

Nataša Golob

**Manu propria: misli in pomisli**

Pred nedavnim me je razveselila reprodukcija Fragonardove slike z naslovom *Le Chiffre d'amour* iz londonske Wallace Collection: ljubek, napol v senco potopljen deklič, ki v drevesno deblo z vso resnobo vrezuje enigmo svojega srca. Glej, tudi to je *manu propria*, sem si rekla. Še ena Fragonardova alegorija ljubezni. In Fragonard je bil velik mojster takih alegorij, njegove slike so polne skušnjav, zmotijo in zamotijo gledalca, zato je sledilo vprašanje: Ali se ta ljubezenska enigma vsebinsko povezuje s slikarjem, z naročnikom slike, z lastnikom ali kar z zaljubljeno mladenko samo? Na prvi pogled je bilo videti, da je na deblu ostal obris polovice srca, поблиžji vpogled pa razkrije, da je na deblu slikarjeva inicialka. Usločena črta, ki vara oko, kot da gre za polovico srca, je v resnici »f«, Fragonard. Zapeljujoča poteza z dvojnimi pomenom. Slikar je črki, temu povednemu grafičnemu znamenju, namenil prav sredino slike in jo postavil na skrivnostno zamegljeno polje, ki je presečišče svetlobnih kontrastov. Hkrati pa je subvertiral individualnost svojega avtorskega podpisa, ko je dejanje umetnikove potrditve, da je naslikana umetnina njegovo delo, prestavil v roko zaljubljene deklice.

Fragonardova ukana napeljuje na vprašanje, ali ni ta igra z zamenjevanjem inicialke ljubljene in avtorja samo oblika slikarjeve izmuzljivosti? Je s ščepcem smehljaja pokazal, da se požvižga na auro nesmrtnega umetnika? S povsem drugačnim izrazom oz. rezultatom je neulovljivost eksistencialnega odgovora izrazil Michelangelo: ob lastnoročno napisanem besedilu soneta je narisal lastno podobo: on kot nagec, medtem ko na strop Sikstine slika osebo, ki je s štrlečimi lasmi videti strašilo, ne pa sveta oseba ali – Bog ne daj – sam Bog. Na prvi pogled burkaška scena, na drugi pa: Kdo sem jaz? Gol sem, gol pred svojim stvarnikom in pred svetom. Njegovo razpoloženje je neulovljivo, sprašujoče in vase potopljeno, čeprav je občutje ubesedeno v 5. sonetu, ob katerem je ta skica: *I' ho già fatto un gozzo in questo stento ...* Risba je metafora vsebine soneta, sonet je metafora njegovega bivanja.

Poti in oblik, s katerimi se umetnik predstavi, je neskončno. Mnogo je likovnih in besednih odmikov od standardnega, vendar je z avtorjevo roko izražena prisotnost, ki je polna njega samega. Vsa znamenja, ki se nanašajo na avtorja, njegov delovni potek ipd., so zunanji izrazi, s katerimi lahko umetnik »zapečati« svoje delo. Pogosto jim sledimo iz velike časovne razdalje in bolj ali manj uspešno ugotavljamo njihovo avtorsko roko z analitičnimi postopki, ki so lastni posameznim disciplinam. To skušamo početi natančno in skeptično. Sredi 16. stoletja je Giorgio

Vasari v svoji obsežni razpravi o umetnosti in umetnikih od Giotta do svojega časa tako oblikoval misli, da je pozoren bralec lahko razumel njegovo stališče: pri vsem, kar je iz preteklosti, moramo biti previdni, v sedanosti lahko stvaritvam in podatkom, sporočenim iz odmaknjenih časov, samo verjamemo ali pa tudi ne, lahko jih preverjamo in primerjamo, a dogodka se nismo udeležili. Vasari je znal živo in dopadljivo predstaviti stvaritve, dela slikarjev, kiparjev in arhitektov, kot da smo tam, kot da stojimo pred dosežkom, ki ga opisuje. In kaj je nastalo? Nekakšen *musée imaginaire*, notranje in z Vasarijevimi besedami ponotranjene podobe, saj ga je vodil sijajen vizualni spomin; okrog obravnavanih del je postavil kulise z anekdotami in tehtnimi dejanji, z literaturo, glasbo in gledališčem. Pri vsem pa ga je – kot se za imaginarij in imaginarno spodobi – vodilo strastno stopanje v umetnikove intence. Šlo mu je za avtorjevo »pisavo«, torej za potezo s svinčnikom ali čopičem, za pot dleta, za tisto prav posebno skladnjo, ki je umetniku lastna zaradi zlivanja vsebine in čustev s tistim, kar je primerna forma in je na koncu umetnikov *ingenio*, bistvo umetnikove roke. Vasari je v literarizirani obliki predstavil moč, ki jo ima umetnikova roka; bil je prvi na tej poti, zato pomeni v iskanju ustvarjalčeve poteze njegov opis umetniških življenj in stvaritev prelomen dosežek.

Približno dvesto let za Vasarijevim delom je izšla znanstvena monografija o vsakovrstnih oblikah avtorskih podpisov: Johann Friedrich Christ iz Leipziga je leta 1747 izdal slovar, v katerem je – kakor pravi podnaslov – zajel monograme, šifre, inicialke, logogrife, rebuse in podobne oblike, s katerimi so se podpisovali slikarji, grafiki in risarji. V to pionirsko delo je zajel vse, kar je bilo njegovim očem dosegljivega v obliki resničnih stvaritev in natisnjenih podatkov. Njegovi zgledni sistematiki so sledili na vseh koncih Evrope. S tem se je začela nova veja dokumentiranja podatkov in tako so reproducirani podpisi močno pomagali pri identifikaciji del oz. njihovih avtorjev. Ko sem v zgodnjih študentskih letih pričela uporabljati leksikon Ulricha Thiemeja in Felixa Beckerja z osupljivim naslovom *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler: von Antike bis zur Gegenwart* itd., je bila zadnja, takrat 37. knjiga posvečena »Mojstrom z zasilnimi imeni in monogramistom«. Precej zajeten volumen je bil odmerjen umetnikom, ki so signirali svoja dela in jih opremili s parafo, niso pa se individualno predstavili. To je bil samo en tip podpisov, kakršne je zbiral že Christ, sicer pa je bilo tudi v drugih zvezkih leksikona veliko umetnikov »razkritih« z njihovimi podpisi. V njih je mogoče čutiti bodisi žareče in strastno bodisi mirno in pretehtano premikanje roke, v njih je takšna ali drugačna kinetika ter seveda razmislek, odločitev, kakšni obliki podpisa bodo zaupali svojo avtentičnost. Nekatere umetnike je zastopalo njihovo podpisno znamenje ali eno izmed njih, med katerimi so tudi humorna – kdo se ne bi nasmejal alternativnemu podpisu Paula Brila, ki je poleg izpisanega imena za poseben tip svojih kabinetnih slik uporabil naslikana očala, kar je aluzija na njegov priimek.

Thieme-Beckerjev leksikon je bil plod mnogo let trajajočega sistematičnega dela, pri katerem so sodelovali številni raziskovalci iz vseh držav. Zdi se, kot da je približno takrat dozorel čas za raziskovanje vsakovrstnih vidikov zgodovine – umetnostne, literarne, jezikovne, glasbene, socialne, zgodovine znanosti in mentalitet itd., ki se skoraj vedno dotikajo druga druge. V prepletanju dognanj, znanstvenih tehnik oz. načinov obravnave, analiz in sintez so se znašle znanstvene discipline, ki so v iskanju novih percepcij odprle svoje dotedanje meje. Vprašanja, kako je potekalo posredovanje npr. literarnih ali znanstvenih vsebin v preteklih stoletjih, res niso bila nova, so se pa sedaj resno in podrobno zazrla v sfere individualnega in pričela raziskovati dinamična razmerja med umetniki, idejnimi tvorcami in pisci zapletenih programov, naročniki in lastniki ter bralci oz. gledalci. Še pol stoletja poprej bi bila taka vprašanja deležna romantičnega akcenta, sedaj pa so zahtevala konciznost pri razumevanju mehanizmov ustvarjalnega procesa ter raziskovanju prenosov idej, okoliščin in odmevov pri občinstvu. – Ob strani tega interesa pa je ostalo polje, ki še čaka na svoje polno razkritje; to so zapisi znanstvenikov, njihove skice in študije, v katerih se kaže individualizem in akribija raziskovalca. To seveda spada v zgodovino znanstvene misli in posameznih disciplin, ki so (brez vprašanj o estetiki – npr. Leonardovih – arhitekturnih, anatomskih, tehničnih in mehanskih skic) pomembne predočitve, kako se je vijugala pot od prve idejne iskre do znanstvenega rezultata.

Ob znanih postulatih o značaju umetnosti v tem in onem stoletju je jasneje zazvenelo (sicer nikoli povsem pozabljeno) vprašanje, kakšna je bila vloga tistih, ki so izbirali umetniške dosežke v prelomnih obdobjih, npr. ob zamenjavi starejših kulturnih tradicij za krščanstvo (več kot značilna je selekcijska vloga bibliotekarjev v aleksandrijski knjižnici, preden jo je dal Teodozij Veliki požgati) ali – na bolj tehnološki ravni – ob menjavi rokopisne tradicije v tiskarsko, koliko avtentičnih avtorskih del je bilo v procesu izbiranja zavrženih in zakaj poznamo toliko avtorjev le po sporočenih imenih, ne pa po njihovih stvaritvah, kako se je odrezala objektivnost in kaj se je zgodilo s spominom, spominjanjem, zrcaljenjem starejšega v novih oblikah vizualne sporočilnosti, kakšno je bilo dožemanje pridobljenih dosežkov, kakšna je bila samopromocija ter izganjanje konkurence (ki jo težko ponovno vključujemo v bogato naseljeni prostor naše, slovenske in evropske preteklosti). Dileme, ki so aktualne tudi danes in ne veljajo le za včerajšnji dan, ko smo/so pokončali velik del narodove kulturne in intelektualne odličnosti: z izgoni judovskih someščanov, rekatolizacijo, odpovedjo plemiški in sakralni tradiciji, izločitvijo dvomečih, neverujočih, tistih, ki so vedeli več.

V člankih, ki sledijo na naslednjih straneh, so predstavljene nekatere oblike avtorjevega zaznamovanja lastnega dela, z verzom, z značilno potezo, s takim ali drugačnim podpisom – ne le *manu propria*, *per manu mea* itd. – in izpričujejo osebno

odločitev, da svoje delo ali lastnino prizna. Ne pozabimo, da na delih, ki so nastajala mimogrede, brez posebnega namena, praviloma ne najdemo podpisov. Avtorizirane stvaritve so potemtakem tista posebna dokazila, ki nam omogočajo sestaviti v večjo celoto dokumentirane in anonimne dele opusa. To so skice, osnutki, »tkanine misli«, ki se oblikujejo z avtomatizmom roke, ko končna podoba stvaritve še ni jasna: Vasari je kot vsestranski ustvarjalec dobro vedel, kakšen likovni in duhovni potencial vsebujejo taki dokumenti umetnikovega tuhtanja, iskanja, ki so – gledano v časovnem valu – stopinje od ničelne točke do dokončanega dela. Zato je Cosimu I. de' Medici predlagal, naj ta znamenita patricijska hiša postane zgled drugim ter ohranja dokumente o zgodovini genijev in njihovih del z zbiranjem risb in skic, kiparskih osnutkov in vsega, kar so kot pripravljalne faze dotlej zmetovali. Svetoval je, naj ohranijo risbe in programe za scenografije spektaklov. To je zametek ustanove, ki jo poznamo kot Gabinetto Disegni e Stampe – in tako je bolj kot ne zasebna medicéjska akademija prerasla v veliko umetnostno univerzo, katere prvi rektor je postal (čeprav le v zadnjem letu življenja) nihče drug kot Michelangelo. To je tudi čas, ko je občudovanje umetnika dobivalo nove razsežnosti z galerijami portretov, in ko je leta 1602 Justus Lipsius izdal drobno knjižico o bibliotekah, je v hvalnice slovitih osebnosti vpletel misli, da je knjižnice primerno ozaljšati z njihovimi podobami. S tem je severno od Alp oživil razmišljanje Poggia Bracciolinija (*De nobilitate*, 1440), kako prav so imeli Rimljani in sploh kultivirane skupnosti v antiki, ki so podobe znamenitih oseb postavljale na javne in zasebne prostore kot vedno prisoten spomin na njihove odlične lastnosti in opomin, da si je treba *labore et constantia* (kar je motto na naslovnici Lipsijeve knjige) prizadevati, da se približamo njihovemu zgledu.

Umetnikovo obličje je, ne oziraje se na verodostojnost upodobljenega obraza, vsaj delna informacija o ustvarjalcu, ki nadomešča, včasih tudi nakazuje iskro njegovega duha. Spomnimo se na alejo slovenskih glasbenikov na Vegovi ulici v Ljubljani: ne le da je vsak med njimi pomemben člen v zaporedju nacionalnih odličnikov, strnjena skupnost glasbenikov pričuje sama zase kot materializacija glasbenega razvoja. Prav njihove note se skozi okna glasbenih razredov zlivajo v park do kipov in do nas, ki hodimo mimo.

Tudi o spontanosti umetnikovega dela in ustvarjalnem procesu je bilo objavljenih mnogo razprav, s katerimi so se odpirala obzorja proti novim disciplinarnim področjem in teoretskim izhodiščem. Enovitega pogleda o ustvarjalnosti seveda ni, poleg sistematičnih študijskih pregledov posameznih strok o idejnih in izvedbenih procesih so še vedno bistvenega pomena analize izbranih primerov, saj sleherno razčlenjevanje ne pomeni samo razkritja neznank(e) in s tem širjenja znanja, ampak je tudi prispevek k novim načinom obravnave, k razvijanju metodologij. Interdisciplinarni, kulturnozgodovinski, procesno-ustvarjalni in psihološki oziri so

predvsem vrata v različne nazore in stališča, ki imajo v celoti vseh načinov obravnave in znotraj posameznih strok svojo popolno veljavo, tudi če so stališča strok divergentna. Navsezadnje je tako prepleteno raziskovanje sorazmerno novo polje razumevanja avtorjev, kjer pa vselej obstaja nevarnost nadinterpretiranja, polaganja ustvarjalcu v misli in potezo več, kot je hotel.

Zunanje poteze doživimo najprej: Roland Barthes je v knjigi *Le plaisir du texte*, ki je v celoti namenjena utrinkom o besednem in besedilnem, zapisal: *Texte veut dire Tissu*, besedilo je tkanina, koprena, za katero se skriva smisel oz. resnica. Pogled na strani iz njegovega dnevnika potovanja na Kitajsko (kar nas vrne k Barthesovemu seminarju *Zapisane sledi – Traces écrites*), ki je po naravi povsem zasebno, tako rekoč intimno delo, nam predstavlja generiranje spoznanja (!), ne le vsebine besedila. Tekstura besedilne tkanine se zaradi mnogih popravkov, črtanj, vstavkov in dopolnil spreminja v svojevrstno konstrukcijo, ki lahko izgine tisti hip, ko je besedilo transliterirano in natisnjeno: popravke, glose in vehementne poteze, ki se izražajo s svojo dinamiko, natisnjeno besedilo hočeš nočeš ukroti v enakomernost črk.

Umetnostnim zgodovinarjem je sorazmerno blizu razumevanje in »razumevanje« tudi tistih izrazov, za katere bi lahko rekli, da so oblike imaginarne komunikacije: pripoved in podoba oz. besedna vsebina in vizualnost se povezujejo med seboj. Prikličimo si v spomin kipe s pročelij cerkva, palač in trgov, ki imajo svoje vloge v območju, kjer se stikata napisano in latentno prisotno vizualno sporočilo, mi pa sporočila razbiramo v preigravanju pogledov, gest, postavitev in čustvenih izrazov. To so zunanje poteze tistega, kar je »rokopis« umetnika, ki s svojim navdihom – *mente propria* – izraža, zakaj mu je roka ustvarjala tako, kakor pač je: *manu propria*. Če razumemo umetnikove nagibe, poznamo njemu lastne oblikovne formulacije, se nam kdaj pa kdaj zgodi, da nam zaradi prepoznavanja umetnikove roke, njene značilne kinetike in duktusa uspe med avtorsko prepoznavne dosežke uvrstiti tudi kakšno delo, ki je veljalo za anonimno. Tako je bil pred nedavnim v krog avtorsko nespornih dosežkov sprejet kipec Kupida; označen je bil kot »virtuozno, povsem avtografsko delo, ki bistveno pojasnjuje tehnične in izrazne dimenzije mladega Michelangela« (Joannides, 2014, 193).

## Devet prispevkov

Na naslednjih straneh so prispevki devetih avtorjev, vsem pa je skupna sintagma *manu propria*, tako da v tem ali onem pogledu vzpostavljajo dialog z osebami, katerih lastnoročno potezo razbiramo iz vsebine, podobe, dokumenta itd. V procesu, ko je sredi druge svetovne vojne André Malraux oblikoval zamisel imaginarnega muzeja kot celostnega spomina dosežkov, brez pohabe spomina zaradi zamolčanih, z

evropske perspektive »nevelikih« kultur, se je strastna ljubezen do ustvarjenega zlila v eno z raziskovanjem, sprejemanje z dajanjem, stare tehnike z novimi fotografskimi, tiskarskimi (in sedaj digitalnimi). Imaginarni muzej – v angleškem »prevodu« *Museum without walls* – je v dobršni meri izročena tistim, ki ga hočejo. Zato je »Malrauxov učinek« latentno prisoten. Z izkušnjo in spominom na uničenja v času vojne je zapisal, da ima umetnost v sebi moč, da s tistim, kar je ostalo, ohrani duha odsotnih, pogrešanih. Tu zapisani raziskovalni pogledi dopolnjujejo znanja in spoznanja o poglavju, ki mu rečemo intelektualna in ustvarjalna zgodovina.

Avtorjev »pečat«, ki pogosto pomeni avtorjev podpis in je vključen v besedilo, je Marko Marinčič predstavil v širokem časovnem loku od Hezioda do avgustejske dobe. Izbrani primeri postavljajo vprašanje, kaj v resnici pomeni *sphragis*, pečat: je to varovalo pred odtujitvijo, spreminjanjem avtorskega dela ali morebiti metafora. Osrednji del razprave je namenjen Teognisu iz Megare in pesmim, ki jih je namenil Kirnu; v pesmih se izraža dvom o nedotakljivosti avtorskega dela, motiv avtorjevega pečata pa razvija do pesnikov avgustejske dobe.

O bralcu iz zgodnjega 14. stoletja in njegovih zaznamkih govori študija Martina Wagentorferja. Besedilo se sicer ne obrača na sodobnega bralca, ki pa ob rob vznemirljivega besedila prav tako dopisuje svoje pripombe, risarske znake, a naenkrat je s svojimi tehnikami branja in memoriranja Ambrozij iz Heiligenkreuza naš sodobnik, ki se je posvetil Evgipijevemu besedilu o sv. Severinu. Poleg opozoril o bralnih mehanizmih je razprava zanimiva analiza situacije, ko je poznoantično besedilo o svetnikovem življenju postalo morebitno orodje za politično-propagandne namene.

Zelo težko je razmejiti prispevek knjižnega slikarja med njegovo aktivno roko ter njegovo estetsko in funkcionalno odločitvijo, kako naj bo stran oblikovana, kje bodo tekli porastlinjeni okviri in kako ali zakaj se bo stik med horizontalnimi in vertikalnimi letvami spremenil v prostor za duhovite marginalije. Miha Zor je v analizi dekorativnih struktur arturijanskega rokopisa iz ok. 1300 opozoril, da ljubeznive groteske razkrivajo več, kot se zdi na prvi pogled: sta dve plati ustvarjalčevega prispevka, ki ga zaznamuje na eni strani *manu propria* (lastnoročno delo) in na drugi *mente propria* (slikarjev razmislek in odločitev).

Epistolarna literatura ni le roman, v srednjem veku je bila politično in zgodovinsko pomemben žanr: praški nadškof Jan z Jenštejna je pripravljala izdajo tehtnih pisemskih dokumentov, ki jih je imel v svoji zbirki korespondence z znamenitimi osebnostmi. Zdeňka Hledíková se je posvetila pripravljalnemu procesu, prepisovanju celote, izbiranju pomembnih pisem in izločanju drugih, tehničnim zaznamkom, slogovnemu popravljanju itd. Epistolarij je izjemno redka rokopisna oblika, toliko bolj, ker je

ohranjena v zaporedju delovnih faz, kjer sta sodelovala Jan z Jenštejna in njegov tajnik, ki se razkrivata z različnimi pisavami.

Kako beremo sporočila iz slovenskega srednjega veka in kako razumemo lastnoročne podpise kopistov na koncu obsežnih besedil? Temu je namenjen prispevek Nataše Golob, ki razločuje med avtografom avtorja in avtografom prepisovalca. Trije poklicni kopisti, Martin iz (Škofje) Loke, Matjaž Jurčič iz Kap(e)le in Herman Talner, so predstavljeni kot vsestransko izobraženi, več jezikov in več pisav večji profesionalci iz sredine 15. stoletja. Poleg osnovnih podatkov, zapisanih v kolofonih, lahko iz njihovih kratkih sklepnih stavkov razberemo marsikaj o njihovem življenju in delu.

Da se je Hartmann Schedel vtisnil v spomin s svojo »Weltchronik«, natisnjeno ob koncu 15. stoletja, je znano, vendar je bil predvsem velik humanist in imeniten zdravnik, ki je skrbel za svojo knjižnico. Sam je prepisoval medicinska besedila, ki so mu veliko pomenila. Outi Merisalo je prispevala vpogled v Schedlove interese in posebne poteze v oblikovanju rokopisov, ki ga kažejo kot modernega znanstvenika v času humanizma. Študij na padovanski univerzi je vplival tudi na njegovo pisavo in odločitve glede estetike knjige, saj je knjižno gotico iz domačega Nürnberga zamenjal za humanistično pisavo *all' antica*.

Doslej se skorajda nismo srečevali z analizami lastniških in podobnih provenienčnih oznak, ki so jih v svoje knjige vnašali lastniki. Tako po zaslugi raziskave Sonje Svobljšak kot bibliofilska in intelektualna osebnost zaživi Gašper Žitnik, sicer pravnik in visoka politična osebnost. Njegovi lastnoročni vpisi v knjige so se z leti spreminjali in postajali vse bolj zgovorni, v njih je tudi precej detajlov iz njegovega življenja. Žitnik je skozi prizmo svoje knjižnice oživel kot pomemben humanist in oseba s širokim znanjem; študijo dopolnjuje seznam 94 knjig, hranjenih v Narodni in univerzitetni knjižnici.

Miklavž Komelj je s citatnim naslovom iz Dantejeve Božanske komedije o drhteči roki uvedel v esej o prepletanju avtorjeve poteze in razmišljanja, čustvovanja. Razprava je Komeljevo prelitje misli o avtorjevih namelih v rokopisno podobo: tako se nam kažejo avtografski spomeniki (!) Vojka Gorjana, Jureta Detele in Karla Destovnika Kajuha. Komelj je analiziral vpetost avtorjev v dogodke in njihovo reakcijo na zgodovinske danosti, saj gre za doživljanje v prelomnih obdobjih. V še enem velikem sklopu razmišljanj o avtorjevi roki se je Komelj osredotočil na nadrealistične »sisteme pisanja« Fernanda Pessoa in avtomatizme ustvarjalne roke Djune Barnes.

Kako smo doslej razmišljali o avtorjevi roki pri etnološkem oz. etnografskem gradivu? Božidar Premrl tega vprašanja sicer ni naravnost zapisal, a ko beremo njegovo dokumentarno naracijo o kamnosekih s slovenskega zahodnega predela in

nas prevzame kamnosekova odločitev, da izkleše piko v metuljasti obliki in da svoje delo zaključi z risbo srca, si rečemo, da je to zrcalo popolne avtonomije.

Podpis s srcem – to nas vrača v Fragonardov likovni izraz, a sporočilo ni enako, ni frfravo. Ni spogledovanja, je ljubezen. Prav zares.

Avtorjem prispevkov, ki bi jim želeli ob bok postaviti še nekaj sto drugih pogledov na avtorjev osebni odnos do lastne stvaritve, gre zahvala, da so nas opozorili na spregledane detajle.

## Bibliografija

### Viri

Michelangelo Buonarroti, *Rime*, Firenze, Casa Buonarroti, Codice XIV, Sonetto 5.

Christ, J. F. (= Joh. Frieder. Christen), *Profesoris bey der Universität zu Leipzig Anzeige und Auslegung Der Monogrammatum, einzeln und verzogenen Anfangsbuchstaben der Nahmen: auch anderer Züge und Zeichen, unter welchen berühmte Mahler, Kupferstecher, und andere dergleichen Künstler, auf ihren Wercken sich verborgen haben etc.*, Leipzig 1747; prim. [https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=13&identifier=100\\_SOLR\\_SERVER\\_799611425](https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=13&identifier=100_SOLR_SERVER_799611425).

Lipsius, Justus, *De Bibliothecis Syntagma*, Antverpiae 1602; prim. [https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=8&identifier=100\\_SOLR\\_SERVER\\_1488518251](https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=8&identifier=100_SOLR_SERVER_1488518251).

### Literatura

Barthes, R., *Le plaisir du texte*, Paris 1973.

Joannides, P., Another Michelangelo, v: *Apollo*, March 2014, str. 192–193.

Krause, K., Schellewald, B. (ur.), *Bild und Text im Mittelalter*, Köln, Weimar, Wien 2011.

Le Men, S., Musées imaginaires. Les formes du regard, v: *Revue de l'art* 182, 2013–2014, str. 5 ss.

Lechtermann, C., Wagner, K. (ur.), *Möglichkeitsräume: Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*, Berlin 2007.

Malraux, A., *Les voix du silence*, Paris 1951.

Malraux, A., *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Paris 1952.

Thieme, U., Becker, F. (izd.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler: von Antike bis zur Gegenwart etc.*, Bd. 1–37, Leipzig, 1907–1950 [i.e. 1960–1963].



V.a., *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995.

Wenzel, H., *Spiegelungen: Zur Kultur der Visualität im Mittelalter*, Berlin 2009.