

---

# Zbornik za umetnostno zgodovino

---

Archives d'histoire de l'art

---

Art History Journal

---

Izhaja od / Publié depuis / Published Since 1921

---

Nova vrsta / Nouvelle série / New Series LII

---

Ljubljana 2016

ZBORNİK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO N.S. LII/2016

Izdalo in založilo / Published by

SLOVENSKO UMETNOSTNOZGODOVINSKO DRUŠTVO, LJUBLJANA  
C/O FILOZOFSKA FAKULTETA UNIVERZE V LJUBLJANI  
ODDELEK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO, AŠKERČEVA 2  
SI – 1101 LJUBLJANA, SLOVENIJA

Uredniški odbor / Editorial Board

RENATA NOVAK KLEMENČIČ, glavna in odgovorna urednica / Editor in chief  
JANEZ BALAŽIČ, MARJETA CIGLENEČKI, MATEJ KLEMENČIČ, MATEJA KOS,  
ANDREJ SMREKAR, KATARINA ŠMID, SAMO ŠTEFANAC

Mednarodni svetovalni odbor / International Advisory Board

LINDA BOREAN, FRANCESCO CAGLIOTI, NINA KUDIŠ, VLADIMIR MARKOVIČ,  
INGEBORG SCHEMPER SPARHOLZ, CARL BRANDON STREHLKE

Tehnična urednica / Production Editor

KATRA MEKE

Lektoriranje / Language Editing

PHILIP BURT, JELKA JAMNIK, MAJA LAZAREVIČ BRANIŠELJ, URŠKA ZAJEC

Prevajalci / Translators

IRENA BRUCKMÜLLER, ALENKA KLEMENC, MAJA LOVRENOV, FRANC SMRKE,  
KATJA URŠIČ BLAŽIČ

Oblikovanje in postavitve / Design and Typesetting

STUDIOBOTAS

Tisk / Printing

GORENJSKI TISK STORITVE, D.O.O., KRANJ

Naklada / Number of Copies Printed

400 IZVODOV

Indeksirano v / Indexed by

BHA, FRANCIS, SCOPUS, ERIH PLUS

© SLOVENSKO UMETNOSTNOZGODOVINSKO DRUŠTVO, 2017

ZA AVTORSKE PRAVICE REPRODUKCIJ ODGOVARJAJO AVTORJI OBJAVLJENIH  
PRISPEVKOV.

ISSN 0351-224X

ZBORNİK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO IZHAJA OB FINANČNI PODPORI  
JAVNE AGENCIJE ZA RAZISKOVALNO DEJAVNOST REPUBLIKE SLOVENIJE

# Kazalo / Contents

JEŠA DENEGRI Za Tomaža Brejca, povodom sedamdesete godišnjice	9
MAJA LOZAR ŠTAMCAR Dr. Vesna Bučić – devetdesetletnica	13
JANA INTIHAR FERJAN Breda Ilich Klančnik, ob obletnici	18
<hr/> <b>RAZPRAVE IN ČLANKI / ESSAYS AND ARTICLES</b> <hr/>	
NATAŠA GOLOB Sentence Petra Lombarda v pontignyjskem slogu: Maribor, Univerzitetna knjižnica, Ms 136 <i>Peter Lombard's Sentences in the 'Pontigny-style'</i>	25
<hr/>	
SAMO ŠTEFANAC Meister Stefan aus Krainburg, der letzte Vertreter der spätgotischen Architektur in Oberkrain <i>Mojster Štefan iz Kranja, zadnji protagonist gorenjske poznogotske arhitekture</i>	57
<hr/>	
POLONA VIDMAR Cerkev Svete trojice v Slovenskih goricah in njeni donatorji. Stubenbergi, Trauttmansdorffi, Khisli, čudodelna podoba in motiv calcatio <i>The Church of the Holy Trinity in Slovenske Gorice and Its Benefactors. Stubenberg, Trauttmansdorff, Khisl, the Miraculous Image and the Calcatio Motif</i>	85
<hr/>	

MATEJ KLEMENČIČ, ENRICO LUCCHESI, FERDINAND ŠERBELJ  
Pietà Antonija Belluccija za Schellenburgov križev oltar 119  
pri ljubljanskih frančiškanih  
*Antonio Bellucci's Pietà for Jakob Schell von Schellenburg's  
Altar of the Holy Cross in the Former Franciscan Church  
in Ljubljana*

---

BOJAN DJURIĆ  
Borl/Ankenstein portret Lucija Vera 149  
*Il ritratto Borl/Ankenstein di Lucio Vero*

---

CVETKA POŽAR  
Vzpostavitev in prve razstave Bienala industrijskega 177  
oblikovanja v šestdesetih letih 20. stoletja  
*The Establishment and First Exhibitions of the Biennial  
of Industrial Design in the 1960s*

---

KATJA MAHNIČ  
Josip Mantuani in moderni muzej. Prispevek k razumevanju 199  
Mantuanijevih prizadevanj za reorganizacijo Deželnega  
muzeja za Kranjsko  
*Josip Mantuani and Modern Museum. Contribution  
to the Understanding of Mantuani's Efforts to Reorganise  
the Carniolan Provincial Museum*

---

MATEJA KOS  
Seminar za umetnostno zgodovino, Spomeniški urad 223  
in državni muzej v obdobju direktorjev Josipa Mantuanija  
in Josipa Mala  
*Art History Seminary, Monument Office and State Museum  
in the Period of Museum Directors Josip Mantuani and Josip Mal*

---

MOJCA JENKO  
France Stelè in Društvo Narodna galerija. 247  
Iz arhiva Narodne galerije  
*France Stelè und der Verein Narodna galerija:  
aus dem Galeriearchiv*

---

BLAŽ ZABEL  
Steletov referat K problematiki Jugoslovanske nacionalne 271  
umetnostne zgodovine in svetovna umetnostna zgodovina  
*France Stele's Essay on Yugoslav National Art History  
and World Art Studies*

---

ŽELJKO OSET  
Prvi člani SAZU iz vrst umetnostnih zgodovinarjev: 289  
Izidor Cankar, France Stelè in Vojeslav Molè  
*First Members of the Slovenian Academy of Sciences  
and Arts among Art Historians: Izidor Cankar, France Stelè  
and Vojeslav Molè*

---

OCENE IN POROČILA / BOOK REVIEWS AND REPORTS

---

FERDINAND ŠERBELJ  
Bergantova Prestar in Ptičar ponovno iz oči v oči 303

---

# Borl/Ankenstein portret Lucija Vera

---

BOJAN DJURIĆ

---

Naključno odkritje sicer poškodovanega, visoko kakovostnega kolosalnega portreta rimskega cesarja Lucija Vera<sup>1</sup> (*Lucius Aurelius Verus Augustus*, 130–169) leta 1951 med kopanjem gramoza v bližini gradu Borl (nem. Schloss Ankenstein, Anchenstein, madž. Bornyl vár),<sup>2</sup> okoli 12 km JV od Ptuja, se zdi danes precej nenavadno. Rudolf Bratanič,<sup>3</sup> ki je najdbo objavil skupaj s portretoma Tiberija<sup>4</sup> in Hadrijana,<sup>5</sup> prispelima v ptujski muzej iz dvorca Črnci pri Apačah (nem. Schloss Friedenau) leta 1941,<sup>6</sup> o njegovi antični starosti ni dvomil. Portret je ikonografsko pravilno opredelil in ga postavil blizu »znanemu doprsju Marka Avrelija iz pariškega Louvra«. <sup>7</sup> Širši mednarodni javnosti je portret leta 1968 predstavila Iva Mikl-Curk,<sup>8</sup> Max Wegner pa ga je že leta 1980 vključil v svoj pregled cesarskih portretov.<sup>9</sup> Leta 1987 je bil, kot eden od vrhuncev, vključen v veliko razstavo antičnega portreta na ob-

---

<sup>1</sup> Ptuj, Pokrajinski muzej Ptuj Ormož, inv. RL 602.

<sup>2</sup> O imenu cf. Branko VNUK, Grad Borl. Podatki, pomembni za nadaljnje proučevanje gradbenozgodovinskega razvoja grajskega kompleksa, *Grad Borl. Gradbenozgodovinski oris in prispevek k zgodovini rodbine Sauer*, Cirkulane 2010, p. 9: n. 5.

<sup>3</sup> Profesor grškega in latinskega jezika na ptujski gimnaziji.

<sup>4</sup> Rudolf BRATANIČ, Rimske najdbe iz Poetovione, *Arheološki vestnik*, III/2, 1952, pp. 300–301, »rimski mladenič, Germanik«; za popolno objavo cf. Erna DIEZ, Ein neuer Porträtkopf des Tiberius, *Archäologischer Anzeiger*, 1953, pp. 104–118, ki objavlja ustni podatek Balduina Sarie o prihodu portretov v muzej.

<sup>5</sup> BRATANIČ 1952, cit. n. 4, pp. 301–302; DIEZ 1953, cit. n. 4; Cécile EVERS, *Les portraits d'Hadrien. Typologie et ateliers*, Bruxelles 1994, p. 204, dvomi o njegovi originalnosti.

<sup>6</sup> Cf. objavljeno fotografijo v *Arheo*, 1, 1981, p. 47: fig. 8.

<sup>7</sup> BRATANIČ 1952, cit. n. 4, p. 303.

<sup>8</sup> Iva MIKL-CURK, Römische Porträtplastik in Ptuj, *Das Altertum*, 14, 1968, pp. 86–92.

<sup>9</sup> Max WEGNER, Verzeichnis der Kaiserbildnisse von Antoninus Pius bis Commodus, II. Teil, *Boreas*, 3, 1980, p. 55.

močju Jugoslavije,<sup>10</sup> ki je gostovala v Moskvi, Frankfurtu,<sup>11</sup> Barceloni in Madridu. Danes, petinšestdeset let po odkritju, je v mednarodnih diskusijah portret splošno sprejet kot provincialna kopija ene od variant 4. tipa (*Haupttypus*) portreta Lucija Vera,<sup>12</sup> izdelana v marmorju.<sup>13</sup> Pri tem ne gre pozabiti, da je že Iva Mikl-Curk v zvezi s portretom morda previdno izrazila rahle pomisleke in je Rudolf Bratanič v svoji objavi eksplisitno zapisal, da je portret narejen v apnencu.<sup>14</sup>

## Kraj najdbe

Portret Lucija Vera je bil odkrit konec maja leta 1951 »[...] pri kovanju gramoza bliizu Borla med Dravo in Završko cesto (sl. 1), t. j. približno 12 km jugovzhodno od Ptuja [...]«. <sup>15</sup> Kraj je bil vseskozi dovolj natančno določen in o njem ni bilo nikoli nobenega dvoma. Zaradi domnevne rimskosti portreta, odkritega v zemeljskih plasteh, se je pri njegovi obravnavi vedno izhajalo iz samoumevne podmene, da je najdba vezana na bližnjo rimsko kolonijo Poetoviono (*colonia Ulpia Traiana Poetovio*) in se o drugih možnih kontekstih, pomembnih za razumevanje te najdbe, ni razmišljalo.<sup>16</sup> Iskalo se je možne antične kontekste tega portreta in izmišljalo precej nenavadne rešitve.<sup>17</sup> O dejstvu, da gre pri Borlu dejansko za grad Borl, iz

<sup>10</sup> *Antički portret u Jugoslaviji* (Beograd, Narodni muzej, ed. Jevta Jevtović), Beograd 1987, pp. 74, 191–192.

<sup>11</sup> *Antike Porträts aus Jugoslawien* (Frankfurt am Main, Museum für Vor- und Frühgeschichte, 9. September bis 27. November 1988, ed. Nenad Cambi), Frankfurt am Main 1988, p. 129.

<sup>12</sup> WEGNER 1980, cit. n. 9. p. 55; Frederick Carl ALBERTSON, *The Sculptured Portraits of Lucius Verus and Marcus Aurelius (AD 161–180): Creation and Dissemination of Portrait Types*, Bryn Mawr, Pennsylvania 1980 (doktorska disertacija, Bryn Mawr College, tipkopis), p. 419; cf. tudi Paul ZANKER, *Provinzielle Kaiserporträts. Zur Rezeption der Selbstdarstellung des Princeps*, München 1983, p. 41: n. 147; med zadnjimi Jean-Charles BALTŸ, *La sculpture en Syrie, en Pannonie, dans le Norique et en Afrique du Nord, Lokale Identitäten in Randgebieten des römischen Reiches* (Wiener Neustadt, 24.–26. April 2003, ed. Andreas Schmidt-Colinet), Wien 2004, pp. 14–15. Po Zankerju naj bi šlo za izdelek delavnice, delujoče v enem od glavnih središč province.

<sup>13</sup> Cf. spletno bazo [http://arachne.uni-koeln.de/15411:Portraitkopf-des-Lucius-Verus-\(9.7.2016\)](http://arachne.uni-koeln.de/15411:Portraitkopf-des-Lucius-Verus-(9.7.2016)).

<sup>14</sup> MIKL-CURK 1968, cit. n. 8, p. 88: »Der warme Glanz der Haut und die weichen Locken machen das Bildnis besonders lebendig, vielleicht sogar auf eine Weise, die uns von der römischen Plastik sonst unbekannt sind.«

<sup>15</sup> BRATANIČ 1952, cit. n. 4, p. 302. Gramoz je dravski prod, razprostranjen med desno obalo reke in v neposredni bližini stoječo visoko in strmo vzpetino iz neogenskega apnenca, na kateri stoji grad.

<sup>16</sup> MIKL-CURK 1968, cit. n. 8, p. 88, Borla niti ne omenja, ampak navaja samo Ptuj.

<sup>17</sup> Josip KLEMENC, Teodozijev pohod proti Maximusu iz Siscije do Petovija, *Zgodovinski časopis*, VI–VII, 1952–53, p. 86, z veliko pesniške domišljije ugotavlja: »Most pri Borlu dokazuje marmornata



1. Grad Borl in območje najdbe portreta Lucija Vera, Atlas okolja

katerega zbirke antik bi lahko portret Lucija Vera izviral, se v preteklosti ni razmišljalo. Rimske ostaline v okolici starega prehoda preko reke pa tudi sicer niso bile nikoli zabeležene.<sup>18</sup>

Da so na gradu Borl obstajale različne zbirke, tudi zbirka umetnin in starin, nastale v času lastništva družine Sauer von und zu Ankenstein<sup>19</sup> in tudi pozneje, ki se sicer niso ohranile in so bile v 20. stoletju razpršene ali uničene, imamo nekaj podatkov. Tako poroča Josef Felsner: »Eine wahre Perle ist die Bibliothek. Ein hoher, rechteckiger Raum, nicht allzu weitläufig, aber dafür selten schön ausgestattet. Eine reiche Sammlung von Jagdtrophäen, prächtigen Geweihen, Gemsbrikeln und Rehgehörn von Schild-, Birk- und Auerhahnstössen, aus den Jagd zügen des Schlossherrn gesammelt; von seltenen Waffen, die er heimgebracht von weiten Reisen und einen Schatz von alten Büchern, Handschriften, Aufzeichnungen

---

glava nekega (mogoče M. Aurel?) rimskega cesarja, čigar kip je stal na mostu. Glavo so našli v produ ob Dravi leta 1951 ravno pod gradom Borl.« Mnenje je bilo pozneje povzeto v *Arheološka najdišča Slovenije*, Ljubljana 1975, p. 315.

<sup>18</sup> O upravičenem dvomu cf. Vladimir BRAČIČ, Priimki, imena in domača hišna imena v Cirkulnah, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, n. s. XXX (LXV)/2, 1994, p. 327.

<sup>19</sup> Lastniki od leta 1639 do 1801; VNUK 2010, cit. n. 2, pp. 22–25.



aus früheren Zeiten, von Bildern, Kunstwerken und Antiken aus der Römerzeit Pettaus.«<sup>20</sup>

Knjižnico je uredil grof Franc Anton Sauer,<sup>21</sup> potem ko je leta 1705 grad pogorel. Felsner končuje svojo pripoved takole: »Bei den Grafen von Sauer blieb Ankenstein bis 1801; kam dann an den Fürsten Poniatowski, von diesem an die Witwe des letzten Grafen von Leslie, geb. Gräfin Wurmbrand-Stuppach, die fast ein halbes Lebensalter im ununterbrochenen Wohlthun auf Schloss Ankenstein verbrachte. Nach ihrem Tode, 20. Februar 1851, überkam es Graf Ferdinand, der Neffe der Verstorbenen, der es übrigens schon 1843 übernommen und mit grossen Kosten zum Sommersitze umgestaltet hatte, bis es auf den dermaligen Besitzer übergieng.«<sup>22</sup> Prav arheološko zbirko Wurmbrand na gradu Ankenstein konec 19. stoletja pa med štajerskimi zbirkami navaja Karl Sittl.<sup>23</sup>

Obstaja dovolj indicov za domnevo, da bi bila lahko glava Lucija Vera del zbirke antik na gradu Borl, ki je bila nekje v preteklosti morda oplenjena,<sup>24</sup> glava pa odložena v neposredni bližini gradu. Taka razlaga bi lahko pojasnila nenavadno prisotnost rimskega cesarskega portreta v provincialnem okolju brez ustreznih kontekstov za postavitev take podobe. Upravičeno se zato zdi, da je treba ta portret Lucija Vera vezati na zgodovino avstro-ogrskega plemiškega zbirateljstva 18. in 19. stoletja, ki je bilo, tako kot v vsej tedanji Evropi, določeno z idejo in prakso Grand Toura.<sup>25</sup>

<sup>20</sup> Josef FELSNER, *Pettau und seine Umgebung. Topografisch-historisch-statistische Skizzen*, Pettau 1895, p. 127.

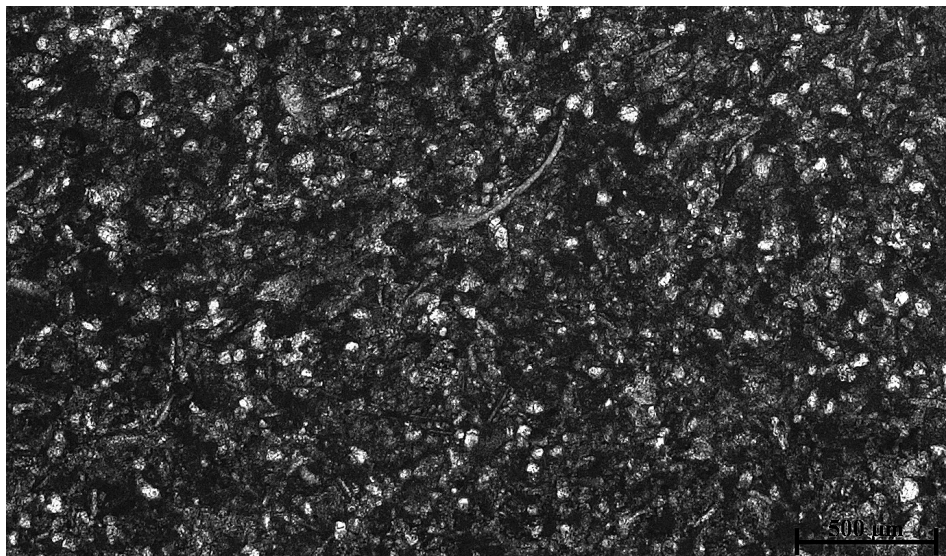
<sup>21</sup> O rodbini Sauer cf. Marija HERNJA MASTEN, *Rodbina Sauer, baroni Kozjaški, grofje Borlski, Grad Borl. Gradbenozgodovinski oris in prispevek k zgodovini rodbine Sauer*, Cirkulane 2010, pp. 76–103.

<sup>22</sup> FELSNER 1895, cit. n. 20, p. 129.

<sup>23</sup> Karl SITTL, *Archäologie der Kunst. Nebst einem Anhang über die antike Numismatik*, München 1895, p. 157; v 20-ih in 30-ih letih 20. stoletja je France Stelè nekajkrat obiskal grad Borl in posnel nekaj fotografij (danes v Fototeki Informacijsko-dokumentacijskega centra za dediščino pri Direktoratu za kulturno dediščino Ministrstva za kulturo [MK INDOK center]), med drugim tudi notranjščino »sobe z lovskimi trofejami in baročno opremo« (neg. št. 14182), ki kaže tudi v omari postavljene arheološke predmete. V Steletovih zapisih najdemo omembo: »V knjižnici je nekaj prazgodovinskih posod, antičnih vaz, starega orožja itd.« (Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti [UIFS ZRC SAZU], Terenski zapiski Franceta Steleta, 1929, zvezek LI, p. 32, [14. 8. 1929]).

<sup>24</sup> V tej zvezi je treba spomniti na nenavaden podatek, ki ga navaja Simon Povoden: »Grajske sobane sicer niso moderno in bogato opremljene, vendar so tako lepe, da razveselijo oko vsakogar, ki se sprehodi skozi. Dosti bolj zoprni je pogled na izropano viteško dvorano, ki je bila nekoč okrašena z 81 portreti članov rodbine Sauer. Nesrečno vandalsko divjanje je izvornike uničilo v tolikšni meri, da ni moč najti nobenega več: izginili so na vekomaj, in to v škodo rodbine Sauer, ki je s tem izgubila svoje rodovno deblo.« (Zgodovinski arhiv na Ptuj, SLZAP MA 70, Rokopisna zbirka, R-42: Simon Povoden, *Hauptpfarrliches Geschichtenbuch*, Pettau 1833, p. 130, navedeno po VNUK 2010, cit. n. 2, p. 28).

<sup>25</sup> Cf. e. g. *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität* (Düsseldorf, 7.2.–10.2. 1996, edd. Dieter Boschung – Henner von Hesberg), Mainz am Rhein 2000.



2. Fotografija zbruska apnenca, uporabljenega za izdelavo portreta

## Material

Portret je izdelan iz apnenca in ne iz marmorja, kot je to za cesarske portrete, še posebej tiste iz antoninskega obdobja, pravilo.<sup>26</sup> Tako je med 112 antičnimi portreti Lucija Vera, zbranimi v spletni bazi Arachne, 106 izdelanih iz belega marmorja in niti eden iz apnenca, kar velja tudi za vse njegove moderne kopije v kamnu.<sup>27</sup>

Marmor je bil, še posebej za cesarske portrete, privilegirana kamnina,<sup>28</sup> medtem ko je bil apnenec uporabljan samo v tistih provincialnih okoljih, v katerih marmorja ni bilo.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Jane FEJFER, *Roman Portraits in Context*, Berlin 2008, pp. 157–163.

<sup>27</sup> Arachne je osrednja podatkovna baza Nemškega arheološkega inštituta (DAI) in Arheološkega inštituta Univerze v Kölnu: <http://arachne.uni-koeln.de/drupal/> (18. 7. 2016).

<sup>28</sup> Predvsem najboljši mediteranski beli marmorji (Luni, Paros, Pentelikon, Aphrodisias, Thasos ...); v zadnjem času se je na podlagi naravoslovnih analiz kot eden najpomembnejših virov za rimske imperialne portrete 2. in 3. stoletja pokazal novo odkriti marmor iz kamnoloma Göktepe blizu Aphrodisiasa v Turčiji; cf. Donato ATTANASIO – Walter PROCHASKA – Ali Bahadır YAVUZ, A Multi-Method Database of the Black and White Marbles of Göktepe (Aphrodisias), Including Isotopic, EPR, Trace and Petrographic Data, *Archaeometry*, 57, 2015, pp. 217–245; Donato ATTANASIO – Matthias BRUNO – Walter PROCHASKA – Ali Bahadır YAVUZ, The Marble of Roman Imperial Portraits, *ASMOSIA XI International Conference. Abstracts* (Split, 18–22. 5. 2015, ed. Katja Marasović), pp. 49–50.

<sup>29</sup> FEJFER 2008, cit. n. 26, pp. 152–166. Za severno Italijo cf. Simone VOGT, *Römische Idealplastik in Norditalien*, Köln 2001 (doktorska disertacija, Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, tipkopis).

Za borlski portret je bil uporabljen apnenec (sl. 2),<sup>30</sup> ki ga na ozemlju Slovenije ne poznamo, kar kaže, da ni bil izdelan v nobenem od proizvodnih središč v tem prostoru, kakor je bilo to v preteklosti postulirano.<sup>31</sup>

## Portret

Že Bratanič je ugotovil, da pri tem portretu<sup>32</sup> ne gre za polno plastiko, temveč za visok relief (sl. 3). Menil je celo, da gre za del večjega visokega reliefa, ki ima obdelano le sprednjo stran, kar je sprejela tudi Mikl-Curk,<sup>33</sup> medtem ko je Wegner<sup>34</sup> v to možnost podvomil. V resnici je zadnja stran portreta zravnana in grobo obdelana s koničastim dletom. V zgornjem delu je, verjetno potem, ko je predmet prišel v muzej, 7 centimetrov pod robom izdelana luknja v katero je bil s svincem pritrjen železen kavelj za obešanje.

Sprednja stran portreta ima obrazne partije z očmi in ustnicami v celoti izdelane in mehko modelirane ter z brušenjem zglajene, čeprav se v nekaterih delih še sluti osnovno oblikovanje s ploščatim dletom, kar je na spoju levega lica in brade (sl. 4) tudi jasno vidno. Očesni zenici sta izdelani z dletom. Obrvi, brki in čopek brade pod spodnjo ustnico so ostali nedokončani tako, da je bila oblikovana le njihova masa, niso pa bile izdelane posamezne dlake, ki so pri tem portretu v maso kamna vedno vrezane. Pri bogatih kodrih brade so s širokim zobatim dletom,<sup>35</sup> na povsem ne-rimski način oblikovane le njihove osnovne mase.<sup>36</sup> Na podobno sumaren način so z en centimeter širokim ploščatim in polkrožnim dletom obliko-

<sup>30</sup> Portret je izdelan iz belega, drobnozrnatega mikritnega apnenca tipa packstone s kalcitnim drobirjem ter pogostimi, do 0,1 mm dolgimi fragmenti lupin ostrakodov. Sicer so v artefaktu prisotni tudi zelo redki neprepoznavni fragmenti moluskov, droben fragment lupine ostrige in stilolitski šiv nizke amplitude. V kamnini so zelo pogosta do 0,1 mm velika romboedrična zrna dolomita. Apnenec ni porozen in ni močno cementiran, kot na primer Mz apnenci na območju Dinaridov in Južnih Alp, kar kaže na to, da v svoji diagenetski zgodovini ni bil izpostavljen višjim tlakom in temperaturi (*deep burial*). Opisani mikrofacies v Sloveniji ni znan (določitev dr. Igor Rižnar).

<sup>31</sup> ZANKER 1983, cit. n. 12, p. 41.

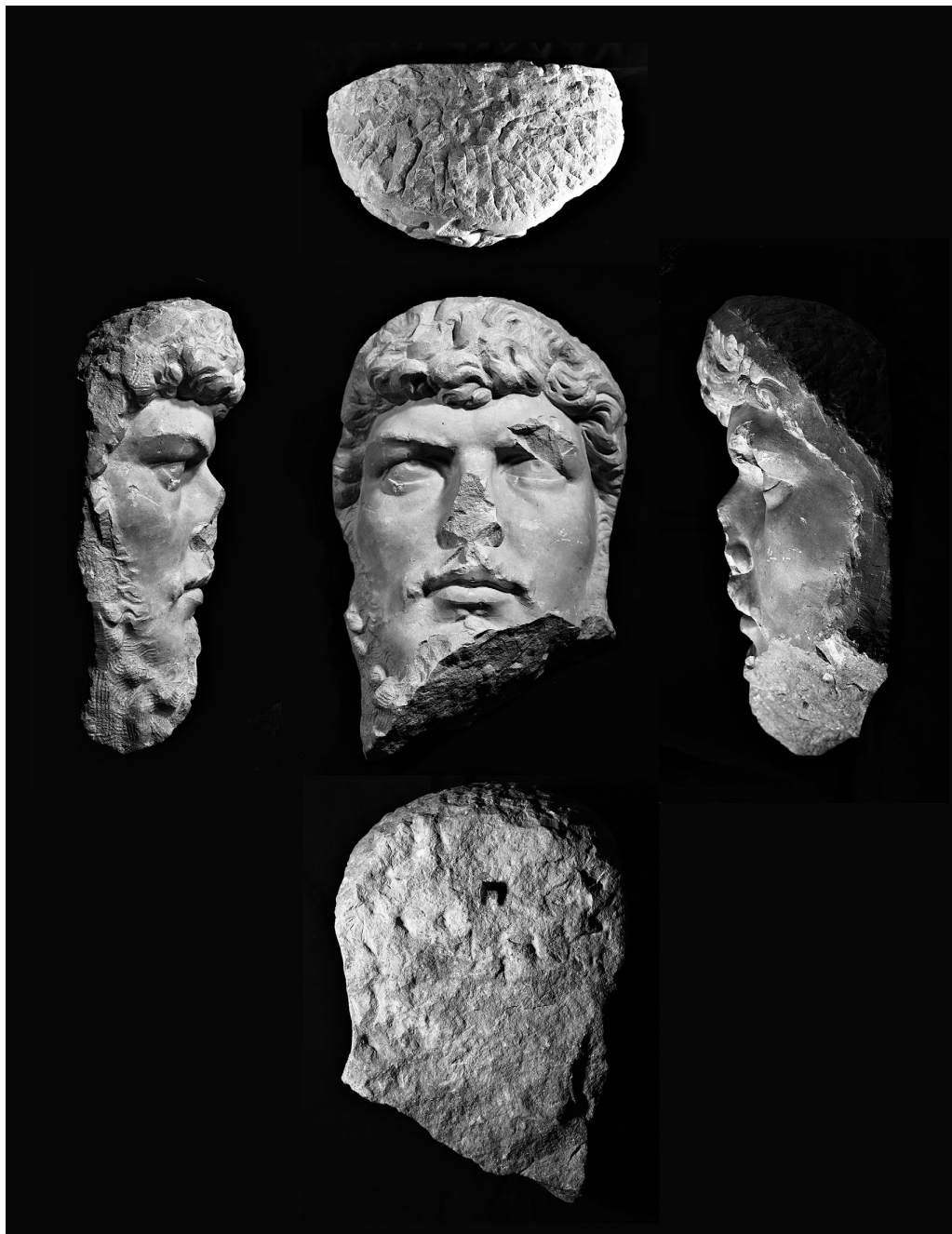
<sup>32</sup> Velikost: višina 42 cm, širina 29,5 cm, debelina 16,5 cm.

<sup>33</sup> MIKL-CURK 1968, cit. n. 8, p. 88.

<sup>34</sup> WEGNER 1980, cit. n. 9, p. 55.

<sup>35</sup> Širina dleta s petimi ravnimi zobmi je 15 mm, širina posameznega zoba 1,8 mm.

<sup>36</sup> Za različno rimsko in novoveško rabo zobatega dleta cf. Peter ROCKWELL, *Some Reflections on Tools and Faking, Marble: Art Historical and Scientific Perspectives on Ancient Sculpture*, Malibu 1990, pp. 207–222.



3. Borl portret Lucija Vera, Pokrajinski muzej Ptuj Ormož

---



4. Nedokončana obdelava  
levega lica portreta

vani tudi bogati kodri las in deli brade na levi in desni strani obraza. Na nekaterih robnih delih frizure so vidni še sledovi zobatega dleta, uporabljenega v začetni fazi oblikovanja mase kodrov. Sveder ni bil uporabljen nikjer.

Bogata frizura, značilna za portrete Lucija Vera, je pri tem portretu reducirana na ozek pas nad čelom in še ožji pas ob njegovih straneh. Okrnjena masa las in brade je zaključena z jasno odsekano linijo, v stranskem pogledu vidno kot preko dva centimetra širok raven pas, vzdolžno odklesan z en centimeter širokim ravnim dletom. Kalota glave med robom okrnjene frizure in ravno hrbtno ploskvijo je grobo oblikovana s koničastim dletom, čigar linije klesanja se v 1–1,4 centimetrski medsebojni razdalji žarkasto širijo od hrbtno proti sprednji strani.

Taka redukcija frizure in brade je nenavadna, znana pravzaprav le na mavčnih odlitkih v obliki mask.<sup>37</sup> Samo na obraz oz. na fiziognomijo podobe omejeno odlivanje mask je bila v 18. stoletju sicer pogosta tehnika,<sup>38</sup> uporabljena predvsem

<sup>37</sup> <http://viamus.uni-goettingen.de/pages/imageView/big?Object.Id:record:int=4147> (15.7. 2016).

<sup>38</sup> Charlotte SCHREITER, Lambert Krahe und die Gipsabgüsse der Düsseldorfer Akademie, *Akademie. Sammlung. Krahe. Eine Künstlersammlung für Künstler* (ed. Sonja Brink), Düsseldorf 2013, p. 192.



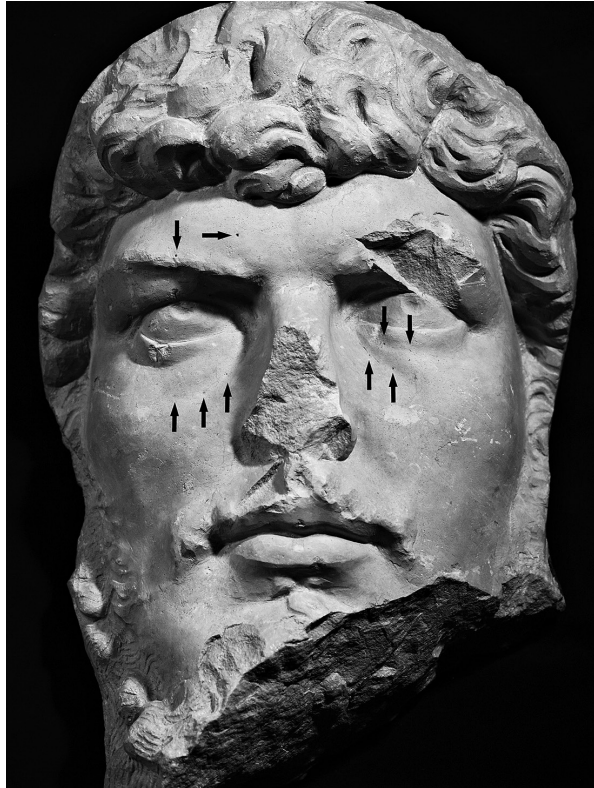
5. Sled punktirke(?) na levem robu portreta

za mavčne odlitke, ki so služili študiju v takrat nastajajočih privatnih akademijah. V Rimu 18. stoletja najdemo masko Lucija Vera dokumentirano v šoli Alexandra Trippla, prav tako pa jo najdemo tudi na popisu njegovega premoženja po smrti leta 1793.<sup>39</sup>

Nad začetkom desne obrvi je sredi čela borlskega portreta ohranjena plitva izvrtana luknjica premera en milimeter, enaka, le malo manjša, pa tudi na sredini desne obrvi. Plitvi ostanki treh takih luknjic so ohranjeni na liniji stika med desno očesno odprtino in licem, dveh na enakem mestu na levi strani in dveh pod spodnjo veko levega očesa (sl. 6). Ti sledovi dokazujejo uporabo točkaste tehnike prenosa točk z modela na kopijo, označenih s pomočjo svedra, kar je bilo, po dosedanjih opazanjih, v Rimu najprej uporabljeno pri izdelavi druge serije kipov na Fontana di Trevi (1758–1762).<sup>40</sup> Na ploščatem robu, ki zaključuje odrezano frizuro na levi

<sup>39</sup> Valeria ROTILI, *La fortuna della copia in gesso. Teoria e prassi tra Sette e Ottocento*, Roma 2009 (doktorska disertacija, Università degli Studi Roma Tre, tipkopis), pp. 167, 239.

<sup>40</sup> Kipar Pietro Bracci; Peter ROCKWELL, *Le tecniche relative alla scultura ed alla costruzione, Fontana di Trevi. La storia, il restauro* (ed. Luisa Cardilli Alloisi), Roma 1991, pp. 55–88.



6. Sledovi izvrtanih luknjic  
točkastega prenosa na obrazu  
portreta

strani, je v višini senc ohranjena obročasta sled premera štiri milimetre (sl. 5), ki bi lahko bila sled pritrditve punktirke, uporabljene pri izdelavi kopije portreta.<sup>41</sup>

Vsi sledovi izdelave in stopnja dodelanosti posameznih delov jasno kažejo, da gre za ne povsem dokončano kopijo modela, ki bi bil načeloma lahko tako antični original, kot le njegov odlitek.

Portret je poškodovan (sl. 7). Glavne poškodbe obraza, za katere sicer ne vemo, kdaj so nastale, so jasno vidne na levi arkadi in na spodnjih dveh tretjinah nosu, ki sta odbiti. Brki pod nosom so prav tako poškodovani. Odbit je del zalizcev na desni strani, diagonalno sta odbita leva polovica spodnje čeljusti ter skoraj vsa brada. Na zgornjem robu po sredini je poškodovana tudi frizura. Na hrbtni stra-

<sup>41</sup> Cf. Peter ROCKWELL, *The Art of Stoneworking. A Reference Guide*, Cambridge 1993, pp. 119–122; Paul CRADDOCK, *Scientific Investigation of Copies, Fakes and Forgeries*, Oxford 2009, pp. 73–77. O kopiranju in napravah za kopiranje v Rimu in posebej v Cavaceppijevi delavnici cf. Chiara PIVA, La casa-bottega di Bartolomeo Cavaceppi: un laboratorio di restauro delle antichità che voleva diventare un'Accademia, *Ricerche di Storia dell'arte*, 70, 2000, pp. 5–20. Sicer pa naj bi punktirko iznašel francoski kipar Nicolas-Marie Gatteaux (1751–1832), ki jo je 27. junija 1812 predstavil na Académie des Beaux-Arts v Parizu; cf. *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-arts: Tome premiere 1811–1815*, Paris 2001, p. 152.



7. Rekonstruirana smer udarca, ki je poškodoval portret

ni je v spodnji desni tretjini odbita celotna zgornja plast, tako da je desni profil tanjši od levega.

Udarec, ki je poškodoval portret, je potekal diagonalno preko sredine obraza. Posledično se je pri tem zgornji del odlomil od spodnjega, na hrbtni strani pa se je ploščasto odluščil precejšen del površine. Domnevamo lahko, da je bil spodnji, neohranjeni del oblikovan vsaj kot podstavek, če že ne kot doprsje na podstavku, kakor je to pri teh portretih običajno. Udarec je bil verjetno zadan z desne strani od spodaj in bi lahko pomenil vandalsko uničenje portreta, ki je stal dvignjen nad višino oči. Druga možnost poškodovanja portreta je vezana na odkritje samo, saj bi lahko do enake poškodbe prišlo tudi pri kopanju z udarcem od zgoraj navzdol. Na hrbtni strani je 15 centimetrov pod vrhom vidna ravna temna linija, ki bi lahko označevala nivo vode v času, ko je bila skulptura zakopana v dravski prod, in hkrati kazala, da je kip v produ stal pokonci. V tem primeru bi lahko domnevali, da njen spodnji odbiti del ni bil izkopan in je ostal še naprej v produ.



## Tip

Danes je splošno sprejeto, da je izhodišče ptujskega portreta Lucija Vera posebna različica glavnega, 4. tipa (*Haupttypus*) portretov Lucija Vera, ki kopira model, izvirajoč iz replike I, vendar se od njega močno razlikuje v oblikovanju brade.<sup>42</sup> Znan je samo en primer te različice, monumentalna glava Lucija Vera, hranjena v Louvru (inv. št. Ma 1170)<sup>43</sup> (sl. 8). Odkrita je bila leta 1720<sup>44</sup> v Acqua Traversa, severno od Rima, v kontekstu suburbane vile Lucija Vera,<sup>45</sup> katere obstoj na 5. milji via Clodia<sup>46</sup> omenja *Historia Augusta*.<sup>47</sup> Portret, ki je v vili stal v paru s kolosalnim portretom Marka Avrelija,<sup>48</sup> je bil do junija leta 1808 del zbirke Borghese.<sup>49</sup> Tega leta ga je, skupaj s še 694 drugimi skulpturami, Napoleonu I. prodal njegov svak Camillo Borghese.<sup>50</sup>

<sup>42</sup> ALBERTSON 1981, cit. n. 12, p. 377.

<sup>43</sup> Kate de KERSAUSON, *Catalogue des portraits romaines, Tome II*, Paris 1996, p. 272: cat. 122. ALBERTSON 1981, cit. n. 12, p. 413 sicer meni: »This head forms a small replica series with the miniature bronze bust in London, British Museum bronzes cat. No. 835.«

<sup>44</sup> Datum je danes splošno sprejet, temelji pa na Winckelmannovi omembi (Johann J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764, p. 413). Za drugačno mnenje cf. Jane FEJFER, *The Ince Blundell Collection of Classical Sculpture, Volume I, The portraits*, Liverpool 1997 (CSIR Great Britain III, 9), p. 83.

<sup>45</sup> Za celovit prikaz vile in zgodovine izkopavanj Valentina MASTRODONATO, Una residenza imperiale nel suburbio di Roma: La villa di Lucio Vero in località Acquatraversa, *Archeologia classica*, 51, 1999–2000, pp. 157–235. Prva izkopavanja na tem območju so bila že leta 1585 pod papežem Sikstom V., cf. tudi Ilaria BIGNAMINI – Clare HORNSBY, *Digging and Dealing in Eighteenth-Century Rome, New Haven* – London 2010, pp. 39–43; za opremo vile tudi Richard NEUDECKER, *Die Skulpturen-Ausstattung römischer Villen in Italien*, Mainz 1988, pp. 200–202. Za nova izkopavanja cf. Emmauela CASERTA, La Villa di Lucio Vero sulla Via Cassia a Roma in località Acquatraversa, *Journal of Roman Archaeology*, 28, 2015, pp. 179–191.

<sup>46</sup> Do 9. milje sta imeli via Clodia in via Cassia skupen potek, zato včasih navajano kot vila na via Cassia; danes Villa Manzoni.

<sup>47</sup> *Historia Augusta, Verus* 8.8–9.

<sup>48</sup> Prav tako v Louvru, KERSAUSON 1996, cit. n. 43, p. 236: cat. 104. Ne ve se, ali je šlo za doprsna ali celopostavna kipa dveh sovladarjev.

<sup>49</sup> Rim. Villa Borghese Pinciana. Cf. Archivio Segreto Vaticano, Archivio Borghese, fol. 421: Inventar Ville Borghese, stanza di Dafne et Apollo, objavljen v Alvar GONZÁLEZ-PALACIOS, The Stanza di Apollo e Dafne in the Villa Borghese, *The Burlington Magazine*, CXXXVII/1109 (August), 1995, p. 546. Za zbirke Borghese in vlogo zbirk v rimskih vilah 17. in 18. stoletja ter njihov pomen v družabnem življenju Rima v času Grand Toura cf. odlično knjigo Carole PAUL, *The Borghese Collections and the Display of Art in the Age of the Grand Tour*, Burlington 2008. Za odkupljeno zbirko Borghese cf. Marie-Lou FABRÉGA-DUBERT, *La collection Borghèse au Musée Napoléon*, Paris 2009.

<sup>50</sup> Marie-Lou FABRÉGA-DUBERT – Jean-Luc MARTINEZ, *Acquisition de la collection Borghèse par Napoléon*, Paris 2008. Popis prodanih kosov iz decembra 1807, *Tableaux général du museum de la villa Borghèse à Rome acquis par Sa Majesté l'Empereur des Français roi d'Italie* v FABRÉGA-DUBERT 2009, cit. n. 49, pp. 258–287.

Gre za posthumni portret Lucija Vera, ki ga na podlagi slogovnih in tehničnih kriterijev postavljajo v skupino s portretom Marka Avrelija<sup>51</sup> in Komoda (*Lucius Aurelius Commodus*) kot Herkula<sup>52</sup> ter datirajo v pozno obdobje Komodove vlade,<sup>53</sup> Kate de Kersauson pa v leta 180 do 183.<sup>54</sup>

Glavni tip portreta je prvi definiral Max Wegner,<sup>55</sup> dopolnil pa Frederick C. Albertson,<sup>56</sup> ki je prevladujoče definiranje portretnih cesarskih tipov, že dolgo oprto na analizo oblikovanosti las in brade,<sup>57</sup> pomembno dopolnil z opisom fizionomije portretiranca.<sup>58</sup> Pri analizi kolosalnega portreta iz Acqua Traversa se je Albertson sicer omejil le na lase in brado,<sup>59</sup> je pa Kate de Kersauson karakteristično fizionomijo tega portreta jasno opisala.<sup>60</sup> Pomembno je to predvsem zato, ker so pri tem portretu nekatere obrazne poteze in proporci v primerjavi s 4. tipom značilno spremenjeni. Predvsem nizko čelo ni več zamejeno z običajno »skoraj trapezoidno linijo las«, temveč s skoraj pravokotno linijo, ki obris obraza v zgornjem delu razširi, tako da dobi celota obliko rahlo navznoter ukrivljene črke U. Dominantne mandljaste oči pod obrvmi, ki se iztekajo v linijo senc, so povečane in potegnje-

<sup>51</sup> Pariz, Musée du Louvre, Ma 1179; KERSAUSON 1996, cit. n. 43, p. 236: cat. 104.

<sup>52</sup> Rim, Musei Capitolini, Sala degli Orti Lamiani 12, Inv. 1120; Klaus FITTSCHEN – Paul ZANKER *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom 1. Kaiser- und Prinzenbildnisse*, Mainz 1985, pp. 85–90.

<sup>53</sup> Max WEGNER, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit*, 4, Berlin 1939, p. 240; ALBERTSON 1981, cit. n. 12, p. 413.

<sup>54</sup> KERSAUSON 1996, cit. n. 43, p. 272, je mnenja, da naj bi portretni par Marka Avrelija in Lucija Vera postavila Lucilla, žena Lucija Vera, po smrti njenega očeta Marka Avrelija, kar ju datira med leti 180 in 183, ko je umrla tudi Lucilla.

<sup>55</sup> WEGNER 1939, cit. n. 53, p. 59.

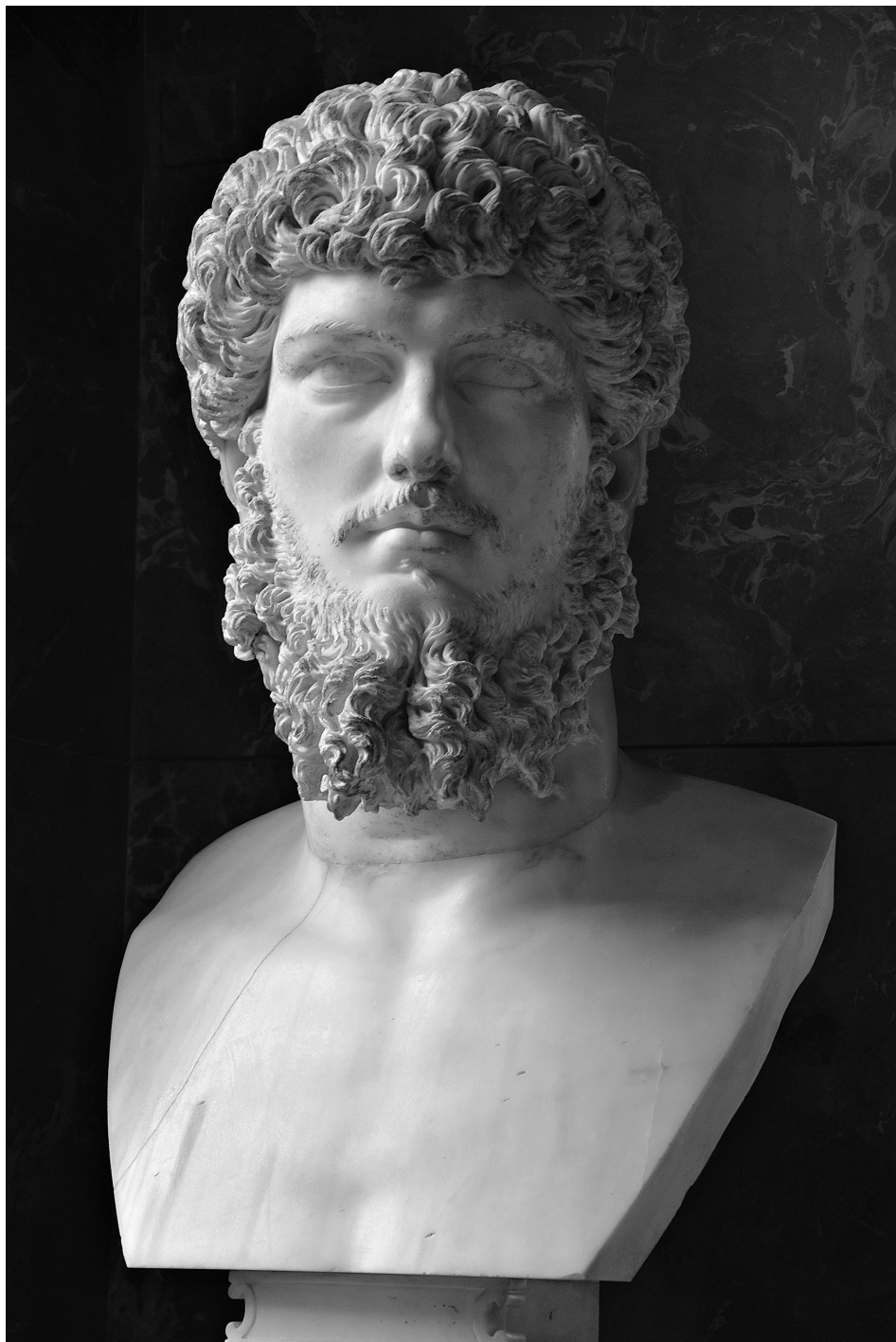
<sup>56</sup> ALBERTSON 1981, cit. n. 12, pp. 93–97.

<sup>57</sup> ALBERTSON 1981, cit. n. 12, p. 3: »the pattern of the hair provides a consistent element of comparison throughout the large group of extant portraits«.

<sup>58</sup> ALBERTSON 1981, cit. n. 12, p. 95: »The face presents a lean, narrow appearance. The cheek bones are prominent. The forehead is quite low and is bordered by a hairline nearly trapezoidal in outline. The eyes are deep set and narrow with a very slender upper lid and are capped by straight eyebrows which flare upwards as they extend toward the temple. The upper lip is slender, while the lower lip is thick and protruding. The mustache is short and thin; its ends terminate at the corners of the mouth.«

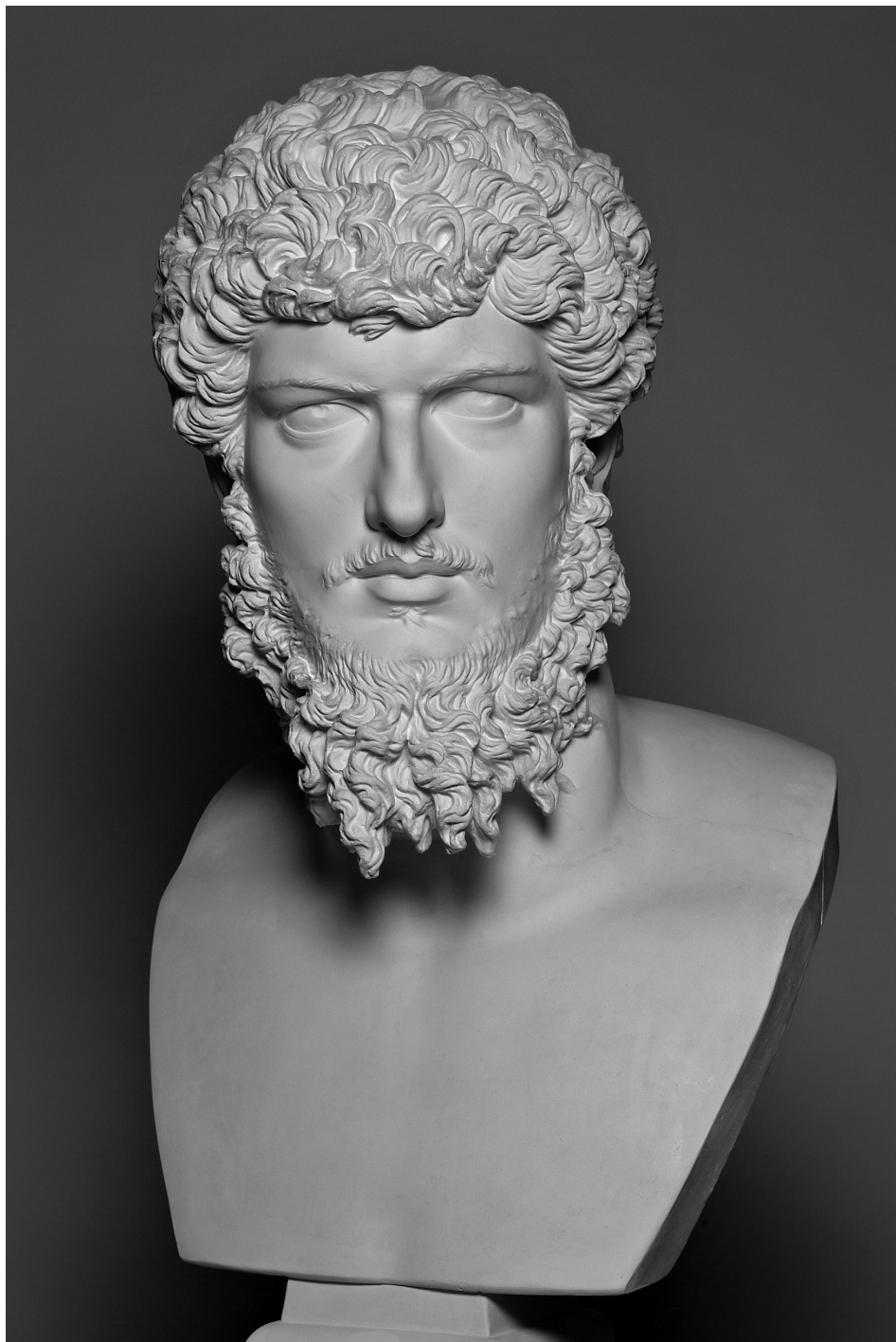
<sup>59</sup> ALBERTSON 1981, cit. n. 12, p. 98: »displays a more developed beard, although the dependence on a model of Replica I is again documented by the short mustache, the tuft of hair below the lower lip, the absence of whiskers on the chin, and the arrangement of the curls above the forehead. The curls on the upper jaw are thick and protruding; the long curls below the chin and lower jaw are loosened and separated.«

<sup>60</sup> KERSAUSON 1996, cit. n. 43, p. 272: »La physionomie frappe par le traitement de l'œil, enfoncé dans l'orbite au point que disparaît la paupière supérieur. Le fort ressaut de la partie charnue de l'arcade sourcilière, où la pilosité des sourcils est indiquée par des traits gravés, met les globes oculaires dans l'ombre.«



8. Portret Lucija Vera iz Acqua Traversa. Pariz, Musée du Louvre, inv. št. Ma 1170

---



9. Mavčni odlitek portreta Lucija Vera iz Acqua Traversa. Göttingen, Arheološki inštitut

---

ne navzven, nos je bolj močan in predvsem v korenu odebellen. Vtis obraza je zato drugačen in se precej razlikuje od siceršnjih portretov 4. tipa, ki imajo bolj srčasto obliko. Portret kaže »l' image de la sacralisation du prince«. <sup>61</sup>

## Moderne kopije

Celo 18. in 19. stoletje je bil ta portret eden najbolj občudovanih portretov rimskih cesarjev, o čemer pričajo omembe in opisi takratnih vodilnih poznavalcev antičnih spomenikov Rima. <sup>62</sup> Tako mnenje je še vedno slišati konec 19. stoletja v opisu prvega sistematičnega raziskovalca rimskega portreta J. J. Bernoullija. <sup>63</sup> Kako občudovani in popularni so bili v 18. in 19. stoletju portreti Lucija Vera (predvsem 4. tip, imenovan tudi *Samtherrschafttyp*) kaže več kot dvajset verjetno modernih marmornih kopij v evropskih zbirkah, <sup>64</sup> kakor tudi njegovi številni mavčni odlitki (sl. 9), hranjeni v evropskih gipsotekah, namenjenih študiju arheologov in umetnikov. <sup>65</sup> Toda če je

<sup>61</sup> KERSAUSON 1996, cit. n. 43, p. 272.

<sup>62</sup> Johann J. WINCKELMANN, *Monumenti antichi inediti*, Roma 1767, pp. 98–99: »Quest'ultima epoca dell'arte, che abbraccia il secolo di Traiano, d'Adriano e degli Antonini, finì con Commodo. Il busto di quest'Imperadore che si vede nel museo Capitolino, fatto nella sua gioventù, può gareggiare co' più bei ritratti che abbiamo; eccettuato sempre il lavoro de' capelli, il quale essendo fatto quasi col solo trapano, ed eseguito a stento e minutamente, si distingue da' capelli scolpiti ne' secoli anteriori. Non escludo da quest' osservazione le più belle teste degli Antonini medesimi, e particolarmente le due celebri di Lucio Vero, e di Marco Aurelio, di grandezza quasi colossale, esistenti nella villa Borghese, i capelli delle quali son lavorati anch'essi nella medesima guisa.« Ennio Quirino VISCONTI, *Monumenti scelti Borghesiani*, Milano 1836, p. 283: »Che fra quanti ritratti scolpiti esistono o da mani antiche travagliati o da moderne, niun superi, anzi niuno agguagli il presente di L. Vero, non vi sarà per avventura chi lo contrasti; ma non basta ciò dire perchè il lettore apprenda al giusto il merito e la perfezione di questa immagine dove concorrono a fare incanto allo sguardo insieme col mirabile artificio dello scalpello, anche l'aspetto maestoso e grato del personaggio effigiato, e coll'eburneo candor del marmo una certa patina d'antichità che, variandone alquanto il colore nella barba e nella chioma, dà un accordo quasi pittoresco alle varie parti di questa egregia scultura.«

<sup>63</sup> Johann Jakob BERNOULLI, *Römische Ikonographie 2. 2. Von Galba bis Commodus*, Stuttgart – Berlin – Leipzig, 1891, p. 214: »Die Mehrzahl der Bildnisse, und zumal alle die beglaubigter Weise mit M. Aurels-Köpfen zusammen gefunden wurden, stammen natürlich aus seiner Regierungszeit und zeigen ihn im vierten und letzten Decennium seines Lebens. Für das beste darunter gilt mit Recht der Colossalkopf von Acqua Traversa im Louvre (31), ein glänzendes Beispiel von der virtuososen, allerdings schon manierierten Technik der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts, und in dieser Beziehung selbst dem mitgefundenen und offenbar als Pendant gearbeiteten M. Aurels-Kopf überlegen.«

<sup>64</sup> WEGNER 1980, cit. n. 9, navaja petindvajset možnih modernih kosov portreta L. Vera različnih velikosti; cf. tudi spletno bazo <http://arachne.uni-koeln.de/> (18. 7. 2016).

<sup>65</sup> Cf. e. g. *Catalogue illustré des moulages des ateliers du Louvre*, Paris 1925; o zbirkah odlitkov cf. e. g. *Les moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie. Actes du colloque international* (Paris, 24 octobre 1997, edd. Henri Lavagne – François Queyrel), Genève 2000; <http://www.plastercastcollection.org/> (18. 7. 2016); o evropskih zbirkah cf. e. g. *Antikensammlungen* 2000, cit. n. 25.

število ohranjenih modernih marmornih kopij 4. tipa portreta Lucija Vera vse prej kot majhno, je njegova posebna posthumna varianta iz Acqua Traversa dokaj redka.

Winckelmannov sodelavec Bartolomeo Cavaceppi (1716–1799), eden ključnih restavratorjev antičnih skulptur v Rimu 18. stoletja, kipar in trgovec, čigar delavnica na Via del Babuino je bila eno od središč antikvarskega trgovanja v kontekstu Grand Toura,<sup>66</sup> je v svoji obsežni zbirki odlitkov antičnih skulptur,<sup>67</sup> ki so služili izdelavi kopij ali dopolnjevanju originalov, hranil tudi doprsni portret Lucija Vera.<sup>68</sup> Čeprav ni mogoče trditi, da je šlo za odlitek kolosalnega portreta iz zbirke Borghese, je taka domneva dokaj verjetna. Cavaceppijev učenec Carlo Albacini (1735–1813?), tudi sam kipar, restavrator in uspešen trgovec z antikami,<sup>69</sup> je že leta 1777, po naročilu Henrya Blundella,<sup>70</sup> izdelal marmorno kopijo tega portreta (sl. 10), ki jo je Blundell postavil v svoji Ince Blundell Hall (Lancashire).<sup>71</sup> Drugo kopijo je ob svojem obisku Albacinijeve delavnice leta 1780 videl Antonio Canova.<sup>72</sup> Še ena marmorna kopija, verjetno prav tako izvirajoča iz Albacinijeve delavnice (sl. 11), je danes hranjena v zbirki Cavendish v Chatsworth House (Derbyshire),<sup>73</sup>

<sup>66</sup> Ilaria BIGNAMINI – Clare HORNSBY, *Digging and Dealing in Eighteenth-Century Rome*, New Haven – London 2010, pp. 252–255; *Art in Rome in the Eighteenth Century* (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, March 16–May 28, 2000; Houston, Museum of Fine Arts, June 25–September 17, 2000, edd. Edgar P. Bowron – Joseph J. Rishel), Philadelphia – Huston 2000, p. 239.

<sup>67</sup> Seymour HOWARD, *Ancient Busts and the Cavaceppi and Albacini Casts*, *Journal of the History of Collections*, 3, 1991, 226–228; Carlo GASPARRI – Olivia GHIANDONI, *Lo studio Cavaceppi e la collezione Torlonia*, Roma 1994.

<sup>68</sup> Naveden pod številko 31 v katalogu, sestavljenem po njegovi smrti leta 1799 – Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, BiASA, Palazzo Venezia, Lanciani MS 5: *Catalogo delli gessi esistenti nello studio Cavaceppi*, objavljen v HOWARD 1991, cit. n. 67, Appendix A, p. 209; cf. tudi GASPARRI – GHIANDONI 1994, cit. n. 67.

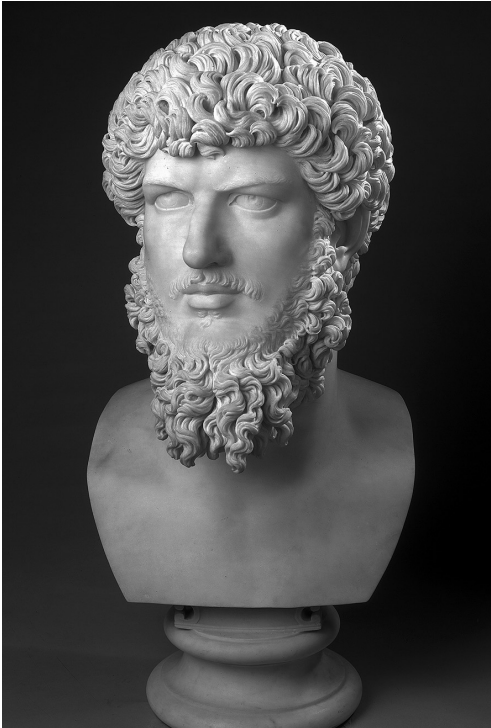
<sup>69</sup> BIGNAMINI – HORNSBY 2010, cit. n. 66, pp. 226–228; *Art in Rome ...* 2000, cit. n. 66, p. 225.

<sup>70</sup> BIGNAMINI – HORNSBY 2010, cit. n. 66, pp. 239–240; cf. tudi E. SOUTHWORTH, *The role of the collector. Henry Blundell of Ince*, *History of Restoration of Ancient Stone Sculptures* (edd. Janet Burnett Grossman – Jerry Podany – Marion True), Los Angeles 2003, pp. 105–114.

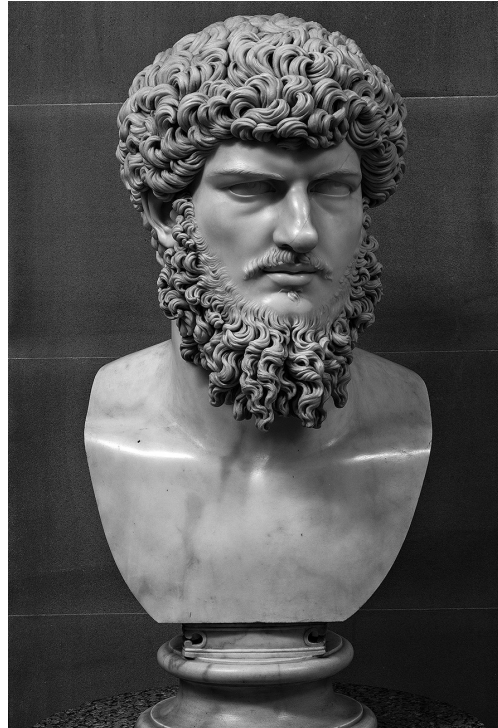
<sup>71</sup> FEJFER 1997, cit. n. 44, pp. 83–84; Henry BLUNDELL, *An Account of the Statues Busts, Bas-reliefs, Cinerary Urns, and other ancient Marbles and Paintings at Ince*, Liverpool 1803, ga opisuje takole: »In the Borghese villa at Rome, are two very beautiful busts of this personage: from one of which this is a copy by Carlo Albacini. In it there is a stern, manly countenance, not to be met in any other bust. The hair of the head and the beard, are reckoned a fine specimen of modern art.«. (navedeno po FEJFER 1997, cit. n. 44, p. 83). Cf. tudi Gerard VAUGHAN, *Albacini and his English Patrons*, *Journal of the History of Collections*, III, 1991, pp. 183–197.

<sup>72</sup> Povzeto po BIGNAMINI – HORNSBY 2010, cit. n. 66, p. 228, n. 12.

<sup>73</sup> Dieter BOSCHUNG – Henner VON HESBERG – Andreas LINFERT, *Die antiken Skulpturen in Chatsworth sowie in Dunham Massey und Withington Hall*, Mainz am Rhein 1997 (CSIR Great Britain III, 8), p. 123: no. 156, menijo: »The attribution to George Rennie in the Handlist 22 of collection on view is because of an error (?)« Medtem ko ga William George Spence CAVENDISH, *Handbook*



10. Carlo Albacini, portret Lucija Vera iz Ince Blundell Hall. Liverpool, Walker Art Gallery



11. Carlo Albacini(?), Portret Lucija Vera v Chatsworth House. Bakewell (Derbyshire)

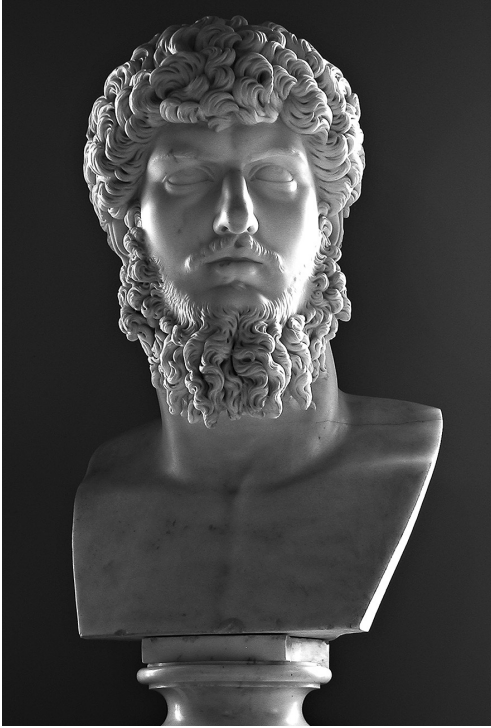
enaka je tudi kopija (sl. 12) v Ickworth House (Suffolk)<sup>74</sup> in zelo verjetno tista, nekoč v Margam Castle (Wales).<sup>75</sup> Mavčni odlitek kolosalnega portreta Borghese iz delavnice Carla Albacinija se je ohranil in je danes razstavljen v National Gallery of Scotland v Edinburgu (sl. 13), kamor je, skupaj s še 254 drugimi grškimi in

---

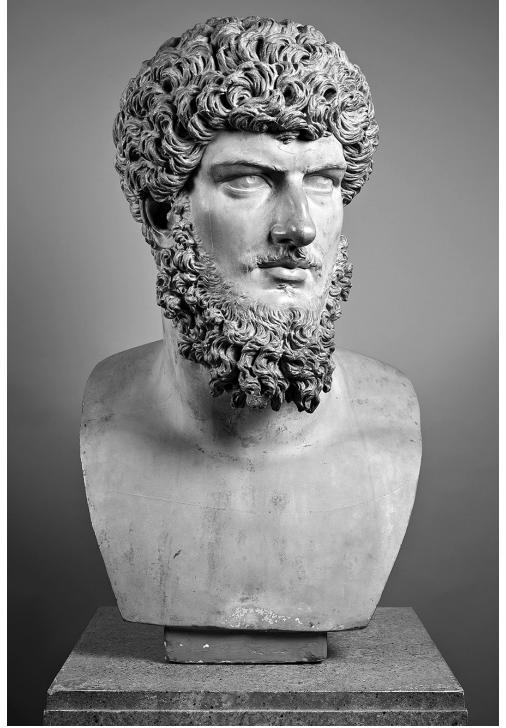
*of Chatsworth and Hardwick*, London 1845, p. 99, atribuirja Georgu Renniju (1801/1802–22. marec 1860).

<sup>74</sup> WEGNER 1980, cit. n. 9, p. 127; Patricia MOORE, *Margam Orangery, West Glamorgan. A Masterpiece of Eighteenth-Century Architecture*, Glamorgan 1986, fig. 17.

<sup>75</sup> Poleg celopostavnega kipa Lucija Vera (WEGNER 1980, cit. n. 9, p. 133) je bila v zbirki Thomasa Mansel Talbota (1747–1813) tudi kopija njegovega doprsnega portreta (zelo verjetno varijanta Acqua Traversa), kakor kaže pred nedavnim objavljena fotografija v Jane FEJFER – Edmund C. SOUTHWORTH, *A revisit to Margam, Et in Arcadia ego. Studia memoriae professoris Thomae Mikocki dicata* (ed. Witold Dobrowolski), Warsaw 2013, tab. CV: fig. 5. Za podatek o nedvoumni atribuciji Carlu Albaciniju se zahvaljujem Jane Fejfer. Nista pa enaki glava iz Palazzo Mattei, nastala leta 1634 (Lucia GUERRINI, *Palazzo Mattei di Giove. Le antichità*, Roma 1982, p. 319), in tista iz Palazzo Corsini v Rimu (Gioia DE LUCA, *I monumenti antichi di Palazzo Corsini in Roma*, Roma 1976, p. 140: tab. CXIXd), ki ju v tej zvezi omenja FEJFER 1997, cit. n. 44, p. 83.



12. Italijanska šola, Portret Lucija Vera v Ickworth House. Bury St Edmunds (Suffolk)



13. Portret Lucija Vera, odlitek v gipsu iz delavnice Carla Albacinija. Edinburg, Scottish National Gallery

rimskimi portreti, prišel leta 1838.<sup>76</sup> Iz Albacinijeve delavnice naj bi izviral tudi v glini izdelana kopija istega portreta (sl. 14), ki se je pred nedavnim pojavila na trgu z antikvitetami.<sup>77</sup> Pomanjšano bronasto doprsje (sl. 15), ki je z zbirko Louis Charles Pierre Casimir de Blacas d'Aulps, 2. vojvoda Blacas, prišlo leta 1867 v Britanski muzej,<sup>78</sup> je imelo za izhodišče isti model.<sup>79</sup>

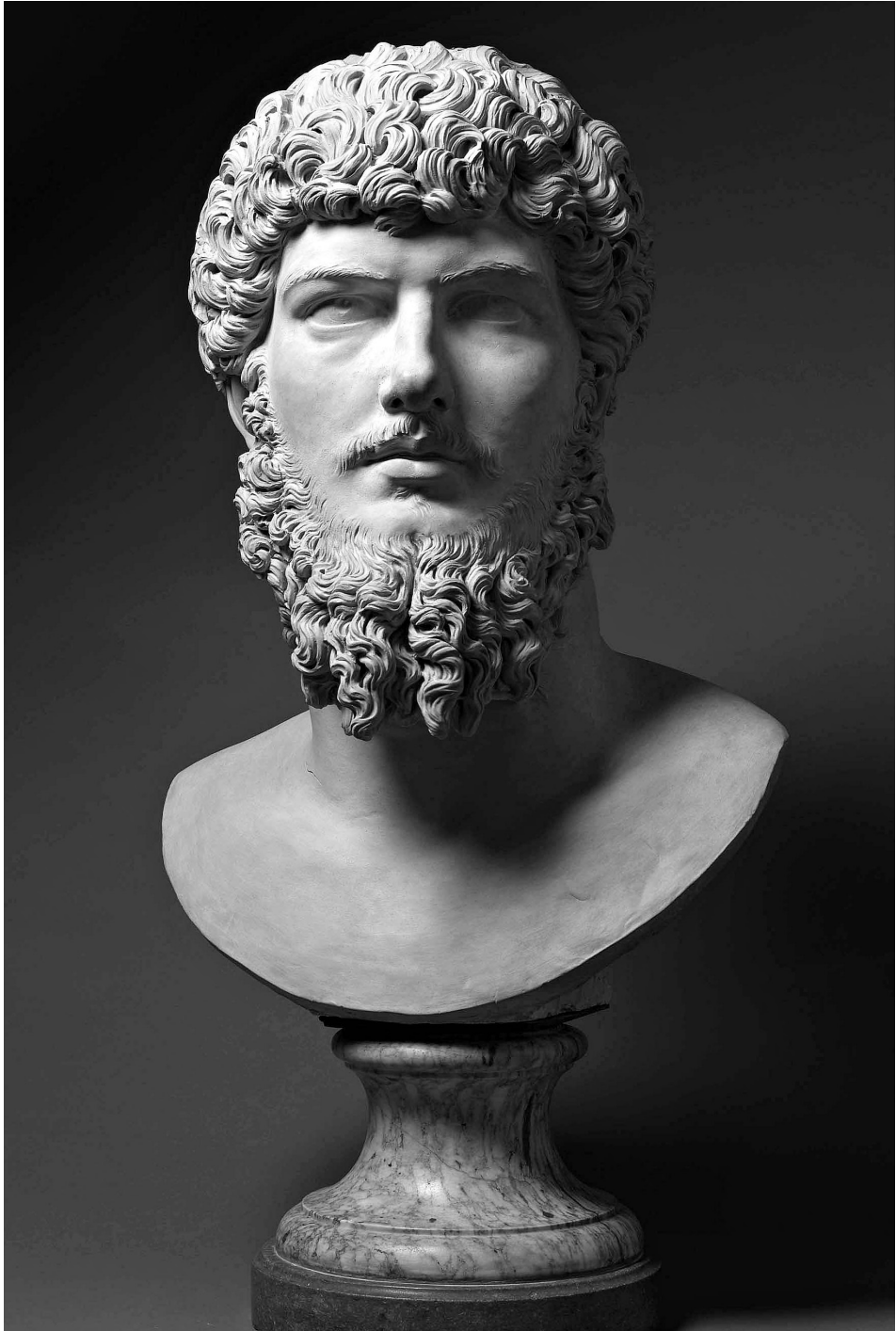
<sup>76</sup> Board of Trustees for Manufactures and Fisheries in Scotland je zbirko leta 1838 odkupil od sina Carla Albacinija, Filipa; cf. Glenys DAVIES, *The Albacini Cast Collection. Character and Significance*, *Journal of the History of Collections*, III, 1991, pp. 145–165 (L. Verus, no. 113, p. 164); Helen E. SMAILES, *A history of the Statue Gallery at the Trustees' Academy in Edinburgh and the Acquisition of the Albacini Casts in 1838*, *Journal of the History of Collections*, III, 1991, pp. 125–143.

<sup>77</sup> Daniel Katz Gallery, <http://www.katz.co.uk/> (9. 7. 2016).

<sup>78</sup> London, British Museum, inv. 1867,0508.742; Henry B. WALTERS, *Select bronzes, Greek, Roman, and Etruscan in the Departments of Antiquities*, London 1915, tab. LXIII.

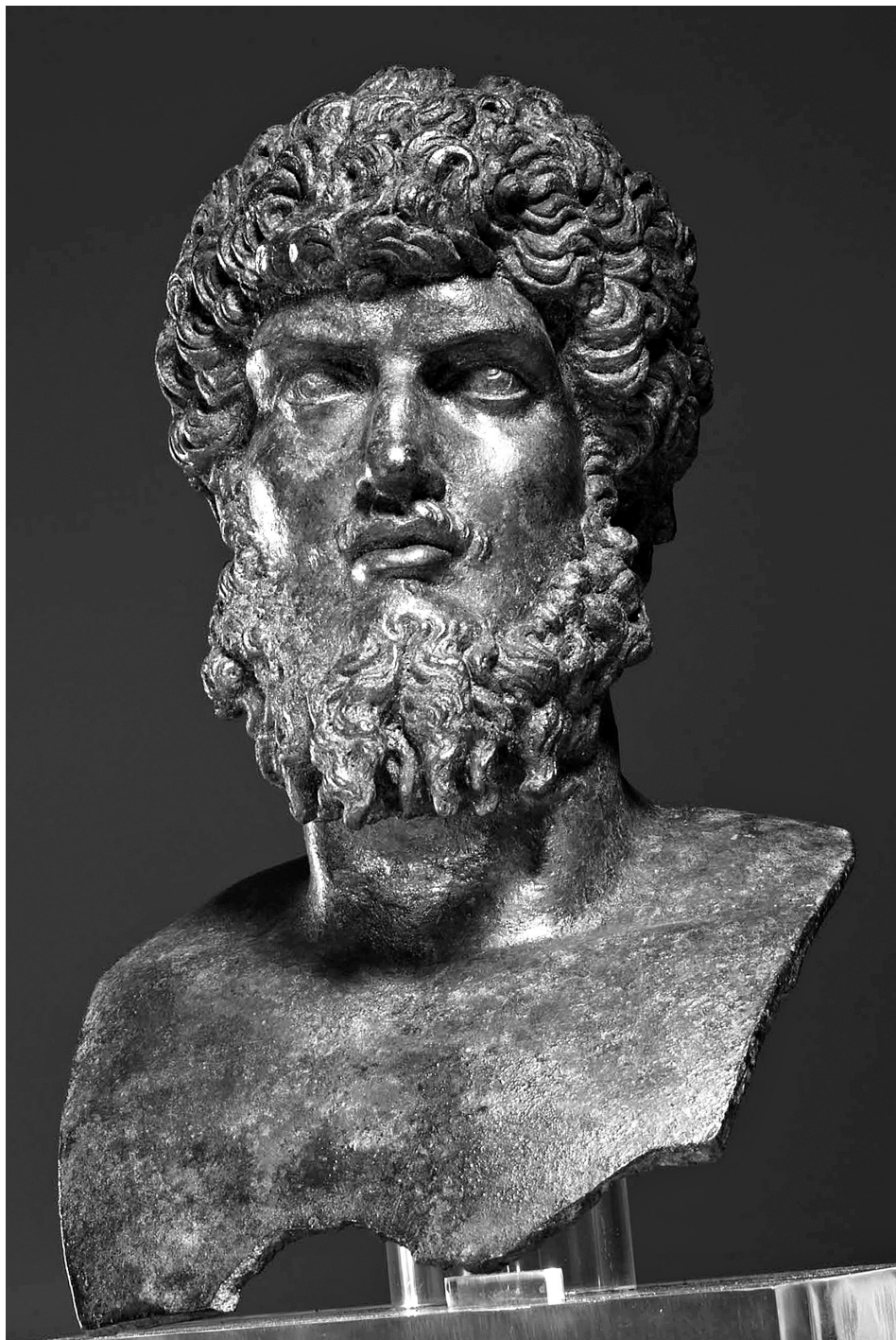
<sup>79</sup> WEGNER 1939, cit. n. 53, p. 233, je podvomil v njegovo antično starost, a ga je v recenziji Frederick POULSEN (in: *Gnomon*, XVI, 1940, p. 207), sicer brez argumentov, zavrnil. ALBERTSON 1981, cit. n. 12, p. 377, načeloma soglaša, da gre za rimski izdelek, kar pa se zdi malo verjetno.





14. Portret Lucija Vera, keramika. London, Daniel Katz Gallery

---



15. Portret Lucija Vera v bronu. London, British Museum

---

Antična replika 4. tipa portreta Lucija Vera v različici Acqua Traversa je doslej znana samo ena, saj je mala serija replik, ki jo postulira Frederick C. Albertson, ob ne najbolj prepričljivem antičnem izvoru pomanjšane bronaste kopije iz Britanskega muzeja, malo verjetna. Domneva, da bi šlo v primeru različice Acqua Traversa morda za »Einzelstück«, kakor ga je definiral Wegner,<sup>80</sup> zaradi dokazljivega izhodišča portreta v prototipu 4. tipa ni možna.

## Diskusija

Portret Lucija Vera, odkrit v dravskemrodu v bližini gradu Borl, kljub danes splošnemu prepričanju ni antični izdelek. Najverjetneje izhaja iz grajske zbirke antik, za katero imamo dovolj indicev, da je obstajala že v 18. stoletju in tudi pozneje, čeprav neposrednih dokazov za tako domnevo sicer nimamo.

Proti antični starosti portreta govori precej dejstev. Najprej in v prvi vrsti predvsem to, da gre za monumentalni posthumni portret, za katerega v času njegovega najbolj verjetnega nastanka, v letih 180 do 183, ni bilo prav nobenega razloga, da bi njegove replike razposlali po cesarstvu, kakor je bilo za portrete imperatorjev to sicer pravilo. Ob tem je pomembno poudariti, da mala serija dveh replik, ki jo je postuliral Frederick C. Albertson, ni zelo verjetna, in da obstaja v resnici samo ena nedvoumno antična replika te variante 4. tipa. Prav to dejstvo pa hkrati potrjuje tiste posebne okoliščine njenega nastanka po smrti Marka Avrelija, ki jih je prva formulirala Kate de Kersauson. Splošno sprejeto mnenje, da gre za provincialni izdelek, nastal v enem od regionalnih kiparskih središč, je že iz tega razloga napačno.

Dodatno govori proti rimskosti portreta material, iz katerega je izdelan. Apnenec je za cesarske portrete uporabljan zelo redko in dejansko samo tam, kjer za izdelavo kopije replike ni bilo na voljo marmorja.<sup>81</sup> Da bi ga uporabili za izdelavo monumentalnega postumnega portreta imperatorja, preprosto ni verjetno. Še manj pa je verjetno, da bi kopijo, izdelano v vrsti apnenca, ki na območju današnje Slovenije ni znana, poslali od nekje daleč v Poetoviono. Ta je, podobno kot vsa večja središča kiparske proizvodnje med Akvinkom (*Aquincum*) in Akvilejo (*Aquileia*), imela na voljo dovolj kakovosten vzhodnoalpski marmor.

<sup>80</sup> Max WEGNER, *Hadrian, Plotina, Marciana, Matidia, Sabina*, Berlin 1956 (Das römische Herrscherbild, II, 3); o vprašanju »Einzelstücke« cf. Klaus FITTSCHEN, The Portraits of Roman Emperors and Their Families. Controversal Positions and Unsolved Problems, *The Emperor and Rome. Space, Representation, and Ritual* (edd. Björn C. Ewald – Carlos F. Noreña), Cambridge 2010, pp. 232–234.

<sup>81</sup> O tem cf. FEJFER 2008, cit. n. 26, p. 158.

Proti rimskosti portreta govorijo končno tudi njegove tehnične in formalne značilnosti. Portret kaže sledove izdelave, ki potrjujejo, da gre za kopijo antičnega originala (ali njegove moderne kopije oz. odlitka), izdelano s pomočjo točkaste tehnike z uporabo svedra. Ta je bila v Rimu verjetno prvič uporabljena šele po sredini 18. stoletja, temu času pa ustreza tudi uporaba zobatega dleta za izdelavo osnovnih mas na način, ki ga v antiki ne poznajo. Če pa gre pri enem od sledov na robu portreta res za sled punktirke, potem bi lahko njegov nastanek morda domnevali celo v zgodnjem 19. stoletju.

Znane klasicistične kopije portreta *Acqua Traversa* v marmorju (in v glini), ki so nastale v Rimu v 18. stoletju, so, tako se zdi, prišle predvsem iz delavnice ali izpod rok Carla Albacinija in bile namenjene angleškim kupcem.<sup>82</sup> Če te kopije medsebojno primerjamo, lahko med njimi sicer opazimo manjše razlike v oblikovanju kodrov las nad čelom, predvsem tistih na levi strani od sredinskega čopka, ki je zdrsnil na čelo, vendar kažejo v izdelavi tesne sorodnosti. V nekaterih formalnih detajlih med njimi malce izstopa samo tista iz zbirke Ince Blundell (sl. 10), ki ima močnejši nos z nekaj širšim nosnim korenem in nekaj močnejšo spodnjo ustnico. Še bolj poudarjene najdemo te dele na borlski kopiji, ki se zdi nedokončana. Pri njej najdemo poleg močnega nosu tudi drugačna, širša usta in močno spodnjo ustnico, medtem ko so kodri nad čelom ohranili svojo osnovno razporeditev, so pa zaradi njene nedokončanosti ostali večji in nerazčlenjeni. Čelo je pri tej kopiji nekaj širše, vrh loka obrvi pa pomaknjen bolj navzven, zato je splošen vtis bolj robot oz. manj prefinjen.

Za kiparski izdelek nenavadna redukcija borlskega portreta na samo obrazne partije vodi k domnevi, da imamo pred seboj sicer ne povsem dokončano kopijo, izdelano po mavčnem odlitku obraza/maske *Lucija Vera*. Obstoje takih mask je mogoče dokaj prepričljivo utemeljiti s skoraj identičnim mavčnim odlitkom portreta *Borghese* iz zbirke Lambert Krahe<sup>83</sup> v *Museum Kunstpalast* v *Düsseldorfu* (sl. 16). Ta kaže, da so bile tovrstne obrazne kopije *Lucija Vera* v različici *Acqua Traversa*, izdelovane brez doprsja in postavljane na okroglo nogo, v Rimu znane že sredi 18. stoletja, njihova akademska uporaba pa se je nadaljevala še celo 18. stoletje in tudi pozneje.<sup>84</sup>

<sup>82</sup> VAUGHAN 1991, cit. n. 71, pp. 183–197.

<sup>83</sup> Slikar in zbiratelj iz *Düsseldorfa* (1712–1790), bival v Rimu med 1736 in 1756, ko se je vrnil v *Düsseldorf* in tam leta 1762 odprl privatno šolo risanja, v kateri je kot študijsko gradivo razstavil svojo privatno zbirko. Zbirko je leta 1778 odkupila Akademija v *Düsseldorfu*, med drugim tudi 268 mavčnih odlitkov. Kar je ostalo od te velike zbirke, hrani danes *Museum Kunstpalast* v *Düsseldorfu*. SCHREITER 2013, cit. n. 38, p. 192 sicer napačno pripisuje odlitek originalu, hranjenem v *Musei Vaticani*, *Braccio Nuovo*, inv. 2217.

<sup>84</sup> Taka je bila verjetno tudi maska v šoli *Alexandra Trippla*.



16. Mavčni obrazni odlitek Lucija Vera iz zbirke Krahe. Düsseldorf, Museum Kunstpalast

Kopija z Borla je doslej edina znana obrazna kopija, narejena v kamnu. O tem, da je bila izdelana v zbirateljske namene, skoraj ne more biti dvoma, čeprav bi lahko bila izdelana tudi v neki kiparski šoli kot študija fiziognomije in ostala zato tudi ne povsem dokončana. Kje in kdaj je bila izdelana, je danes mogoče le previdno domnevati. Še najbolj verjetna, čeprav zaenkrat težko dokazljiva, je domneva, da so

jo izdelali v Rimu v drugi polovici 18. stoletja. Kot cenejša različica kopije slavne-  
ga portreta Borghese bi bila lahko za manj premožnega zbiralca na obisku v Rimu  
18. stoletja še kako zanimiva.<sup>85</sup> Zdi se zato, da je ta portret Lucija Vera, po nekem  
obisku Rima Grand Toura, prišel v eno od plemiških zbirk 18. stoletja in končal na  
gradu Borl, morda prav v času družine Sauer. O načinu in času odložitve portreta  
v dravski prod, kjer je bil najden, trenutno ni mogoče reči nič gotovega.

---

Viri ilustracij: Republika Slovenija, Ministrstvo za okolje in prostor, Agencija Republike Slovenije  
za okolje (1), © Boris Farič (3), © Luka Gale (4), © Creative Commons, Carole Raddato (8),  
© Archäologisches Institut der Universität Göttingen (9), © National Museums Liverpool (10),  
© Chatsworth Settlement Trustees (11), © National Trust / Sue James (12), © Scottish National  
Gallery (13), © Daniel Katz Gallery, London (14), © Trustees of the British Museum (15),  
© Museum Kunstpalast, Düsseldorf (16), osebni arhiv avtorja (2, 5–7)

---

<sup>85</sup> O manjših sredstvih, ki so jih v primerjavi z angleškimi kupci imeli na voljo plemiči srednje in se-  
verne Evrope, cf. Charlotte SCHREITER, Moulded on the best originals of Rome. Eighteenth-Century  
Production and Trade of Plaster Casts after Antique Sculpture in Germany, *Plaster Casts: Making,  
Collecting, and Displaying from Classical Antiquity to the Present* (edd. Eckart Marchand – Rune  
Frederiksen), Berlin 2010, pp. 121–142. O okusu in vprašanjih originalnosti ter kopij v 18. stoletju  
cf. Nancy H. RAMAGE, Restorer and Collector: Notes on Eighteenth-Century Recreations of Roman  
Statues, *The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present  
to Classical Antiquity* (ed. Elaine K. Gazda), Michigan 2002 (Memoirs of the American Academy in  
Rome. Supplementary Volume, 1), pp. 61–77.

---

## Il ritratto Borl/Ankenstein di Lucio Vero

---

### SUMMARY

Fu il caso che portò alla scoperta di un colossale ritratto - parzialmente danneggiato - dell'imperatore romano Lucio Vero (*Lucius Aurelius Verus Augustus*, 130–169); correvano l'anno 1951, la scultura fu rinvenuta nel greto della Drava nei pressi del castello Born/Ankestein, a 12 km da Ptuj. Già la prima pubblicazione, l'anno successivo, situò correttamente il ritratto come prossimo alla scultura conservata al Louvre e scoperta nel 1720 nella villa di Lucio Vero ad Acqua Traversa, a nord di Roma. La letteratura specializzata, locale e non, lo ha sempre considerato come un originale di epoca antica e di produzione provinciale. A causa del luogo del rinvenimento, fu messo in relazione con un ignoto contesto antico in prossimità della *colonia Ulpia Traiana Poetovio* (Ptuj), ma non con la possibilità che facesse parte della collezione di antichità del castello Borl/Ankestein, l'esistenza della quale è testimoniata da abbondanti indizi (al tempo della famiglia Sauer e in seguito).

Il ritratto Borl/Ankestein è realizzato in una pietra, la pietra calcarea, non reperibile sul territorio della Slovenia e nemmeno nelle vicinanze; ciò dimostra che la realizzazione avvenne altrove, fuori da questo territorio. La pietra calcarea inoltre è un tipo di pietra rarissimamente usata per i ritratti romani imperiali, abitualmente scolpiti in marmo (il ritratto di Lucio Vero di Acqua Traversa è scolpito in marmo di Göktepe / TR/). Inoltre si tratta di un ritratto postumo di Lucio Vero scolpito tra il 180 e il 183 e che molto probabilmente fu realizzato in un solo esemplare di questa variante di replica del 4.º tipo dei suoi ritratti; al tempo di Commodo, del resto, non c'era motivo di realizzare più repliche da diffondere in tutto l'Impero.

Il ritratto Born/Ankestein non è rifinito; solo i dettagli del volto sono ben lavorati, mentre la ricca lavorazione di barba e capigliatura, tipica dei ritratti di Lucio Vero, è in questo caso appena abbozzata e strettamente limitata al contorno del volto. Sul quale si possono osservare anche tracce della macchina per la puntura (macchina a punti), che ne determinano l'attribuzione a dopo la metà del 18.º secolo. Nel caso del ritratto Borl/Ankestein si tratta di una delle copie del famosissimo ritratto di Lucio Vero, quali se ne realizzavano, soprattutto nella seconda metà del 18.º secolo, a Roma, e soprattutto nell'officina di Carlo Albacini, per clienti inglesi, in marmo. Allo stesso tempo, si facevano anche i calchi in gesso, utilizzati sia nelle botteghe di scultura che nelle accademie private allora emergenti, principalmente per lo studio del disegno. Un ruolo speciale per lo studio della fisionomia spettava ai calchi facciali di cui l'esempio relativo al ritratto di Acqua Traversa è conservato nella collezione Lambert Krahe a Düsseldorf (Museo Kunstpalast).

Il ritratto Borl/Ankenstein è finora l'unica copia conosciuta del ritratto facciale di Lucio Vero scolpita in pietra, realizzata probabilmente nella seconda metà del 18.º secolo a Roma; acquisita da un collezionista durante la visita a Roma del Grand Tour,

è probabilmente ben presto pervenuta nella raccolta del castello, saccheggiata al più tardi all' inizio della seconda guerra mondiale; il che potrebbe spiegare il suo abbandono nelle immediate vicinanze del castello.



## Avtorji / Authors

---

**PROF. DR. JEŠA DENEGRİ**

Dr. Ivana Ribara 113/3  
RS-11070 Novi Beograd

---

**IZR. PROF. DR. BOJAN DJURIĆ**

Oddelek za arheologijo  
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani  
Aškerčeva 2  
SI-1000 Ljubljana  
Bojan.Djuric@ff.uni-lj.si

---

**ZASL. PROF. DDR. NATAŠA GOLOB**

Oddelek za umetnostno zgodovino  
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani  
SI-1000 Ljubljana  
natasa.golob@ff.uni-lj.si

---

**JANA INTIHAR FERJAN**

Moderna galerija  
Cankarjeva 15  
SI-1000 Ljubljana  
jana.ferjan@mg-lj.si

---

**MAG. MOJCA JENKO**

Narodna galerija  
Puharjeva ulica 9  
SI-1000 Ljubljana  
mojca\_jenko@ng-slo.si

---

**PROF. DR. MATEJ KLEMENČIČ**

Oddelek za umetnostno zgodovino  
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani  
SI-1000 Ljubljana  
matej.klemencic@gmail.com

---

**DOC. DR. MATEJA KOS**

Narodni muzej Slovenije - Prešernova  
Prešernova 20  
SI-1000 Ljubljana  
mateja.kos@nms.si

---

**DR. MAJA LOZAR ŠTAMCAR**

Narodni muzej Slovenije  
Prešernova 20  
SI-1000 Ljubljana  
maja.lozar@nms.si

---

**DR. ENRICO LUCCHESI**

Rupinpiccolo (Repnič) 30  
IT-34010 Sgonico (Zgonik)  
lucchese@units.it

---

**DOC. DR. KATJA MAHNIČ**

Oddelek za umetnostno zgodovino  
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani  
Aškerčeva 2  
SI-1000 Ljubljana  
katja.mahnic@ff.uni-lj.si

---

**DOC. DR. ŽELJKO OSET**

Fakulteta za humanistiko Univerze v Novi Gorici  
Vipavska 13  
SI-5000 Nova Gorica  
zeljko.oset@ung.si

---

**DR. CVETKA POŽAR**

Muzej za arhitekturo in oblikovanje  
Grad Fužine  
Pot na Fužine 2  
SI-1000 Ljubljana  
cvetka.pozar@mao.si

---

**DR. FERDINAND ŠERBELJ**

Narodna galerija  
Puharjeva ulica 9  
SI-1000 Ljubljana  
ferdinand\_serbelj@ng-slo.si

---

**PROF. DR. SAMO ŠTEFANAC**

Oddelek za umetnostno zgodovino  
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani  
Aškerčeva 2  
SI-1000 Ljubljana  
samo.stefanac@ff.uni-lj.si

---

**IZR. PROF. DR. POLONA VIDMAR**

Oddelek za umetnostno zgodovino  
Filozofska fakulteta Univerze v Mariboru  
Koroška 160  
SI-2000 Maribor  
polona.vidmar@um.si

---

**BLAŽ ZABEL**

Pedagoška fakulteta Univerze v Ljubljani  
Kardeljeva ploščad 16  
SI-1000 Ljubljana  
blaz.zabel@pef.uni-lj.si

Durham University  
University College  
The Castle  
Palace Green  
Durham  
DH1 3RW  
blaz.zabel@durham.ac.uk

## Sinopsisi / Abstracts

---

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

### Bojan DJURIĆ, Borl/Ankenstein portret Lucija Vera

Ključne besede: Lucius Verus, Acqua Traversa portret, Carlo Albacini, Borl/Ankenstein portret, obrazna kopija, točkovna tehnika

V bližini rimske kolonije Poetovio (Ptuj, Slovenija) je bila leta 1951 pod gradom Borl (Ankenstein) odkrita kopija kolosalnega portreta rimskega cesarja Lucija Vera iz Acqua Traversa, izdelana v apnencu. Domnevno antična, se je po analizi pokazala kot nedokončana kopija obraza (maska) na način, kakor ga poznajo mavčne kopije, v rabi na privatnih akademijah v Rimu in drugje po Evropi. Na njeni površini so opazni sledovi točkastega kopiranja, morda s pomočjo punktirke. Visoko kakovostna izdelava je sicer primerljiva z marmornimi portreti izdelanimi v Rimu v 2. polovici 18. stoletja, predvsem v Albacinijevi delavnici. Ob tem se je pokazalo, da obstaja najverjetneje samo en primerek (in ne serija) antične replike 4. tipa portretov Lucija Vera v kolosalni varianti Acqua Traversa.

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

### Bojan DJURIĆ, The Borl/Ankenstein Portrait of Lucius Verus

Keywords: Lucius Verus, Acqua Traversa portrait, Carlo Albacini, Borl/Ankenstein portrait, face copy, pointing technique

Not far from the Roman colony of Poetovio (Ptuj, Slovenia), below Castle Borl/Ankenstein, a limestone copy of a colossal Acqua Traversa portrait of the Roman Emperor Lucius Verus was found in 1951. Careful examination has shown that this long-supposed ancient sculpture is actually an unfinished face copy (mask) executed in a manner known from plaster casts in use in private academies in Rome and elsewhere across Europe. The surface of the face bears copying marks, possibly left by a pointing machine. The work is of high quality and comparable with the marble portraits produced in the second half of the 18<sup>th</sup> century in Rome, especially in Albacini's workshop. Analyses have also shown that most likely a single ancient replica (rather than a series) is thus far known of Type 4 portraits of Lucius Verus in the colossal Acqua Traversa variant.

---

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

### Nataša GOLOB, Sentence Petra Lombarda v pontignyjskem slogu: Maribor, Univerzitetna knjižnica, Ms 136

Ključne besede: Peter Lombard, Liber sententiarum, srednjeveški rokopis, pariško knjižno slikarstvo ok. 1170–1175

Rokopis (Maribor, Univerzitetna knjižnica, Ms 136), ki vsebuje Štiri knjige sentenc Petra Lombarda, je bil v starejši literaturi označen kot italijansko delo iz 14. stoletja. Zapis analizira bistvene prvine, ki jih rokopis podaja. Po vsem sodeč so ga prepisali in okrasili v pariški mestni opatiji Svetega Viktorja ok. 1170–1175. Marginalni sklici in glose so pogosto dekorativno oblikovani, izstopajoče zanimive so inicialne; uvodna iniciala (Ueteris, fol. 3v) pripada pontignyjskemu slogu z značilnimi vitkimi živalmi. Še tri druge inicialne zaznamujejo veliki in široki listi v prefinjenem toniranju, zanimiva je figuralna iniciala, ki

– glede na besedilo – predstavlja posebitev Eklezije. Sedanja vezava je iz ok. 1490–1500, ker so knjigoveški pečatniki enaki kot na nekaterih drugih knjigah, ki so bile v zasebni lasti lavantinskega škofa Leonharda Peverlla.

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

### **Nataša GOLOB, Peter Lombard's Sentences in the 'Pontigny-style'**

Keywords: Petrus Lombardus, Liber sententiarum, mediaeval manuscript, Paris illumination c. 1170–1175

In older mediaevalist literature, the manuscript (Maribor, Univerzitetna knjižnica, Ms 136) with *The Four Books of Sentences* by Peter Lombard is described as an Italian work of the 14<sup>th</sup> century. The paper analyses the basic elements evidenced by the manuscript itself. By all appearances, it was copied and illuminated in the city abbey of Saint-Victor in Paris around 1170–1175. Marginal quotations and glosses are often decoratively conceived, and the initials deserve special interest, as five of them are painted. The one standing at the opening of the text (*Veteris*, fol. 3v) displays the so-called 'Pontigny-style' of illumination, where slender animals dwelling between the sprouts. Three further initials exhibit large and broad foliage in refined shading; also interesting is the figural initial representing *Ecclesia*. Its present bookbinding dates to c. 1490–1500; the same blind-tooled motifs are pressed on some other book covers, items that were initially in the private possession of Lavantine bishop Leonhard Peverll.

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

### **Mojca JENKO, France Stelè in Društvo Narodna galerija. Iz arhiva Narodne galerije**

Ključne besede: France Stelè (1886–1872), Društvo Narodna galerija (1918–1946), umetnostna zbirka Narodne galerije, adaptacija Narodnega doma, združene umetnostne zbirke, razstave, založniška dejavnost, fotodokumentacija umetnin

France Stelè (1886–1872) je leta 1911 diplomiral na dunajski univerzi ter se kvalificiral za arhivsko, bibliotečno, muzejsko in spomeniško službo. Poznamo ga predvsem kot konservatorja, raziskovalca, univerzitetnega profesorja ter pisca o slovenski likovni umetnosti in posameznih likovnih umetnikih. Manj je France Stelè v zavesti strokovne javnosti prisoten kot zavzet odbornik Društva Narodna galerija (19. 2. 1920–18. 2. 1943; s prekinitvijo od 2. 6. 1928 do 12. 10. 1929), lahko bi rekli tudi kot muzealec. Njegova razgledanost in obširno znanje sta v veliki meri prispevala, da se je po drugi svetovni vojni Narodna galerija uspešno prelevila iz društva v državno inštitucijo

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

### **Mojca JENKO, France Stelè and the National Gallery Society: from the Gallery's archive**

Keywords: France Stelè (1886–1872); National Gallery Society (1918–1946); National Gallery art collection; conversion of the "Narodni dom" palace; united art collections; exhibitions; publishing activity; photo-documentation of works of art

France Stelè (1886–1872) graduated from the University of Vienna in 1911 and qualified for work in archives, libraries, museums and monument preservation offices. He is

mainly known as a conservator, researcher, university teacher, and author on Slovene fine arts and individual artists. To a lesser degree, France Stelè is present in the minds of the scholarly public as an interested member of the National Gallery Society committee (19 Feb. 1920–18 Feb. 1943, with an interruption from 2 July 1928 to 12 Oct. 1929), as a museum worker, as it were. His great learning and comprehensive knowledge substantially contributed to the possibility that the Society could be successfully transformed after the Second World War into a state institution, the National Gallery of Slovenia.

---

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

**Matej KLEMENČIČ, Enrico LUCHESE, Ferdinand ŠERBELJ, Pietà Antonija Belluccija za Schellenburgov križev oltar pri ljubljanskih frančiškanih**

Ključne besede: Slikarstvo, barok, Ljubljana, Benetke, Antonio Bellucci, Jakob Shell von Schellenburg, Giulio Quaglio, Valentin Metzinger, Mihael Kuša (Cussa)

V članku je predstavljena atribucija in identifikacija slike Pietà iz Narodne galerije v Ljubljani. Na podlagi primerjav je bila pripisana beneškemu slikarju Antoniju Bellucciju, kar omogoča njeno identifikacijo s sliko, ki je bila nekoč na oltarju sv. Križa v nekdanji ljubljanski frančiškanski cerkvi sv. Marijinega vnebovzvetja na današnjem Vodnikovem trgu. Slika je predstavljena v okviru naročništva Janeza Jakoba Schella pl. Schellenburga, argumentirana sta atribucija Bellucciju in nastanek slike v času slikarjevega bivanja na Dunaju (slikar je tja prišel leta 1692, v pogodbi 26. decembra 1694 pa je slika že omenjena), raziskana pa je tudi njena fortuna critica, od prvih omemb do zgodnje kopije, ki je pripisana Giulio Quagliu (Ljubljana, Nadškofija), ter njena kasnejša provenienca, ko je preko Šmarja-Sap prišla ponovno v Ljubljano, v Narodno galerijo.

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

**Matej KLEMENČIČ, Enrico LUCHESE, Ferdinand ŠERBELJ, Antonio Bellucci's Pietà for Jakob Schell von Schellenburg's Altar of the Holy Cross in the Former Franciscan Church in Ljubljana**

Keywords: Painting, Baroque, Ljubljana, Venice, Antonio Bellucci, Jakob Shell von Schellenburg, Giulio Quaglio, Valentin Metzinger, Mihael Kuša (Cussa)

The paper presents the attribution and identification of the painting of the Pietà in the National Gallery of Slovenia. Because of stylistic similarities, it is attributed to the Venetian painter Antonio Bellucci, which enables its identification with a painting that once adorned the altarpiece of the Holy Cross (1694–1695) in the former Franciscan Church in Ljubljana. Furthermore, the painting is discussed in the context of patronage of a wealthy Carniolian merchant and banker, Jakob Shell von Schellenburg. Stylistic and archival evidence suggests that the Pietà was most probably painted by Bellucci in Vienna: the artist was in Austria from 1692, and the painting was already mentioned in a contract of 26 December 1694. The paper also discusses its early fortuna critica in written sources, as well as an early copy attributed to Giulio Quaglio (Ljubljana, Archbishopric). Finally, the painting's later provenance and its final transition from the parish church in Šmarje-Sap to the National Gallery of Slovenia is described.

---

## 1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

**Mateja KOS, Seminar za umetnostno zgodovino, Spomeniški urad in državni muzej v obdobju direktorjev Josipa Mantuanija in Josipa Mala**

Ključne besede: Narodni muzej, Seminar za umetnostno zgodovino, Spomeniški urad, Josip Mantuani, Josip Mal, Izidor Cankar, France Stelè

Čas prvih desetletij dvajsetega stoletja je čas ustanavljanja današnjega Oddelka za umetnostno zgodovino, razširitve delokroga in pristojnosti Spomeniškega urada za Slovenijo in spreminjanja statusa Deželnega muzeja za Kranjsko, ki je postal državni (Narodni) muzej. Nekaj dodatnih pogledov na vse te pomembne dogodke nam omogočajo listine, shranjene v arhivu Narodnega muzeja Slovenije. S pomočjo arhivalij so se nekoliko določneje pokazali odnosi med tremi pomembnimi ustanovami in njihovimi predstojniki, namreč Josipom Mantuanijem, Izidorjem Cankarjem, Francetom Stelètom in Josipom Malom, predvsem pripravljenost za sodelovanje in previdnost pri sprejemanju pomembnih odločitev. To pojasnjuje nekatere poteze, ki stroko zaznamujejo še danes.

## 1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

**Mateja KOS, Art History Seminary, Monument Office and State Museum in the Period of Museum Directors Josip Mantuani and Josip Mal**

Keywords: National Museum, Seminar of Art History, Monument Office, Josip Mantuani, Josip Mal, Izidor Cankar, France Stelè

The first decades of the 20<sup>th</sup> century were a period when the present Department of Art History in Ljubljana was founded, the field of work and responsibilities of the Monument Office of Slovenia were broadened, and the status of the Carniolan Provincial Museum changed as it became a state (national) museum. Additional insight into these important events is provided by documents preserved in the archives of the National Museum of Slovenia. The archived documents reveal in greater detail the relationships between the three important institutions and their directors, Josip Mantuani, Izidor Cankar, France Stelè, and Josip Mal, especially their willingness to cooperate, and their caution in taking important decisions. And this also sheds light on traits that mark the discipline to the present day.

## 1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

**Katja MAHNIČ, Josip Mantuani in moderni muzej. Prispevek k razumevanju Mantuanijevih prizadevanj za reorganizacijo Deželnega muzeja za Kranjsko**

Ključne besede: Josip Mantuani, deželni muzej za Kranjsko, reorganizacija muzeja, moderni muzej, muzeologija

Leta 1909 je bil Josip Mantuani imenovan za novega direktorja Deželnega muzeja za Kranjsko v Ljubljani. Takoj je začel uresničevati svoj načrt modernizacije muzeja. Osnova za njegov program modernizacije je bilo njegovo razumevanje modernega muzeja kot javne ustanove in narave muzejskega predmeta kot izobraževalnega sredstva. Njegove ideje so jasno razvidne v dveh besedilih, ki jih hrani Arhiv Republike Slovenije. Obe besedili predstavljata pomemben vir za razumevanje zgodnjega razvoja muzeološke misli v Sloveniji.

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

**Katja MAHNIČ, Josip Mantuani and Modern Museum. Contribution to the Understanding of Mantuani's Efforts to Reorganise the Carniolan Provincial Museum**

Keywords: Josip Mantuani, Carniolan Provincial Museum, reorganisation of the museum, modern museum, museology

In 1909, Josip Mantuani was appointed the new director of the Carniolan Provincial Museum in Ljubljana. He immediately began to implement his plan to modernise the museum. The basis of his modernisation programme was his understanding of the modern museum as a public institution and of the nature of the museum object as an educational medium. His conception is clearly attested by two texts kept by the Archives of the Republic of Slovenia. Both texts are important sources for understanding the early development of museological thought in Slovenia.

---

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

**Željko OSET, Prvi člani SAZU iz vrst umetnostnih zgodovinarjev: Izidor Cankar, France Stelè in Vojeslav Molè**

Ključne besede: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Izidor Cankar, France Stelè, Vojeslav Molè, Univerza v Ljubljani, Narodna Galerija, slovenska kulturna politika

Izidor Cankar, Vojeslav Molè in France Stelè so po prvi svetovni vojni bistveno vplivali na institucionalizacijo slovenske znanosti. Kot uspešni znanstveniki so postali tudi člani najvišje slovenske znanstvene in umetniške ustanove, Slovenske akademije znanosti in umetnosti. S tem so prejeli priznanje za svoje izstopajoče znanstveno in organizacijsko delo. Stelè (1940) in Cankar (1953) sta postala redna člana, Molè, na Poljskem živeči slovenski znanstvenik, pa dopisni član (1961).

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

**Željko OSET, First Members of the Slovenian Academy of Sciences and Arts among Art Historians: Izidor Cankar, France Stelè and Vojeslav Molè**

Keywords: Slovenian Academy of Sciences and Arts, Izidor Cankar, France Stelè, Vojeslav Molè, University of Ljubljana, National Gallery, Slovenian Cultural Policy

Three art historians, Izidor Cankar, Vojeslav Molè, and France Stelè, had a significant influence on the institutionalisation of Slovenian science after the First World War. In the later stages of their respective careers as internationally renowned scholars, they were elected as members of the highest Slovenian scientific and artistic institution, the Slovenian Academy of Sciences and Arts. This honour was a reward for their outstanding scholarly and organisational accomplishments. Stelè and Cankar became full members in 1940 and 1953 respectively, while Molè was elected in 1961, and as a foreign citizen, only as a corresponding member.

---

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

**Cvetka POŽAR, Vzpostavitev in prve razstave Bienala industrijskega oblikovanja v šestdesetih letih 20. stoletja**

Ključne besede: bienale industrijskega oblikovanja, industrijsko oblikovanje, zgodovina oblikovanja, organizacija bienala, razstava

Namen tega prispevka je oris vzpostavitve in začetkov delovanja Bienala industrijskega oblikovanja (BIO), v katerem se bomo osredotočili na glavne organizacijske poudarke bienala: pobudo za njegovo ustanovitev, namen in vlogo, dosežke in težave prvih treh bienalnih razstav v šestdesetih letih 20. stoletja.

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

**Cvetka POŽAR, The Establishment and First Exhibitions of the Biennial of Industrial Design in the 1960s**

Keywords: Biennial of Industrial Design, industrial design, history of design, organisation of the biennial, exhibition

The aim of this paper is to describe the establishment and initial functioning of the Biennial of Industrial Design BIO. Here we focus on the biennial's main organisational aspects: the effort behind its establishment, its purpose, and role; the achievements and the problems of the first three biennial exhibitions in the 1960s.

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

**Samo ŠTEFANAC, Mojster Štefan iz Kranja, zadnji protagonist gorenjske poznogotske arhitekture**

Ključne besede: arhitektura, 16. stoletje, Mojster Štefan, »Mojster iz Kranja«, sv. Luka v Praprečah

Članek prinaša poskus rekonstrukcije umetniške osebnosti stavbenika Štefana, ki je dal leta 1524 naslikati votivno fresko v cerkvi sv. Luka v Praprečah pri Lukovici. Nedavno odkriti podpis z mojstrskim znakom v koru cerkve dokazuje, da je bil mojster Štefan resnično arhitekt cerkve, mojstrski znak pa ga identificira z »Mojstrom iz Kranja«, ki se je l. 1526 podpisal v cerkvi v Oprtlju v Istri, v prvi tretjini 16. stoletja pa je deloval tudi na drugih lokacijah (Štrped, Biljana v Brdih).

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

**Samo ŠTEFANAC, Master Stephen of Kranj, the Last Protagonist of Late Gothic Architecture in Upper Carniola**

Keywords: architecture, 16th century, Master Stephen, Master of Kranj, church of Saint Luke in Prapreče

The article discusses Stephen, the master builder who in 1524 commissioned a votive mural for the church of Saint Luke in Prapreče near Lukovica, northeast of Ljubljana. A recently discovered signature with a master mason's mark in the presbytery on the vaulting just above the main altar proves that Stephen was also the architect of this church. Moreover, his mason's mark identifies him with the Master of Kranj, who in



1526 signed himself as the master builder of the parish church in Oprtalj in Istria. He was also active in the first three decades of the 16<sup>th</sup> century in other places, such as Štrped in Istria and Biljana near Gorizia.

---

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

**Polona VIDMAR, Cerkev Svete trojice v Slovenskih goricah in njeni donatorji. Stubenberg, Trauttmansdorffi, Khisl, čudodelna podoba in motiv calcatio**

Ključne besede: Sv. Trojica v Slovenskih goricah, gospodje Stubenberški, grofje Trauttmansdorff, grofje Khisl, umetnostno naročništvo, Janez Walz, Jakob Gschiel

V prispevku so osvetljene okoliščine ustanovitve, gradnje in opremljanja avguštinskega samostana s cerkvijo Svete trojice v Sv. Trojici v Slovenskih goricah. Temelji na študiju namenov plemiških ustanoviteljev in donatorjev iz rodbin Stubenberg, Trauttmansdorff in Khisl. V drugem delu prispevka je čudodelna podoba Svete trojice predstavljena v kontekstu ljudskega izročila in zgodovinskih okoliščin. Posebna pozornost je posvečena tudi kipoma sv. Avguščina in sv. Frančiška s prižnice. Motiv calcatio na kipih obeh svetnikov je postavljen v zgodovinski in naročniški kontekst. Za sv. Avguščina je postavljena hipoteza, da ga je po naročilu avguštinskega priorja Karla Göplaisa izdelal Janez Walz, sv. Frančišek pa je delo kiparja Jakoba Gschuela po naročilu frančiškanskega gvardijana Gelazija Rojka.

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

**Polona VIDMAR, The Church of the Holy Trinity in Slovenske Gorice and Its Benefactors. Stubenberg, Trauttmansdorff, Khisl, the Miraculous Image and the Calcatio Motif**

Keywords: Sv. Trojica in Slovenske gorice, Lords of Stubenberg, Counts of Trauttmansdorff, Counts of Khisl, art patronage, Johann Walz, Jakob Gschiel

The article discusses the circumstances of the foundation, building and furnishing of the Augustinian monastery with the church of the Holy Trinity in Sv. Trojica v Slovenskih goricah. It is based on a study of the intentions of the noble benefactors and donors of the Stubenberg, Trauttmansdorff and Khisl families. The second part of the article presents the miraculous image of the Holy Trinity in the context of the legends and historical circumstances connected to it. Special attention is paid to the sculptures of Saint Augustine and Saint Francis intended for the pulpit. The calcatio motif of both sculptures is put in an historical context and in the context of the commissioners. Saint Augustine was commissioned by the prior Karl Göplais and probably sculpted by Johann Walz, while Saint Francis is a work of Jakob Gschiel commissioned by the Franciscan superior Gelasius Rojko.

---

## 1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

**Blaž ZABEL, Steletov referat K problematiki Jugoslovanske nacionalne umetnostne zgodovine in svetovna umetnostna zgodovina**

Ključne besede: France Stelè, svetovna umetnostna zgodovina, center in periferija, nacionalna umetnostna zgodovina

V članku obravnavam referat Franceta Steleta z naslovom K problematiki Jugoslovanske nacionalne umetnostne zgodovine iz leta 1955. V prvem delu članka predstavim koncept svetovne umetnostne zgodovine, posebej pa obravnavam problematiko evropocentričnosti tradicionalne umetnostne zgodovine, vlogo nacionalnosti v umetnostni zgodovini ter načine, kako svetovne umetnostna zgodovina obravnava globalno prisotnost umetnosti. V drugem delu članka analiziram Steletov referat, pri čemer izhajam iz ugotovitve o tradicionalni umetnostni zgodovini, predstavljenih v prvem delu članka. Tako obravnavam Steletovo razumevanje nacionalne umetnostne zgodovine, njegovo koncepcijo centra in periferije ter kulturno-zgodovinski kontekst, v katerem je Stele izoblikoval svoje razumevanje umetnostne zgodovine.

## 1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

**Blaž ZABEL, France Stele's Essay on Yugoslav National Art History and World Art Studies**

Keywords: France Stelè, world art studies, centre-periphery, national art history

In the paper, I analyse France Stele's essay K problematiki Jugoslovanske nacionalne umetnostne zgodovine (On Yugoslav National Art History) from 1955. I first present a literature review of world art studies, paying special attention to the Eurocentrism of traditional art history, nationalism in traditional art history, and ways in which world art studies research art in a global perspective. I then proceed with an analysis of France Stele's essay, taking into account the previous discussion of traditional art history. I discuss Stele's conception of national art history, his conception of centre and periphery, and the historical context in which he developed his understanding of art history.

---