
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

ZBORNIK 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 postavitev / 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

**ZBORNIK 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
RAZPRAVE IN ČLANKI / ESSAYS AND ARTICLES	
NATAŠA GOLOB Sentence Petra Lombarda v pontignyjskem slogu: Maribor, Univerzitetna knjižnica, Ms 136 <i>Peter Lombard's Sentences in the 'Pontigny-style'</i>	25
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
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

MATEJ KLEMENČIČ, ENRICO LUCCHESI, FERDINAND ŠERBELJ Pietà Antonija Belluccija za Schellenburgov Križev oltar pri ljubljanskih frančiškanih <i>Antonio Bellucci's Pietà for Jakob Schell von Schellenburg's Altar of the Holy Cross in the Former Franciscan Church in Ljubljana</i>	119
BOJAN DJURIĆ Borl/Ankenstein portret Lucija Vera <i>Il ritratto Borl/Ankenstein di Lucio Vero</i>	149
CVETKA POŽAR Vzpostavitev in prve razstave Bienala industrijskega oblikovanja v šestdesetih letih 20. stoletja <i>The Establishment and First Exhibitions of the Biennial of Industrial Design in the 1960s</i>	177
KATJA MAHNIČ Josip Mantuani in moderni muzej. Prispevek k razumevanju Mantuanijevih prizadevanj za reorganizacijo Deželnega muzeja za Kranjsko <i>Josip Mantuani and Modern Museum. Contribution to the Understanding of Mantuani's Efforts to Reorganise the Carniolan Provincial Museum</i>	199
MATEJA KOS Seminar za umetnostno zgodovino, Spomeniški urad in državni muzej v obdobju direktorjev Josipa Mantuanija in Josipa Mala <i>Art History Seminary, Monument Office and State Museum in the Period of Museum Directors Josip Mantuani and Josip Mal</i>	223

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

BLAŽ ZABEL	
Stoletov referat K problematiki Jugoslovanske nacionalne	271
umetnostne zgodovine in svetovna umetnostna zgodovina	
<i>France Stele's Essay on Yugoslav National Art History and World Art Studies</i>	

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

OCENE IN POROČILA / BOOK REVIEWS AND REPORTS

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

Steletov referat *K problematiki jugoslovanske nacionalne umetnostne zgodovine* in svetovna umetnostna zgodovina

BLAŽ ZABEL

Svetovna umetnostna zgodovina

Pri obravnavi Steletovega referata *K problematiki jugoslovanske nacionalne umetnostne zgodovine* in njegovega razumevanja umetnostne zgodovine bom upošteval teoretična izhodišča tako imenovane svetovne umetnostne zgodovine. Le-ta se namreč posebej posveča vprašanju, o katerih v svojem referatu razpravlja Stelè, torej predvsem cirkulaciji umetnostnih del, pomenu umetnostnozgodovinskih centrov, razumevanju odnosa med centri in perifernimi področji, vlogi umetnostnozgodovinske naracije, vprašanju nacionalnosti v umetnostni zgodovini itd. Pri tem svetovna umetnostna zgodovina kritično evalvira in revidira stališča tradicionalne umetnostne zgodovine glede zgoraj naštetih tematik. V drugem delu članka bom zato pri razpravi o tem, kako je umetnostni sistem, umetnostnozgodovinske centre in nacionalno umetnostno zgodovino koncipiral Stelè, upošteval na tem mestu obravnavana stališča svetovne umetnostne zgodovine.

Pojav svetovne umetnostne zgodovine lahko povežemo z diskurzom o evropocentričnosti in hegemoniji umetnostne zgodovine, ki je najbolj prišla do izraza s krizo umetnostne zgodovine v poznih šestdesetih letih prejšnjega stoletja.¹ Zaznamovali so jo upor proti znanstvenemu pozitivizmu in poznavilstvu, kritika ikonografije ter premik pozornosti z avtorja umetniškega dela na njegovega sprejemnika in družbeni kontekst.² Ta kriza je pripeljala do pojava tako imenovane »nove umetnostne zgodovine« (*New Art History*), ki s pomočjo različnih kritičnih teorij, feminizma, študijev spolov, marksistične metodologije, strukturalizma, postko-

¹ Vrhunec krize je umetnostna zgodovina dosegla z izidom dela Hansa Beltinga *Konec umetnostne zgodovine?*, Hans BELTING, *The End of the History of Art?*, Chicago 1987.

² Stephen MURRAY, *The Crisis in Art History*, *Visual Resources*, XXVII/4, 2011, p. 315.

lonializma itd. prevprašuje osnovne predsodke tradicionalne umetnostne zgodovine kot humanistične discipline.³ Od teh teorij je na pojav svetovne umetnostne zgodovine najpomembneje vplivala postkolonialna teorija, ki pa se je v glavnem odvrnila od tradicionalnih področij zanimanja in se usmerila v preučevanje nezahodnih umetnosti.⁴

V zadnjih dveh desetletjih se je na podlagi diskurza o globalizaciji kot eden izmed možnih odgovorov na kritike o evropocentričnosti, hegemonizmu in nacionalizmu klasične umetnostne zgodovine pojavila tudi svetovna umetnostna zgodovina. Le-ta s tematiziranjem umetnosti kot globalnega fenomena predstavlja alternativo tako klasični umetnostni zgodovini kot tudi postkolonialističnim težnjam, saj upošteva umetniško produkcijo, ki se ji posveča tradicionalna veda, in tudi tisto, ki jo tradicionalna veda pogosto zanemara.⁵

Za začetnika svetovne umetnostne zgodovine lahko razglasimo Johna Oniansa, ki je leta 1996 v reviji *The Art Bulletin* objavil članek z naslovom *World Art Studies and the Need for a New Natural History of Art*.⁶ V članku je avtor določil nekatere glavne naloge (takrat povsem nove) svetovne umetnostne zgodovine. To sta predvsem razširitev pojma umetnosti in preusmeritev pozornosti na vso svetovno umetniško produkcijo, ki je vizualno zanimiva.⁷ S tem naj bi svetovna umetnostna zgodovina v predmet preučevanju vključila tudi paleolitsko umetnost, materialno kulturo, etnološko gradivo in nove medije. Nova veda se mora tako osredotočiti predvsem na preučevanje odnosa med materialnostjo in človekom ter vizualnostjo in človekom, zaradi česar je svetovna umetnostna zgodovina nujno interdisciplinarna.

Drugi izmed pomembnejših začetnikov nove usmeritve je David Summers z delom *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*,⁸ v katerem problematizira klasično terminologijo in metodologijo umetnostne zgodovine ter vpelje svoje lastne osnovne koncepte razumevanja umetnosti. Kljub prelomnosti tega dela pa je Summers zaradi izrazito samosvojega in alternativ-

³ E. g. Jonathan HARRIS, *The New Art History. A Critical Introduction*, London 2001.

⁴ Glej na primer Michael HATT – Charlotte KLONK, *Art History. A Critical Introduction to Its Methods*, Manchester 2006.

⁵ David HULKS, World Art Studies: a Radical Proposition?, *World Art*, III/2, 2013, pp. 189–200.

⁶ John ONIANS, World Art Studies and the Need for a New Natural History of Art, *The Art Bulletin*, LXXVIII/2, 1996, pp. 206–209.

⁷ ONIANS 1996, cit. n. 6, p. 206.

⁸ David SUMMERS, *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*, London 2003.

nega pristopa manj vplival na nadaljnji razvoj svetovne umetnostne zgodovine. Tako je Oniansov poziv k razširitvi pojma umetnosti in tematiziranju njene globalne prisotnosti, torej obravnava umetnostne produkcije po vsem svetu, v vseh časovnih obdobjih in vseh medijih, ostal glavno vodilo svetovne umetnostne zgodovine.

S kritiko evropocentričnosti umetnostne zgodovine je povezano tudi razumevanje lokalnih, nacionalnih in globalnih vidikov umetnosti in umetnostne zgodovine. James Elkins v delu *Is Art History Global?*⁹ lokalnost umetnostne zgodovine prepozna v institucionalnem prevladovanju discipline na zahodu, posredni rezultat lokaliziranosti pa je povezanost te discipline z različnimi nacionalnimi in regionalnimi identitetami. V tem smislu so najočitneje motivirani umetnostnozgodovinski pregledi in kanoni, ki pogosto nekritično povečujejo nacionalnost neke skupnosti in/ali zahodni imperializem.¹⁰ Nacionalnost ima tako poseben pomen za razvoj umetnostne zgodovine kot vede in pogosto predstavlja integralni del njenega razvoja, ki ga lahko opazujemo v različnih umetnostnozgodovinskih pregledih in teoretičnih izhodiščih umetnostnozgodovinske vede. Kot ugotavlja Matthew Rampley, nacionalna umetnostna zgodovina uvaja idejo o homogenosti umetniške produkcije nekega področja, reproducira politično-ideološke meje neke države oziroma nacije, pogosto ideološko opredeljuje različne kulturne transferje in konstruira umetnostnozgodovinsko naracijo, ki ustvarja vtis neprekinjene tradicije.¹¹ Posebej pa je treba poudariti tudi vlogo umetnostne zgodovine pri oblikovanju identitet različnih narodov, pogosto v državah, ki še niso bile javno priznane na svetovnem političnem prizorišču.¹²

Svetovna umetnostna zgodovina je pri svojem preučevanju še posebej pozorna na tematiziranje nacionalnosti in lokalnosti v umetnosti, saj poskuša umetnostno produkcijo zajeti in razumeti predvsem s stališča njene globalne prisotnosti. In

⁹ James ELKINS, *Is Art History Global?*, New York 2007, pp. 3–23.

¹⁰ Mónica AMOR et al., Liminalities. Discussions on the Global and the Local, *Art Journal*, LVII/4, 1998, pp. 28–49; Michael CAMILLE et al., Rethinking the Canon, *The Art Bulletin*, LXXVIII/2, 1996, pp. 198–217; Paul CROWTHER, *Defining Art, Creating the Canon. Artistic Value in an Era of Doubt*, Oxford 2007; Russell FERGUSON, Can We Still Use the Canon?, *Art Journal*, LVIII/2, 1999, p. 4. Za natančen seznam in analizo različnih kanonov glej tudi Anna BRZYSKI, *Partisan Canons*, Durham 2007.

¹¹ Matthew RAMPLEY, Construction of National Art Histories and 'New' Europe, *Art History and Visual Studies in Europe* (edd. Matthew Rampley et al.), Leiden – Boston 2012, pp. 231–246.

¹² Za odnos med periferijo in centrom v umetnostni zgodovini nemških narodov (tudi v povezavi z dunajsko šolo) glej predvsem Ján BAKOŠ, *Discourses and Strategies. The Role of the Vienna School in Shaping Central European Approaches to Art History and Related Discourses*, New York 2014, pp. 148–167.

ker je tematizacija globalne umetnostne produkcije s stališča tradicionalne umetnostnozgodovinske metodologije praktično neizvedljiva, je svetovna umetnostna zgodovina razvila posebne metodološke prijeme in se posvetila novim področjem raziskovanja.¹³

Kot smo že omenili, se nova veda posveča prehistorični umetnosti, ki jo je tradicionalna umetnostna zgodovina pogosto zanemarjala.¹⁴ Za svetovno umetnostno zgodovino sta nadalje pomembni medkulturna primerjava in interkulturalizacija. Medkulturno primerjavo lahko razumemo kot neke vrste oddaljeno primerjavo, torej kot primerjanje dveh ali več različnih umetniških spomenikov, umetnikov, šol, konceptov, estetik itd., ki izhajajo iz kulturno različnih okolij. Namen takšne vrste raziskave ni iskanje morebitnih vplivov, temveč oblikovanje novega pogleda oziroma novih ugotovitev, prevpraševanje tradicionalno sprejetih tez, raziskovanje medkulturnih razlik in podobnosti itd.¹⁵ Kot primer lahko navedem pregled umetnostne zgodovine Juliana Bella *Mirror of the World*,¹⁶ ki se posveča predvsem nezahodni umetnostni produkciji in primerjavam med različnimi kulturami ter posebej opozarja na pogostokrat zamolčane in netematizirane vplive drugih kultur na že kanonizirane spomenike in umetnike.

Podobno kot medkulturna primerjava tudi interkulturalizacija med seboj primerja različne umetnostne spomenike, avtorje, šole itd., vendar pa se pri tem osredotoča predvsem na različne medkulturne vplive. Slednjih ne razume kot tradicionalno pojmovane enosmerne vplive, ampak kot dvosmerni umetnostno-kulturni transfer. Tako naj bi svetovna umetnostna zgodovina osvetlila predvsem tiste vidike medkulturnega transferja, ki so bili pogosto prezrti ali pa načrtno zamolčani. Kot primer takšne raziskave lahko omenim delo Davida Carrierja *A World Art History and Its Objects*,¹⁷ v katerem avtor posebno pozornost nameni predvsem netematiziranim vplivom tujih kultur na evropsko ter recepciji in razumevanju drugosti v evropski umetnosti.

¹³ Glej Wilfried van DAMME – Kitty ZIJLMANS, *Art History in a Global Frame. World Art Studies, Art History and Visual Studies in Europe* (edd. Matthew Rampley et al.), Leiden – Boston 2012, pp. 221–222.

¹⁴ Posvečanje najstarejšim umetnostnim manifestacijam je posledica Oniansovega poziva k razširitvi pojma umetnosti.

¹⁵ Seveda ima medkulturna primerjava številne problematične aspekte in veliko avtorjev, predvsem tistih, ki izhajajo iz postkolonialnih teorij, zagovarja, da medkulturne primerjave niso mogoče.

¹⁶ Julian BELL, *Mirror of the World. A New History of Art*, New York 2007.

¹⁷ David CARRIER, *A World Art History and Its Objects*, University Park, Pennsylvania 2008.

Med različnimi metodologijami velja omeniti tudi kartografski pristop, in sicer deli začetnika te discipline Johna Oniansa *Atlas of World Art*¹⁸ in *The Art Atlas*.¹⁹ Onians svetovno umetnost predstavi kronološko, vendar z enakomerno globalno zastopanostjo po regijah. Tako v različnih časovnih periodah relativno enako pozornost nameni umetnostnemu dogajanju na evropskih tleh (kjer ne pozabi vključiti tudi Vzhodne Evrope in »obrobni narodov«), v Afriki, Pacifiku in Aziji ter Južni in Severni Ameriki. Bolj teoretsko se razmerja med prostorom in umetnostjo v tako imenovani »umetnostni geografiji« loteva Thomas DaCosta Kaufmann v *Toward a Geography of Art*.²⁰ V delu avtor pokaže, kako je tradicionalna umetnostna zgodovina povezano med umetnostjo in prostorom pogosto nekritično izrabljala v nacionalistične in celo rasistične namene. Ob tem kritično revidira tudi tradicionalno razmerje med umetnostnozgodovinskimi centri in periferijo. Avtor na primer pokaže, kako je tradicionalna umetnostna zgodovina državam centralne Evrope pogosto odrekala pomembno umetnostnozgodovinsko vlogo in jih predstavljala kot periferna področja.

Svetovna umetnostna zgodovina se posveča tudi temam, ki so se prvotno razvile v sklopu preučevanja sodobne globalne umetnosti, a je njihove raziskovalne pristope mogoče prenesti tudi na starejša zgodovinska obdobja. Preučevanje globalnosti namreč predpostavlja razumevanje umetnosti kot svetovnega fenomena z upoštevanjem recepcije umetniških del, njihove reprezentacije, distribucije itd. Za preučevanje tako postanejo pomembne prav mreža umetnostnega dogajanja in njene različne pojavnosti.²¹ Med njimi najvidnejšo vlogo igrata preučevanje umetnostnega trga in muzeologija, saj umetnostni trgi in muzeji pogosto predstavljajo globalno prisotnost umetnosti, njihovo preučevanje pa tako upošteva medkulturno izmenjavo in hermenevtiko.²²

Med pomembnejše naloge svetovne umetnostne zgodovine pa lahko štejemo tudi umetnostno historiografijo, ki posebej prevprašuje nacionalno paradigmo starejših umetnostnih zgodovinarjev. Raziskovalci tako v delih starejših umetnostnih zgodovinarjev raziskujejo evropocentrične ali celo rasistične predpostavke, politično vlogo umetnostne zgodovine, vlogo umetnostne zgodovine pri utemeljevanju

¹⁸ John ONIANS, *Atlas of World Art*, Oxford 2004.

¹⁹ John ONIANS, *The Art Atlas*, New York 2008.

²⁰ Thomas DACOSTA KAUFMANN, *Toward a Geography of Art*, Chicago – London 2004.

²¹ Hans BELTING, *Contemporary Art as Global Art, The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums*, Ostfildern 2009, pp. 1–27.

²² VAN DAMME – ZIJLMANS 2012, cit. n. 13, p. 229.

nacionalnosti različnih narodov, odnos umetnostnih zgodovinarjev do neevropske umetnosti, kako so starejši umetnostni zgodovinarji razumeli umetnostne vplive in medkulturni transfer itd. Pri tem velja omeniti revijo *Journal of Art Historiography*, ki je v spletni različici začela izhajati leta 2009,²³ in povsem novo zbirko založbe Routledge *Studies in Art Historiography*. Pričujoči prispevek se uvršča prav v to področje zanimanja svetovne umetnostne zgodovine.

Referat *K problematiki jugoslovanske nacionalne umetnostne zgodovine*

France Stelè (1886–1972) velja za začetnika in utemeljitelja slovenske umetnostne zgodovine kot akademske discipline. Njegov prispevek *K problematiki jugoslovanske nacionalne umetnostne zgodovine* je bil objavljen leta 1955 v *Zborniku za umetnostno zgodovino*,²⁴ pravzaprav pa gre za referat, ki ga je Stelè leta 1954 predstavil na zborovanju jugoslovanskih umetnostnih zgodovinarjev v Beogradu. V tem delu bom obravnaval Steletovo razumevanje umetnostne zgodovine, koncept centra in periferije, ta koncept povezal z dogajanjem v dunajski šoli, obravnaval Steletov odnos do umetnostne vede, v zaključku pa bom spregovoril še o nacionalnih predpostavkah odnosa med centrom in periferijo ter o procesu centraliziranja periferije.

Tradicionalna umetnostna zgodovina je sistem umetnostne produkcije pogosto koncipirala kot razmerje med centrom in periferijo. V grobem lahko to razumevanje opišemo takole: tradicionalna veda razume umetnost kot zgodovinski sistem, ki se razvija v umetnostnozgodovinskih centrih (torej pri največjih narodih zahodne Evrope), od koder se umetnostni stili, tehnike, materiali in vzorci postopoma širijo na periferna področja. Le-ta te vplive bolj ali manj sprejmejo, jih pasivno ponavljajo ali pa preoblikujejo na sebi lasten in specifičen način.²⁵

Takšno razumevanje umetnostnega sistema je pri Steletu mogoče najizraziteje prepoznati v delu *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih. Kulturnozgodovinski poskus*, v katerem slovensko umetnost pojmuje kot izraz homogene skupine posa-

²³ <https://arthistoriography.wordpress.com> (21. 12. 2016).

²⁴ France STELÈ, *K problematiki jugoslovanske nacionalne umetnostne zgodovine*, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. III, 1955, pp. 225–231.

²⁵ E. g. RAMPLEY 2012, cit. n. 11; Enrico CASTELNUOVO – Carlo GINZBURG, *Storia dell'arte italiana. Parte prima. Materiali e problemi. I. Questioni e metodi*, Torino 1979. Cf. Foteini VLACHOU, *Why Spatial? Time and the Periphery*, *Visual Resources: an international journal on images and their uses*, XXXII/1–2, pp. 9–24.

meznikov, »ki imajo neke skupne duševne poteze in katerih duševno življenje se javlja v veliki meri na soroden način«. ²⁶ Po Steletovem mnenju nacionalna umetnost nastaja kot mešanica nacionalnega duha in mednarodnih umetnostnih tokov. Stelè nacionalni duh razume kot »spodnji tok«, ki je lasten nekemu narodu in je »konservativen, retrospektiven, vsebuječ ostanke tisočletne kulturne preteklosti mase«. ²⁷ Ta tok avtor *Orisa* povezuje predvsem z ljudsko umetnostjo kot najčistejšim izrazom narodovega umetnostnega hotenja. Drugi oziroma zgornji umetnostni tok pa je po svojem bistvu »mednaroden in občečloveški« ter nima na sebi ničesar narodnega. Glavni nosilci mednarodnega umetnostnega toka so »med primitivnimi narodi kolonizatorji, dalje cerkev, aristokracija, do velike mere tudi država in pogosto socialne skupine«. ²⁸

Razmerje med spodnjim in zgornjim tokom Stelè razume kot enosmerno gibanje kulturnih vplivov iz umetnostnih centrov proti perifernim področjem: »Ta kulturni [tj. mednarodni] tok pljuska iz osredja naroda, ki ga je ustvaril, preko njegovih mej do drugega, ki doživlja podobno stanje in podobno stremljenje, pljuska pa pri tem tudi preko tako imenovanih kulturno neaktivnih skupin in nepretrgoma vpliva tudi nanje.« ²⁹

Kot je razvidno iz citata, se »mednaroden in občečloveški tok« razvija v narodih, ki pripadajo umetnostnozgodovinskemu centru. Od tam ta tok pronica in vpliva na periferne narode in kulturno neaktivne skupine.

Sistemu centra in periferije je seveda podvržena tudi slovenska umetnostna produkcija. Po Steletovem mnenju se je namreč ljudska umetnost na prostoru današnje Slovenije s tokovi višje razvitih narodov začela združevati šele s pokristjanjevanjem, s čimer je slovenska umetnost postala del »zahodnoevropskega kulturnega okrožja«. ³⁰ Naloga slovenske umetnostne zgodovine je torej raziskovanje spomenikov, pri katerih je mogoče prepoznati vplive mednarodnih umetnostnozgodovinskih tokov. Slovenska umetnostna zgodovina torej lokalno gradivo vrednoti glede na to, v kolikšni meri ustrezna kriterijem umetnostnozgodovinskih centrov.

Stelè svoj referat *K problematiki jugoslovanske nacionalne umetnostne zgodovine* začenja s trditvijo, da je umetnostna zgodovina zgolj ena disciplina, »celotna po

²⁶ France STELÈ, *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih. Kulturnozgodovinski poskus*, Ljubljana 1966, p. 22.

²⁷ STELÈ 1966, cit. n. 26, p. 24.

²⁸ STELÈ 1966, cit. n. 26, p. 25.

²⁹ STELÈ 1966, cit. n. 26, p. 25.

³⁰ STELÈ 1966, cit. n. 26, p. 29.

metodi in po spoznavnih ciljih»,³¹ ter da je nemogoče govoriti o več nacionalnih umetnostnih zgodovinah, razen kadar govorimo o omejenosti predmeta preučevanja. Resnična znanost namreč »ne more biti odtrgana od resničnega življenja, časa in kraja, kjer se razvija, temveč se realizira v nešteti časovno in krajevno, kar pomeni tudi nacionalno postavljenih delnih problemih in po njih služi kraju, času in družbi, v kateri se razvija, pomagajoč jim do aktualnih spoznanj«. ³² Umetnostna produkcija je torej lahko lokalna, saj služi »družbi, v kateri se razvija«, ter je časovno, krajevno in tudi nacionalno specifična. Vendar pa je za umetnostno zgodovino bistveno, da lahko te nacionalne zamejitve umetnostne zgodovine delujejo zgolj v kontekstu umetnostne zgodovine kot mednarodne, obče in enotne vede.

Ta dvodelna delitev razumevanja umetnostnozgodovinske vede Steletu omogoči nadaljnji razvoj ideje o centru in periferiji. Ker je umetnostna zgodovina enotna veda, to pomeni, da jo opredeljujejo predvsem kriteriji centra. Po drugi strani lahko govorimo o zgodovinskih specifikah posameznih časovno, krajevno in narodnostno zamejenih področij, torej predvsem perifernih področij. Vendar pa je dolžnost umetnostne zgodovine ta periferna področja vrednotiti in preučevati v skladu z univerzalno vedo, torej v skladu s kriteriji, ki so se izoblikovali v centru umetnostnega dogajanja.

Takšnemu koncipiranju odnosa med centrom in periferijo lahko sledimo tudi v Steletovih kritikah dveh različnih pristopov umetnostne zgodovine. Prvega bom za namen te razprave imenoval periferni pristop, drugega pa pristop centra. Najprej Stelè kritizira periferni pristop, ki ga imenuje tudi »znanstveno diletantstvo« in »napačni nacionalizem«. Ta pristop po njegovem mnenju »presoja vse z ozkega, samoljubnega stališča«, precenjuje nacionalno umetnost in pretirava z njeno pomembnostjo. Ob tem umetnostno gradivo deli na »naše« in na »nadležen dokument tujega kulturnega vpliva« ter lokalno umetnostno produkcijo vrednoti kot boljše in večvredno od tiste, ki izraža vplive umetnostnih centrov.³³ Kot primer Stelè navede diskreditacijo »visoko kvalificirane srednjeveške dalmatinske umetnosti«, ki jo »napačni nacionalizem« razume kar kot »pečat spomenikov našega kulturnega suženjstva«. ³⁴

Glavna težava nacionalizma v umetnostni zgodovini je torej zanikanje različnih tujih vplivov in poudarjanje lastne kulturne produkcije. Tradicionalna umetnostna

³¹ STELÈ 1955, cit. n. 24, p. 225.

³² STELÈ 1955, cit. n. 24, p. 225.

³³ STELÈ 1955, cit. n. 24, p. 227.

³⁴ STELÈ 1955, cit. n. 24, p. 227.

veda razvoj umetnostnega sistema razume kot produkcijo umetnostnih centrov, ki svoj vpliv širijo proti perifernim področjem. Na perifernih področjih se ti vplivi nato spojijo z lokalnimi značilnostmi, naloga umetnostne zgodovine pa je prav preučevanje vplivov centra na lokalno umetnost. Če umetnostna zgodovina tuje vplive (torej predvsem vplive iz centra) zavrača, je torej takšna umetnostna zgodovina »nacionalistično napačna«. Kot primer takšne napačne umetnostne zgodovine Stelè navaja ugotovitve srbske umetnostne zgodovine o »predgiottovski anticipaciji renesanse v srednjeveškem srbskem slikarstvu«. ³⁵

Nato se Stelè posveti kritiki pristopa centra, torej umetnostnozgodovinskemu raziskovanju, ki koncepte centra nekritično prenaša na lokalno gradivo. Najosnovnejša težava je že sama terminologija, predvsem »uveljavljeni zgodovinsko slogovni termini«, na primer »romanika, gotika, renesansa, barok itd.«, enako pa velja za »polpreteklo umetnostno zgodovino«, na primer za »impresionizem«. ³⁶ Ti termini niso povsem ustrezni za jugoslovansko umetnostno zgodovino, ampak jih moramo nujno prilagoditi posameznemu gradivu. To po Steletovem mnenju velja celo za »severozapadne dele Jugoslavije, ki so tisoč let živeli v tesnem stiku z zapadno kulturo«. ³⁷ Primer zgodovinsko slogovnih terminov je torej jasna kritika pristopa k umetnostnozgodovinskemu materialu s stališča centra in brez upoštevanja specifik lokalnega področja. Pri svojem raziskovanju mora torej umetnostna zgodovina nujno upoštevati lokalne specifikke in ne sme zapasti želji po nekritičnem enačenju umetnostne produkcije z umetnostno produkcijo centra.

Jugoslovanska umetnostna zgodovina je zaradi zgodovinskih okoliščin bistveno razdrobljena. Tako je nacionalna veda po Steletovem mnenju mogoča izključno s topografskim raziskovanjem. ³⁸ Šele topografska podoba »nam bo neprisiljeno pokazala važne in jasne rezultate o vlogi nadnacionalnih tokov, o njihovem pronicanju med nas, o središčih, ki so se pri tem uveljavila in o posebni karakteristiki v tem okviru doma doseženega. Dala pa nam bo tudi ključ do pravilnejšega vrednotenja

³⁵ STELÈ 1955, cit. n. 24, p. 229. Pri tem ima Stelè v mislih razpravo o paleološki renesansi.

³⁶ STELÈ 1955, cit. n. 24, p. 229.

³⁷ STELÈ 1955, cit. n. 24, p. 229.

³⁸ Pomen topografij je treba razumeti v povezavi z nacionalno težnjo, posebej ker je bila v sklopu dunajske šole umetnostnozgodovinska topografija razvita kot izrazito imperialistična metoda, ki se je pogosto uporabljala predvsem za vzpostavljanje nacionalne identitete in prevlade. Glej Matthew RAMPLEY, *Art History and the Politics of Empire. Rethinking the Vienna School*, *The Art Bulletin*, XCI/4, 2009, p. 453; cf. Matthew RAMPLEY, *The Vienna School of Art History. Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918*, University Park, Pennsylvania 2013.

naših spomenikov.«³⁹ Ta analiza seveda vključuje preučevanje odnosa lokalnih pojavov do mednarodnih evropskih umetnostnih tokov, predvsem tako, da pri preučevanju nacionalnega materiala upoštevamo, kako »smo mi sprejemali in resorbirali ter svojemu razpoloženju ustrezno prikrajali mednarodne tokove in vplive sosesčine«. ⁴⁰ S tem Stelè jugoslovansko umetnost postavi na periferno področje glede na glavne evropske umetnostne tokove. Naloga nacionalne umetnostne zgodovine je torej ugotoviti, kje in kako je umetnostna produkcija centra vplivala na naš periferni položaj, ter s pomočjo topografij pokazati na »jasne rezultate o vlogi nadnacionalnih tokov, o njihovem pronicanju med nas, o središčih, ki so se pri tem uveljavila in o posebni karakteristiki v tem okviru doma doseženega«. ⁴¹ Povedano drugače, naloga jugoslovanske nacionalne umetnostne zgodovine je preučevanje perifernega področja glede na odnos do umetnostnozgodovinskega centra Evrope.

Zgoraj sem predstavil Steletov koncept razumevanja nacionalne (torej slovenske in jugoslovanske) umetnostne zgodovine, ki preučuje periferno gradivo glede na estetske in vrednostne kriterije centra. Naloga umetnostne zgodovine je torej v topografsko raziskovanje zajeti čim več gradiva, ki ga je nato treba smiselno povezati z »mednarodnimi tokovi«, torej s tokovi, ki so iz centra pronicali na periferna področja. V nadaljevanju bom to koncepcijo povezal s širšim kulturnozgodovinskim kontekstom, torej predvsem z dunajsko umetnostnozgodovinsko šolo.

Kot je znano, je France Stelè leta 1912 doktoriral na dunajski univerzi pod mentorstvom Maxa Dvořáka. Stelè v več spisih jasno poudari, da je umetnostno zgodovino kot eksaktno znanost utemeljila prav dunajska šola in da jo je torej treba razlikovati od umetnostne vede (*Kunstwissenschaft*) kot filozofsko spekulativne. ⁴² Diskurz o umetnostni zgodovini in umetnostni vedi sega pravzaprav v konec 18. in začetek 19. stoletja, pomembno pa je, da je prav razlikovanje med obema vedama v nemško govorečem prostoru začelo odpirati nekatera vprašanja, ki se danes pojavljajo tudi v sklopu svetovne umetnostne zgodovine. Če naj bi se umetnostna zgodovina osredotočala predvsem na zbiranje zgodovinskega gradiva ter se zanašala na primarne vire pri preučevanju specifičnih spomenikov in umetnikov, ⁴³ pa

³⁹ STELÈ 1955, cit. n. 24, p. 230.

⁴⁰ STELÈ 1955, cit. n. 24, p. 230.

⁴¹ STELÈ 1955, cit. n. 24, p. 230.

⁴² Glej predvsem France STELÈ, Diskusija o vprašanjih metode. Umetnostna zgodovina – zgodovinska stroka, *Zgodovinski časopis*, 6–7, 1952–1953, pp. 809–811; France STELÈ, Polemika. Slovenska zgodovina umetnosti v sodobnem zrcalu, *Naši razgledi*, XIX/11, 1970, p. 332.

⁴³ RAMPLEY 2013, cit. n. 38, pp. 18–21.

so se predstavniki umetnostne vede posvetili predvsem odkrivanju splošnih zakonitosti umetnosti in so torej umetnost dojemali precej bolj globalno.⁴⁴

V krogu dunajske umetnostnozgodovinske šole je ta razkol potekal predvsem na relaciji Strzygowski – Riegl.⁴⁵ Nekatere ugotovitve Strzygowskega so namreč zelo podobne stališčem današnje svetovne umetnostne zgodovine, na primer nasprotovanje evropocentrični humanistični tradiciji, propagiranje primerjalnega pristopa pri preučevanju umetnosti in zanimanje za neevropske kulture.⁴⁶ Rampley poskuša revidirati klasični pogled na dunajsko šolo, ko v delovanju ter raziskovanju predvsem Eitelbergerja in Riegla (pa tudi na primer Wickhoffa) opozarja na nacionalistične in evropocentrične težnje. Tako Eitelberger kot Riegl sta na primer umetnost Dalmacije povezovala z beneško umetnostjo, Slovanom pa sta odrekala zmožnost umetniškega ustvarjanja.⁴⁷ Podobno problematičen je Rieglav odnos do neevropske, predvsem azijske umetnosti, saj temelji na imperialističnih evropocentričnih predpostavkah (na primer v delu *Vprašanje stila* [Stilfragen], v katerem Riegl zagovarja helenistični izvor islamske umetnosti),⁴⁸ ki se pogosto odražajo tudi v vrednostnih sodbah o neevropski umetnosti kot manjvredni. Wickhoff pa je na primer zagovarjal grški izvor kitajske umetnosti.⁴⁹

Podoben odnos do neevropske umetnosti je mogoče zaslediti tudi pri Steletu. Stelè v delu *Umetnost zapadne Evrope. Oris njenih virov in glavnih dob njenega razvoja* svoje razlikovanje med centrom in periferijo poveže z razliko med civiliziranimi in neciviliziranimi kulturami. Pri tem našteje umetnostne dejavnosti nekaterih drugih narodov: islamsko, indijsko, kitajsko in japonsko umetnost, ki so razmeroma samostojne, vendar se vedno bolj podrejajo privlačnosti zahodnoevropske umetnosti, ter afriško, indonezijsko in polinezijsko umetnost, ki so še vedno na svoji najprimitivnejši stopnji razvoja.⁵⁰

⁴⁴ Ulrich PFISTERER, *Origins and Principles of World Art History – 1900 (and 2000)*, *World Art Studies. Exploring Concepts and Approaches* (edd. Kitty Zijlmans – Wilfried van Damme), Heidelberg 2008, pp. 69–89.

⁴⁵ Georg VASOLD, Riegl, Strzygowski and the development of art, *Journal of Art Historiography*, V/2, 2011.

⁴⁶ PFISTERER 2008, cit. n. 44, pp. 81–82.

⁴⁷ RAMPLEY 2009, cit. n. 38.

⁴⁸ Alois RIEGL, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893.

⁴⁹ RAMPLEY 2009, cit. n. 38.

⁵⁰ France STELÈ, *Umetnost zapadne Evrope. Oris njenih virov in glavnih dob njenega razvoja*, Ljubljana 1935, p. 6.

Povsem drugačno je prepričanje Josefa Strzygowskega, ki je pogosto nasprotoval evropocentričnosti dunajske šole (pri čemer seveda ne smemo pozabiti, da je pri svojih prepričanjih izhajal iz rasističnih predpostavk o arijski rasi, h kateri je prišteval tudi Slovane in »arijsko Perzijo«).⁵¹ Kljub rasističnim prepričanjem pa je na primer zagovarjal neodvisnost razvoja anatolske in sirske umetnosti od helezizma, lahko ga prištevamo med začetnike preučevanja islamske umetnosti, veliko časa pa je posvetil tudi študiju umetnosti slovanskih narodov.⁵²

Prevzem »strogo znanstvene« umetnostne zgodovine kot vodila za preučevanje perifernih umetnosti je bil pravzaprav značilnost vseh manjših narodov avstro-ogrske monarhije. Le-ti so umetnostno zgodovino pogosto uporabljali prav za utemeljevanje svoje nacionalnosti. Bakoš našteje več razlogov, ki so pripeljali do te na videz paradokсне situacije: dunajska šola je ponujala odlično izhodišče za premislek o lokalni in globalni umetnostni zgodovini, predvsem pa o odnosu centra do periferije, tako da so lahko umetnostni zgodovinarji premišljevali o položaju periferne nacionalne umetnosti v primerjavi z razvojem umetnosti v centru. Kavzalnost zgodovinske razlage je nadalje omogočala razlago partikularnih umetnostnih spomenikov v povezavi s centralnimi tokovi in v odnosu do njih. Po drugi strani pa je znanstvenost dunajske šole onemogočala zapadanje v romantični nacionalizem, preveč spekulativno interpretacijo in iracionalni nacionalizem ter s tem dvigovala vrednost umetnostni zgodovini kot eksaktni vedi in eksaktnemu potrjevanju nacionalnosti. Bakoš tako zaključuje, da so različne nacionalne umetnostne zgodovine prevzele mehanizme in metode, s katerimi je svojo nadvlado ves čas utemeljevala tudi avstro-ogrska monarhija, ter jih obrnile v svoj prid, torej v potrjevanje lastne nacionalnosti.⁵³

Da je Stelè umetnostno zgodovino prav tako razumel kot vzvod potrjevanja nacionalnosti, je v referatu *K problematiki jugoslovanske nacionalne umetnostne zgodovine* najočitneje opaziti v (že prej omenjeni) kritiki periferne umetnostne zgodovine, ki »celo visoko kvalificirano srednjeveško dalmatinsko umetnost proglaš[a] kar kratko za italijansko in ji daj[e] pečat spomenikov našega kulturnega suženjstva«. ⁵⁴ Kot primer pravega umetnostnozgodovinskega pristopa k dalmatin-

⁵¹ Margaret OLIN, Art History and Ideology. Alois Riegl and Josef Strzygowski, *Cultural Visions. Essays in the History of Culture* (edd. Penny S. Gold – Benjamin C. Sax), Amsterdam 2000, pp. 151–170.

⁵² RAMPLEY 2009, cit. n. 38; Vladimir P. Goss, Josef Strzygowski and Early Medieval Art in Croatia, *Acta Historiae Artium*, XLVII/1–4, 2006, pp. 335–343.

⁵³ BAKOŠ 2014, cit. n. 12, p. 134.

⁵⁴ STELÈ 1955, cit. n. 24, p. 227.

ski umetnosti Stelè nekoliko kasneje navaja Ljuba Karamana: »Bolj važno kakor vprašanje, kako so vodilne in sosednje kulture vplivale na našo, je namreč vprašanje, kako smo mi sprejemali in resorbirali ter svojemu razpoloženju ustrezno prikrajali mednarodne tokove in vplive sosesčine. Že kulturno skromna Slovenija je zato zelo zgovoren dokaz; tembolj Dalmacija, kjer je Ljubo Karaman prišel do izredno zanimivih zaključkov.«⁵⁵

Pri tem je imel Stelè najverjetneje v mislih delo *Umjetnost u Dalmaciji. XV. i XVI. vijek*⁵⁶ iz leta 1933, ki ga je leto kasneje tudi recenziral v reviji *Dom in svet*⁵⁷ ter je v tem času veljalo za najizčrpnjšo študijo o dalmatinski gotski in renesančni umetnosti. Karaman, prav tako Dvořákov učenec, je v več delih (predvsem v povezavi s starohrvaško in dalmatinsko umetnostjo) razvijal tezo o svobodnem perifernem okolju. To idejo je najtemeljiteje predstavil v delu *O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva*,⁵⁸ ki pa je izšlo šele 9 let po obravnavanem Steletovem referatu, torej leta 1963. Kljub vsemu je Karaman idejo o svobodnem perifernem okolju zagovarjal v več delih, prvič pa jo je nazorneje predstavil v delu *Iz kolijevke hrvatske prošlosti* leta 1930.⁵⁹ Umetnostnozgodovinski sistem deli na tri področja: na umetnostnozgodovinske centre, svobodno periferno okolje in provincialno umetnost. Glavni razvoj umetnosti seveda poteka v umetnostnozgodovinskih centrih, provincialna področja to umetnost zgolj pasivno recipirajo in poustvarjajo na nižjem kvalitetskem nivoju, svobodno periferno okolje pa je področje, ki je ravno dovolj oddaljeno od umetnostnozgodovinskih centrov, da umetnostnih vplivov ne poustvarja slepo, ampak jih preoblikuje v novo in izvirno umetniško tvorbo.

Bakoš o Karamanu zapiše: »Ne glede na to, da Karaman zagovarja specifično vlogo in pomen območij zunaj centrov, predstavlja implicitno apologijo univerzalističnega centralizma dunajske šole, saj ideja o specifičnem ali celo izvirnem bistvu umetnosti provinc in periferij implicira idejo o univerzalnem in linearnem razvoju umetnostne zgodovine.«⁶⁰ Ideološko prepričanje o centru in periferiji je torej mogoče prepoznati tudi v koncepciji svobodnega perifernega okolja, saj je umetnostna

⁵⁵ STELÈ 1955, cit. n. 24, p. 230.

⁵⁶ Ljubo KARAMAN, *Umjetnost u Dalmaciji. XV. i XVI. vijek*, Zagreb 1933.

⁵⁷ France STELÈ, Ljubo Karaman: Umjetnost u Dalmaciji; XV. i XVI. vijek, *Dom in svet*, XLVII/8–10, 1934, pp. 549–550.

⁵⁸ Ljubo KARAMAN, *O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva*, Zagreb 1963.

⁵⁹ Ljubo KARAMAN, *Iz kolijevke hrvatske prošlosti*, Zagreb 1930.

⁶⁰ BAKOŠ 2014, cit. n. 12, p. 140.

produkcija vrednotena glede na estetske kriterije centra. Bistveno pa je, da je takšno prepričanje tako Karamanu kot Steletu pravzaprav omogočalo utemeljevanje nacionalnega momenta v umetnostni zgodovini.⁶¹ Kot smo videli že zgoraj, je Stelè umetnostni sistem razumel kot vpliv centrov na periferna področja, ki te vplive preoblikujejo v skladu s svojim narodnim duhom na specifičen in izviren način. V tem smislu lahko razumemo tudi Steletovo sopostavljanje Slovenije in Dalmacije v prej navedenem citatu. Umetnostna produkcija obeh področij združuje vzorce umetnostnega centra ter krajevne, časovne in predvsem nacionalne specifične.

Zaključek: nacionalna umetnostna zgodovina kot centraliziranje periferije

V analizi referata *K problematiki jugoslovanske nacionalne umetnostne zgodovine* sem ugotavljal, da Stelè umetnostni sistem razume kot proces prenosa vzorcev iz centrov umetnostnozgodovinskega dogajanja na njegova periferna področja. Periferija vpliva iz centra sprejme in jih preoblikuje v skladu z duhom naroda, rezultat preoblikovanja pa je izvirna umetnost, ki sledi vzorcem centra, a obenem izkazuje lokalne specifične.

Posledica takšnega koncipiranja umetnostnozgodovinskega sistema pa je obenem tudi težnja po centraliziranju periferije, torej premiku perifernega področja v umetnostni center. Takšno prepričanje je pri Steletu mogoče prepoznati v njegovem delu *Umetnost zapadne Evrope. Oris njenih virov in glavnih dob njenega razvoja*. Avtor v uvodu zapiše: »Slovenci smo kulturno zasidrani v zapadni Evropi. Ta zavest je vzrok, da se v pričujočem spisu omejujem na pregled glavnih razvojnih dob zapadnoevropske umetnosti. Saj je zapadnoevropska umetnost tista umetnostna oblika, v kateri se že tisoč let izživlja tudi umetnostno stremljenje in ustvarjanje našega naroda. S tem, da njo bližje spoznamo, ustvarjamo posredno tudi temelje za boljše razumevanje svoje kulturne preteklosti in njenega rodovnika.«⁶² V pre-

⁶¹ Cf. Ivana Nina UNKOVIČ, Odras nacionalne ideologije i kulturnog nacionalizma u djelima Ljube Karamana, *Kulturna baština*, XXXV, 2009, pp. 263–282.

⁶² STELÈ 1935, cit. n. 50, p. 5. Steletovo težnjo po centraliziranju slovenskega umetnostnozgodovinskega gradiva je mogoče prepoznati tudi v njegovih raziskovalnih naporih, predvsem pri raziskovanju gotskega in poznogotskega stenskega slikarstva. Stelè namreč slovensko stensko slikarstvo raziskuje in utemeljuje predvsem na podlagi vplivov iz umetnostnozgodovinskih centrov. Glej France STELÈ, *Monumenta artis Slovenicae I. Srednjeveško stensko slikarstvo*, Ljubljana 1935; France STELÈ, Geografski položaj gotskega slikarstva v Sloveniji, *Ephemeridis Instituti Archaeologici Bulgarici*, XVI, 1950, pp. 205–212. Pomembno je, da je Stelè svoja dognanja objavljala tudi v glasilih iz umetnostnozgodovinskih centrov, s čimer je svoje ugotovitve o centralni vlogi umetnosti slovenskega geografskega

gledu zahodnoevropske umetnosti je zahodna Evropa torej prepoznana kot umetnostnozgodovinski center, naše področje pa je s tem centrom močno povezano. Bistvo Steletovega pregleda evropske umetnosti je torej prav spoznavanje umetnostnih centrov, ki bistveno vplivajo na slovensko umetnost.

Vendar pa ima takšna koncepcija nacionalne umetnostne zgodovine še dodatno predpostavko, namreč da je lokalno gradivo, ki je recipiralo vzorce umetnostnega centra, le-te preoblikovalo na dovolj kakovosten in izviren način, da ga lahko uvrstimo v sam umetnostnozgodovinski center. Naloga umetnostne zgodovine je torej dokazati dvojje: prvič, da je umetnost nekega področja posebna specifična naroda in narodovega duha, ter drugič, da umetnostna produkcija tega naroda ustreza kvaliteti umetnostnozgodovinskega centra. Tako naj bi nacionalna umetnostna zgodovina lokalno gradivo, ki na narodnostno specifičen način preoblikuje vplive iz centra, povzdignila na nivo kvalitete umetnostnih centrov, s tem pa neko umetnost dejansko umestila v sam center umetnostnega sistema. Pri nacionalni umetnostni zgodovini gre torej za proces nacionalno osnovanega centraliziranja periferije.

Takšno pojmovanje vloge nacionalne umetnostne zgodovine je značilno predvsem za narode, ki so svojo nacionalnost morali utemeljevati. Umetnostna zgodovina je bila pogosto koncipirana in obravnavana kot veda, ki sodeluje pri utemeljevanju nacionalnosti novonastalih držav.⁶³ Enako velja na primer za literarne vede, ki so imele v Evropi vodilno vlogo pri samoutemeljevanju narodnih identitet. Pri nas je to vlogo najvidneje odigral Anton Ocvirk s svojim razumevanjem primerjalne književnosti in odnosa perifernih narodov do literarnih centrov.⁶⁴ V tem članku sem z analizo referata *K problematiki jugoslovanske nacionalne umetnostne zgodovine* poskušal pokazati, da je na podoben način tudi France Stelè umetnostno zgodovino utemeljeval kot nacionalno vedo, ki mora umetnostno gradivo na slovenskem geografskem področju povzdigniti na raven umetnostnozgodovinskih

skega prostora poskušal razširiti tudi v akademskih centrih. E. g. France STELÈ, Die mittelalterliche Wandmalerei in Slowenien im mitteleuropäischen Rahmen, *Südostforschungen*, XVI/2, 1957, pp. 284–297.

⁶³ BAKOŠ 2014, cit. n. 12, pp. 125–147; RAMPLEY 2012, cit. n. 11; Matthew RAMPLEY, Introduction. The Vienna School beyond Vienna. Art history in Central Europe, *The Journal of Art Historiography*, XIII/1, 2013; Nenad MAKULJEVIĆ, The political reception of the Vienna School. Josef Strzygowski and Serbian art history, *The Journal of Art Historiography*, XIII/1, 2013; Nenad MAKULJEVIĆ, Art History in Serbia, Bosnia-Herzegovina and Macedonia, *Art History and Visual Studies in Europe* (edd. Matthew Rampley et al.), Leiden – Boston 2012, pp. 461–472; DaCOSTA KAUFMANN 2004, cit. n. 20, pp. 154–186.

⁶⁴ Glej Marko JUVAN, *Prešernovska struktura in svetovni literarni sistem*, Ljubljana 2012, in Marko JUVAN, Slovenjenje svetovne književnosti od Čopa do Ocvirka, *Svetovne književnosti in obrobja* (ed. Marko Juvan), Ljubljana 2012, pp. 277–295.

centrov. Tako lahko Steletovo koncipiranje umetnostne zgodovine razumemo kot oblikovanje nacionalno utemeljene akademske discipline, ki lokalno oziroma nacionalno gradivo umešča v sam umetnostnozgodovinski center, s čimer slovenski narod utemeljuje kot umetnostno enakovreden centralnim narodom zahodne Evrope.

France Stele's Essay on Yugoslav National Art History and World Art Studies

SUMMARY

In the article, I analyse France Stele's essay *K problematiki Jugoslovanske nacionalne umetnostne zgodovine* (*On Yugoslav National Art History*) published in 1955. I first present a literature review of world art studies, especially the beginnings of world art studies and their relation to the so-called 'new art history', post-colonialism, and globalisation. I proceed with a discussion of the role of nationality and nationalism in traditional art history and present how world art studies attempt to overcome nationalistic paradigms. I also discuss methodologies with which scholars of world art research art in the global perspective. In the second part of the paper, I analyse France Stele's essay *K problematiki Jugoslovanske nacionalne umetnostne zgodovine* (*On Yugoslav National Art History*). I begin my analysis with a discussion of the centre-periphery paradigm in Stele's conception of art history as presented in the essay and his other works. I further discuss Stele's relation to the Vienna school of art history, where he finished his doctoral thesis in 1912 under the supervision of Max Dvořák. The school greatly influenced his understanding of art history as an academic discipline, especially his understanding of non-European art and his conception of centres and peripheries of artistic development. Stele's position on both questions in the essay can be further demonstrated on two levels; first, by analysing his relationship towards Strzygowski and *Kunstwissenschaft*, and second, by looking at his reception of Ljubo Karaman's conception of "free peripheral environment". In the conclusion, I discuss how Stele used the centre-periphery paradigm in order to conceive a national history of art the aim of which is to promote national, Slovenian art and demonstrate that it can be valued as equal to art in other artistic centres of Europe.

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

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 18th 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 iniciale; uvodna iniciala (Ueteris, fol. 3v) pripada pontignyjskemu slogu z značilnimi vitkimi živalmi. Še tri druge iniciale 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 14th 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, bibliotечно, 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 Bellucci 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 vnebovzetja 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 boljše 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 20th 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.

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.

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).

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 16th 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. Stubenbergi, Trauttmansdorffi, Khisli, 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 Gschiel 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.
