

Jadranka Damjanov

Filozofski fakultet, Zagreb

Usporedna vizualna analiza Dürerove i Pseudo-Dürerove slike

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

predan 26. 10. 2001.

Sažetak

Usporedna vizualna analiza sigurne Dürerove slike iz Metropolitan Museuma u New Yorku i druge njemu pripisane, u novije vrijeme s upitnikom, iz Strossmayerove galerije u Zagrebu. Obje su s istom temom Sv. Ana s Bogorodicom i Djetetom, datirane i signirane. Fo-

tografskim se snimcima pokazuje i verbalnim opisom se osvještava Dürerov način slikanja i način nepoznatog krivotvorca koji pri kopiranju pokazuje potpuno nerazumijevanje Dürerovog načina i vlastitu nemoć.

Slika koja je izložena u Strossmayerovoj galeriji HAZU u Zagrebu signirana i datirana AD 1518, *Sveta Ana s Bogorodicom i Isusom* nespretna je kopija originala Dürerove istoimene slike iz Metropolitan Museuma u New Yorku, signirane AD i datirane 1519.

Da u slučaju zagrebačke slike nije riječ samo o nespretnoj kopiji nego htijenju zavaravanja, svjedoči činjenica da je godina originala zamijenjena za raniju, ne bi li se tako pomislilo da je njujorska replika zagrebačke, što se i dogodilo od strane naših eminentnih stručnjaka.

Naivnost i kako ćemo pokazati sljepilo izraženi su najjasnije u tekstu kataloga iz 1982. »Slika je dar Ante Topića Mimara (1967) i njegova atribucija *Albrechtu Düreru ima svoje puno opravdanje u signaturi 'AD' karakterističnog monograma i u označenoj godini '1518'. Postojanje istoga djela u Metropolitan Museumu u New Yorku (iz godine 1519) ne dovodi u sumnju originalnost zagrebačke slike jer ona u svojoj likovnoj vrijednosti ne zaostaje za spomenutom replikom iz New Yorka.*« (isticanje moje)¹

Našoj naivnosti i sljepilu možda bismo smjeli dodati još jedan atribut: sporost, budući da slika u galeriji visi 34 godine a da ju je razmjerno mali broj za nju zaduženih stručnjaka doista pogledao, o čemu svjedoči i to da je od 1982. naovamo uz ime velikog njemačkog majstora kao znak sumnje postavljen samo jedan upitnik.

Upravo radi toga smo se poduhvatili, bolje kasno nego nikad, da iako za tu sliku nismo izravno stručno zaduženi, ponudimo javnosti materijal koji može olakšati njeno pomnije

razgledavanje. Usporedna vizualna analiza naime usmjerava pogled promatrača i u svim prilikama nedvojbeno pokazuje o čemu je zapravo riječ.

Njujorska slika je formata 60 x 49,9 cm. Odstupanje zagrebačke je minimalno, njene dimenzije su 60 x 52 cm. Njujorska slika je slikana temperom i uljem na drvenoj ploči s koje je skinuta i danas je na platnu, zagrebačka slika je slikana uljem na drvenoj ploči (sl. 1, 2).

Put njujorske slike se može pratiti od zbirke Gabriela Tucherera u Nürnbergu (obitelji čije je članove Dürer portretirao, a oni su mu posuđivali novce) do Metropolitan Museuma u New Yorku, kamo je dospjela 1913. godine.

Zagrebačka slika se prati samo od zbirke Mimara do Strossmayerove galerije ali, ako se ne varam, između 1948. i 1967. bila je kratko vrijeme i u Bijelom dvoru u Beogradu.

Najveću zanku za površnog promatrača pričinja makroskenska kompozicija – dakle razmještaj likova sv. Ane, Bogorodice i Djeteta, jer je Dürerova scenska invencija na djelu čak i u nespretnoj kopiji i lako može zavarati. Scenska invencija je u dojmu »filmskog« tzv. srednjeg plana, u »zguanosti« likova u kadar, sugerirajući piramidalni oblik. Likovi su prisutni u kadru samo do polovine tijela. Sv. Ana u stražnjem planu okrenuta je u četvrt profilu slijeva udesno, ispred nje Bogorodica u poluprofilu u suprotnom smjeru. Sv. Ana gleda udesno naprijed, Bogorodica pak ima poluspuštene kapke. Ovo križanje njihove postave, a i na neki način i pogleda, slijeva je nadopunjeno postavom Djeteta sklopljenih očiju, u kosini, lijevo-desno. Bogorodičine ruke, tamna sjena iz-



1. Albrecht Dürer, *Sv. Ana s Bogorodicom i Isusom*, 1519, Metropolitan Museum, New York

1. Albrecht Dürer; *St. Anne With the Virgin and Child*, 1519, Metropolitan Museum, New York

među sv. Ane i Bogorodičina lika, središte lica sva tri lika predstavljaju optička žarišta slike. Ona se, ako sliku gledamo s udaljenosti od 60 cm pod kutom od 45 stupnjeva ne poklapaju s fovealnom slikom. Taj je kut ipak prikladan za razgledavanje, jer premda dopušta izoštravanje samo na oči likova, na usnice, na debljinu prstiju, na Djetetovo uho, na istaknute brade likova, dakle samo na fragmente lica i ruku, omogućava da pogled razabire i najsitnije detalje prikazanih likova i odjeće.

U zagrebačkoj slici odstupanja od scenske kompozicije originala su minimalna i upravo to, kako smo već rekli, može zavarati površnog promatrača. Ina ih ipak utoliko što je u kopiranu sliku »više toga stalo«, »vidi se« veći dio Bogorodičina ramena, Bogorodičina rukava i u duljini i širini, veći komad crvene tkanine u lijevom kutu, Djetetovo desno rame, njegova glava u cjelini. Odstupanja, međutim – riječ je o omjerima pojedinih dijelova lica – iako su na makrorazini, teže je analizom odvojiti od načina slikanja kopiste. Najuočljivija intervencija je u slučaju Bogorodičinih usana (sl. 3, 4). Obrisi donje usne sačinjen je od jednake i nejednake krivulje različitih veličina povezanih translacijom, ali dvosmisleno, jer se u to sintaktičko pravilo upliće i drugo – modulacija – prijelaz iz jednog znaka u drugi. U obrubljivanju gornje usne primjećuje se jednaka dvosmislenost u pravili-



2. Pseudo-Dürer, *Sv. Ana s Bogorodicom i Isusom*, 1518, Strossmayerova galerija HAZU, Zagreb

2. Pseudo-Dürer; *St. Anne With the Virgin and Child*, 1518, Strossmayer Gallery of the Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb

ma povezivanja elementarnih znakova, ali i to da i znakova i pravila ima viševrsnih, osim jednake i nejednake, tu je i uglata krivulja i osim translacijanja i modulacije tu je i rotacija s pomakom. Neznatni pomak između donje i gornje usne ostvaruje učinak blagog tajanstvenog smiješka.

Da vidimo što od tog sklopa kopist shvaća. Donja je usna obrubljena jednom nejednakom krivuljom, a gornja nejednakom i dvjema uglatim, time što je susret ta dva oblika osobito linijski naglašen, za razliku od originala, gdje je upravo bojom zastrt; osim toga, što je vrlo važno, nema pomaka. Naravno na taj način izostaje i učinak blagog i tajanstvenog osmijeha.

Usporedimo li sklopljene Bogorodičine ruke na metropolitanskoj i na zagrebačkoj slici (sl. 5, 6), odmah će naše, na razgledavanju Dürerove slike sada već izvježbano oko zamijetiti kako je mali prst Bogorodičine desne šake kopist »sfušao«. Raščlamba malog prsta i dijela dlana koju je Dürer naglasio jedva je naznačena; ono što je nanijeto je samo neznatno, sjenama prekinuta ružičasta kontinuirana ploha, gdje se ne zamjećuje da je posrijedi mali prst i dlan, nego samo eventualno prst, ali tad vrlo osobito proporcijiran.

Korisno je usporediti Bogorodičine sklopljene ruke na zagrebačkoj slici sa slavnom Dürerovim crtežom – studijom za



3. Detalj njujorske slike
3. *Detail of the New York painting*

4. Detalj zagrebačke slike
4. *Detail of the Zagreb painting*

5. Detalj njujorske slike
5. *Detail of the New York painting*

6. Detalj zagrebačke slike
6. *Detail of the Zagreb painting*



Hellerov oltar (1508. Beč, Albertina, sl. 7). Prvo nam postaje možda još jasnije, do koje mjere Dürer crta najfinijim kistom precizno i sigurno, »nenadmašenim virtuozištom« i drugo, kako raščlanjuje mali prst i dlan gledan s unutarnje strane djelomično prekriven drugom rukom. Na originalnoj slici Dürerov postupak kojim naglašava gornji dio dlana je očit, ali površnog promatrača može zavarati da je prst previše izdužen i anatomski je nemoguće raščlambe, što se možda dogodilo i kopistu zagrebačke slike kada je ne shvaćajući pokušao imitirati.

Pomnijim promatranjem nagnutosti Anine glave na jednoj i na drugoj slici (sl. 8, 9) zamjećujemo da se os nosa na metropolitanskoj slici gotovo poklapa s jednim plitkim udubljenjem plašta/rupca na čelu, inače vrlo bogato razgrađenim, dok je u zagrebačkoj slici, budući da je cijeli sklop oblika tretiran posve ovlaš, bez razumijevanja međuodnosa, i ta se veza s osi nosa izgubila.

7. Albrecht Dürer, *Ruke*, crtež, studija za Hellerov oltar, 1508. Albertina, Beč

7. *Albrecht Dürer, Hands, drawing, study for Heller's altar, 1508, Albertina, Vienna*



8. Detalj njujorske slike
8. Detail of the New York painting



9. Detalj zagrebačke slike
9. Detail of the Zagreb painting

Da bismo doista pogledali sliku, potrebno je napustiti razinu cjeline, gdje se površni pogled zadovoljava samo registriranjem scenske kompozicije i lako može zavarati te prodrijeti u sliku, u to, kako je naslikana, što nam najbolje uspijeva ako se usredotočimo na detalje.

Bitna osobitost Dürerova načina slikanja jest skrivanje rukopisa, potpuno poistovjećenje poteza s detaljima prikaza, ali u opreci s tim i vrlo bogata razrada prikazanih haljina apstraktnim oblicima odnosno njihovim složenim sklopovima nalik minornim oblicima kasnogotičkih kipova. Te oblike zovemo minornima jer nemaju vlastitu samostalnost poput mikro/makrooblika nego u međusobnoj organskoj povezanosti svojom reljefnošću (na slici naravno samo iluzijom) stvaraju učinak kontinuiteta ljudskog tijela, odnosno tkanine/nabora, koji po njemu padaju. Naravno riječ je o općim kasnogotičkim stilskim osobitostima, što Dürer, unatoč talijanskom renesansnom utjecaju, nikada posve ne napušta ili im se vrlo intenzivno vraća, kao u slučaju razmjerno kasne slike o kojoj je ovdje riječ. Pokušajmo sada pogledom prokriknuti u taj složeni sklop. Zadržimo pogled prvo na četiri skupine minornih oblika koji dočaravaju Anin plašt na glavi, na vratu, prsima i dijelu iza Bogorodičine glave. Mijenjaajući svjetlinu, Dürer postiže učinak prelamanja teških tkani-

na, slaganja nabora, skupljanja i napinjanja po različitim dijelovima tijela a zapravo stvara posve apstraktni, likovno-logički splet iluzije minornih oblika.

Na prsima sv. Ane lijevo dolje je najuočljiviji sklop (sl.10). Iluziju zgužvanosti daju naslutiti uglati oblici razmješteni cik-cak, zupčasto se uklapajući jedan u drugi, sugerirajući samo, a nikad zatvarajući trokutaste likove. To zupčasto nizanje je jedno pored drugoga, odnosno jedno iznad drugog i razvija se prema gore u veća izduženja. Dočaravanje organskog spleta postiže se razlikom u svjetlini i kromatskoj kvaliteti od neznatne primjese posve prigušene i rasvijetljene plave ili plavozelene boje do čiste neboje – bijele.

Može se shvatiti i ovako: iz skupine međusobno ovisnih oblika otvara se većom svjetlinom, širinom, a osobito duljinom, izduženi plastični oblik u blagoj i posve neznatnoj slomljenosti, usmjeren prema gore, ističući iluziju svjetlosti iluzijom sjene, u jedva zamjetnom stupnjevanju. Dürer svu tu igru izvodi, kako smo već rekli, posve najvažnijim skrivanjem temeljnog poteza – svog rukopisa i tako je privid treće dimenzije potpun. Umjesto nespretnog verbalnog opisa tako složenog vizualnog sklopa korisnije je pomno pogledati detalj i pratiti kako slikar vodi pogled do sljedećeg intenzivnog sklopa na vratu i neposredno ispod vrata, gdje je zguž-



10



11



12



13



14

10. Detalj njujorske slike

10. *Detail of the New York painting*

11. Detalj zagrebačke slike

11. *Detail of the Zagreb painting*

12. Detalj njujorske slike

12. *Detail of the New York painting*

13. Detalj zagrebačke slike

13. *Detail of the Zagreb painting*

14. Albrecht Dürer, *Bogorodica sa češljugarom*, detalj, 1506. Staatliche Museen, Berlin

14. *Albrecht Dürer, Madonna With Goldfinch, detail, 1506, Staatliche Museen, Berlin*



15. Detalj njujorske slike
15. Detail of the New York painting

16. Detalj zagrebačke slike
16. Detail of the Zagreb painting

17. Detalj njujorske slike
17. Detail of the New York painting

18. Detalj zagrebačke slike
18. Detail of the Zagreb painting

vanje tkanine/zgusnutost sklopa apstraktnih oblika, profinjnjem kontrasta do neznatnih tonkih razlika opet vrlo izrazito. Dubljim sjenama sugerira se konstelacija krakatih ili opet trokutastih oblika u međusobnom spletu (sl. 12).

Pogledajmo sada odgovarajuće detalje zagrebačke slike (sl. 11, 13). Naš pogled, ako mu dopustimo malo zadržavanje, zamijetit će golemu razliku. Nedvojbeno je da *zagrebački kopist nije razumio splet Dürerovih oblika* i tako je posve ovlaš, na površnoj razini pokušao dočarati svojevrsnu »slikarsku« igru svjetla i tame. Posve su nestali strogi sklopovi

minornih oblika, zamijenilo ih je »slikarsko« tretiranje svjetla i tame što, zanemarujući kaotičnost i nespretnost ishoda, već u polazištu s Dürerovom slikom nema nikakve veze. [Napomena: i onda kada se Dürer upuštao u »slikarski« način kao npr. možda u najvećoj mjeri na berlinskoj slici *Bogorodica s češljugarom* iz 1506. (sl. 14) usitnjenjem, tonki i valerski različitim mrljama iste boje razrađivao je gola tijela, a nabor haljina je i onda slikao sklopom precizno izvedenih apstraktnih oblika koji dočaravaju minorne. Ova dodatna usporedba u kojoj siromaštvo zagrebačke slike postaje još oči-



19. Detalj njujorške slike
19. Detail of the New York painting

20. Detalj zagrebačke slike
20. Detail of the Zagreb painting

21. Detalj njujorške slike
21. Detail of the New York painting

22. Detalj zagrebačke slike
22. Detail of the Zagreb painting

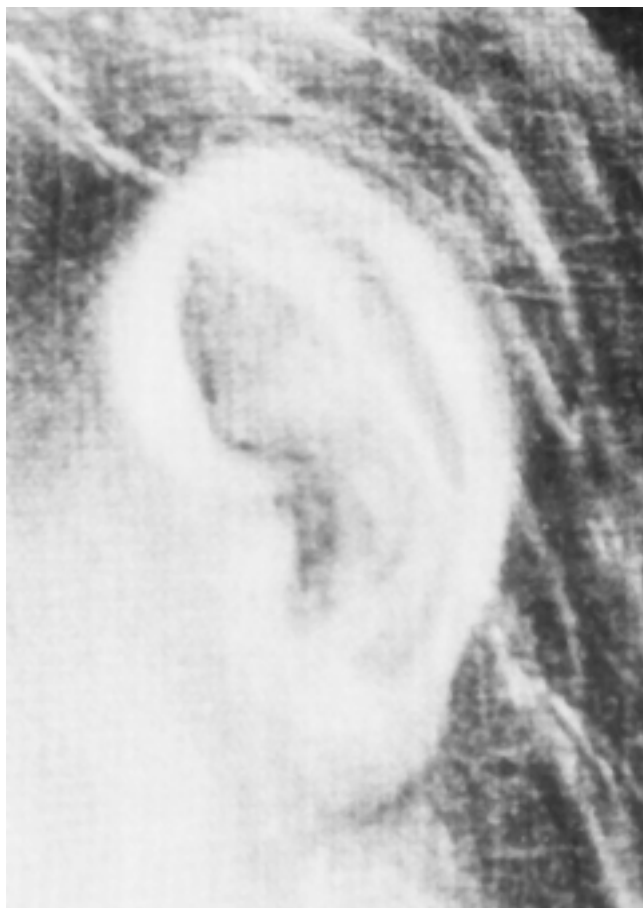
tije čini jasnim da se veza na temelju pojma »slikarsko« mo-
že uspostaviti samo na razini verbalnog pojma a ne i na razi-
ni i vizualne zbilje.]

Nespretnost i vizualno nerazumijevanje oblika i njihovih
sklopova zamijetit ćemo i na dijelu plašta sv. Ane iza Bo-
gorodičine glave. Oblici koje Dürer vodi odozgora jednim

dijelom nastavljaju sklop oblikovan na tjemenu i čelu sv.
Ane, umetanjem vrlo karakterističnog savijenog krakatog ob-
lika između Anina lica i Bogorodičina tjemena, da bi se ilu-
zija linijskog istanjenja jakim kontrastom nastavila prema
dolje, sugerirajući na tkanini tragove savijenosti u obliku
linijskog križa (sl. 1 i 15).



23. Detalj njujorske slike
23. *Detail of the New York painting*



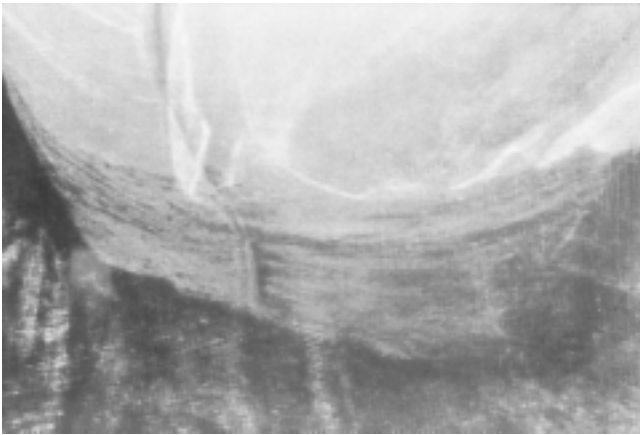
24. Detalj zagrebačke slike
24. *Detail of the Zagreb painting*



25. Detalj njujorske slike
25. *Detail of the New York painting*



26. Detalj zagrebačke slike
26. *Detail of the Zagreb painting*



27. Crne sjene Bogorodičine haljine na zagrebačkoj slici (na crno-bijeloj fotografiji teško razaznatljive)

27. *Dark shadows of the Virgin's dress on the Zagreb painting (hardly discernible on the black-and-white photograph)*



28. Rub Aninog plašta na zagrebačkoj slici (na crno-bijeloj fotografiji teško razaznatljiv)

28. *Hem of St. Anne's cape on the Zagreb painting (hardly discernible on the black-and-white photograph)*

Što je od toga napravio kopist? (sl. 2 i 16). Postoji interpretacija da je kič neka vrsta pometanja. Ovdje se to doslovno dogodilo. Pogled, pa tako i ruka kopista pomela je sve sitne i fine elemente, a ono što vidimo su rezultati tog metenja. Privid uskog nabora svjetlom, naspram tame koja je lomi, pa je tako čas bliska jednako krivulji, čas uglatoj, čas se izravnavala u neprekinutom toku neznatno se šireći odozgo prema dolje, izgubilo je te karakteristike: linijski dio se izravnavala, a sjene su pretvorene u izolirane tamne kratke poteze ili mrlje koje s tom suptilnom iluzijom ponašanja tvrde tkanine nemaju nikakve veze. A tek cijela »spilja«, »zaslon«, »zaštita« oko Bogorodičine glave gubi efekt dubine, pa čak ni oblik križa ne uspijeva iskočiti.

Razlika će se također jasno pokazati kada usporedimo savijanje tkanine iza Djetetova lica (sl. 15 i 17) koje se sastoji od jednog relativno svijetlog mnogokutnog oblika s neznatnim sjenama u sredini, čime se upravo vrlo fino dočarava tkanina, naspram polusjena i dubokih sjena koje stvaraju dojam šupljine/udaljenosti između Bogorodičina i Anina tijela, obrubljene ljevkastim oblicima suprotnih ishodišta, s onim što je kopist od toga shvatio. Kopist je ovaj dio (sl. 16 i 18) posvećmašnje obesmislio: reducirao je veliki uglati oblik na jednoličnu sivu plohu, čime je iluzija tkanine nestala, a u posve grubom crtežu i igra je ljevkastim oblicima, koji okružuju tamno središte, izgubljena.

Kada je kopist htio postići učinak prozračnosti Bogorodičina vela, nastupila je doista najveća katastrofa. Ono u čemu je Dürer maksimalno uspio, dočarati svaku vlas i rubove prozirnog vela, najtanjim zamislivim kistom i tragom takvog kista sigurnom rukom, kopist ga nije mogao pratiti (sl. 19, 20). Iz blizine koja je predviđena za razgledavanje slike svaki se linijski potez može pratiti poput samostalne linijske sekvence. Sa svega dvije-tri duge sekvence postigao je učinak vela. Kopist je umjesto toga nabacio veliki broj razmjerno širokih »dobro uočljivih« bijelih poteza koji su sve »slobodniji«/grublji prema ramenima, prsima.

Zadržimo pogled trenutak na Djetetovoj kosi, prvo na Dürerovoj, pa na slici kopista (sl. 21, 22).

Na Dürerovoj slici riječ je o složenom sklopu koncentričnih krugova ili spirala izvedenih opet najtanjim mogućim kistom i sigurnom rukom. Njihovo gomilanje, razređivanje, pokrivanje stvara učinak kovrčave kose. Kopist je umjesto toga naslikao prigušenom narančastom bojom dio glave i na to nanio nešto poteza-mrlja svjetlije ili intenzivnijeg tona.

Slijedeći Berensonove savjete pri atribuiranju, zadržimo se na jednom figurativnom detalju, odnosno upravo na tom detalju koji on predlaže, a to je uho. Prema Berensonu, to je figurativni detalj koji svaki renesansni slikar oblikuje na svoj način, a onda manje-više u svim slikama ponavlja i upravo radi toga je prikladan uspješno pomoći u atribuiranju ili utvrđivanju originala ili krivotvorine. Na slici su prikazana dva uha: Bogorodičino i Djetetovo. Dürer je prikazujući Bogorodičino uho (sl. 23) izrazitim kontrastom postigao okvirni linijski oblik različito sekvenciranog vanjskog i unutrašnjeg obrisa, npr. ako je vanjski obris sastavljen od duboke jednake krivulje koja na obje strane modulira u uglate, pa opet jednake, rotirajući s pomakom i tako tvoreći plitke valove, to nije slučaj s unutrašnje strane, tu se nejednaka krivulja izravnavala pa lomi pa rotira itd. Iz šupljine koju sugeriraju tamni tonovi nazire se opet svjetlijim tonom dobivena iluzija jednog uglatog i razgranatog plastičnog oblika. Riječ je o još osobitim, većim zadebljanjima, gore i na uški, kao i o većem broju manjih. Isti sistem primjenjuje i pri slikanju Djetetova uha (sl. 25). Kopist se sada posve izgubio, dva uha slika različito. Bogorodičino uho je u odnosu na original »ispravljeno«, to je oblik omeđen velikom nejednakom krivuljom koja se samo pri dnu zarotira i pomakne, te pretvori u kratku, plitku jednaku krivulju. Ispravljanja kod kopista idu tako daleko da se vanjski i unutrašnji obris počinju slagati. Slično je pojednostavljen i izblijeđen i unutrašnji oblik. U slučaju Djetetova uha u unutrašnjosti je izveo dva oblika poput Dürera, ali su omjeri drukčiji. Na Dürerovoj slici (sl. 25) lijevo je mali oblik, pa u slijedu veliki i duboki, viđen odozgora. Kod kopista (sl. 26) sklop je oplošnjen, lijevi je mnogo veći i u istoj je ravnini kao i desni i tako izostaje mala igra skraćivanja koju je Dürer postigao u odnosu ta dva oblika. Mala zadebljanja koja su tako izrazita kod Dürerova prikaza kopist zanemaruje i samo blijedo naznačuje kod uske.

Do sada smo o boji govorili samo usput. Čini nam se da detaljna analiza-komparacija vizualnih efekata nema svrhe jer su reprodukcije crno-bijele. Što se tiče analize-komparacije korištenih tvari-boja ona nije moguća jer u zagrebačkoj slici nije učinjena. Ipak, ono najtemeljnije.

Dürer slika kontrastom ponajprije crvene i zelene, pa narančaste i plave boje. Zelenu zatamnjuje na pozadini ili izbljeđuje slikajući sjene na Djetetovu licu. Crvenu ili rasvjetljava do blijedoružičastih tonova ili možda modulira u smjeru narančaste, čemu suprotstavlja pak zatamnjenu plavu. Plava ili bolje rečeno plavozelena nanese je još kao maksimalno rasvijetljena i prigušena na gotovo bijelom plaštu/rupcu sv. Ane. Ipak ne postiže se učinak, pravih, prirodnih sintagmi (komplementa), ne samo radi tonskog i možda i valerskog odvođenja, nego zato što na slici boje gotovo nigdje nisu posve čiste. Najmanje je čista narančasta koja se ponajviše očituje na licima u modulaciji prema crvenonarančastoj i crvenoj velikim brojem prigušenih i tamnih smeđih tonova. Primjesa neboja u bojama je vrlo velika, a osobito u prikazu rupca sv. Ane koji je gotovo sav bezbojan – bijeli.

O namazu smo već govorili: potpuna nevidljivost rukopisa, potpuno poistovjećenje s detaljima teme.

Kopist nešto mijenja i izbor boja i sintaksu, a rukopis nije u stanju posve sakriti. Njegova crvena ne modulira u narančastu i Bogorodičino lice slikano je gotovo nebojom – bijelom s neznatnim primjesama ružičastih tonova. Na donjem dijelu Bogorodičine crvene haljine pojavljuju se vrlo grubo nanižete crne sjene, točno onako kako Dürer ne preporučuje da se radi: *Sjenčenje treba tako raditi da se ne bi moglo reći, ova lijepa crvena uprljana je crnim* (sl. 27). Namaz tamnozeleno pozadine neujednačen je i tako različit u tonovima. Još jedna »sitnica«! Zelena boja pozadine slijeva, prešla je granicu

/rub Anina plašta! Tako što ni u ludilu slikar poput Dürera ne bi sebi mogao dopustiti! (sl. 28)

Naravno u istom smjeru mogli bismo dalje nastaviti. Ipak, važno je bilo samo naznačiti metodu i čini nam se da je ona jasna. Naš studij djela ne može, odnosno ne bi smio biti drugo, no vježbom postignuto profinjenje intuicije. To se pak očituje kao *bolje razlikovanje, a ne raspolaganje većim brojem činjenica koje se mogu projicirati u djelo!* Naravno, u slučaju atribuiranja poznavanje činjenica nikako nije naodmet, dapače! Poznavanje Dürerova opusa, svih njegovih sigurnih slika, povijesno praćenih od 15/16.st. do dospjeća u današnje vlasništvo, spadaju u takve nužne činjenice. Očito da ovog puta nije izostala samo zadovoljavajuća razlikovna moć, izostalo je i poznavanje činjenica kao i korištenje svih raspoloživih tehničkih sredstava snimanja, te i kemijska analiza boja.

Ipak, mi smo ovdje zagovarali ponajprije njegovanje *otvorenog opažaja*, nužnoga povjesničarima umjetnosti toliko, koliko i slikarima, kiparima.

Nažalost, toliko se puta pokazalo sljepilo pripadnika naše struke.

Sjetimo se samo kupovanja Van Meegerenovog *Krista u Emausu*, opskrblijevanje još potkraj 19. st. gotovo svih velikih muzeja antičkim vazama iz napuljske radionice krivotvorina, prihvaćanja Gachetovih djela umjesto Van Goghovih djela ili skandala oko atribuiranja Modiglianijevih, netom iz mulja izvađenih kipova, što su ga priredili firentinske šaljivčine, nasamarivši čak i Giulia Carla Argana. Naš katastrofični debakl u vezi sa zbirkom Mimara bolje je i ne spominjati. A da priča bude tužnija, mi smo čuvari djela u kojima čovječanstvo sebe osjetilno odgaja.

Bilješke

1

V. Zlamalik, *Strossmayerova galerija*, katalog, Zagreb, 1982, str. 292.

Summary

Jadranka Damjanov

Comparative Visual Analysis of a Dürer and a Pseudo-Dürer

A comparative visual analysis of a definite Dürer from the Metropolitan Museum in New York and a painting attributed to the artist, although recently questioned, from the Strossmayer Gallery in Zagreb. Both have the same theme, St. Anne with the Virgin and Child, dated 1519 and 1518 respectively, signed AD.

The copyist/forger kept the format and the scenic macro-composition almost in full (here we concentrate on the differences, primarily certain shifts and proportions).

Dürer's manner is determined by hiding his approach in the overall identification with the details of the represented and, in opposition to that, by a lavish and complex elaboration of

the represented robes through abstract shapes, that is their complex structures not unlike the minor forms of late Gothic sculptures.

In comparison to that, the copyist's manner appears to be superficial, randomly unclear and »painter-like«, revealing a noncomprehension of the network of Dürer's forms. His inability to imitate the great master is especially apparent when he smudges the paint instead of achieving darker shades, when the background paint spills over the presented figure or in details such as the veil.

Both Dürer's and the copyist's manners are illustrated by photographs and described in words, showing the copyist's incompetence and a total misunderstanding of Dürer's manner.

The text ends with a request: the study of the work should primarily be the refinement of intuition through practice, seen as a better differentiation skill and not as having a greater number of facts at hand that can be projected into the work, although at the attribution of the Zagreb painting even that was lacking, together with the use of various technical recording devices and chemical analyses. Still, it is primarily about advocating an open perception as necessary for art historians as for artists. Moreover, it is a pointer towards the scandalous blindness of the profession (from van Meegeren through to Argan accepting forged Modiglianis or the Mimara Collection in Zagreb. The painting in question is Ante Topić-Mimara's gift to the Strossmayer Gallery in 1967).