iz trogirске cerkve sv. Janeza Krstnika (cat. 7, pp. 44–46), ki sta glede na visoko kvaliteto gotovo lastnoročni deli – ponovno dokazujejo, da je slog Nikolajevih dalmatinskih del bližji slogu poznega Donatella kot pa beneškim delom, ki jih je Nikolaju pripisala Anne Markham Schulz (*Niccolò di Giovanni Fiorentino and Venetian Sculpture of the Early Renaissance*, New York 1978; *Further Thoughts on Niccolò di Giovanni Fiorentino in Dalmatia and Italy, Quattrocento Adriatico. Fifteenth-Century Art*

of the Adriatic Rim, Bologna 1996, pp. 143–162). Žal pa Štefančeva teza v Nikolajevi biografiji sploh ni omenjena.

Med redkimi razstavljenimi rezbarskimi deli zasluži posebno pozornost *Križani* iz trogirske stolnice, ki ga je pred kratkim Alessandro Quinzi (Beneški renesančni rezbar na vzhodni jadranski obali: *Križani* v Poreču, Torcellu in Trogiru, *Acta historiae artis Slovenica* 5, 2000, pp. 21–22) previdno uvrstil v skupino križanih, ki so nastali pod vplivom *Križanega* iz beneške Santa Maria dei Frari. V katalogni enoti Joško Belamarić (cat. 21, pp. 73–75) predlaga atribucijo Leonardu oziroma Lardu Tedescu, ki je skupaj s polihromatorjem Leonardom Boldrinijem avtor *Križanega* iz beneške cerkve San Giovanni in Bragora (cat. 22, pp. 75–79). Vendar pa na razstavi razlike med obema *Križanima* postanejo očitne: medtem ko je trogirski do neke mere idealiziran in povsem neekspresiven, pri beneškem lahko najdemo bolj severno vplivane ekspresivne elemente predvsem v oblikovanju obraza in prsnega koša. Zato novo predlagana atribucija kljub upoštevanju časovne distance skoraj dveh desetletij ne zveni prepričljivo.

Razstava in katalog sta kljub nekaterim kritičnim opazkam vredna pohvale. V prvi vrsti sta širši javnosti predstavila nekatera »nova dela«, ki so postala berljiva in zanimiva šele po restavratorskih posegih; naj omenimo le vrata tabernaklja iz trogirske zakladnice (cat. 3, p. 35) in *cartapesto* z *Marijo z detotom* iz Hvara (cat. 23, pp. 79–83). Poleg tega je bilo s predstavitvijo očiščenih del skupaj s primerjalnim gradivom omogočeno preverjanje atribucij in primerjav na sami razstavi, kar bo gotovo sprožilo nove, prej praktično nemogoče raziskave in objave. Nenazadnje pa je razstava javnosti predstavila nekaj prej nedostopnih del, med katerimi so gotovo največje »odkritje« štiri kipi Alessandra Vittorie z zvonika trogirske stolnice – razstavljen je *Sv. Simeon* (cat. 25, pp. 86–87). Zaradi izjemnega pomena za zgodovino tako hrvaške kot evropske umetnosti je razveseljivo, da je predvidena selitev razstave v Zagreb, kjer naj bi bila mnoga, sicer tudi težje dostopna dela, vsaj še nekaj mesecev dostopna tako laični kot strokovni javnosti.

Matej Klemenčič, Ljubljana

Nataša Polajnar Frelih: BAROČNI ČRNI OLTARJI LJUBLJANSKIH KAMNOSEŠKIH DELAVNIC,

Stična: Slovenski verski muzej 2001, pp. 172, en zemljevid, 7 risb, 2 črno-bela in 100 barvnih posnetkov.

Ime Nataše Polajnar Frelih se v strokovni literaturi že vrsto let pojavlja v zvezi z baročnimi oltarji, izdelanimi v ljubljanskih kamnoseških delavnicah okrog leta 1700 in pogosto imenovanimi »črni oltarji«, saj so pretežno

izklesani iz črnega apnenca iz kamnoloma Lesno Brdo pri Vrhniki. Najprej je Polajnarjeva leta 1989 objavila izsledke o oltarjih v cerkvi sv. Treh kraljev na Vrhu nad Rovtami, dve leti kasneje pa je na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani zagovarjala diplomsko nalogo o kamnoseku Mihaelu Cussi, glavnem avtorju črnih oltarjev, v kateri se je kot prva raziskovalka resneje posvetila problemu avtorstva marmornih kipov na teh oltarjih.¹ Leta 1997 je – kot logično nadaljevanje diplomskega dela – pripravila magisterij o črnih oltarjih na Slovenskem,² knjiga, ki jo ocenjujemo, pa je pravzaprav predelava te naloge.

Knjiga *Baročni črni oltarji ljubljanskih kamnoseških delavnic* je razdeljena na dva dela: v prvem je sedem uvodnih poglavij, v drugem pa obsežen katalog. V prvem delu knjige krajšemu in morda preveč šolsko zasnovanemu kulturnozgodovinskemu uvodu (pp. 5–7) sledi poglavje »Ljubljanski kamnoseki in cehovska pravila« (pp. 8–13), katerega glavni del je prevod rokodelskega reda iz leta 1676. Originalno nemško besedilo je avtorica v strokovni periodiki sicer že predstavila leta 1999,³ vendar pa ne bi bilo odveč, če bi ga ponatisnila še v knjigi.⁴ Pričakovali bi tudi kakšen komentar, na primer primerjavo z graškim vzorčnim rokodelskim redom ali pa s podobnimi in sočasnimi cehovskimi pravili slikarjev in kiparjev na Kranjskem, ki jih je že pred dobrim stoletjem objavil Julius Wallner.⁵

Naslednje poglavje, »Seznam ljubljanskih kamnosekov« (pp. 14–24), ki bi morda bolj sodilo na konec, med »dodatke«, je gotovo najkoristnejši del prve polovice knjige. V zadnjih letih se je število podatkov o mojstrih namreč zelo

¹ Nataša Polajnar, *Cerkev sveti Trije kralji na Vrhu nad Rovtami, Zbornik poročil raziskovalnih skupin. Mladinski raziskovalni tabor Logatec 1989*, Logatec 1989, pp. 35–88; eadem, *Mihael Cussa »universae Carnioliae lapicida et architectus«*, Ljubljana 1991 (diplomska naloga, tipkopis). Izsledki o avtorstvu kipov so bili objavljeni v eadem, O problemu avtorstva marmorne plastike na oltarjih Cussove kamnoseške delavnice, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. XXVIII, 1992, pp. 77–84, ter kasneje še v Nataša Polajnar Frelih, *Contributo all'opera dello scultore veneziano Enrico Merengo, Annales. Anali za istrske in mediteranske študije*, VIII, 1996 (*Series historia et sociologia*, 3), pp. 287–298.

² Nataša Polajnar Frelih, *Črni kamniti baročni oltarji ob koncu 17. in na začetku 18. stoletja v Sloveniji*, Ljubljana 1997 (magistrska naloga, tipkopis).

³ Nataša Polajnar Frelih, *Rokodelski red ljubljanskih kamnosekov in zidarjev iz leta 1676, Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, XLVII, 1–2, 1999, pp. 19–30.

⁴ Prepis arhivskega vira pogrešamo tudi pri novomeškem lavaboju (p. 149), kjer sta pobotnica in izpisek iz kronike, ki izpričujeta avtorstvo Luke Misleja, objavljena le v prevodu.

⁵ Julius Wallner, *Beiträge zur Geschichte der Laibacher Maler und Bildhauer im XVII. und XVIII. Jahrhunderte, Mittheilungen des Musealvereines für Krain*, III, 1890, pp. 107–115.

povečalo in postalo skoraj nepregledno, še posebej po objavi Resmanove knjige *Barok v kamnu* leta 1995, v kateri smo bralci močno pogrešali imensko in krajevno kazalo.⁶ Seznam skrbno povzema tudi najnovejše izsledke raziskovalcev, kakšno malenkost pa bi se vendarle lahko še dodalo. Tako velja pri Horaciju Bonaditiju (p. 16), pravzaprav Bonettiju, kot je zapisan v drugih ljubljanskih virih, opozoriti, da bi po ugotovitvah Blaža Resmana lahko bil identičen z videmskim kiparjem Orazijem Bonettijem,⁷ za Blaža Zitha (p. 24), ki je po Resmanovih ugotovitvah v mrliško knjigo vpisan 23. junija 1699,⁸ pa lahko kot kurioziteti navedemo spregledani podatek, da je verjetno tisti nesrečni kamnosek, ki ga omenja Janez Gregor Dolničar v svoji ljubljanski kroniki in za katerega je bil usoden zablodeli strel na slavju sv. Rešnjega Telesa 19. junija tistega leta.⁹ V seznam del pa bi morali vnesti vsaj še eno znano kamnoseško delo, kamnite piramide, ki jih je za prelaz na Ljubelju leta 1728 naredil Luigi Bombasi.¹⁰ Problem pa predstavlja tudi časovni okvir. Tako v seznamu zasledimo več mojstrov iz druge četrtine oziroma srede 18. stoletja (pp. 14, 24), manjka pa začuda sam Francesco Robba, ki je vodil tedaj najpomembnejšo kamnoseško delavnico in kakšnega od omenjenih kamnosekov celo zaposloval (že omenjenega Bonaditija oziroma Bonettija in, kot je bilo objavljeno šele po nastanku recenzirane knjige, Hieronima Zhudina alias Girolama Chiodinija).¹¹

V poglavju »Črni kamniti oltarji in tipologija« (pp. 25–31) je avtorica najprej na kratko opredelila material, iz katerega so bili oltarji narejeni, in dodala zanimiv opis črnega »marmorja« iz Valvasorjeve *Slave*, nato pa je po zgledu starejših »tipoloških« obravnav črne oltarje na podlagi vertikalne členitve, tlorisa in dekoracije razvrstila v osem skupin, v kronologijo nastanka teh oltarjev ali celo v sam izvor tipa pa se ni spuščala. Glede na številne dosedanje raziskave je povsem jasno, da je bila Ljubljana v kamnoseškem smislu zelo odvi-

⁶ Blaž Resman, *Barok v kamnu. Ljubljansko kamnoseštvo in kiparstvo od Mihaela Kuše do Francesca Robbe*, Ljubljana 1995.

⁷ Resman 1995, cit. n. 6, pp. 59–60; Blaž Resman, Oltarna oprema in plastika v cerkvi Marijinega oznanjenja, *Frančiškani v Ljubljani*, Ljubljana 2000, pp. 336–337. Cf. tudi idem, Epilog k Francescu Robbi, *Acta historiae artis Slovenica*, 5, 2000 [izšlo 2001], p. 174.

⁸ Resman 1995, cit. n. 6, p. 28, n. 89.

⁹ Viktor Steska, Dolničarjeva ljubljanska kronika od l. 1660 do 1718, *Izvestja muzejskega društva za Kranjsko*, XI, 1901, p. 86. Podatek sem navedel v recenziji Resmanove knjige (Matej Klemenčič, Kamen v baroku, *Razgledi*, 19 [1050], 11. 10. 1995, p. 27).

¹⁰ Cf. Anton Koblar, Cesta čez Ljubelj in ljubeljski piramidi, *Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko*, III, 1893, p. 223.

¹¹ Za Chiodinija cf. Matej Klemenčič, Od Enrica Merenga do Paola Calla: problem avtorstva kipov na oltarjih ljubljanskih kamnoseških delavnic okrog leta 1700, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. XXXVI, 2000 [izšlo 2001], p. 209, n. 42.

sna od mojstrov, ki so prihajali z Goriškega. Tako je bil Mihael Cussa doma v Lokavcu pri Ajdovščini in je bil sorodstveno povezan z goriškimi kamnoseki Paccassiji, pa tudi Mislej je bil doma iz bližnje, čeprav kranjske Vipave, da o ostalih kamnosekih z laško zvenečimi priimki sploh ne govorimo. Avtorica nekatere zanimive primerjave z goriškimi deli sicer omenja (pri skupini 5A, 6 in 8 ter večkrat v katalogu; cf. e. g. pp. 29–31), a izvora posameznih formalnih motivov, tako arhitekturnih kot dekorativnih, v svoji študiji ni poskusila opredeliti.

Poglavje »Naročniki« (pp. 32–35) je le preprost, komentiran seznam tistih naročnikov, ki jih je avtorici uspelo vsaj približno identificirati. Kot tak je le nekakšen komentiran »indeks« in bi spet bolj sodil na konec knjige. Podatki o posameznih osebah so po obsegu in vsebini neusklajeni in ponekod bi jih bilo gotovo mogoče dopolniti s pomočjo že obstoječe literature oziroma arhivskih virov. V seznamu pa gotovo manjka naročnik »Matteo von Segala«, ki je v knjigi predstavljen kot kamnosek (cf. pp. 27–28, 107–108, 129). Po starejši literaturi je Polajnarjeva prevzela podatek, da je naredil veliki oltar romarske cerkve na Svetih Višarjih, ki je danes v Žabnicah (Camporosso) v Kanalski dolini. Ker pa se v nekaterih arhivskih študijah Matej Segalla iz Vogelj (»zum Wünkhler«) omenja kot premožni trgovec, ki je leta 1715 kupil gorenjsko gospostvo Bela peč, leta 1720 pa v Ljubljani sestavil oporoko,¹² je jasno, da ni bil kamnosek, ampak naročnik oltarja.

Krajšemu zaključku (pp. 36–37) sledi drugi, najpomembnejši in najobsežnejši del knjige (pp. 41–154), v katerem je katalog 82 oltarjev (od teh eden ni ohranjen) ter 6 prižnic in 14 lavabojev. Tako prižnice kot lavaboji so v katalog očitno uvrščeni le zato, ker so pretežno narejeni iz enakega materiala, črnega apnenca. Poglavje se začne z zemljevidom, na katerem so označena današnja nahajališča teh spomenikov. Ker bi nas celo bolj zanimala prvotna razprostranjenost, bi bil zemljevid morda še uporabnejši, če bi bili posebej označeni spomeniki, ki so ostali *in situ*, ter lokacije, kjer so prvotno stali kasneje premeščeni spomeniki. Kataložne enote so pregledno sestavljene in vsebujejo podatke o avtorstvu arhitekture in figuralnega okrasja, o dataciji, naročniku, arhivskih podatkih in zgodovini raziskav, na koncu pa je dodana še točka »primerjalna analiza«, v kateri so omenjeni oblikovno sorodni spomeniki. V posa-

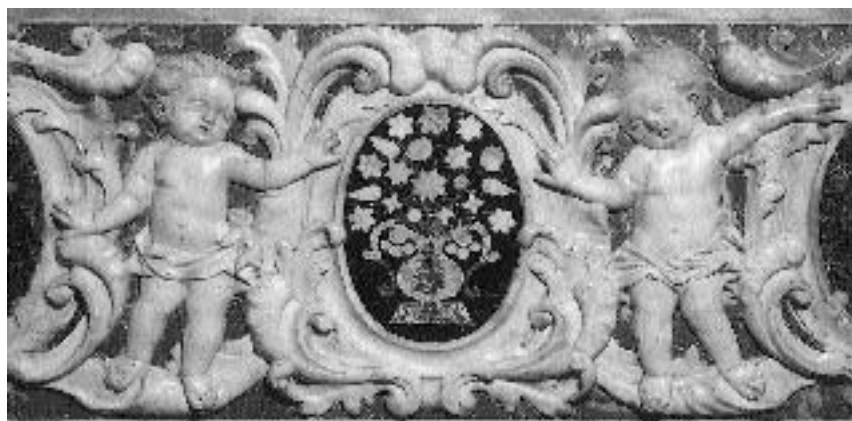
¹² Majda Smole, *Graščine na nekdanjem Kranjskem*, Ljubljana 1982, pp. 76–77; Jože Šorn, Novi podatki o umetninah in umetnikih našega baroka, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. III, 1955, p. 254. Poleg oporoke z dne 16. 2. 1720, ki jo navaja Šorn (Arhiv Slovenije, Testamenta, Grupa III., Lit. S, No. 39), je ohranjena še ena z dne 23. 3. 1721 (ibid., Grupa II., Lit. S, No. 58). Matej Segalla se omenja tudi med meščani Škofje Loke, ki so se izkazali kot dobrotniki kapucinskega samostana. V času gradnje samostana in cerkve (od 1707 dalje) je redu daroval 200 gol-dinarjev, v cerkvi pa je dal postaviti oltar sv. Antona Padovanskega (cf. Primož Kovač, Ustanovitev kapucinskega samostana v Škofji Loki, *Loški razgledi*, 40, 1993, pp. 44–45).



1. Matthias Hendrichs: *Maver* (1709), Ljubljana, ž. c. sv. Jakoba, oltar sv. Frančiška Ksaverija.



2. Matthias Hendrichs (?): *Objokovanje* (izrez), Ljubljana, ž. c. sv. Jakoba, oltar sv. Križa



3. Matthias Hendrichs (?): *Antependij* (1704), Žabnice (Camporosso), ž. c. sv. Tilna, veliki oltar.



4. Matthias Hendrichs (?): *Objokovanje*, Ljubljana, ž. c. sv. Jakoba, oltar sv. Križa.

meznih kataložnih enotah manjka le omemba ustrezne tipološke skupine, kar bi pričakovali glede na vestno razdelitev oltarjev v osem skupin, saj bi na ta način primerjalna analiza morda lahko postala nekoliko preglednejša. V kolikšni meri gre za resnično popoln popis črnih oltarjev, bodo pokazale nadaljnje raziskave, a že v pričujočem katalogu je poleg vrste dobro znanih oltarjev predstavljenih kar nekaj manj znanih del, ki so bila v starejši literaturi le bežno omenjena ali pa preprosto spregledana, kot na primer oltarji v Begunjah na Gorenjskem (pp. 44–46), vrsta vrhniških oltarjev (pp. 111–112, 126–128), dva stranska oltarja v Vidmu pri Dobropolju (pp. 120–121) ter danes žal prebarvani oltar v Pokojišču (p. 97). Med kandidate za naknadni vpis v katalog pa bi lahko omenili oltar sv. Frančiška, ki so ga iz ljubljanske frančiškanske cerkve sicer odstranili na začetku 20. stoletja, a ga poznamo vsaj po fotografiji,¹³ morda pa tudi oltar sv. Antona Padovanskega na Vranskem iz leta 1721¹⁴ ter celo veliki oltar v Matenji vasi iz leta 1739.¹⁵ Vsaj slednja morda nekoliko odstopa od najosnovnejše ideje o črnih oltarjih, a spet nič bolj kot nekateri drugi, ki jih najdemo v katalogu (npr. oltarja na Limbarski gori, pp. 67–68, in oltarji v kapelah gradov Brežice, Slovenska Bistrica in Podčetrtek, pp. 51, 96, 109). Vprašljiva pa je vključitev nekaterih mlajših lesenih kopij po črnih oltarjih (npr. Krašnja in Kum, pp. 63, 66), čeprav kamnitim sočasni primerki lesenih črnih

¹³ *Peto izvestje društva za krščansko umetnost v Ljubljani 1907–1912*, Ljubljana 1913, tab. 4, fig. 1; Matej Klemenčič, *Francesco Robba in beneško baročno kiparstvo v Ljubljani* (razst. kat. Ljubljana, Narodna galerija), Ljubljana 1998, p. 40, fig. 16; Blaž Resman, *Kipa frančiškanskih svetnikov v Šiški – Straubova ali Robbova?*, *Acta historiae artis Slovenica*, 3, 1998, p. 52, fig. 1; Resman, *Oltarna oprema...*, 2000, cit. n. 7, pp. 312–314.

¹⁴ Za podatke cf. Blaž Resman, *Šentjakobska cerkev v 18. stoletju, Jezuitski kolegij v Ljubljani (1597–1773)* (zbornik simpozija [Ljubljana, 23. – 25. 10. 1997], Vincenc Rajšp ed.), Ljubljana 1998, p. 227.

¹⁵ Sergej Vrišer, *Baročno kiparstvo*, Ljubljana 1967 (*Ars Sloveniae*), p. XLI, fig. 15.



5. Angelo Putti: *Marija z detetom* (1713), Slovenske Konjice, ž. c. sv. Jurija, oltar sv. Križa.

oltarjev, ki so modi sledili v skromnejšem materialu, v knjigi sploh niso omenjeni. Po drugi strani so v katalog vključeni lavaboji in prižnice in morda ne bi bilo napačno predstaviti tudi portalov in podobnih izdelkov, saj bi le tako lahko dobili jasno podobo o delovanju posameznih kamnoseških delavnic. Vendar pa to očitno niti ni bil namen pričujoče knjige. Le tako si namreč lahko razložimo dejstvo, da v katalogu na primer manjkata dva oltarja iz zagrebške stolnice, ki resda nista črna oltarja, a sta nastala v Cussovem nasledstvu v Ljubljani okrog leta 1703 ter sta zato zelo pomembna za razumevanje razvoja ljubljanskega kamnoseštva na pragu 18. stoletja.¹⁶ Tu se seveda srečamo z metodološkim problemom, ki je zaznamoval vrsto nalog, nastalih v okviru ljubljanske umetnostno-zgodovinske šole. Njihov cilj je bil popisati tipološko sorodne spomenike, jih razvrstiti v skupine ter morebiti ugotoviti še nekakšne razvojne linije. Tipološko neustrezni spomeniki so bili ob tem seveda izpuščeni, čeprav so denimo nastajali v istih delavnicah, in obravnava gradiva pač ni mogla biti celovita. Zato velja poudariti, da bi moralo biti katalogiziranje in tipološko razvrščanje le osnovni pripomoček pri nadaljnjem študiju in ne končni in edini cilj.

V katalogu je v eni od točk navedeno ime kiparja, ki je za oltar pripeval figuralno dekoracijo. Kvaliteta kipov, ki lahko pri oltarjih iste kamnoseške delavnice zelo niha, nam med drugim priča tudi o naročnikovih željah, raz-

¹⁶ Resman 1995, cit. n. 6, pp. 30–36.

gledanosti v umetnosti ter morda še bolj o njegovem premoženju. Glede na stanje raziskav beneškega kiparstva na začetu devetdesetih let je Nataša Polajnar Frelih v že omenjeni diplomski nalogi leta 1991 vprašanje avtorstva najkvalitetnejših kipov na nekaterih oltarjih Cussove delavnice in njenega nasledstva z atribucijo Enricu Merengu ustrezno rešila. Šele leta 1999 je Simone Guerriero uspel iz Merengovega opusa na podlagi novih arhivskih raziskav izločiti večje število del – tudi »kranjska« – in jih pripisati prej praktično neznanemu kiparju Paolu Callalu, ki je po osebnem slogu Merengu dokaj blizu.¹⁷ V novi knjigi je tudi Polajnarjeva že upoštevala najnovejšo literaturo, a ker je prav ona v marsičem pripomogla k večji prepoznavnosti kiparskih del na kranjskih črnih oltarjih, je pravzaprav škoda, da se omenjeni problematiki v uvodnih poglavjih ni natančneje posvetila.

Poleg skupine kvalitetnih Callalovih kipov najdemo na črnih oltarjih še nekaj skromnejših del, ki jih je mogoče avtorsko vsaj približno opredeliti. Avtorja kipa Frančiška Ksaverija in štirih reliefnih mavrov (sl. 1) v menzi svetnikovega oltarja v ljubljanski šentjakovski cerkvi (pp. 75–76) sta Ana Lavrič in Blaž Resman na podlagi dokumentov razkrila kot Matthiasa Hendrichsa (o. 1669–1711).¹⁸ Ob čakanju na podatke o kakšnih novih dokumentiranih delih tega dokaj nerodnega kiparja bi mu lahko z nekaj previdnosti približali še menzo velikega oltarja iz Žabnic (sl. 3) iz leta 1704 (p. 129) in relief *Objokovanja* (sl. 2, 4) pod menzo oltarja sv. Križa v ljubljanskem Šentjakobu (pp. 72–73), ki ga na podlagi virov časovno ne moremo opredeliti, saj vemo le to, da je oltar najverjetneje nastal leta 1678, relief pa bi seveda lahko bil tudi mlajši. Štiri dokumentirane mavre iz leta 1709 z nekaj starejšima, bolj reliefnima, a podobno nerodnima puttoma na žabniškem antependiju povezujejo labilna stoja, zasuki glav, zabuhli obrazi ter kiparjevo očitno pomanjkljivo poznavanje oziroma neobvladovanje anatomije, še posebej pri modelaciji rok. Za spoznanje boljši se na prvi pogled zdi relief *Objokovanja*, a po natančnejšem pogledu angelci, ki stojijo okrog Kristusa, razkrijejo podobne težave pri podajanju anatomije – spet najbolj pri rokah –, ponovljen pa je tudi stojni motiv in obrazne poteze. Višja kvaliteta bi lahko bila posledica boljše predloge ali pa je relief nastal nekaj let pred žabniškim, ko je bil kipar morda še bolj pri močeh.¹⁹

¹⁷ Simone Guerriero, Paolo Callalo: un protagonista della scultura barocca a Venezia, *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 21, 1997 [izšlo 1999], pp. 33–83. Za pregled raziskav, ki so bile predvsem delo Nataše Polajnar, Blaža Resmana in Simona Guerriera, cf. Klemenčič 2000, cit. n. 11, pp. 193–211.

¹⁸ Ana Lavrič, Blaž Resman, Oltar sv. Frančiška Ksaverja pri ljubljanskih jezuitih – nova dognanja, *Jezuiti na Slovenskem. Zbornik simpozija*, Ljubljana 1992, pp. 122–123, 132–133: doc. IV; Resman 1995, cit. n. 6, pp. 48–49.

¹⁹ Matej Klemenčič, *Kamnita baročna plastika v Sloveniji. Topografske študije. Vplivno področje Ljubljane*, Ljubljana 1998 (magistrska naloga,

Angelu Puttiju je bilo v zadnjih letih na podlagi slogovne analize že moč pripisati vrsto novih del, tako iz goriškega (1710–1711) kot iz ljubljanskega obdobja (1712–o.1719), spregledano pa je očitno ostalo še kakšno delo.²⁰ Tako je v njegovi delavnici brez dvoma nastala prvotna plastična dekoracija črnega stranskega oltarja sv. Križa v župnijski cerkvi v Slovenskih Konjicah iz leta 1713 (p. 110): vse značilnosti Puttijevega osebnega sloga – konstrukcijo telesa z ostro zasukano glavo, testeno modelacijo draperije ipd. – nosi polmetrski relief *Marije z detetom* (sl. 5), ki je že dosedaj veljal za italijansko delo,²¹ pripišemu pa mu lahko tudi dva putta v atiki, tri angelske glavičice nad tronom in obe oltarni krili. Atribucija kiparskega okrasa Puttiju še dodatno potrjuje nas-

tipkopis), pp. 41–42 (z nekoliko drugačnimi predlogi datacij kot tukaj). Relievi antependijev treh zagrebških oltarjev, ki so nastali v delavnici Cussovih naslednikov, so narejeni po isti predlogi kot žabniški, a so po kvaliteti še slabši in jih ne moremo pripisati istemu avtorju (za Remete cf. recenzirano knjigo na pp. 107–108, za reprodukcije oltarjev iz zagrebske stolnice cf. Ana Deanović, Željka Čorak, *Zagrebačka katedrala*, Zagreb 1988, pp. 228, 230).

²⁰ Resman 1995, cit. n. 6, pp. 47–61, 76–78; Blaž Resman, Veliki oltar v Svetem pri Komnu – goriško delo Angela Puttija, *Acta historiae artis Slovenica*, 2, 1997, pp. 67–76; Klemenčič 1998, cit. n. 13, pp. 23–27. Brez dvoma sta Puttijevo »goriško« delo tudi dva dosedaj neopažena reliefna putta ob menzi velikega oltarja reške jezuitske cerkve sv. Vida. Za oltar torej ni le kot priča podpisal pogodbe, ki jo je 2. januarja 1711 takajšnji rektor kolegija sklenil s Pasqualom Lazzarinijem, ampak je pri naročilu tudi aktivno sodeloval. Pogodbo je objavila Radmila Matejčić (Udio goriških i furlanskih majstora u baroknoj umjetnosti Rijeke, *Zbornik za likovne umetnosti*, 14, 1978, p. 170), na Puttijev podpis pa je opozoril šele Blaž Resman (Resman 1995, cit. n. 6, p. 78). Omeniti pa velja še dve spregledani Puttijevi deli iz ljubljanskega obdobja, kip *Sv. Nikolaja* na fasadi pazinske župnijske cerkve iz okoli 1714 (napis s kronogramom pod kipom ni v celoti ohranjen, fasada pa naj bi bila iz leta 1714; cf. Giannandrea Gravisi, La circoscrizione ecclesiastica della contea di Pisino, *Archivio veneto*, LXXII [s. V, XXX–XXXI, 59–62], 1942, repr. pp. 50/51 [datacija kipa v 17. stoletje], p. 58 [datacija fasade]) ter fragment *Kristusa z Oljske gore*, ki je last Narodnega muzeja v Ljubljani in je trenutno hranjen v lapidariju pod cerkvenim zvonikom na blejskem otoku, izviraj pa naj bi iz Štepanje vasi pri Ljubljani (cf. *Peto izvestje Društva za kršćansko umetnost 1907–1912*, Ljubljana 1913, p. 33). Na pazinski kip me je opozoril Stanko Kokole, ki je kip tudi prepoznal kot Puttijev, Simone Guerriero me je opozoril na njegovo reprodukcijo v literaturi, Jasna Horvat pa mi je pomagala pri iskanju provenience blejskega kipa; vsem se najlepše zahvaljujem. O teh, še neobjavljenih Puttijevih delih pripravljam posebno objavo.

²¹ Sergej Vrišer, *Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem*, Maribor 1963, p. 56.

tanek konjiškega oltarja v eni od ljubljanskih kamnoseških delavnic, pa naj bo to Mislejeva, ki ji je oltar trenutno tudi pripisan, ali kakšna druga, na primer Bombasijeva, s katero je Putti sodeloval v Radovljici (p. 102).

Knjiga Nataše Polajnar Frelj je dragocen katalog, ki bo v bodočnosti marsikateremu raziskovalcu olajšal delo. S pomočjo tega kataloga bo mogoče še natančneje raziskati samo arhitekturo črnih oltarjev, posebej njen izvor, ob dodatnem pregledu drugih sočasnih kamnitih oltarjev pa bolje osvetliti zgodovino baročnega kamnoseštva na Kranjskem ter raziskati okus in zahteve naročnikov, ki so si namesto lesenih zaželeli oltarje iz trajnejšega in plemenitejšega materiala.

Viri ilustracij: Matej Klemenčič (sl. 1, 5), Edo in Boris Primožič (sl. 2, 4), po starejših publikacijah (sl. 3)

Barbara Jaki, Ljubljana

HISTORICAL PAINTING OF THE 19th CENTURY IN CENTRAL & EASTERN EUROPE. CULTURAL HERITAGE A COMMON RESPONSABILITY.

Budimpešta, 7.–9. september 2001.

Mednarodni znanstveni simpozij. Organizator Pro Arte et Natura Foundation, partnerji Ernst Múzeum, Magyar Nemzeti Galéria in Magyar Nemzeti Múzeum.

Ena od smeri slikarstva v 19. stoletju je bila povezana z oživljanjem preteklih umetnostnih slogov ali zgodovine. V okviru širšega gibanja se je razvilo tudi t. i. zgodovinsko ali historično slikarstvo (angl. *history painting*; nem. *Historienmalerei*), z izrazito propagandistično podstatjo. Današnje politične okoliščine, mednarodni integracijski tokovi in prerazporeditev geopolitičnih interesov so kot reakcijo spodbudili iskanje vzorcev posamičnih nacionalnih identitet, ki naj sežejo čim dlje v preteklost. Velika časovna odmaknjenost med zgodovinskim dogodkom in trenutkom njegove interpretacije pa razpira prostor za špekulacije, prilagojene interpretacije ali že celo mitološke razsežnosti.

V slovenski umetnostnozgodovinski stroki je izraz »historično slikarstvo« redek. Ta žanr obsega celotno narativno slikarstvo, od mitoloških in bibličnih prizorov do profanih, ki lahko temeljijo na poetičnih ali zgodovinskih virih. Najpogosteje se uporablja za označevanje slikarstva z ikonografijo iz nacionalnih zgodovin. *Historia* je bila stoletja predmet slikarske teorije in je v akademijem pouku zavzemala prvi razred v hierarhiji zvrsti, pred portretom, žanrom, krajino in tihožitjem na zadnjem mestu. Jasnejša opredelitev žanra izvira iz 17. stoletja, čas po francoski revoluciji ga je temeljito reformiral, od

konca 19. stoletja pa se o tej temi razvijajo tudi akademske diskusije. Historično slikarstvo je razvilo lastno retoriko, zakonitosti in pravila za *modi* predstavljanja, za *decorum*, *expressio* in *exemplum virtutis*. Slikar, ki je hotel uspeti kot avtor historičnih prizorov, je moral biti dobro izobražen, *historia* je morala predstavljati moralni zgled in biti gledalcu razumljiva tudi brez dodatne razlage. Reynolds je v svojih predavanjih zahteval, naj zgodovinske slike kažejo osebe z vsem dostojanstvom, ki ga te premorejo, in pri heroičnih ter za moralo razsvetliljskih dejanjih.¹

Danes izraz historično slikarstvo največkrat uporabljamo za slike iz zgodovine patriotskega in meščanskega liberalizma, ki je bil neločljiv sestavni del prebujanja nacionalizma in oblikovanja nacionalnih držav. Slovenci v času, ko je bilo slikanje prizorov iz narodove zgodovine v raznih evropskih deželah najbolj aktualno, take vrste slikarstva nismo razvili; malo pozneje je to vlogo prevzela impresionistična krajina, kot je razvidno iz naslovov slik, sočasnih komentarjev in predvsem recepcije impresionističnega krajinarstva pri nas.

Nacionalne implikacije krajinskega slikarstva je nadrobneje raziskala Ana Kučan,² ostajajo pa tudi osrednji moment novejših interpretacij dela Ivana Groharja in Riharda Jakopiča; manj to velja za Matijo Jamo.

Že od začetka 19. stoletja lahko v slovenskem slikarstvu zasledujemo tudi legitimizacijo nacionalne zgodovine skozi portretne upodobitve vidnejših osebnosti kulturnega, gospodarskega in političnega življenja.

Problematika historičnega slikarstva 19. stoletja v srednji in vzhodni Evropi je bila tema znanstvenega simpozija, ki je nedavno potekal v Budimpešti. Organizirala ga je fundacija Pro Arte et Natura (z zgovorno okrajšavo PAN), pod generalnim pokroviteljstvom Otta von Habsburg. Najbrž ni naključje, da so vodilni ljudje fundacije prav gospodarsko močni in politično vplivni madžarski aristokrati. Neposredni povod za organizacijo simpozija je bilo prizadevanje prireditelja za obuditev zanimanja za opus madžarskega slikarja Gyule Benczúrja (1844–1920) in za obnovo njegove rojstne hiše. Ob tej priložnosti so pripravili slikarjevo pregledno razstavo in izdali dobro ilustrirano monografijo.³ Dejanski vzrok pa je praznovanje tisočletnice madžarske zgodovine in desete obletnice demokracije.

Človek skoraj ne bi pričakoval tako vroče izraženega interesa za dokazovanje nacionalne samobitnosti, kakršnega poznamo denimo pri narodih nekdanje Jugoslavije, ki so se do neke mere integrirali v skupno slovansko zgodovino že od ilirskega gibanja, znotraj avstrijskega imperija. Vendar je čas sov-

¹ Cf. pregledno zbirko starejših teoretičnih tekstov s komentarji v: Thomas W. Gaehtgens und Uwe Fleckner (Hrsg.), *Historienmalerei*, Berlin: Riemer Verlag, 1996.

² Ana Kučan, *Krajina kot nacionalni simbol*, Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1998.

³ Gábor Bellák, *Benczúr*, Budapest: Corvina, 2001.

jetskega vpliva pustil svoje sledi, ki se jih Madžari osvobajajo tudi v duhovnem pogledu. To poglavje iz slikarstva je za Madžare posebej pomembno, saj se znova ozirajo nazaj v zgodovino in vzpostavljajo svojo zgodovinsko in nacionalno identiteto. Njihovo prizadevanje jasno zrcali tudi velika in na novo urejena zbirka historičnega slikarstva v Madžarski narodni galeriji.

Na simpoziju so se predavatelji lotili predvsem osrednjega dela historičnega slikarstva 19. stoletja, ki je neposredno povezano s političnimi spremembami v tem delu Evrope, to je upodobitvam motivov iz nacionalnih zgodovin, ki so učinkovali narodnostno spodbujevalno in državotvorno in so sooblikovali patriotsko mitologijo. Med predavatelji se je zvrstila smetana madžarskih umetnostnih zgodovinarjev, ki se ukvarjajo s preučevanjem 19. stoletja. Ti so se lotili nadrobnejših tem iz madžarskega slikarstva. V nasprotju z njimi so predavatelji iz drugih držav ponudili splošne, manj problemsko zastavljene pregledne.

Anna Szinyei Merse, vodja kustosov in glavna svétnica Madžarske narodne galerije, je v predavanju z naslovom *Rezultati in status historičnega slikarstva v osrednji in vzhodni Evropi* predstavila pomen historične motivike v slikarstvu narodov znotraj večnacionalnih monarhij kot orodja v boju za nacionalno identiteto in politično samostojnost. Slikarji so se v 19. stoletju šolali na akademijah v Parizu, Münchnu, na Dunaju ali v Italiji in so sledili vzorcem, ki so jih spoznavali na evropskih akademijah. Predstavila je osnovne značilnosti madžarskega, češkega, poljskega, ruskega in romunskega slikarstva ter opredelila njihove navezave na evropska središča. Hrvaško historično slikarstvo posebej za Madžare kaže nekaj vsebinskih problemov, saj si denimo Nikolo Zrinjskega lastijo kot nacionalnega junaka tako eni kot drugi. Za Slovenijo je na kratko ugotovila, da historičnega slikarstva nimamo.

Organizatorjem je uspelo pridobiti tudi enega najboljših poznavalcev te problematike, Ekkeharda Maia iz Kölna, ki je leta 1990 izdal obsežno knjigo z naslovom *Historienmalerei in Europa*,⁴ v kateri je zbral več tehtnih besedil raznih piscev. V svojem referatu je poudaril socialno in politično vlogo historičnega slikarstva ter nakazal razloček med ideološkimi potrebami po historičnem slikarstvu na vzhodu in na zahodu Evrope ter vsebinsko razlikovanje med pojmom domovina in nacija. Na podlagi Corneliusove deklaracije o pomenu in vlogi umetnosti se je v 19. stoletju oblikovala nova nemška religiozno-historična slika, ki se je prek naslednikov Corneliusovih idej von Pilotyja in Kaulbacha iz heroizacije zgodovine vsebinsko preoblikovala v kritiko te, in sicer v opusu Adolfa von Menzla. Predvsem pa je Mai obravnaval t. i. *die grosse Malerei* – velika nacionalno obarvana platna za nove velike nacionalne stavbe. Tako slikarstvo so vzpostavile in z vsem svojim aparatom podpirale tudi slikarske akademije.

Maria Poprzelka, direktorica Inštituta za umetnostno zgodovino na univerzi v Varšavi, je govorila o pomenu in recepciji historičnega slikarstva na Polj-

⁴ Ekkehard Mai (Hrsg.), *Historienmalerei in Europa: Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz am Rhein: Verlag Philip von Zabern, 1990.



Gyula Benczúr, *Osvoboditev Buda*, 1885–1896 Budimpešta, Madžarska narodna galerija

skem. Ugotovila je, da je nacionalno spodbujevalno vlogo najprej nosila poezija; zgodovina je bila tudi domena filozofije. Spremembe so nastopile s pionirskim tekstom Jana Matejka (1838–1893), v katerem je ta je med drugim zahteval, da historično slikarstvo ne sme biti suženj politike. Matejko je tudi edina vidna slikarska osebnost na Poljskem, ki jo je avtorica referata duhovito imenovala »zgodovinski slikar s pogledom nazaj«. V svojih slikah je postavil kanone za upodobitev poljske zgodovine, ki so postali del nacionalne zavesti, uporabljali pa so jih tudi pozneje, prav do današnjega časa, za politične in nacionalne manipulacije.

Roman Prah, profesor umetnostne zgodovine na Karlovi univerzi v Pragi, je predstavil paleto motivov iz obdobja češke nacionalne renesanse. Med vidnejšimi slikarji, specialisti za velike prizore, je bil Václav Brožík (1851–1901), ki je na mednarodno prizorišče vpeljal češke nacionalne motive. Za nas je pomembno, da je z njim še v pariškem obdobju sodeloval Jurij Šubic, ki se je torej lahko neposredno seznanil s tendenco historičnega slikarstva, vendar je v svoja prizadevanja doma ni vključil. Drug slikar, s katerim sta prav tako sodelovala oba Šubica, je bil Aleš, ki je v slikarstvo vpeljal stereotipe nacionalne samozavednosti s pomočjo oddaljene zgodovine. V opusu obeh pa se prepletajo alegorične in zgodovinske prvine.

Tim Hunter, direktor oddelka za evropsko umetnost 19. stoletja pri londonski Christie's, je ugotavljal, kako slike z zgodovinskimi motivi soustvarjajo našo današnjo podobo zgodovine, saj so njeni vizualni komentarji. Seveda ni mogel obiti Reynoldsovih pogledov na ta žanr. Poudaril je, da ima vsaka zgodovinska slika političen značaj, ter opozoril na njene propagandne moči in metode za legitimizacijo zgodovine. Trditve je ponazoril s primerom upodobitev Napoleonovih akcij, saj se je prav Napoleon dobro zavedal propagandnega potenciala slikarstva.

Sledilo je še šest predavanj, ki so se navezovala na madžarsko slikarstvo. Beatrix Basics je predstavila motive in kompozicijske vzorce madžarskega historičnega slikarstva, Katalin Sinkó pa ciklese historičnih slik in te interpretirala kot alegorije zgodovine. Zsuzsanna Bakó, vodja oddelka za slikarstvo 19. in 20. stoletja v Madžarski narodni galeriji ter avtorica monografije o Munkácsyju, je orisala vlogo Viktorja Madarásza in Bertlana Székelyja, Gábor Bellák pa je predstavil Gyulo Benzúrja. Júlia Szabó, ki jo poznamo po pregledni študiji madžarskega slikarstva 19. stoletja, je predavala o upodobitvah smrti heroja ter prepletanju slikovnih virov za to temo od antike prek religioznih prizorov do madžarskega historičnega slikarstva. Simpozij je sklenila Gabriella Szvoboda-Dománszky s kulturnozgodovinsko študijo o cenah in velikostih, ki so jih dosegala platna z zgodovinsko motiviko.

Izčrpna in dobro pripravljena predavanja so prinesla več ugotovitev, ki jih bo moral upoštevati vsak prihodnji raziskovalec historičnega slikarstva. Rdeča nit skoraj vseh predavanj je bilo jasno izraženo dejstvo, da je historično slikarstvo 19. stoletja značilnost moderne nacionalne emancipacije. Pogosto je bilo uporabljeno ali celo zlorabljeno za uresničitev političnih namenov. Nosilke tega slikarstva so bile slikarske akademije, od francoske dalje. Za njegov razvoj je poleg političnih okoliščin potrebna materialna baza, ki omogoča razvoj velikih idej in gradnjo velikih stavb za slike velikega formata. V vsebinskem pogledu so za razvoj zgodovinske slike potrebni veliki junaki. Njihova dejanja je historično slikarstvo mitiziralo in celo sakraliziralo, toliko bolj, kolikor manj je bilo znanih zgodovinskih dejstev in kolikor bolj so bila junaška dejanja odmaknjena v preteklost. V slovanskih deželah se je oblikovalo z željo po izoblikovanju nacionalnosti pod vplivom panslovanskih idej in s prireditvijo širših slovanskih elementov, izpeljanih iz slovanskih epov.

Vsekakor je za interpretacijo historičnega slikarstva nepogrešljivo poznanje zgodovinskega konteksta, v katerem je slika nastala, ker le to omogoča njeno natančno branje, saj sicer lahko pride do velikih pomot.

Simpozij pa ni dopustil resnega sklepa o tem, kaj so dejanski pogoji za opredelitev slike kot historične: kakšne pogoje naj taka slika izpolnjuje – ali gre za upodobitev nacionalne zgodovine ali za klasično pojmovanje termina, kot ga je razvijal pouk na slikarskih akademijah.

Predavatelji so bili izbrani skrbno in po visokih strokovnih merilih, vendar so poleg Hrvatov manjkali predvsem avstrijski umetnostni zgodovinarji, kar je nedvomno okrnilo celovitost pregleda historičnega slikarstva 19. stoletja v srednji in vzhodni Evropi.

V vseh drugih ozirih je bil znanstveni simpozij organiziran brezhibno. Vse referate so simultano prevajali v angleščino in nemščino. Organizatorji, še posebej glavna in odgovorna oseba Erzsébet Liptay, so se izkazali z izredno gostoljubnostjo in pristnim prizadevanjem za razširjanje splošne zavesti o pomenu slikarstva za oblikovanje in komentiranje nacionalnih zgodovín.

Tomaž Brejc, Ljubljana

Martin Kemp, urednik: *The Oxford History of Western Art*. London: OXFORD UNIVERSITY PRESS, 2000, 564 strani, 735 barvnih in črnobelih ilustracij med tekstem

Irwini na koncu Zgodovine

Še nikoli se ni zgodilo, da bi se kak pregled svetovne zgodovine končal s slovenskimi umetniki. Zdaj se v obsežni knjigi z veliko naklado in mednarodno cirkulacijo, ki jo je uredil znamenit umetnostni zgodovinar, planetarni postmodernizem izteče v *Das Kapital*, instalacijo skupine Irwin v Clock Tower Gallery, New York, leta 1991.¹ Lahko bi se zgodilo, da bi, recimo, Jean Clair objavil svojo zgodbo modernizma, še prav posebej pariške šole in končal z Mušičem.² Takšna zadnja reprodukcija bi v tem primeru kritizirala abstraktni, minimalistični modernizem minulega stoletja in v tradiciji pariške šole, obujala humanistične vsebine in likovno tradicijo visoke umetnosti; skupina OHO je zadnje čase omenjena v ključnih sodobnih prevrednotenjih konceptualne umetnosti;³ Irwini pa končujejo predzadnje poglavje posvetnega, revizionističnega pregleda umetnosti, ki jemlje padec berlinskega zidu leta 1989 enako resno kot *sacco di Roma* leta 1527.

Ljubljanski komentar presenetljive pojavitve Irwinov v izbrani zgodovini zahodne umetnosti je (bil) temu primerno poniglav: pisec tega poglavja, tedaj še oxfordski profesor in prijatelj glavnega urednika Martina Kempa z iste šole, Paul Crowther, se je v Ljubljani seznanil s svojo bodočo umetniško soprogo, spoznal sodobno slovensko umetnost, se zapletel v razlago postmodernizma v postkomunističnih pokrajinah in v Irwinih ugledal zrcalno podobo lastnih teorij. Filozofovi kritični pogledi so se poistovetili z »družinsko« propagando in narcisoidno samovoljo. Ko je Crowther lansiral svojo tezo o postmodernem manierizmu, je primerke zanj vzela iz sodobne slovenske umetnosti (razstava v

¹ Neposreden razlog za to poročilo je bil res ta podatek, ob tem pa sem želel na kratko orisati še pozicijo Kempove kompilacije v sodobni umetnosti zgodovini, njenemu kánonu in pregledih. Kempov pregled je le ena izmed šestdesetih knjig nove serije oxfordske založbe, ki pokrivajo svetovno umetnost in teorijo; podoben tekmovalni cikel inovativnih knjig izdaja tudi Phaidon.

² Takšna zgodovina bi bila verjetno konservativna, v skladu s Clairovimi pogledi, npr. v knjigi *Considération sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité*, Paris 1983, in številnimi kasnejšimi teksti, v katerih razčlenja v tej knjižici prvič objavljene teze.

³ *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, Queens Museum of Art, New York 1999; T. Godfrey, *Conceptual Art*, Phaidon 1998.

Equrni, 1998: v knjigi so omenjeni Metka Krašovec, Alen Ožbolt, Mojca Oblak, str. 497) in postavil v središče Irwine kot v svetovnem pogledu najbolj znano in citirano umetniško skupino iz »vzhodne« postkomunistične enklave, za katere Srednja Evropa nikakor ni bila meteorološki, temveč ideološki in umetnostnozgodovinski pojav, vezan na predstavnostne sisteme totalitarizma in regionalizma. Anglež za vremenske težave srednje Evrope nima kakšnega posebnega posluha, ve pa, kaj so *Geistesgeschichte*, *genius loci*, apropiacija in dekonstrukcija.

Domače oblike zavračanja Irwinov in NSK so bile bodisi domoznanske in/ali nacionalistične (Komelj, Prelovšek), ideološko-politične in vrednostne (Mikuž), estetske (Medved) ali pa preprosto neumne, in zavistni slovenski akademiki so dosegli, da Irwini niso dobili primernih domačih priznanj (že vrsto let se jim izmika Jakopičeva nagrada). Zato pa so se jim Irwini oddolžili s sijajno medijsko kampanjo, ki jih že petnajst let kot fenikse dviguje iz domačijskega pogorišča. Razstave v Berlinu in Moskvi, New Yorku in Sydneyu so učinkoviti obliži za ljubljansko nerazumevanje in nerganje.

Irwini pa so pomembni tudi za umetnostnozgodovinsko stroko. Njihovo ustvarjanje veliko dolguje sočasni teoriji, posebej metodam dekonstrukcije in apropiacije, v katerih se Groharjev *Sejalec* znajde v ideološkem okolju nacionalne mitologije in lokalnega vrednostnega kánona ter tako preneha biti snov kritičnih analiz in interpretacij. Irwini so pokazali, kako se je umetnostna zgodovina slovenskega impresionizma spremenila v mitografijo. Tudi avantgardisti, zlasti Černigojev krog in Tank, so bili neusmiljeno postavljeni v interpretacijsko razmerje ideologija – estetski učinek. Mitografska umetnostna zgodovina je postala plen postmodernističnega pastiša, cinične paradoksnosti, vrednostnih diskriminacij, ki ob kopiranju, reproduciranju, preslikavanju in retuširanju, v prisvojitvah in simulacijah modernističnih ikon razkrije ideološko podstat lokalno sproduciranih vrednostnih kriterijev in norm modernizma ter način njihovega stapljanja v domači vrednostni kánon. Irwini so brezobzirno razkrinkali neprijetne probleme slovenskega umetniškega zaostajanja, eklekticizma, povzemanja tujih virov, in tako začeli revizijo, ki se občasno zrcali tudi v sodobni umetnostni zgodovini in kritiki. Izrabili so slovenski umetnostnozgodovinski kánon, kot se je izoblikoval v mitologiji modernizma, in ga kot obrnjeno rokavico vrgli v obraz sodobni slovenski umetnosti in kritiki.

Umetnostnozgodovinski kánon

Irwini se torej pojavijo na koncu zahodnoevropske kanonične zgodovine, tam, kjer se umetnostnozgodovinski kánon pretrga in se izgubi v globalizmu in multikulturalizmu v snovnem pogledu ter v dekonstrukcijski interpretaciji. Tehnično gledano pa se kánon še najbolj nazorno zrcali v umetnostnozgodovinskih pregledih, napisanih za začetni študij umetnostne zgodovine kot profesionalne stroke na univerzah in umetniških šolah, oziroma za široko

intelektualno rabo, s katero se ohranja in širi humanistična kulturna izkušnja zahodnoevropske civilizacije.⁴

Beseda kánon je prvotno pomenila palico, merilni drog ali utečeno mero, standard, s katerim določamo različne dosežke in vrednosti. Polikletov *Kánon* je bil teorija proporcij, ki jo danes razbiramo iz *Dorifora* (ki je tudi kopija), ker je originalni spis izgubljen. Galen navaja stoičnega filozofa Krizipa, in ta se sklicuje na originalni tekst, v katerem je pisalo, da je treba pravilno simetrijo nadgraditi z idealnimi razmerji telesnih delov, iz njih pa raste estetska popolnost, ki je učinkovitejša od naravnega ravnovesja. V tem smislu je moral biti *Kánon* visoka šola umetnosti in v današnjem pojmovanju tudi estetska teorija sama po sebi. V zdajšnji rabi je kánon posledica skupka pravil, določil, ki uravnavajo notranja razmerja in ravnovesje estetskega dejanja, umetnine, izjave. Vrednostno se pomen besede ravna po moči cerkvenega kánona v bogoslužju in bibliistici, s katerim se določa avtentičnost, pravilnost, ustreznost in obseg predpisov in nauk ter bibličnih tekstov, njihovo uporabo v liturgični, pravni, didaktični in estetski praksi. Od tod je vzet tudi osnovni pomen termina, ki v posvetni, šolski govorici opiše predvsem *seznam umetnin*, ki jih je mogoče sestaviti na podlagi pravil in standardov, ki (nad)določajo kriterije kakovosti in vrednosti umetniških del: dela, ki ustrezajo kánonu, so tudi narejena po njegovi meri, in tako je estetska in vrednostna samoreferencialnost kánona popolna. (Kanonični spisi so cerkvenopravno tisti, ki jih Cerkev določa za edino pravilne in veljavne – in knjige s seznama inkvizicijskega Indeksa so prav tako kanonične, le v prepovedani smeri.)

Izzivalna bralna in razlagalna odisejada Harolda Blooma, *The Western Canon, The Books and School of the Ages* (New York 1994, številni ponatisi) ni toliko problematična zaradi liste izbranih avtorjev in literarnih del, kot prav zaradi tega, ker ne upošteva tavitološke strukture vrednostnih sodb, ki temeljijo na kánonu, in nekritično povzdiguje čisto avtonomijo estetskega branja zoper izkušnje in izsledke multikulturalnih študij, feminizma, psihoanalize, poststrukturalizma in dekonstrukcije. Razlage, ki izhajajo iz takšnih predpostavk, po njegovem prepričanju avtomatično odpravijo moralne, intelektualne in estetske standarde, ponižajo veliko literaturo v snov banalnega materializma in marksizma, konteksta in recepcije.

Bloomov seznam »kanoničnih tekstov« iz zahodne, i. e. svetovne literature je osredotočen na Shakespeara – bi za umetnotnega zgodovinarja to pomenilo, da zavzema osrednje mesto zahodnoevropskega likovnega kánona Michelangelo? Je Michelangelova likovna univerzalnost za nas pomembnejša od Rembrandtove slikarske, grafične »specializacije«, ali pa nam je slikarjeva eksistencialna izkušnja le bliže kot kiparjev vzvišeni, nedosegljivi platonistični ideal?

⁴ Cf. K. Clark, *Civilizacija. Oseben pogled*, Ljubljana 1971. Takšen pogled se seveda razlikuje od znanstvenega proučevanja razvoja civilizacije in njene epistemologije v knjigah Norberta Elias.

Toda komu je takšno preudarjanje sploh namenjeno, ima dandanes takšna vrednostna pedagogika sploh še kakšen smisel? Mar ni (post)moderna umetnostna zgodovina povsem v območju zgodovinopisja, ki zavrača vrednostne sodbe?⁵

Tehnično gledano je kánon v likovni umetnosti najprej grški ideal, v moderni umetnostni zgodovini pa je postal lestvica in način vrednotenja, ki se izteče v seznam nesmrtnih mojstrovín. V sodobnih presoajah je že sam pojem »mojstrovína« problematičen, bodisi v ideološkem bodisi v operativnem smislu. Postmoderna mojstrovína je lahko samo »neznana mojstrovína«, je ideološka dogma in finančna, kapitalska investicija. V sodobni umetnosti o mojstrovínah sploh ne govorimo več, saj se zdi, da imamo opravka z umetniškimi deli, ki nastajajo v serijah, v ciklikih, v nekakšnih odprtih nizih, ki se instalacijsko spreminjajo, prilagajajo različnim bienalskim razstavnim razmeram. Mojstrovína ni več pojmovana kot nekaj samozadostnega, popolnega, dokončnega, je le »faza« v umetnikovem delovanju in razvoju, govori nam, kako je umetnik nek problem reševal, ne pa rešil, kako se je z njim soočil in ga pogosto pustil v nekem trpnem stanju »odprtega dela«. Informelsko, procesualno in konceptualno pojmovanje moderne slike in kipa je že po notranji strukturi nekaj nedokončanega, snovno to pomeni po eni strani sodobno predstavno fleksibilnost (v pomenskih dekonstrukcijah), po drugi pa odsotnost vrednostnih determinant in referenc. Kakor je bil zgodnji modernizem zavezan ekspresivni originalnosti, je sto let pozneje kakršen koli predstavljeni model takšne vrste (izraznost, unikatnost, neponovljivost, ipd.) že znamenje in nosilec idejne prisile in estetske dogme.

V kiparstvu je Nietzschejevo prevrednotenje vseh vrednost pomenilo dionizično izrabo arhaičnih modelov, povezanih s predstavo čiste forme in intuitivne harmonije, ki je kánon podvrгла umetniškim idiolektom, in ne reprodukciji antičnih historičnih pravil, s čimer je bil klasicizem v likovni umetnosti enkrat za vselej diskreditiran. Didaktični modeli 19. stoletja so temeljili na korektnosti in pravilih klasičnega ideala, ki se ga je bilo mogoče priučiti, tak študij pa je bil v naslednjem stoletju samo še prisila, ki je umetniško izvirnost utesnjevala v dogmah tradicije in zgodovinskega okusa. Z zatonom klasicizma in prevrednotenjem klasične tradicije je padel tudi kánon.

Ne le v 20. stoletju, tudi poprej se je kánon prilagajal sočasnemu estetskemu okusu (in trgu). Ko je Charles Eastlake za londonsko National Gallery kupil Piera della Francesca in Uccella iz znamenite zbirke Lombardi-Baldi⁶, je primitivom odprl vrata kánona, odločitev, ki jo je kasneje slikarstvo nove stvarnosti in metafizike (De Chirico, Carrà, Morandi itd.) tudi ustvarjalno potrdilo. Potrjevanje »okusa primitivov« je potekalo sočasno z odkrivanjem ne-

⁵ J. Ackerman, On Judging Art without Absolutes, *Critical Inquiry* V, 1979, pp. 441–469.

⁶ G. Perry – C. Cunningham (eds.), *Academies, Museums and Canons of Art*, Yale University Press, 1999, p. 228 (Open University: Art and its Histories, vol. 1.)

deljskih slikarjev (*peintres naïfs de la réalité*), form zunajevropske umetnosti, etnografske umetnosti; ekspresionistična mitologija izraza je segla na področja umetniške dejavnosti duševno bolnih in otrok, romantična predstava o prvi ideji pa je okrepila umetniške idiolekte in stilne diverzije, ki kulminirajo v postmodernizmu. Kánon ni bil več klasičen. Besedica »klasično« dandanes označuje samo še neko zvrstno učinkovitosti in pogovorno primero (slike »klasičnega« pop arta), ki govori prej o neki zamejeni stabilnosti v prepoznavanju in označevanju kot o dejanskem vrednotenju.

Pregledi

Tradicija humanističnega kánona se je po drugi svetovni vojni uveljavila najprej z Gombrichovo *Story of Art* (prva izdaja London 1950), ki je danes prevedena v vse svetovne jezike in je že sama po sebi nekakšna planetarna kulturna institucija. Avtor jo je prvotno spisal z mislijo na mlajše, vsaj gimnazijsko izobražene bralce: *bralce*, ne izključno *ogledovalce*, ki se dandanes zadovoljijo z množico primerjalnih reprodukcij. Z leti je postala pravi umetnostozgodovinski katekizem, ki so ga naprej hvalili in potem, v postmodernizmu, neusmiljeno kritizirali. Gombrichova knjiga je še danes intelektualno zanimiva, ker vendale ni napisana kot enosmerni didaktični nauk, temveč je vanjo vgrajena nekakšna skeptična dialektika, ki pa se precej negativno razbohoti prav ob moderni, za Gombricha le še »eksperimentalni umetnosti«. Žensk v tej zgodovini praktično ni, zunajevropske civilizacije so silno na kratko označene, kot nekakšna srednjeveška preteklost, po kriterijih zahodnega okusa in pričakovanj.

Gombrich je presodil, da zgodbe ni treba zatežiti z zgodovino stilov, in je naslove poglavij priredil vsebinskim poudarkom. S tem se je izognil težavnim in zapletenim utemeljevanjem stilne kronologije, to mimogrede razloži med drugo snovjo, več je poudarka na simbolnih in idejnih vsebinah, duhovitih oznakah socialnega konteksta in tudi umetniških psihologij, predvsem pa je bil pokojni Gombrich pripovedovalec humanistične tradicije, ki se obnavlja z zgledi in učenjem iz minulega časa, da bi si lahko utrta nove poti v prihodnosti. Tizianova triglava alegorija Previdnosti iz londonske National Gallery (EX PRAETERITO / PRAESENS PRVDENTER AGIT / NI FVTVRVM ACTIONEM DETVRPET) ponazarja Gombrichovo predstavo o tradiciji, ki jo 19. stoletje zamaje s »permanentno revolucijo« in iskanjem novih meril in se v Pripisu iz leta 1965 začne z opozorilom, da zgodovine umenosti ni mogoče napisati vse do današnje sodobnosti, tako kot je mogoče in nujno napisati zgodovino letalstva. Gombrichov odnos do umetniške sodobnosti je patriarhalen in ironično benevolenten, toda v bistvu vzvišen in odklonilen. Toda bil je dovolj pošten, da je priznal, da je poglavja o manierizmu pisal nevedno, pod (povratnim) vplivom Picassa: Giulia Romana je za doktorat raziskoval s takrat prikrito izkušnjo risbe, ki se mu je razodevala v Picassovem »klasičnem« slogu po prvi svetovni

vojni.⁷ Zanj se umetnost vendarle končuje s Cézannovo transformacijo mimetične podobe. Kar sledi, je umetnost samo še pogojno. Za sovražstvo do moderne umetnosti je bilo pogosto krivo tudi to, da so njene površine pogosto *matière non-semiotisable*, nedostopne ikonografski prepoznavnosti, in da v njih ni mogoče identificirati humanističnih vsebin, njihove tradicije in kontinuitete v ustvarjanju 20. stoletja.

Z Jansonovim pregledom: *History of Art. A Survey of the Major Visual Arts from the Dawn of History to the Present* (prva ameriška izdaja 1962, peta razširjena in izpopolnjena izdaja v redakciji Anthonyja F. Jansona, New York 1995), se je za naslednjih dvajset let ustalila pravičnejša in bolj pretehtana vizija zgodovine umetnosti, ki je modernizem sprejela kot zadnjo razvojno fazo novoveške estetske izkušnje. Janson je svoj pregled zasnoval bistveno drugače kot Gombrich. Najprej je naredil seznam umetnin, album skoraj 1100 reprodukcij, ki naj bi študentu pomagale ustvariti nekakšen imaginarni muzej mojstrov in svetovne umetnosti (*Key Monuments of the History of Art*, New York 1959) in bi tako opremljen lažje sledil uvodnim predavanjem. Nato je te *masterpieces* opremil s teksti, komentarji in vrednostnimi sodbami. Zasnoval je za tiste čase sodoben pregled umetnosti, ki je ohranil stilno kronologijo, sorazmerno uravnoteženo členitev gradiva, kjer je dobila več prostora arhitektura (s čimer je popravil očitno pomanjkljivost Gombrichove *Zgodbe*) in moderna umetnost. V uvodu je (podobno Gombrichu) opredelil temeljne kriterije pojma umetnost, podal kratko zgodovino umetnika in umetništva v zahodni civilizaciji, opredelil pojme, kot so domišljija, ustvarjalnost, originalnost, izraz, označil osnovne prvine likovnega jezika (forma, kompozicija, prostor) in poudaril pomen socialnega konteksta in okusa v zgodovinski presoji.

Najbrž ni študenta umetnostne zgodovine, ki si ne bi zapomnil kompozicijske predzgodovine Manetovega *Zajtrka na travi* (Rečni bogovi, detajl z rimskega sarkofaga, 3. st.; Marcantonio Raimondi (po Rafaelovi predlogi): *Parisoa sodba*, jedkanica, ok. 1520; Giorgione in Tizian: *Concert Champêtre*, Louvre) in dojel pomen likovne tradicije v navideznih inovacijah in prelomnih trenutkih, in takšna kontinuiteta likovnih zamisli v različnih simbolnih okoljih določa tudi druge Jansonove oznake umetnin. Toda potem se interpretacija zaustavi. Anthony F. Janson je v novejših izdajah ne spelje naprej, tam, kjer postane v tekstih M. Frieda modernistična os razmerja med gledalcem in dogajanjem v sliki oziroma je mogoče na takšnem primeru razviti večplastno analizo zloma zgodovinskega modela v predstavah 19. stoletja in vstopiti v heroizem modernega življenja (Baudelaire): uporabiti zakriti zgodovinski model za spodbitje normativne kompozicijske in simbolne kontinuitete in smisla ter ga postaviti v kontekst socialne in estetske strategije spektakelske podobe je zdaj že uveljavljena razlaga T. J. Clarka,⁸ in bi zanimala tudi študente na uvodnih predavanjih.

⁷ M. Sitt, *Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen*, Berlin 1990, p. 86.

⁸ T. J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, London 1985.

Jansonova ikonografija je omejena na primarno identifikacijsko raven simbolnega branja in pušča razmerja med ikonografijo in idejnim ter družbenim kontekstom bolj ob strani. V času, ko je pisal svojo zgodovino, je bila ikonografija na vrhuncu, in pričakovali bi, da bo tekst povsem v znamenju pomenskih interpretacij, toda kot izkušen pedagog se je zavedal, da je kompliciranje vsebine in specialistične izsledke težko vgraditi v splošni pregled. Seveda pa se ni želel izogniti zvezdnim trenutkom ikonografije: oltar družine Mérode v The Cloisters je še danes malone nemogoče »videti«⁹ brez Schapirove genialne rešitve njegovih ugank.

Kritike Jansonove obravnave moderne umetnosti je motila poenostavljena razporeditev snovi v tri temeljne tokove, ki naj bi pokrivala vse značilne »izme«⁹ stoletja, to so ekspresionizem, abstrakcija, fantazija.⁹ Odgovor je najti v členitvi modernističnega kánona, kot ga je oblikoval Alfred Barr Jr., najpomembnejši takratni raziskovalec modernizma in direktor MOMA. Najprej je postavil znamenito razstavo *Cubism and Abstract Art*, in potem še *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (obe v MOMA, 1936). Ob razstavah je izdal izjemno pomembna kataloga, ki so ju ponatiskovali vse do šestdesetih let. Janson je tako samo sledil Barrovim klasifikacijam in zato se je Duchamp (abstraktni dadaist v Barrovi kategorizaciji) znašel v zanj nesmiselni družbi de Chirica in Chagalla.

Kakorkoli že, Janson je bil dvajset let »zakon«⁹ za uvodne preglede, vse do izida *Svetovne zgodovine umetnosti*, ki sta jo napisala Hugh Honour in John Fleming (prvotni naslov: *The Visual Arts: A History*, London 1982; zadnjo, četrto izdajo, 1994, sta še sama korigirala in dopolnila). Avtorja, ki sta pred časom izdajala odmevno serijo *Art in Context*, sta bila morebiti zadnja učenjaka, ki sta še zmogla obvladati gradivo svetovne umetnosti v enem samem volumnu in v razmeroma enotni »teoretski«⁹ viziji. Vrednotenje, ki je še živo v Jansonovem slovarju, sta dosledno spremenila v razlaganje, poudarek je na družbenem in estetskem okolju, v katerem je umetnina nastala, in tako imamo priložnost dojeti sliko v njenem stvarnem okolju (beneške *Scuole*), ne pa v galerijski izolaciji. Kontekst je zanju živa socialna snov, recepcija pogojuje naročilo, inovativnost predpostavlja kršenje tradicionalnih uzanc in kriterijev; umetniški Jaz se je v naši civilizaciji radikalno spreminjal in Umetnik ni poenotena predstavnica entiteta, kot pri Gombrichu in Jansonu, temveč je subjektivni posameznik, ki je soočen z zahtevami dvornega astrologa, lokalnega politika, ekscentričnega klerika in negotovega kupca prve slike iz salonske ponudbe. Morda je presenetljivo, da je kontekst pojmovan bolj ideološko kot tehnično (interierjev, dekorja, umetne obrti ali grafičnih tiskov je manj, kot bi pričakovali) in da včasih umanjka pomenska zveza med zgodovinskim dogodkom in likovno kompozicijo (npr. mozaiki v Sta. Maria Maggiore in barbarski vpadi v Rim v letih 410 in 455). Toda Honour in Fleming sta napisala sijajno knjigo, ki ji v zadnji, četrtri razširjeni izdaji, niti postmodernistične kritike ne morejo do živega.

⁹ B. Collins in: *Art Journal* 49, 1990, 1, p. 90.

Prav ob njunem pregledu se tudi pokaže ozkosrčna pristranost specialističnih kritik: kajti največkrat moramo priznati, da se prav iz takšnih pregledov naučimo stvari, ki bi jih morali poznati, pa jih ne, in se nam znane umetnine pokažejo v novi luči, ki je sami, ob vsem morebitnem specialističnem, znanju nismo bili sposobni zaznati in opredeliti. Predvsem pa pride na dan zatajevana resnica: namreč, da je bil to dolgo časa edini priročni način, da smo si pridobili umetnostnozgodovinsko »splošno izobrazbo«. Honour in Fleming pa nista površna, ne posplošujeta v prazno, gradivo je izbrano iz pomembnih svetovnih nahajališč, ob tem pa sta še pravično »evropska«: ameriški umetnostni zgodovinarji v svojih pregledih pogosto nekritično izkoriščajo bogastvo ameriških muzejev in pozabljajo na Ermitaž, Stockholm ali zbirko Thyssen-Bornemisza, nemški povzdigujejo berlinske galerije in zbirko Ludwig nad Metropolitan in MoMa, v francoskih in italijanskih pregledih je vse polno lokalpatriotizma in kampanilizma. Na vprašanje, kateri pregled svetovne umetnosti je tačas najbolj primeren za študijski uvod v stroko, sta Honour in Fleming najbližje zanesljivemu, uravnoteženemu, slikovno uporabnemu in miselno dejavnemu čtivu. Na področju, kjer ni idealnih rešitev, je to zelo veliko.

1950, 1962, 1982 so letnice prvih izidov Gombricha, Jansona, Honour-Fleminga. V devetdesetih letih je izšel Gombrich v petnajsti, slikovno razširjeni izdaji (več ponatisov), Anthony F. Janson je temeljito predelal očetov originalni tekst v zadnji peti izdaji (1995, naslednja, šesta, je samo dizajnersko aktualizirana), Honour in Fleming sta leta 1994 razširila snov do postmodernizma. Prvotni umirjeni obseg knjig se je v novih izdajah razbohotil v ekscentrično nagačene, razširjene, pomnožene, dokumentacijsko nabite volumne, ki tehtajo 4 kg in več. Zdaj so v pregledu vstopile ženske umetnice, posebna poglavja so posvečena fotografiji in sodobnim medijem ter postmodernistični teoriji, in zlato pravilo je, da se pregled konča s kratkimi opozorili na sodobne muzejske zgradbe ter spremenjeno multikulturno podobo umetnostnega sveta po padcu berlinskega zidu. Poprejšnji elegantni, umirjeni evropocentrični teksti so postali nevrotično polni politično korektnih dostavkov o feminizmu in gejevski umetnosti, poljudni imažeriji in vzhodnem modernizmu. Podoba umetnostnega planeta Zemlja je danes prikrojena videzu nove politične korektnosti, ki pa je le na videz močnejša od evropocentričnega kánona, ki so ga pisali klasično izobraženi belopolti moški.¹⁰ Umetnostna zgodovina, ki bo resnična zgodba svetovnih razsežnosti in bo napisana v sozvočju in razumevanju Drugega, ki bo upoštevala epistemološke kriterije postkolonialne teorije, estetske in produkcijske prakse v okoljih tretjega sveta, bo morala najprej razviti drugačne teoretske univerzalije; kar berem zdaj, so le kritični nastavki zanjo.¹¹

Po snovi se kánon le počasi spreminja, glede na uporabljeno gradivo nikakor ni demontiran, še več, ene in iste umetnine se iz knjige v knjigo bolj

¹⁰ N. Salomon, *The Art Historical Canon: Sins of Omission*, in: D. Preziosi (ed.), *The Art of Art History. A Critical Anthology*, Oxford University Press, 1998, pp. 344–354.

¹¹ Med študenti so najbolj cenjeni kurzi Open University, npr. *Gender and Art; Views of Difference: Different Views of Art*, Yale University Press 1999.

ali manj ponavljajo; v pregledih tudi ni izredno velikih odstopanj v poenostavljeni tekstovni razlagi (le vrednotenja je zmerom manj), toda čim bolj se bližamo letu 2000, več je notranjih pomenskih preobrazb in včasih so oznake umetnin kar nasilno prilagojene aktualizmu sodobne interpretacijske histerije. Le kaj bi rekel modri oče »Peter« Janson, če bi vedel, da je sin Anthony preinterpretiral Giorgionejevo *Nevihito* in njeno nerazrešljivo poetično vsebino (Not-Subject v terminologiji C. Gilberta, Anti-Subject v oznakah J. Elkinsa) v »Adama in Evo po izgonu iz Raja«?¹²

Legendarna ameriška profesorica Marylin Stokstad je skušala z vrsto sodelavcev narediti čim bolj korekten povzetek aktualnih znanj in pogledov in je pripravila svetovni pregled umetnosti (*Art History*, New York 1995) v skladu s tistimi idejami in predstavnimi standardi, ki utrjujejo ravnovesje med evropocentrično in globalno vizijo umetnosti (morda pod vplivom eksperimentov, ki soočajo majevske reliefe z Gentskim oltarjem, kakršnega je izvedel David Summers), vzpostavljajo novo vrednotenje predkolumbske umetnosti (kar je ameriška notranja obveznost) in povzdigujejo afriško umetnost na raven, kjer smo doslej brali o kitajski in japonski. Rezultat njene nepopustljive strogosti je precej nepregledna, vendar dokumentarno izčrpna, globalna mreža umetnosti (ne brez smešnih napak: Split je v »Serbian Croatia«), pa se tudi ob njej postavljajo neprijetna vprašanja: je femnistični pogled nezaupljiv, kar sovražen do moškega pogleda, čeprav ga uteleša Tizianova odslikava čutnih substanc? Tizian je namreč odpravljen z dvema ne ravno izjemnima slikama: z dunajskim portretom Isabelle d'Este in *Venero pred ogledalom* iz washingtonske National Gallery. Kar zadeva množico informacij, obsežen slovar izrazov, razlago umetniških tehnik in seznam literature, pa ta pregled prekaša vse podobne publikacije.

Ker tudi planetarna knjiga ne skriva zahodnih standardov, mar ni potem razpravo o kánonu najbolje pustiti tam, kjer je nastala, v evropski umetnosti zgodovini od Vasarija, Bellorija in Winckelmanna do Kuglerja, Schnaaseja in Springerja? Dokler se sam pojem umetnosti, kot smo ga podedovali iz kánaona, ne spremeni, pri čemer ga utegne poraziti in nadomestiti neka nova planetarna »humanistika«, ki ne bo osnovana na zgodovinskem izročilu (npr. »biološka« zgodovina umetnosti, ki bo nastajala v medijski genetiki elektronske podobe), je po mojem skoraj nemogoče iznajti nove kriterije, take, ki bi bili planetarno učinkoviti in ki ne bi širili izključno zahodne paradigme na umetniška prostranstva, kjer naša vprašanja in problemi sploh niso tako usodni in potrebni. Elkinsov seznam nalog je sicer revizionističen, toda njegov vir je še vedno (zahodni) »razširjeni pojem umetnosti«, ki naj bi zdaj ob poudarjeni vzhodni

¹² Interpretacijo je razvil S. Settis že leta 1979. Cf. J. Elkins, *Why are our pictures puzzles? On the modern origins of pictorial complexity*, London 1999, passim.

Evropi (omenja Slavka Batušića) segel tudi v podsaharsko Afriko, Turčijo, amazonski bazen itd.¹³

Poleg tega pa so knjige te vrste tudi zadnje svojega žanra (*Kunstgeschichte*), zdajšnje večkilogramske papirnate »škastle« bo vsak čas (je že?) premagala spletna umetnostna zgodovina kot del univerzalne, sinhrono *Mediengeschichte*. (Ob knjigi M. Stokstad reklamirajo še dodatke, popolno pedagoško dokumentacijo, video, CD-ROM, diapozitive, študijski priročnik za profesorje, teste za študente itd., kar je vse mogoče spletno implementirati in preizkusiti.)

Razširjene izdaje standardnih pregledov: to pomeni, da je v njih čedalje več kronoloških preglednic, »okvirčkov« s specialnimi informacijami o umetniških tehnikah, posamičnih umetninah in njihovem kontekstu, virov iz sočasne literature in teorije, terminoloških pojasnil, diagramov in tlorisov ipd. Knjige se ne berejo več kot celota, temveč po študijskih programih in semestrskih planih, izpitih in seminarjih; estetsko razmišljanje je minimalizirano na raven bolj ali manj kaotične dokumentarnosti in urjenja spomina; teksti so razbremenjeni dvomov in dialektike in subjektivnosti. V skrajnem primeru se potem tudi umetnostna zgodovina ne bi smela ločiti od zgodovine letalstva. Knjige so si že podobne. Toda kaj se bo ohranilo: pregled kot knjiga, pregled kot subjektivna vizija umetnosti (pa ne kot Clarkova *Civilizacija*), kot specifična fikcija, esejistika, »literatura«, torej tudi fizično kot arhaični knjižni izdelek, ki ga vzamem v roke in potem berem, ne le listam med reprodukcijami.

Poskus v tej reduktivni in subjektivni smeri, se pravi ena knjiga zmernega obsega, delo enega samega avtorja, z enotnim predstavnim konceptom, zdaj osredotočenim na središča moči, bogastva in ugleda, je *Art in History* (prva izdaja Englewood Cliffs 1993), ki jo je za svoje študente na Northwestern University napisal Larry Silver. Skušal je omejiti brezkončno širjenje snovi, dokumentov, razpredelnice in diagramov, ki se jim tudi sam ni mogel izogniti, in je zato spisal kratko pripoved o umetninah v vsakokratnem vplivnem zgodovinskem okolju. Že naslovi in teme poglavij in odlomkov, npr. *Pilgrims and Power*, *Civic Religious Narrative* (Masaccio, Ghiberti), *Capitalism and Calvinism: Holland, Sublime and Secular: New York*, umeščajo likovno govorico v obzorje političnih središč in idejnih virov, pri čemer je iskal takšne primere, kjer se je pomembna umetnina neposredno vpisala v zgodovinsko ali krajevno izkušnjo (Chartres, Siena, Chicago). Pri tem mu je zmanjkalo kakršne koli razvidnejše likovne občutljivosti in so zgodovinskopolični kriteriji konteksta in vzročnosti premagali formo in lik vse do nedopustnih *omissions*: Giotto je praktično izpuščen! Toda Silver vendarle ni povsem zgrešil bistva: kolektivno avtorstvo pregledov ter skrajna nasičenost dokumentov in kolateralnega gradiva sta v bistvu (za)dušila sam kánon – ne toliko prevrednotila, kot razpusčila v množici novih središč in umetniških pokrajin (zunajevropska umetnost, postmoder-

¹³ J. Elkins, *Is It Still Possible to Write a Survey of Art History?* *Umeni* XLVIII, 1995, pp. 309–316.

nizem) ter v politični korektnosti, zaradi katere si danes nihče ne upa v splošnem pregledu izpustiti Artemisie Gentileschi, Judith Leyster, Vigée-Lebrunove, ali Berthe Morisot – v ZDA nadomestijo Degasa z Mary Cassatt.

Pregledi, varuhi kánona »od Giotta do Picassa«, ki so bili že po naravi počasni in okorni, konservativni in enostranski ali pa nekritično esejistični in zasebni, so postali nepregledna polja radikanih sprememb, ki jih je inavgurirala »nova umetnostna zgodovina«. ¹⁴ Spričo nje so začeli izgubljati tudi pedagoško upravičenost. Na ameriških univerzah opuščajo, ali pa so že povsem opustili, uvodne, kronološke in stilne preglede ter jih nadomeščajo z interpretativnimi, interdisciplinarnimi raziskavami izrazito teoretske narave. ¹⁵ Kjer pa jih še ohranjajo, je njihov namen le skromno didaktičen, da lahko študentje v enem semestru pridobijo informacije »iz ptičje perspektive«. Resnično delo jih čaka ob individualnem študiju teoretsko zahtevne izbrane literature in v seminarjskih razpravah. Tako kot se je razblinila predstava o estetski avtonomiji umetniškega dela, in še pred tem optimistična vizija »razvoja« umetnosti, se je sesula tudi vrednostna »instalacija« pregleda in njegova univerzalnost. *Kunstgeschichte* kot *Universalgeschichte* ne obstaja več, formalne in kontekstualne metode so prepletene do nespoznavnosti, npr. v neomarksističnih in recepcijskih pristopih, postmodernizem je označil tudi vstop v post-zgodovino 21. stoletja.

Kánon in kontekst: umetniške naloge v zahodnoevropskih predstavniških paradigmah

Martin Kemp se je temeljito zavedal sodobne stiske. Njegova rešitev problema ni toliko v prevrednotenju in reševanju kánona, temveč v drugačni razporeditvi in klasifikaciji njegovih vsebin. *Oxford History of Western Art* je predvsem spretna kombinacija kontekstualnega pristopa in pa širše paradigme t. i. skopičnih režimov, ki jih poznamo v analizah 19. stoletja in modernizma. ¹⁶ Zgodovinski stili in »izmi« so prestavljeni v informacijsko kronologijo na koncu knjige: v njej je leto 1985 pomembno, ker so NSK prvič nastopili v Londonu. V skladu z angleško rabo, *fine arts & architecture*, gre za pregled slikarstva, kiparstva, grafike in umetne obrti, zato je arhitektura izločena, oziroma je omejena na »zaslon«, pred katerim se kažejo kipi in slike, obstaja predvsem kot *white cube* profesionalnega galerijskega prostora. ¹⁷ Snov ni razdeljena po stil-

¹⁴ A. L. Rees – F. Borzello (eds.): *The New Art History*, London 1986.

¹⁵ *Art Journal*, vol. 54, 1995, št. 3: Rethinking the Introductory Art History Survey. Številko je uredil B. R. Collins.

¹⁶ Cf. M. Jay, *Scopic Regimes of Modernity*, in: *Vision and Visuality, DIA Art Foundation, Discussion in Contemporary Culture, Seattle*, 1988, vol. 2., urednik zvezka je bil Hal Foster.

¹⁷ B. O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley 1999 (razširjena izdaja). Jukastapozicije reprodukcij v Kempovi knjigi so včasih prav »galerijsko« učinkovite, npr. pp. 314–315, 318–319, itd.

nih kategorijah, temveč se ravna po umetniških panogah in nalogah v petih časovno-idejnih območjih in kontekstih.

Prvi oddelek je namenjen fundamentom, grški in rimski umetnosti med ok. 600 pred našim štetjem in letom 410. Za vse, ki smo bili šolani v cankarjanskem razvoju stila (ki se začne s poznim helenizmom) so ta poglavja vedno poseben izziv: najprej zato, ker smo bili vezani na študij starejših arheoloških šol in nam je bila antična umetnost posredovana še v duhu klasičnega ideala; prav na tem področju pa je sodobna arheologija opravila neverjeten razvoj. Ves didaktični, mitografski balast »filološke« muzealičnosti se je v zadnjih desetletjih spremenil v napeto strukturalno analizo idejnih, eksistencialnih, seksualnih, vrednostnih pogojev antične družbe in njenih likovnih »tehnik«. Nove analize arhaičnega sloga, podrobne opredelitve kánona, zlasti pa široka epistemološka razčlenitev temeljnih pojmov grške estetike (J. J. Pollitt) so spremenile antično pravljičo v neznansko zanimivo sodobnost. Vpogled v takšno razmišljanje je mogoče dobiti ob prispevku Ch. H. Halletta: *Ancient Paradigms from Augustus to Mussolini* (str. 64–67).

Naslov drugega dela, *Cerkev in država: vzpostavitev evropske likovne kulture 410 – 1527*, na svojevrsten način preslikuje našo bližnjo sodobnost – kot bi bila Kempova kompilacija napisana v sozvočju s povojnimi evropskimi povezovalnimi interesi, kot predpriprava na »evropsko umetnostno skupnost« v tretjem delu.

»Razvoju« zgodnjekrščanske umetnosti in iluminiranih rokopisov sledi *ars sacra* c. 1200, kar nas takoj spomni na teze Petra Laskoja; znotraj srednjeveške umetnosti je posebej poudarjena vloga monumentalne skulpture, slikanih oken, oltarjev in umetne obrti. Zlasti ob opisu razvoja oltarnega slikarstva (tudi njegove kiparske različice) je čutiti tiste sodobne teorije, ki ločujejo srednjeveško doživetje *ikone* od optične estetike novoveške podobe (*imago*).¹⁸ Za neposreden vpogled v način mišljenja, ki med drugim revidira vztrajni mit o Giottovi slikarski *revoluciji*, in kot pars pro toto za stil pisanja, ki velja za vse tekste v tej knjigi, navajam daljši odlomek iz poglavja o slikarstvu v srednjem veku, ki ga je napisal Robert Gibbs, specialist za Tommasa da Modena z univerze v Glasgowu:

»For the figurative arts the strongest technical advances were probably not between 'Romanesque' and 'Gothic' but, first, between the '1200 Style' and the mature Parisian figure style of sculpture (c. 1240) and painting (c. 1260). Even more important was the introduction of pictorial space under the influence of the Palaiologian Renaissance. The liberation of the Byzantine Empire from Western occupation coincided with a conscious revival of the Classical tradition in its art by the new Palaiologan dynasty, generally using

¹⁸ S. Ringbom, *Icon to Narrative*, Abo 1965; cf. H. Belting, *Slika in njeno občinstvo v srednjem veku*, Ljubljana 1991 (Studia Humanitatis); prva izdaja 1981.

tenth-century models in which the sensuality and painterly qualities of Antique painting were well preserved. Its preference for panoramic 'bird's-eye' viewpoints was transformed by Giotto di Bondone (c. 1270–1337) and contemporary Roman painters through an essentially frontal viewpoint. The third major change arose from the transformation of European dress around 1340 into highly tailored garments distinguishing between the sexes and stressing the curves of the body. The interest in natural detail already found in the margins of manuscripts was rapidly added to this concern for fashion and social difference in all forms of painting from illumination to frescoes.

The development of pictorial space seen from in front, as in the classic fifteenth-century manner advocated by Alberti, owed much to the conservative decorative practices of the Italians, whose churches gave little scope for stained glass windows or the light masonry and foliage patterns that accompanied them. Instead, the rich colours and large-scale imagery of the Romanesque church were gradually modified to allow more monumental spaces and more illusionistic designs to fill much of the available wall space, permitting large narrative cycles that were both didactic and emotive. The crucial example of their potential was probably the second Life of S. Francis painted in the upper nave of S. Francesco, Assisi, his burial church and head of the order he founded. Here the Roman curia organized his commemoration in a modern illusionistic cycle, apparently dissolving the wall surface into vistas of S. Francis preaching and realizing miracles among his familiar Umbrian towns and hills. Their pictorial space depends both on the aerial viewpoints of Byzantine and Roman painting and the frontal impact of the carvings upon Roman sarcophagi. New artistic skills, rooted in the re-creation of old or Byzantinized Roman techniques, served to make Francis's life immediate for spectators a hundred years later. The essentially Roman workshop, which may have included the boy Giotto (to whom the cycle has been attributed), established the predominant characteristics of fourteenth-century Italian painting. Giotto himself designed the Nativity frescoes for the lower church at Assisi.

The geometric measurement of space within the architectural structures of the Purification and Christ and the Elders in the Temple and the quiet observation of momentous actions from within it set the standards for much of European painting for more than a century; these designs were imitated from Siena to Prague and Westminster« (str. 124–125).

Ars nova v Italiji in na Severu predstavlja renesanso 15. in zgodnjega 16. stoletja in še posebej razširitev grafičnih tiskov. Ker je urednik strogo določil obseg posameznega poglavja (največ štiri strani teksta in šest strani reprodukcij), se mora bralec zadovoljiti s precej zoženo razlago renesančnega humanizma (znova s poudarkom na teoriji) in petnajstimi reprodukcijami, od Mantegna do Tiziana in Jana van Eycka do Dürerja. Toda če k temu doda manj znane ali vsaj redkeje ilustrirane umetnine, npr. portret Izabele Aragonske,

delo Francesca Laurane iz poznih osemdesetih let 15. stoletja, večfiguralno Pietà, polikromirano terakoto Guida Mazzonija (1492, Neapelj, Sta. Anna dei Lombardi), vpogled v studio Federica da Montefeltro, renesančni cassone in »porodni pladenj« Lorenza de Medici ali jedkanico neznanega florentinskega umetnika, ki prikazuje atletske plesalce v dionizičnih pozah *all'antica*, si bo lahko dosti bolj živo predstavljal kultivirano življenje renesančnih naročnikov, kot če bi ga spoznaval na znanih portretih in prikrojenih slikanih mizanscenah, ki ponavadi služijo takšnim informativnim namenom (npr. D. Ghirlandajo).

Tretji oddelek že v naslovu opredeljuje novoveško evropsko likovno skupnost: *Umetnost narodov: evropski vizualni režimi, 1527–1770*. Ločnica gotovo ni naključna. Po Chastelovi mojstrski predstavitvi¹⁹ se s *sacco di Roma* postopoma sklene »mediteranska faza« evropskega življenja in se z manierizmom in reformacijo odpira severna, evropocentrična zgodovina. Manierizem je pojmovan kot »mednarodni stil« 1527–1600, s čimer je znova oživiljena v stroki že nekoliko pozabljen diskusija za in proti, ki so jo v šestdesetih letih tako vehementno vodili G. Briganti, K. Forster, J. Shearman, L. Steinberg idr. Nato se vrstijo znani in nič posebej inovativni vpogledi v nacionalne, se pravi italijanske, francoske, španske, holandske, angleške kipe in slike in grafike, v *forme v prostoru*, ki govorijo lokalne dialekte baroka in rokokoja, klasicizma in razsvetljenstva do ok. 1770. Tudi ta oddelek sklepa poglavje o interieru, ki je eno najboljših v knjigi. Izvrstno je tudi poglavje o akademijah, teorijah in kritiki od florentinske Accademia del Disegno do Diderota. Prostorom dvora in salona se zdaj priključijo še »umetniške« lokacije, obiski v ateljejih in zasebnih zbirkah, komercialnih galerijah ter javnih razstaviščih. Širjenju evropskih predstav v kolonije ter domorodskim prizorom iz obeh Amerik in Azije, je posvečeno kratko poglavje, in ta pamflet je že sam po sebi ekscentričen evropski kuriozum.

Obdobje revolucij 1770–1914 »pokriva« (v četrtem delu), predvsem socialni kontekst likovne umetnosti od neoklasicizma do kubizma in futurizma (res zadnjima revolucijama v umetnosti?). Izdatno je obravnavana fotografija, industrija in oblikovanje, razvoj galerij in muzejev (odlična prezentacija), estetike ter nastanek umetnostne zgodovine.

Modernizem in posledice bi lahko poimenovali zadnji, peti oddelek, kjer je ob mednarodnem, vendar zelo evropocentričnem pregledu umetnosti 20. stoletja (minimalizacija newyorške šole; prim. R. Fougerson: *Atlantska civilizacija*, 1953, repr. 630), prostor tudi za alternative medije ter teorijo in kritiko postmodernizma. Da gre za angleško pojmovanje zahodne umetnosti, je videti tudi v značilni *Commonwealth* perspektivi: t. i. »alternativna središča« so za Kempa Indija, Afrika, afrokaribska umetnost, Kanada in Avstralija, Rusija pa predvsem v povezavi s padcem komunizma. Postmodernizem se konča z Irwin, ki jim na istih straneh delajo družbo še Komar in Melamid, Stephen Campbell,

¹⁹ A. Chastel, *Il Sacco di Roma, 1527. Od prvega manierizma do protireformacije*, Ljubljana 1994 (Studia humanitatis); prva izdaja 1978.

Eric Bulatov. Zadnja ikona postmodernistične umetnosti je seveda lahko samo Guggenheimov muzej v Bilbao.

Posamezne umetnine v tej knjigi so obdelane precej telegrafsko, vendar teksti niso mašila, niti jim ni mogoče odrekati informativnosti in občasne razlagalne namere, stil pisanja dopušča le omejeno število kvalifikacij in oznak. Metaforičnih izletov v poetično opisovanje ali vživetje v knjigi ni, zgodovinski »tropi«²⁰ so omejeni na minimalno število možnih sopomenov, vsak opis je pomensko enosmeren in skuša biti čim bolj informacijsko zaprt, dosleden. Mogoče bi takšno umetnostno zgodovino brez težav bral računalnik, ker pa je pisana v razumljivi, ne teoretski angleščini, jo je komaj potrebno prevajati. V njej je bolj malo presenetljivih novic, več pa skrbnega tehtanja, kaj je danes pomembno videti v preobrazbah same institucije, umetnostne zgodovine, ki je v kritični obliki ena tihih, vseprisotnih idejnih vsebin likovne zunanosti tega pregleda: kot bi razporeditev in omejitve (!) snovi določala nova kontekstualna in ne kanonična zgodovina; in kot na kakšnem sodobnem bienalu je prav tako pomembno dojeti, kaj je izpuščeno, kot kaj je reproducirano.

Ker je središčna vsebina knjige sam oris umetnostne *produkcije*, je razumljivo, da imamo opraviti z odličnim prikazom rokopisnih iluminacij in kodikologije, da je učinkovito prikazana dragocena tradicija vitraža, oltarne slike, umetne obrti in industrijskega oblikovanja, kiparske prakse v 19. stoletju in s fotografijo povezanih umetniških dejanj v 20. stoletju. Spričo tega je bralec le začuden, ker ne vidi Geronovega križa, Bernwardovih in Ghibertijevih vrat, Grünewalda, Tintoretta in Pontorma, Jordaensa in še mnogih drugih, ki pa so omenjeni v tekstih. Kot je zdaj že značino za novejša pristope, je Panofskyjeva teza o opatu Sugerju kot začetniku gotike skržena na minimum, Giottova revolucija je komaj opazna in socialna ikonografija Črne smrti nima pravega odmeva v ilustracijah.

Poglavje o modernizmu je precej restriktivno. Zaporedje slik: E. Hopper, *Soba v New Yorku* (1932), Picasso, *Mati z otrokom* (1921), G. Severini, *Pulcinella iz commedia dell' arte* (1922), daje vtis, kot bi v povojni umetnosti šlo edinole za odločno reakcijo zoper avantgardo in posledično sklicevanje na klasiko v 20. stoletju, zlasti po razstavi *On Classic Ground 1910–1930*, Tate Gallery, 1990, daje neprijeten vtis reakcionarnosti, ki zavaja.²¹ Sicer pa so aktualni problemi odlično naznačeni: fašizem in umetnost, eksistencializem in slika, alienacija in porabništvo v imažeriji 20. stoletja. Seznam reprodukcij pokaže, da to ni bilo stoletje abstrakcije, in je greenbergovska, formalistična teorija potisnjena v obrobje, teksti pa se čedalje bolj spreminjajo v naštevanje umetnikov (alternativni mediji), pri čemer se zamegli prispevek posameznika k

²⁰ Cf. H. White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore 1973, pp. 31–38 (The Theory of Tropes).

²¹ B. Buchloh, *Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting*, October, 16, 1981, pp. 39–68.

določeni umetniški orientaciji: za neinformiranega bralca bo J. Kosuth specialist za neon, ne pa mojster konceptualne umetnosti.

Toda takšna je osnovna naravnost pregleda in temeljna novost je prav klasifikacija gradiva na »skopične režime« zahodne civilizacije, v katerih so likovne inovacije in njihova estetska učinkovitost smiselne le, če se vpišejo v socialni kontekst (recepcija, kritika, teorija) in v oblikovno prostorske oblike uporabnega življenja (cerkvena in domačijska oprema, reproduktivne tehnike, galerije), kjer imajo prednost javni načini soočenja z umetnostjo. Tu ni prostora za *Geniegeschichte*.

Izbrano literaturo so po svoji presoji in virih izbrali pisci posamičnih prispevkov, vseh je 51 po številu, so zelo različni, od svetovno znanih imen do mlajših, a očitno izkušenih postdoktorandov. Marsikaj v tem izboru resnično pogrešam; ker gre za socialno orientirano recepcijsko zgodovino, za grafiko vsaj: A. H. Mayor: *Prints and People. A Social History of Printed Matter*, New York 1971, in seveda publikacije Davida Kunzla, vsaj: *The Early Comic Strip. Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825*, Berkeley 1973.

Po branju te knjige še toliko bolj verjamem Donaldu Preziosiju, da je poglavitni smoter takšne umetnostne zgodovine sploh vzpostaviti, sproducirati pojem modernosti,²² da je modernost edino pojavno območje, v katerem se nova umetnostna zgodovina izkaže kot vplivna hermenevitična disciplina. In da je v njej povsem enakovredno zastopana umetnost nove Slovenije, je nesporen dokaz, da smo – vsaj kar zadeva sodobno likovno umetnost – že vstopili v tolikanj zaželeno evropsko skupnost.

²² D. Preziosi, *Art History: Making the Visible Legible*, in: *The Art of Art History. A Critical Anthology*, Oxford University Press, 1998, p. 18.