

## OCENE IN POROČILA

AMSTERDAMSKI KONGRES JE MIMO, ŽIVEL LONDON 2000!

XXIXth International Congress of the History of Art »Memory and Oblivion«, Amsterdam 1. – 7. september 1996

Ko so se v skisanem nedeljskem popoldnevu 1. septembra 1996 v dvoranah amsterdamskega kongresnega centra začeli zbirati prvi udeleženci 29. mednarodnega kongresa umetnostne zgodovine in se je pogovor razvijal, je kmalu postalo jasno, da je vsak med nami sicer prišel prepričan, da je krovna tema »Spomin in pozaba« izjemno široka in da poleg lastne predstave o tem polju obstaja še mnogo drugih pogledov, a hitro smo začeli ugotavljati, da je tema več kot mnogoobrazna: dobila je neulovljivo podobo duha iz steklenice.

»Memory and Oblivion« sta bili najpogosteje slišani besedi in – tako kot je bilo zapisno v uvodu programske knjižice – menda res vsi vemo za ti dve temeljni okoliščini našega strokovnega delovanja. Sleherna analiza ali sinteza, poseg ali reševanje se k spomeniku vrača z izhodiščem, da tisto, kar je iztrgano pozabi, osvetlimo z novim pogledom, vrednotenjem, predstavitvijo. Zavest, da je sta ti dve kategoriji bolj diskurzivni, odprti, kot se na prvi pogled vidi, je vodila organizacijski komite, da je kot okvir postavila enajst sekcij. Te so bile opora, miselno jedro, ki naj bi vodilo kolege pri prijavljanju predlogov; vseeno se je izkazalo, da so zaradi razsežnosti teme in osebnega umevanja prispevki načenjali nove, nepredvidene vidike. Ponujene sekcije so se glasile: 1. Spomin umet-

nostnega zgodovinarja, 2. Zbiranje in spominjanje, 3. Reproduciranje, preživetje in pozaba, 4. Kulti preteklosti, 5. Umetnost spominjanja, 6. Oblike čaščenja, 7. Vizualni spomin, 500–1500, 8. Delovanje spominov, 1500–1900, 9. Pozaba v moderni umetnosti, 10. Zaprti poti?, 11. Moderni spomeniki: zmagovalci in žrtve.

Tem napovedanim sekcijam se je skušalo prilagoditi približno tisoč poslanih predlogov in skupaj z vnaprej povabljenimi predavatelji je bilo napovedanih 130 nastopov (pa jih je približno 10 odstotkov odpadlo) in organizatorji so uvedli novo, na umetnostnozgodovinskih kongresih še neuporabljeno obliko posredovanja teme: to je bila »poster session«, na panojih v sliki in besedi predstavljene zaključene raziskave, še nedokončane teme, provokativne misli, reinterpretacije, opozorila o novih, še neovrednotenih odkritjih. Tu je bilo napovedanih 144 udeležencev, a je kakih 10 odstotkov uporabilo računalniške možnosti (kar je bilo slabo, ker je bilo računalnikov premalo in so bili zaradi mnogih slik prepočasni), naslednjih 10 odstotkov panojev pa je ostalo praznih. Še vedno pa je bilo napovedanih približno 230 do 250 govornih in zapisanih prispevkov. Seveda je to bilo preveč, pričakovali smo, da se bodo zanimiva predavanja pokrivala, in tako se je tudi zgodilo. Obetavno pa je obvestilo, da bodo vsa predavanja že do konca leta 1996 dosegljiva na zgoščenki in natisnjena knjiga nedolgo zatem. Takrat bomo zamujeno lahko prebrali in se z nekaterimi že nekoliko pozabljenimi referati – govornjena oblika naglo uide – ponovno srečali.

Nedvomno je znanstveni odbor nekaterim udeležencem *bona fide* dodelil čast, da v obliki predavanja povedo svoje misli, in s prav takimi nagibi je na panoje potisnil nekaj tem, ki so bile imenitne in jih bomo lovili po revijah. A tovrstna presenečenja so nujni delež neizrekljive negotovosti, ki spremlja odločitve pri tako široko zastavljenih srečanjih. Bilo je tudi nekaj napak, ki so vsaj nekaterim sprožile nelagodne občutke. Kazale so npr., da je nekdo v svoji mladosti predavanja geografije prespal, španska vas pa mu je tudi sedanja poltična ureditev Evrope in Južne Amerike še celo. Vsaj v evropskih dimenzijah se je jasno pokazalo, da železna zavesa še ni padla in da so v glavah ostali predsodki in neznanje, Evropa pa je razdeljena med tiste, ki so v vseh pogledih tesno povezani, in one, ki so na drugi strani praga.

Izkazalo se je tudi, da je – kakšna ironija – na mednarodnem kongresu prav mednarodnostni utrip umetnostnozgodovinske srenje šel rakom zvižgat in da je multijezikovnost dota nedavne preteklosti, ki naglo kopni. Dasi je bilo nekaj referatov v nemščini (v francoščini komaj kateri, v italijanščini menda noben, v španščini zatrdno niti eden), se je zgodilo, da so poslušalci zapuščali dvorane ob neangleških predstavitvah. V Londonu bo leta 2000 kljub uradni multijezikovnosti prevlada angleščine še očitnejša.

Toliko k utripu in neposrednemu doživljanju tega srečanja, ki je bilo *per definitionem* tudi priložnost za veselje ob snidenju s starimi kolegi in ustvarjanje novih stikov.

V vsebinskem prerezu je bil najobsežnejši delež tistih prispevkov, ki so osvetljevali en sam spomenik (ali ožjo skupino) in ga reinterpreterali, npr. rimski ženski portret, carigrajska ikona Marije Hodegetrije, kipi čuvarjev na strehah južnofrancoskih romanskih cerkva, klasična retorika v Albertijevih spisih, motiv Apelovega obrekovanja, hoteno spreminjanje legende sv. Tomaža Becketta, Arca San Domenico v Bologni, *fortuna critica* in Tizianov oltar Sv. Petra Mučenca, Corre-

ggiova Leda, ruševine v italijanski umetnosti ok. 1500, odnos Leonarda, Michelangela in Dürerja do risanja kot nosilca spomina, Zuccarove kuliserije, igralne karte Thomasa Murnerja in njihova mnetehnika, cilji profanih romanj itd. Vsekakor so ostale v spominu tri skupine razmišljanj, o teoriji spomina, o spominu 20. stoletja in poseganju umetnostnega zgodovinarja.

Če smem parafrazirati naslov referata Lotharja Schmitta (Bonn), je tema »spominskega reda« oz. »reda v spominu« pravzaprav nadaljevala Warburgovo izhodišče za umetnostnozgodovinsko biblioteko, kjer je »dobra sosesčina knjig« v svoji prostorski ureditvi spodbuda za spominjanje, ki lahko navdihne nove raziskave, pokaže povezave med spomeniki in idejami. Taka spominska nit je v drugih dimenzijah lahko umetnostnozgodovinski priročnik, lahko so spominski parki, galerije nesmrtnikov, vsakovrstni izrazi monumentomanije (Arjan R. de Koonan – Amsterdam, Malcolm Baker – London, Lars Berggren – Lund, Nadine Pantano – London), lahko so diateke, fototeke in tudi svet računalniške resničnosti (Hubert Locher – Bern, Derrick W. Dreher – München), kakor kaže mdr. Gettyjev izobraževalni program. Na eni strani se je torej pokazal umetni paradiz, ki ga ustvarja umetnostna zgodovina, kot skorajda nevaren selektivni spomin, ki si zastavi kvalitativne ali specifične vsebinske kriterije in jim sledi, vse drugo je izprto. Ali je umetnostnozgodovinska dokumentacija lahko tudi metoda za pozabljanje?

Elektronski mediji v umetnostni zgodovini so se prvič v takem globalnem okviru izrazili kot resničnost, za katero še ne vemo prav dobro, ali naj se je veselimo ali naj jo z vzdihom sprejmemo na znanje. A nedvomno je bilo jasno, da bo umetnostna zgodovina morala upoštevati določena pravila glede zakonskih okvirov, ki govorijo o avtorskih pravicah do digitaliziranih tekstov in slik; pričakujemo lahko nekakšen univerzalni, po vsem svetu veljavni zakonik. Skoraj nobena država oz. univerza še ni dorekla

svojega odnosa do objav na svetovnem medmrežju (Internet ali World Wide Web); dobila pa sem občutek, da breme zbiranja točk za posamezno objavo, ni nikjer tako moreče kot v Sloveniji. Citiranje podatkov, pridobljenih z računalniškega zaslona, pa navajanje lastnih prispevkov za potrebe bibliografskih leksikonov (RILA oz. BHA ali Slovenska bibliografija itd.) je tudi ostalo nedorečeno polje; stališča, kako naj bi na elektronskih medijih delovala strokovna kritika, ki spremlja objave in bi ji lahko rekli dolžnost »klasičnega« uredniškega odbora, se nikakor niso razpletla. Moralni kodeks stroke bo v takih primerih vsaj še nekaj časa lahko obstajal le na ravni osebne zavesti, poštenja.

To je le ena pretnja teh novih medijev, po svoje pa znajo biti možnosti, ki jih ponujajo računalniki in podobne tehnike za obravnavanje stvaritve ali njenega detajla, prav subverzivne – polje manipulacij je brezmejno. Ne nazadnje je vprašanje Karla Clausberga (Lüneburg) »Video, ergo sum?« opozorilo na izginjanje refleksivnosti, ki ji računalniška tehnologija na svojem dobesednem, vsakdanjem nivoju še ni naklonjena, na informacijo o podobi, ki je v svoji zgodovini od *camerae obscurae* prek episkopov in diapozitivov prišla do sedanje navidezne veselice. Bakhanal informacij, slikovnih in tekstovnih, ima tudi temno plat, s katero se je vsak od nas že srečal, namreč »naloženi« podatki postanejo nedostopni, se izgubijo v računalniku, ki je njihov grob, slike in besedila so labilne stvaritve in končna posledica utegne biti osiromašena vizualna izkušnja. Vsaj zaenkrat.

Pričakovati je bilo, da bo dokaj referatov načelo prezrte, neprijetne teme, teme, ki so težko ulovljive zaradi svojega intimističnega konteksta, kot so nelagodnost povzročajoča homoseksualnost, teme vulgarnega, rasističnega, seksističnega, še vedno živega suženjstva, teme, ki pripadajo nedavnim političnim dogodkom in obetajo, da bodo poniknile v temni žep zanikanega spomina. Diskusij je bilo mnogo, žal razpršenih.

Že naslov »Mesto kot besedilo«, ki ga je postavila Anja Kervanto (Helsinki), je odprto pokazal na spomin in pozabo v ikonografiji urbanega in konzervatorstva. Gre za opozorilo, kako poseganje in spreminjanje malenkosti, urbanih citatov, povzročča izginjanje cele vrste spominskih plasti v sociološki in antropološki zgodovini, ki jih nikoli ne bomo mogli več priklicati. Brisanje starih oblik in nadomeščanje z novimi je videti kot jasno, linearno razmerje med dvema situacijama včerajšnjega in današnjega mesta, kjer spremembe v arhitekturnem/bivanjskem okviru odnesejo specifično populacijo, skupine ljudi z določenimi navadami, subkulturami, z določeno ikonografijo vsakdanjika. Novo je lahko višja kakovost, razglašeni napredek, enako tudi manipulirani spomin, *damnatio memoriae*. Obče veljavnega vatla ni; umetnostnozgodovinska stroka stoji naproti drugim strokam in drugim interesom. Kako je denimo mogoče gledati na izginuli berlinski zid, katerega padeč je pospremilo prekipevajoče veselje, navdušenje, češ da se je »normalno mesto vrnilo v normalno življenje« (lepo prosim, kaj sploh pomeni beseda »normalno« ?). A izginil je, kljub temu, da je bil eden bistvenih vizualnih pridevnikov zgodovine v drugi polovici 20. stoletja. Projekt, da bi z betonskimi bloki zaznamovali linijo, kjer je stal, me je pri priči spomnilo na obrise emonskih insul v Vegovi ulici. Ali je tako »nadomeščanje« lahko alternativa, ko bil lahko ohranili del resničnosti in mu, kot dokumentu, pomniku, omogočili neko kontinuiteto? – Berlinski dogodki so navrgli sintagmo o »recikliranju spomina«. Bizarna, kot je, vseeno orisuje težnje po profanaciji ambientov, ki smo jim tudi pri nas pogosto priče. (»Reciklirani spomin« pa se je pojavil ob referatu o modernih poenostavitvah starejše umetnosti, v tem primeru ljudske ustvarjalnosti, ter dodajanju teh abstraktov živega duha v polivinilasti kakovosti sedanje urbane sredine).

Razmerje med spominom in pozabo se je dotaknilo tudi takih situacij, kot je postopno umiranje spomenikov, nemarno prepuščanje do dokončnega propada

ali zanikrnost restavratorsko-konzervatorskih posegov, ko fizično izginotje povečini pomeni tudi izbrisanje iz zavesti; dotaknilo se je situacij, ki jih kot etična dilema postavlja razstava predmetov s Titanica (ali je Titanic možen muzejski objekt ali ne?); situacij, ko restavratorski poseg zavestno pre-vrednoti stvaritev itd.

Rita Eder (New Mexico) je ob srednjeameriški umetnosti izpostavila občo resnico, da je za obstoj, ohranjanje spomina izjemno pomembno zasebno nagnjenje posameznika in njegovo osebno vrednotenje zgodovine. Doslej smo bolj govorili o vlogi zbiralcev in njihovih strasteh kot o usodnih odločitvah raziskovalcev, znanstvenikov, ki so spet usodno povezane z državnimi politikami: vsi vemo, da je spričo prevlade zahodnoevropskega koncepta umetnostne zgodovine tudi drugod prevladalo raziskovanje sakralnih objektov pred profanimi, zgodovinskih upodobitev pred žanrskimi, velikih obredij pred preprostimi – v kolonialnih deželah je ta razklanost med izbranimi (in zapomnjenimi) ter manj primernimi temami (in zato na robu izginotja) še očitnejša.

Amsterdamski »Memory in Oblivion« bo ostal, vsaj zame, zapisan kot srečanje, kjer so bila etična vprašanja o spomenikih in o vesti umetnostnega zgodovinarja postavljena pred stilkokritične, ikonografske probleme, dasi je bilo nekaj rezultatov lepih, zanimivih. Zapomnila si ga bom tudi po veselem, provokativnem vprašanju, izobešenem v »plakatem vesolju«, ko je nekdo (v programski knjigi ime ni zapisano) postavil naslednje vprašanje: ali so Giorgionejevi »Trije filozofi« nemara spominska slika na srečanje Leonarda (starega filozofa), Petra Brueghla (filozof srednjih let) in Giorgioneja (mladi filozof) v Benetkah okoli leta 1500, in je to hipotezo dodatno razburkal z njihovimi avtoportreti. Provokacija je bila – glede na zgodovinske okoliščine – malone popolna. Amsterdam si bom zapomnila tudi po tem, da je prevladala angloameriška umetnostno-zgodovinska šola, francoska pa je kar izginila, zapomnila si ga bom po nastopu

kolegov iz Srbije (in nihče jih ni mogel prezreti), ki so kot falanga prikorakali s temo novejše spomeniške plastike. Amsterdamski kongres pa si velja zapomniti tudi kot primerjalni nivo s sedanjo umetnostnozgodovinsko mislijo pri nas: nedvomno dosega raven vrhnje skupine pravkar slišanih predavanj.

Nigel Llewellyn z Univerze v Brightonu je bil zadnji govornik: »Art History for the Millenium: The Theme of Time and the London Conference in the Year 2000«. To je bilo povabilo in oris tem, ki jih bomo mogoče spoznali čez slaba štiri leta na 30. kongresu umetnostne zgodovine. Ker bo obvestilo o sekcijah londonskega srečanja in vabilo za oddajo predlogov šlo na sedeže umetnostnozgodovinskih društev v letu 1998, rok za prijavo pa spet ne bo preveč radodaren, si dovoljujem na kratko povzeti nekaj besed. *Zgodovina umetnostne zgodovine* se bo nemara glasil naslov ene od tematskih skupin, kjer je pričakovati poglede na nacionalne prispevke, obračune z razvojem stroke, terminologijo, potjo v prihodnost. In sploh, ali gre stroka vedno naprej? Vemo, da razvoj ni vedno logičen, ne kadar govorimo o umetnosti, niti kadar govorimo o umetnostni zgodovini. – Čas je tudi prinesel nove okvire spomenikom, ki so v spremenjenem politično-zgodovinskem kontekstu dobili *decorum* novega obdobja. – *Ikonografija časa* je samoumevna tema, kjer simboličnih vsebin, aluzij in alegorij ne manjka, in počakati je treba, ali bo londonski Čas odkril občo Resnico. V tem sklopu je Nigel Llewellyn posebej citiral teme plesa, glasbe, igre, pogleda, luči in sence (kar je, kot vemo, trenutno izjemno modna tema). Ikonografska je navsezadnje tudi povezava med Časom in Priložnostjo, Trenutkom: bolj kot številne predloge o funkciji dela in geste v posameznem trenutku, pa Času v času poroke, smrti, posvetitve, se bo vrnila ikonografija dobrih in slabih časov oz. apokalipse, ki bo ob izteku drugega tisočletja nekaterim mrtvila dušo. V spominu mi je ostal tudi nagovor o *Času in Stvaritvi*: za kateri in kakšen čas je delo nastalo in koliko naj traja, kaj je čas skice in čas

ideje, čas nedokončanega; kaj je dokončano in dokončno; kako se stvaritev odziva na tiranijo časa in kako na svoje ponovitve; multipli in serigrafije, montaže in moderne aberacije. – Spet bo pomembno zastopam segment z izrazito restavratorsko-konzervatorskimi problemi, ki bo namenjen materialom, restavriranju, rekonstrukcijam in »počutju« spomenika.

Letošnje srečanje je pokazalo, da so krovne teme tako široko odprte, da je vselej dovolj prostora za kakovosten umetnostnozgodovinski prispevek. In nihče, prav nihče ni ob predavanjih razmišljal o vprašanju (to pa je značilno za slovensko umetnostno zgodovino), ali je osredje prispevka veličastna stvaritev ali ne. Šlo je zgolj za kvaliteto umetnostnozgodovinske misli. In ta je le pri avtorju.

Nataša Golob

*Lev Menaše: MARIJA V SLOVENSKI UMETNOSTI. IKONOLOGIJA SLOVENSKE MARIJANSKE UMETNOSTI OD ZAČETKOV DO PRVE SVETOVNE VOJNE.*

Mohorjeva družba: Celje 1994. 686 strani, od tega 373 strani besedila in 309 barvnih ilustracij.

Potem ko sem nekajkrat sem in tja slišala drobce o nastajanju knjige in njenem prelivanju v natisnjeno obliko, ki smo jo 7. aprila 1994 na tiskovni konferenci v Narodni galeriji smeli zagledati v dokončni podobi, sem se spomnila na avtorjev tako pogosto uporabljen privednik »brezupno«. Nedvomno ima beseda lahko različne pomene, jasno tudi take, kot jih poznamo iz lastnih izkušenj. Pričujoča monografija je vsekakor sijaen rezultat večletnega raziskovalnega dela; brezupno pa bi bilo menda pričakovati, da bi po pomenu in tehtnosti predstavitev lahko v doglednem času dočakali podobno delo še za kakšno drugo temo.

Prvi vtis ponavadi izvira iz pogleda na likovno, grafično-oblikovalsko delo; tokrat je ocena razdeljena na dvojce. V so-

seščino temeljnega besedila postavljene opombe (kar je za branje tako prikladno) so se znašle v vertikalnem stolpcu, ne pa pod črto, in so zato terjale ne prav priročno obliko strani: nastal je že kar pozabljeni oblikovalski ekskurz. To je pravilen kvadrat, tako da je ta redko uporabljena oblika idealnega geometrijskega liks stran delila v razmerja po zlategem rezu. To je pogosto prav lepo koristilo tudi umestitvi ilustrativnega gradiva, ki so kot fotografski posnetki delo mojstra Marjana Smerketa seveda vsehibni. Ob nedvomno upravičenem veselju nad (skoraj brez izjeme) odličnimi fotografijami se seveda porodijo pomisli, zakaj take ravni posnetkov ne moremo pogosteje oz. vselej užiti. Precej manj osrečujoča pa je odločitev, da so ilustracije umeščene na drugačen tip zrcala, kot ga je dobilo besedilo, da jih obrobijo »okvirji« v peščeni barvi (le zakaj?), da so pri nekaterih ilustracijah dodani črtni okvirji, ki v bistvu nič ne prispevajo k občasn, a tedaj očitni težnji, da bi se izenačila velikostna nesinhronost med dvema ilustracijama na eni strani, in da je prenekateri spomenik izgubil svoj ambient, ko so ga »izrezali« iz (neprikladnega, nelepega) ozadja, tako da plava na strani brez podlage in brez ozračja. Slednje je neprijetno zlasti pri posnetkih kiparskih stvaritev in stenskih slikarij (npr. portal župnijske cerkve sv. Pankracija na Gradu pri Slovenjem Gradcu); nemara bi bilo bolje z retušo omiliti nezaželeno okolje, kot pa stvaritev izrezati iz njega.

Ko se bralec ustavi ob realnih okvirih knjige, ki povedo, kakšna je razdelitev vsebine, kako je oblikovana struktura ikonološke študije, kakšne vire in literaturo je avtor pritegnil v obravnavo, kako vsebinsko tehtne so opombe (po obsegu in izčrpnosti obravnavanega detajla nekatere mejijo na samostojne članke), je seveda lahko razložen del avtorjeve skepse. K sreči se zavemo, da se je na koncu vseh naporov beseda »brezupno« nanašala na avtorjeve dvome, ali bo delo natisnjeno. Največ zaslug, da je monografija pred nami, ima dr. Marjan Smolik, zato smo mu tudi mi hvaležni.