

OCENE IN POROČILA

SREČANJA — RAZSTAVA RISB IN GRAFIK V DUNAJSKI ALBERTINI OKTOBER—NOVEMBER 1989

Albertina je konec preteklega leta pripravila razstavo *Srečanja (Begegnungen — Ontmoetingen)*, svojevrstno problemsko predstavitev evropskih mojstrov stare grafike in risbe. S tem je realizirala zanimivo obliko sodelovanja dveh vsebinsko sorodnih grafičnih zbirk svetovnega slovesa: dunajske *Albertine* in amsterdamskega *Rijksprentenkabinet*a. V tem primeru se srečujeta dve instituciji najvišjega ranga s svojo programsko in organizacijsko specifikjo, zgodovino nastanka in razvoja zbirk, akcesijsko strategijo ipd. Soočajo pa se obenem umetniška dela svetovnih mojstrov — bodisi v najglobljem bistvu sorodnih ali pa različnih umetnikov, kar omogoča pogled na stvaritve grafične umetnosti v širšem zornem polju njihove umetnostnozgodovinske soodvisnosti. Predstavljene so vrhunske stvaritve likovne umetnosti v živem dialogu, v dialektičnem procesu medsebojnih zvez in omogočanja. Takšen način predstavljanja likovnemu objektu v polni meri priznava status enkratnega in individualnega likovnega organizma, hkrati pa prerašča njegovo statično izolacijo s tem, da mu omogoča identifikacijo v odnosu do drugih del v procesu kompleksnega razvoja evropske umetnosti.

Razstava je postavila problemske segmente na različnih ravneh, vedno pa kot soočanje dveh ali več umetnikov oz. njihovo podobno ali različno reševanje istega likovnega problema (motivike, kompozicije, vprašanj perspektive ali tehnične izvedbe grafičnega lista). Takšen konceptualni prijem je bil mogoč le z dopolnjujočim se izborom gradiva iz obeh institucij. Za srečanje različno raščeni zbirk

je bila torej izbrana predstavitvena oblika, ki nima značaja pregleda šol in epoh, temveč poudarja nekatere aspekte in nesporne vrhunce v zgodovini likovne umetnosti. Med sabo jih sooča v majhnih, skrbno izbranih skupinah, ki se tako ali drugače sklicujejo druga na drugo. Umetniška dela so vselej postavljena v problem-ski odnos, bodisi v formalnem bodisi v vsebinskem pogledu. Značaj teh notranjih relacij je zelo različen. Tako se enkrat soočata mojstra, od katerih vsak zastopa svojo smer v likovnem izražanju istega obdobja: Mojster E. S. in Mojster Hišne knjige. Drugič sta to protagonistista iste stilne usmeritve v različnih deželah: Toorop in Klimt. Ali pa dva umetnika iz različnih obdobj, od katerih starejši odločilno vpliva na mlajšega: Rubens in Watteau ter skupina Goltziusa in de Gheyna z njunim vzornikom Dürerjem. Altdorfer se kot prvi sooča z eksperimentalnim krajinarjem Seghersom, akvarelist Alt pa s svojima nizozemskima pendantoma Brettnerjem in Bosboomom. Prvo obliko dialoga predstavlja dvojica Mojster E. S. (z listi iz *Albertine*) in Mojster Hišne knjige oz. Mojster Amsterdamskega kabinet (z listi iz *Rijksprentenkabinet*a), ob kateri se izpostavlja vprašanje različnega likovnega videnja in doživljanja sveta, različnih ikonografskih predstav in tehnike njihovega zajetja v grafičnem listu poznega srednjega veka. Mojster E. S. — izhajajoč iz zibelke grafične umetnosti — je v motivnem svetu tradicionalist, ki se zgleduje po sodobnem slikarstvu. Nasprotno pa je Mojster Hišne knjige, verjetno tudi sam slikar, v izboru tem precej bolj originalen in inventiven. Njegov motivni svet temelji na opazovanju in vnašanju predmetne realnosti v linearno tkivo grafičnega lista. Gre že v osnovi za

drugačen odnos do objektivne danosti, ki se odraža v bolj »slikarskem« podajanju grafično upodobljene snovi in v občutnejši komunikaciji z naravo. Razloček je očitni tudi v tehničnem smislu — tudi po tej plati je viden korak naprej k bolj realističnemu idealu poznega srednjega veka, kar doseže grafik v nadaljnji razvojni stopnji globokega tiska. Njegovo izrazno sredstvo je suha igla, prefinjena in bolj »slikarska« grafična tehnika, s katero dosega presenetljivo življenjsko pristnost in neposrednost. Estetiki žametne pretanjenosti njegove suhe igle stoji nasproti ostrina likovnega zapisa v bakrorezih Mojstra E. S.

V drugi skupini gre za konfrontacijo del Hendricka Goltziusa in Jacquesa de Gheyna z njunim velikim zgledom Albrechtom Dürerjem. Primerjava dobro izbranih risb in grafik poudarja vpliv najpomembnejšega zastopnika nemške renesanse, ki je trajal še desetletja po njegovi smrti tudi zunaj njegove dežele in vplival na razvoj največjih likovnih talentov Evrope. Goltziusu in de Gheynu je bil Dürer s svojim vseobsežnim obvladovanjem grafičnih tehnik in ikonografskih tem večer zglede. Dialog drugega ob drugem postavljenih listov je pokazal stopnje odvisnosti od diskretnega spogledovanja z vzornikom do neposrednega in odkritega naslona na njegove rešitve tako v zvezi s tehničnimi kot tematskimi vprašanji. Prav tako kot v svojem času Dürer sta tudi oba severna mojstra vnašala v svoja dela aktualne razvojne dosežke sodobne italijanske umetnosti in s svojo vsestranostjo ter virtuoznostjo dvignila grafično umetnost Nizozemske na sam evropski vrh.

Srečanje Albrehta Altdorferja in Herculesa Seghersa postavlja težišče razstavne problematike na vprašanje krajinarstva v zgodovini evropske likovne umetnosti. Altdorfer je na začetku 16. stoletja prvi uvedel v grafično umetnost krajino kot temo. Donavsko pokrajino s prostranimi dolinami, gorami, gozdovi in orjaškimi posameznimi drevesi je upodabljal v novem grafičnem mediju — jedkanici, deloma sekundarno kolorirani z akvarelnimi barvami. To so fantazijske in včasih kar fantastične vedute s poudarjenim atmosferskim vidikom in svetlobnimi akcenti, ki se odmikajo od realne topografske si-

tuacije. Z velikim obvladovanjem izvedeni listi svobodno oblikovanih krajinskih motivov na nov način presejajo estetiko in omejitve do tedaj običajnega bakroreza. Skoraj stoletje pozneje je na Nizozemskem Hercules Seghers tiskal svoje »slike«, kot so jih imenovali sodobniki. Veliki eksperimentator v tehniki jedkanice je prizore odtiskoval na barvni papir ali platno in jih ročno koloriral s čopičem. S tem je dosegel popolnoma slikarski učinek in briljantne svetlobne učinke. Njegovi eksperimenti so drznejši in ekspresivnejši od Altdorferjevih, čeprav je očitno, da je poznal njegove krajine (pogost motiv macesna s povešenimi vejami, gorskih in gozdnih pokrajin, širokih dolin...) in jih vizionarsko stopnjeval. Prizori macesna — pri Seghersu absolutni objekt upodobitve — se v svojih trepetajočih strukturah povsem približujejo območju abstraktnega slikarstva.

Rubensa in Watteauja loči stoletje, družji pa tehnika »trois crayons«, način reševanja kompozicijskega gibanja v prostoru in vrednotenja barve kot temeljnega likovnega izraznega sredstva. Watteau daje v temeljni estetski dilemi med poussinovsko risbo in vitalizmom rubensovskega kolorizma primat nagli koloristični skici pred natančno risbo, oprto na antične vzore. Veliki risar francoskega 18. stoletja se je inspiriral s prisovanjem del flamskih risarjev 17. stoletja, zlasti Rubensa, čigar risbe so mu bile v Parizu na voljo v zbirki njegovega zaščitnika Pierra Crozata. Tu je spoznal tudi Rubensovo tehniko »trois crayons« — risbo s kredami v treh barvah — ki je od tedaj pogosto izrazno sredstvo v njegovem opusu.

Razstava je ujela tudi trenutke Watteaujevega neposrednega naslona na občudovanega mojstra npr. v študijah draperij in ženskih kostumov, ki se niti v najmanjših detajlih ne razlikujejo od Rubensovih risb Helene Fourment.

Konfrontacija dveh različno orientiranih in različnima likovnima slogoma pripadajočih umetniških osebnosti seže v globini do nekega v osnovi sorodnega življenjskega vitalizma, do podobnega razumevanja nekaterih ključnih vprašanj človekovega bivanja pa vse do neposrednega naslona na avtoriteto v posameznih konkretnih likovnih zapisih.

Rudolf von Alt, George Breitner in Johannes Bosboom postavljajo problem akvarelnega topografskega slikarstva ob koncu 19. stoletja. Dve različni deželi (Avstrija in Nizozemska) z različno tradicijo, različnimi vzgoni in impulzi ter specifičnimi slikarskimi skušnjami, senzibilnostjo in stopnjo ekspresije, predstavljata isto likovno temo: topografsko zajeto krajino, mestno veduto, interieur in žanr vsakdanjika. Veduto slikarstvo v tehniki akvarela je tedaj v dekorativnem smislu doseglo status, enakovreden oljnemu slikarstvu. Ob tematski uglašenosti obeh antipodov pa je očiten razkorak v načinu podajanja snovi, v stopnji spontanosti, v sugestijah perspektive ter v koncentraciji motiva in svetlobe. Mimetičnim ponovitvam Altovih mestnih predelov in interieurov, bleščočemu koloritu in kultiviranemu značaju njegovih akvarelov stoji nasproti veduta z izpostavljeno refleksivno noto in trpkostjo obeh severnih mojstrov, ki se v svojih predstavah navezuje na tradicijo nizozemskega krajinarstva 17. stoletja. Elementi povezave vseh treh vedutistov pa so zlasti način obravnavanja svetlobe in atmosferski efekti.

Konfrontacija Jana Theodorja Tooropa, Gustava Klimta in Eгона Schieleja se v nasprotju s polarnostjo prejšnjih antipodov izraža v bolj neposrednem odnosu sorodnosti vseh treh sodobnikov. Linearni simbolični stil njihovih kompozicij se je razvijal v medsebojnih vplivih (zlasti Toorop je s svojimi tremi razstavami na Dunaju močno vplival na Klimta, ta pa je bil zgled Schieleju). Vsak je seveda razvil svoj osebni likovni jezik, v katerem pa je vselej igrala odločilno vlogo z izjemno natančnostjo vodena linija, tako konturna kot v ploskovitem dekorativnem prepletu. Ta bizarni ekspresionistični slog spreminja figure v dematerializirano linearno dekoracijo, gibanje pa v elegantne arabeske. Linearne strukture so kot okno v neko drugo resničnost, v kateri je tudi dimenzija prostora bolj racionalna konstrukcija kot pa dejanska empirična kvaliteta. Vsem trem je lastna popolnoma osebna ikonografija v odmiku od tradicionalnih bibličnih in mitoloških tem — ikonografija, ki vabi k psihoanalitični introspekciji. Sorodnost je očitna tudi po tehnični plati: simbolizem in mitika se rada izražata v rafinirani

risbi s svinčnikom, barvnimi svinčniki in kreda — pri vseh treh secesijskih mojstrih podobno.

Povsem specifično mesto med pari, predstavljenimi v dialogih, oz. skupinami starih mojstrov grafike in risbe zavzema Rembrandt van Rijn, ki ostaja v teh »srečanjih« brez para in se po besedah avtorjev razstave sooča z lastno edinstveno in neprimerljivo ustvarjalnostjo. Namenjeno mu je bilo osrednje mesto in največji razstavni prostor, v katerem obe zbirki — dunajska in amsterdamska — predstavljata različne skupine ikonografskih tem iz njegovega vsestranskega opusa: žanr vsakdanjika, živali in krajino Albertina (kreda), biblijske scene pa Prentenkabinet (perorisbe). Tako v prvi kot v drugi skupini se umetnik prepoznava kot globok vernik in hkrati humanist, kot človek z doslednim etičnim imperativom, z intuitivnim uvidom v bistvena vprašanja človeških in religioznih problemov, s prebujenim odnosom do sveta, Boga in lastnega bivanja ter ključnih vprašanj človeške eksistence. Njegovi prizori so kontemplacija božanskega v človeškem znotraj bibličnega diktata, predstavljeni brez slehernega idealiziranja, patosa ali velikih gest, vendar s svetim spoštovanjem, poznavanjem in razumevanjem. Njegovi religiozni motivi so hkrati himna človeku, predstavitev profanih snovi pa adoracija božjega. Rembrandt v vseh dokazuje, da sveta ne deli na sakralno in profano in da ni nikakršnega profanega prostora ali predmeta, v katerem bi bilo božansko odsotno. V opusu njegovih risb gre torej za soočanje različnih plasti celovite umetniške osebnosti, ki v konceptu postavitve hkrati potrjuje in negira osnovno idejo razstave.

Blaženka First

GIOVANNI GEROLAMO SAVOLDO TRA FOPPA, GIORGIONE E CARAVAGGIO

Milano: Electa 1990, uvod in predstavitev razstave *Bruno Passamani*, avtorji pos. esejev *Gaetano Panazza*, *Creighton Gilbert*, *Francesco Frangi*, *Flavio Caroli*, *Pierluigi De Vecchi*, *Sybille Ebert-Schifferer*, *Bert W. Meijer*, *Mina Gregori*, 356 strani, 231 črno-belih in barvnih posnetkov.