

---

# 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 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

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
<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

---

# Vzpostavitev in prve razstave Bienala industrijskega oblikovanja v šestdesetih letih 20. stoletja

---

CVETKA POŽAR

---

Namen tega prispevka je oris vzpostavitve in začetkov delovanja Bienala industrijskega oblikovanja (BIO),<sup>1</sup> v katerem se bom osredotočila na glavne organizacijske poudarke bienala: pobudo za njegovo ustanovitev, njegov namen in vlogo, dosežke in težave prvih treh bienalnih razstav v šestdesetih letih 20. stoletja.

O zgodovini Bienala industrijskega oblikovanja je bilo do sedaj objavljenih malo raziskav. Članek Staneta Bernika *Slovensko oblikovanje proti koncu stoletja* v reviji *Sinteza* je pomemben zgodovinski oris slovenskega oblikovanja, v katerem je omenjen tudi BIO.<sup>2</sup> Nekoliko več o BIU izvemo iz preglednih prispevkov, ki so jih objavljali ob jubilejih bienala, predvsem v reviji *Sinteza* in v bienalnih katalogih.<sup>3</sup> V zadnjih letih sta se z raziskovanjem zgodovine BIA v diplomskih nalogah ukvarjali Pika Leban in Sara Gošnak.<sup>4</sup> Ob petdesetletnici prve razstave Bienala industrijske-

---

<sup>1</sup> Muzej za arhitekturo in oblikovanje, v okviru katerega od leta 1972 deluje BIO, hrani bogat arhiv, katerega dokumentacija priča o zgodovini bienala ter zgodovini oblikovanja v Sloveniji, republikah nekdanje skupne države Jugoslavije in ne nazadnje tudi v drugih državah, ki so redno ali občasno sodelovale na BIU. Med letoma 1964 in 2012 so bila na BIU ob delih iz jugoslovanskih republik (Slovenije, Hrvaške, Srbije, Bosne in Hercegovine, Makedonije) razstavljeni tudi dela iz Avstrije, Belgije, Brazilije, Bolgarije, Cipra, Češkoslovaške (po letu 1990 Češke republike in Slovaške), Danske, Estonije, Finske, Francije, Grčije, Indije, Irana, Irske, Italije, Izraela, Japonske, Južne Koreje, Kanade, Kitajske, Latvije, Poljske, Portugalske, Mehike, Madžarske, Nizozemske, Nemčije (pred letom 1990 Nemške demokratične republike in Zvezne republike Nemčije), Norveške, Nove Zelandije, Romunije, Sovjetske zveze (po letu 1990 Ruske federacije), Šrilanke, Španije, Švedske, Švice, Tajvana, Turčije, Ukrajine, Velike Britanije in ZDA.

<sup>2</sup> Stane BERNIK, *Slovensko oblikovanje proti koncu stoletja*, *Sinteza*, 91–94, 1992, pp. 3–10.

<sup>3</sup> Stane BERNIK, BIO kot zrcalna podoba. Komentar ob jubilejni razstavi, *Sinteza*, 65–68, 1984, pp. 99–116; Lenka BAJŽELJ, Dokumentacija BIO 1–10, *Sinteza*, 65–68, 1984, pp. 117–124 (gre za seznam nagrajenih del, članov mednarodnih žirij, oblikovalcev bienalnih plakatov in postavljavcev prvih desetih bienalnih razstav); Lenka BAJŽELJ, BIO 1964–1992. Pot k stvarni podobi industrijskega oblikovanja, *Sinteza*, 91–94, 1992, pp. 161–162; Stane BERNIK, BIO v prerezju štiridesetih let, *19. Bienale industrijskega oblikovanja* (Ljubljana, Arhitekturni muzej Ljubljana, 15. 9.–15. 10. 2004, edd. Cvetka Požar – Matija Murko), Ljubljana 2004, pp. 11–13.

<sup>4</sup> Pika LEBAN, *Bienale industrijskega oblikovanja od ustanovitve bienala leta 1963 do načrtov za prihodnost*, Ljubljana 2009 (diplomska naloga, Univerza v Ljubljani, tipkopis); Sara GOŠNAK, *Bienale*



1. Razstava 1. bienala industrijskega oblikovanja, 1964 (foto: Janez Kališnik)

ga oblikovanja (2014) je bil izdan avtoričin prispevek *Continuity and Change: The Biennial of (Industrial) Design over Fifty Years* v knjigi *Designing Everyday Life*, ki jo je izdala založba Park Books iz Züricha v sozaložništvu z Muzejem za arhitekturo in oblikovanje.<sup>5</sup> Ob posameznih bienalih so bili izdani številni članki. Njihov izbor je objavljen na spletni strani BIA 50.<sup>6</sup> Pomembnejše članke so ob in o prvih treh bienalih prispevali: Marijan Gnamuš, Marjan Tepina, Matko Meštrović, Stane Bernik, Darko Venturini, Fedor Kritovac in Goroslav Keller.<sup>7</sup> Članki o prvih treh

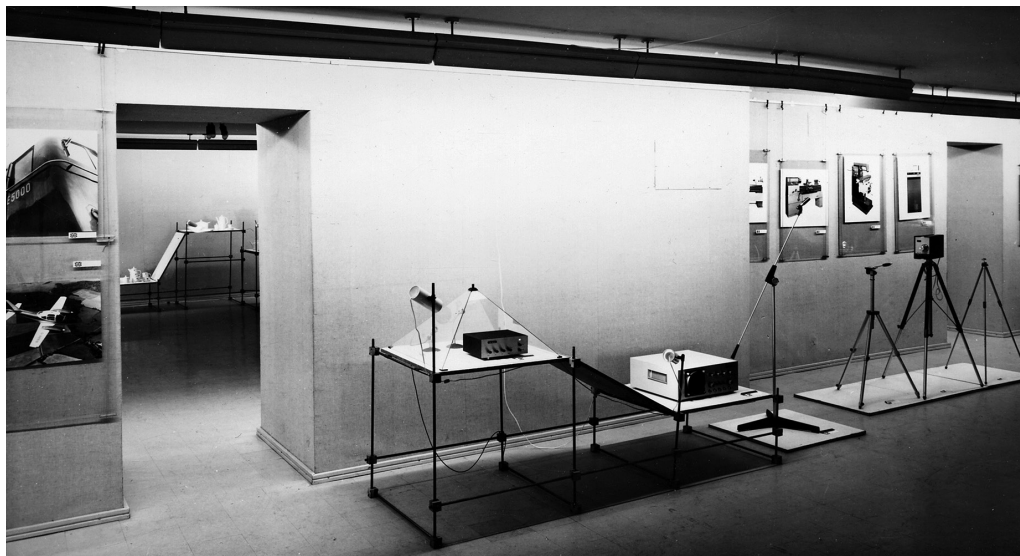
---

*industrijskega oblikovanja. Postavitev razstav od BIO 1 do BIO 7*, Ljubljana 2016 (diplomska naloga, Univerza v Ljubljani, tipkopis).

<sup>5</sup> Cvetka POŽAR, *Continuity and Change: The Biennial of (Industrial) Design over Fifty Years*, *Designing Everyday Life*, Ljubljana, Zürich 2014, pp. 470–517.

<sup>6</sup> Dostopno na: <http://50.bio.si/sl/Zgodovina/#bibliografija-clankov> (22. 8. 2016).

<sup>7</sup> Marijan GNAMUŠ, 1. bienale industrijskega oblikovanja BIO Ljubljana, *Sinteza*, I/2, 1965, pp. 64–69; Marjan TEPINA, Sinteze industrijskega oblikovanja, *Sinteza*, II/5, 6, 1967, pp. 1–3; Matko MEŠTROVIĆ, Realne možnosti industrijskega oblikovanja v Jugoslaviji, *Sinteza*, 9, 1968, pp. 39–40; Stane BERNIK, Ljubljanski bienale industrijskega oblikovanja v tretje, *Sinteza*, 10, 11, 1968, pp. 30–36; Darko VENTURINI, BIO i oko njega investicija koja se isplati, *Čovjek i prostor*, XV/184, 1968, pp. 10–11; Fedor KRITOVAC, Margine uz BIO 3, *Čovjek i prostor*, XV/196, 1968, p. 13; Goroslav KELLER, Ljubljanski bienale industrijskega oblikovanja in njegov pomen, *Sinteza*, 36–37, 1976, pp. 35–40.



2. Razstava 1. bienala industrijskega oblikovanja, 1964 (foto: Janez Kališnik)

bienalih so izšli tudi v tujih oblikovalskih in arhitekturnih revijah: *Form*, *Avanti*, *Casabella* in *Graphik*.<sup>8</sup>

Imperativa vzpostavljanja nove države po letu 1945 sta bila napredek in zavze-manje za družbene spremembe, ki so bile alternativa predvojni kapitalistični pro-dukciji, predvsem pa načinu bivanja; ta alternativa se je odražala v želji po dvigu življenjskega standarda ljudi, ne glede na socialni status. Gonilo družbenega na-predka sta bila industrializacija in kulturni razvoj v najširšem pomenu besede, v okviru česar je svoje mesto kmalu našlo tudi oblikovanje.

Z informbirojevskim sporom leta 1948 je bila ostro prekinjena vez med Sovjet-sko zvezo in Jugoslavijo, kar je slednjo spodbudilo k samostojnemu političnemu, go-spodarskemu in kulturnemu razvoju. Jugoslavija je morala naglo najti svoje mesto v svetu in se uveljaviti kot suverena država, ki se je vzpostavljala skozi umetnost, zna-nost in kulturo ter skozi prodorno in učinkovito gospodarstvo. V razvoj slednjega se je v prvih desetletjih po koncu druge svetovne vojne tudi največ vlagalo, s čimer so spodbudili naglo industrializacijo in modernizacijo družbe. Do srede petdese-tih let je bila industrializacija primarni cilj gospodarstva, vlagalo se je predvsem

<sup>8</sup> ENZO FRATEILI, Gold aus Ljubljana, II. Biennale für Industrial Design, *Form*, 35, 1966, pp. 56–57; Una mostra a Lubiana sul disegno industriale, *Avanti*, 3. 9. 1966; Alessandro MENDINI, Cronache di disegno industriale, *Casabella*, 329, 1968, pp. 28–31; Robert MÜLLER, Die zweite Biennale von Lju-bljana, *Graphik*, 10, 1966, pp. 32–34.



3. Razstava 1. bienala industrijskega oblikovanja, 1964 (foto: Janez Kališnik)

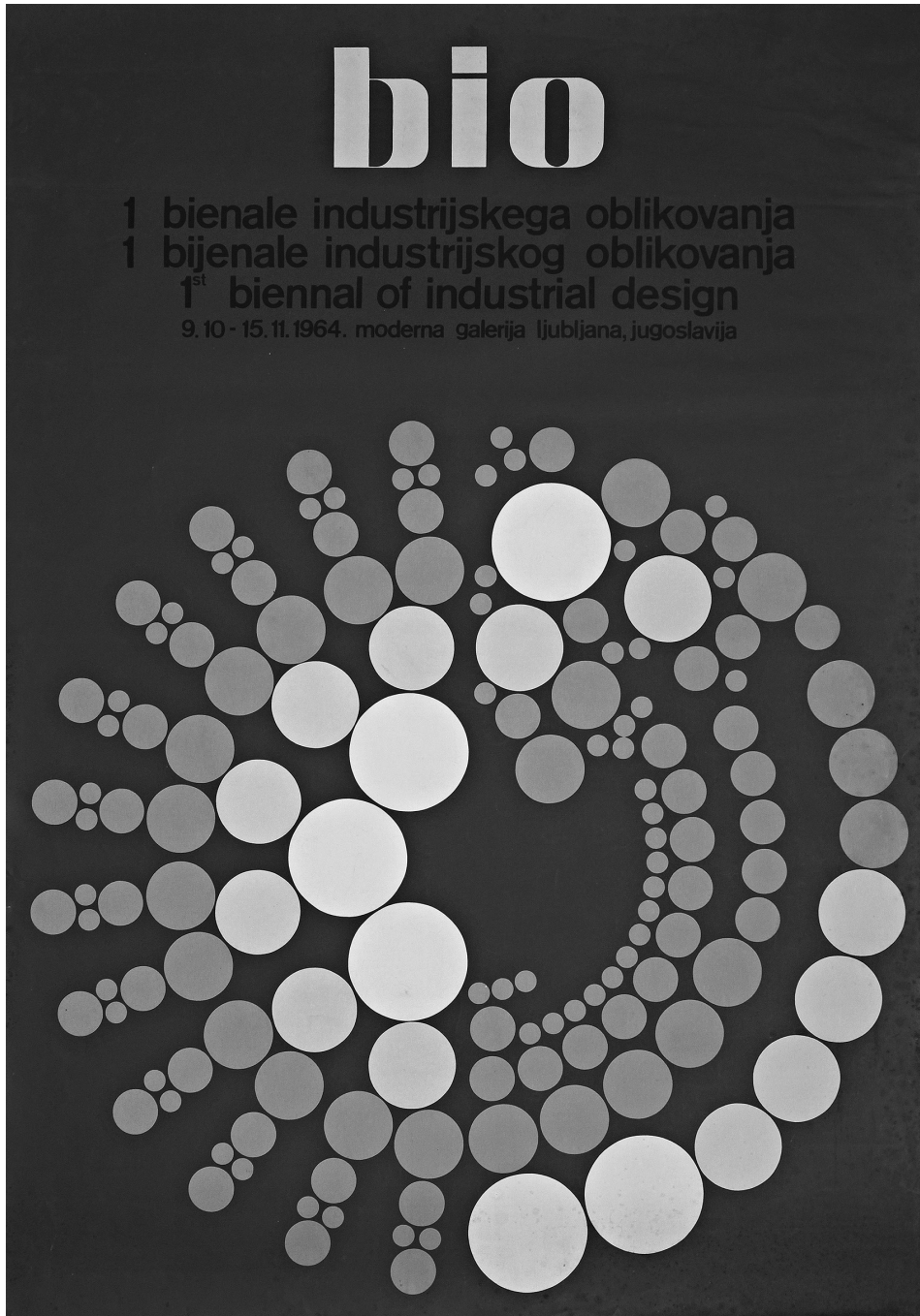
v težko industrijo, kasneje je sledil bolj uravnotežen razvoj.<sup>9</sup> Začela se je razvijati lahka industrija, kar je pomenilo priložnost za razvoj industrijskega oblikovanja.

Povojna industrializacija proizvodnje je povečala kvantiteto izdelkov, ne pa tudi kakovosti. O tem so razpravljali že v zgodnjih petdesetih letih, ko oblikovanje v proizvodnji še ni imelo večje vloge. Edvard Ravnikar je leta 1952 trdil, da bi v »Sloveniji [...] že danes zelo potrebovali dobro šolane oblikovalce tekočih industrijskih izdelkov, pa tudi za izboljšanje že obstoječih, tudi polindustrijskih izdelkov pri pohištvu, doma izdelanih aparatih, tekstilijah, prav tako pa tudi pri suhi robi, pletarstvu in sličnem«. <sup>10</sup> Redki posamezniki so se zavedali, da je sodobna industrija uspešna le, če temelji na kakovostnih izdelkih, <sup>11</sup> ki zagotavljajo uspeh na trgu in nova

<sup>9</sup> Cf. Jože PRINČIČ, Razvoj gospodarstva do sredine petdesetih let, in: *Slovenska novejša zgodovina 2: od programa Zedinjene Slovenije do mednarodnega priznanja Republike Slovenije 1848–1992*, Ljubljana 2005, pp. 965–968.

<sup>10</sup> Anketa o ljudski umetnosti, umetni obrti in oblikovanju, *Arhitekt*, 5, 1952, p. 38.

<sup>11</sup> Izjema je bila tovarna Stol, v kateri je deloval arhitekt Niko Kralj, ki je leta 1952 oblikoval legendarni stol Rex, s katerim je tovarna dosegla izjemne prodajne uspehe na domačem in tujem tržišču. Cf. Jasna HROVATIN, *Niko Kralj*, Ljubljana 2010; Barbara PREDAN – Špela ŠUBIČ, *Niko Kralj: znani neznani oblikovalec* (Ljubljana, Muzej za arhitekturo in oblikovanje, 15. 12. 2011–4. 3. 2012), Ljubljana 2011.



4. Majda Dobravec, plakat, *1. bienale industrijskega oblikovanja*, 1964, sitotisk, 99 x 68 cm, Muzej za arhitekturo in oblikovanje, 534:LJU;21059



5. Razstava 2. bienala industrijskega oblikovanja, 1966 (foto: Janez Kališnik)

naročila. Med njimi so bili napredni arhitekti, ki so si prizadevali, da bi bili dobro oblikovani predmeti, ki pomagajo izboljšati življenje in življenjski prostor, dostopni vsakomur, kar je omogočala množična, industrijska proizvodnja.<sup>12</sup> Arhitektka Branka Tancig je tako leta 1956 v članku o domačih tehničnih aparatih zapisala: »Skrbeti moramo za kakovost, za povezanost z industrijo, ki se usmerja v to panogo, in s potrošnikom, kar edino lahko zagotovi tovarnam perspektivna in realna naročila.«<sup>13</sup> Zavzemali so se za izdelavo cenениh, preprostih in sodobnih izdelkov.<sup>14</sup>

Problematika uvajanja in širjenja oblikovanja v industrijsko proizvodnjo ter s tem v široko potrošnjo, ki so jo v petdesetih letih zaznali in izpostavili arhitekti, se je nadaljevala tudi v šestdesetih letih. Hrvaški teoretik Radoslav Putar je tako leta 1962 zagovarjal, da »dobro, moderno oblikovanje industrijskih izdelkov ni le v interesu potrošnikov, temveč tudi proizvodnih kolektivov in tudi samih posameznih proizvajalcev«.<sup>15</sup> Zavzemal se je za sistemski pristop<sup>16</sup> k razvijanju industrijskega

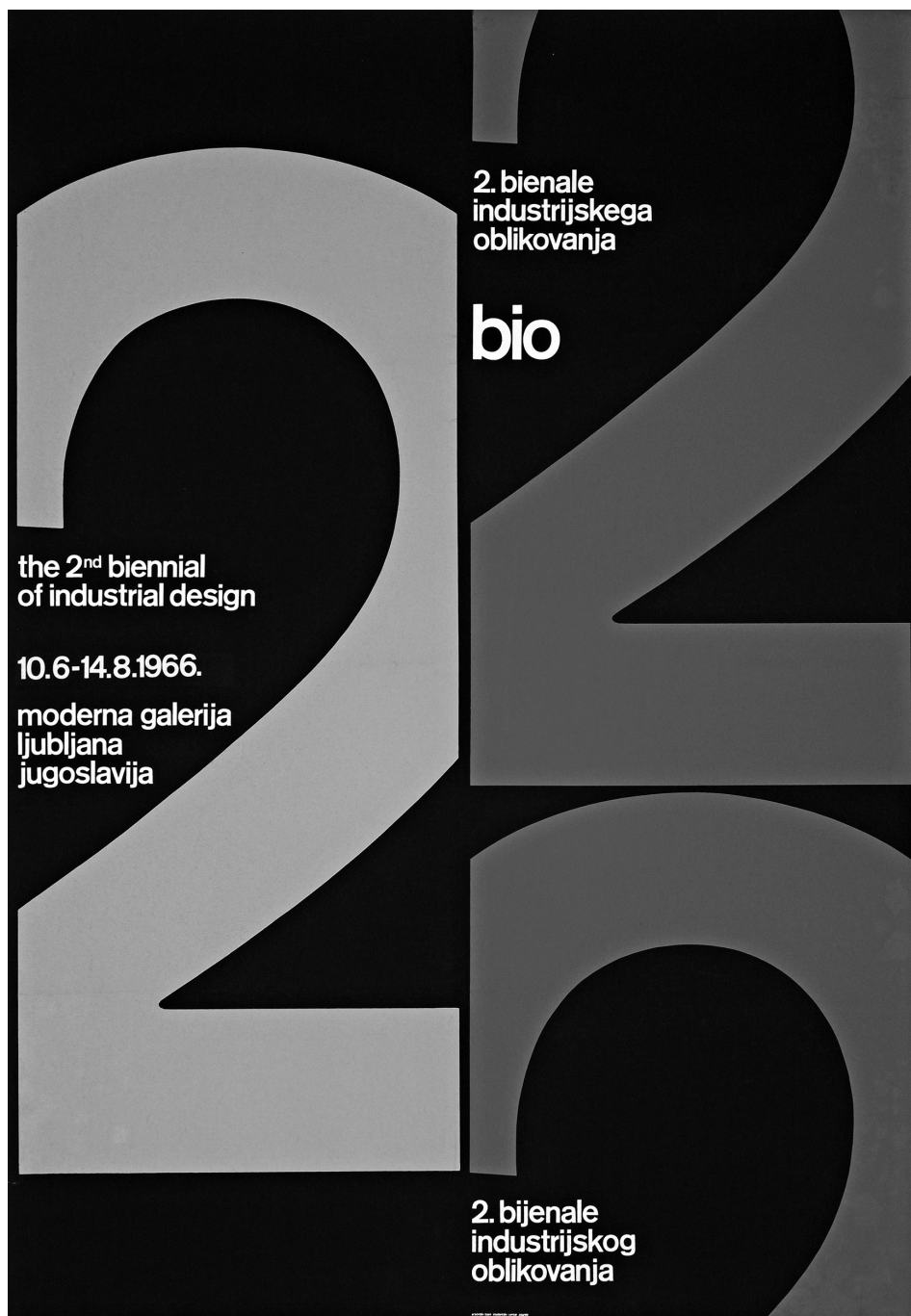
<sup>12</sup> France IVANŠEK, Oblikovanje v industriji, *Arhitekt*, 1, 1951, p. 29. Članek je sicer sestavljen na podlagi tuje literature, a je kot eden prvih tovrstnih zapisov o industrijskem oblikovanju pomemben za razvoj oblikovanja v Sloveniji, saj opredeljuje vlogo oblikovalca v proizvodnem procesu in nasploh oblikovanje kot pomemben dejavnik v družbi. Ivanšek se zavzema za uvajanje oblikovanja v industrijo oziroma trdi, da »imamo možnost, da vzporedno z dvigom naše industrijske produkcije razvijamo tudi oblikovalno delo«.

<sup>13</sup> Branka TANCIG, Domači tehnični gospodinjstvi aparati, *Arhitekt*, 18–19, 1956, p. 44.

<sup>14</sup> Cf. Vladimir MUŠIČ, Naše sodobno pohištvo, *Arhitekt*, 23, 1958, p. 21.

<sup>15</sup> Radoslav PUTAR, Zašto nam je neophodno suvremeno oblikovanje u industriji, in: Feđa Vukić, *Od oblikovanja do dizajna*, Zagreb 2003, p. 204. Prvič objavljeno v reviji *15 dana*, V/15, 1961/62, pp. 8–9.

<sup>16</sup> Cf. PUTAR 2003, cit. n. 15, p. 204.



6. Mihajlo Arsovski, plakat, 2. *bienale industrijskega oblikovanja*, 1966, sitotisk, 96,6 x 66,7 cm, Muzej za arhitekturo in oblikovanje, 534:LJU;1017

oblikovanja, kar mora vključevati organizirano visokošolsko izobraževanje, uvajanje industrijskega oblikovanja v proizvodnjo, dvigovanje splošnega okusa s pomočjo izobraževanja, ustanavljanje inštitutov za raziskovanje in ustvarjanje projektov za industrijske proizvode ter pripravo zakonskih normativov za zaščito proizvajalcev, potrošnikov in specialistov v zvezi z industrijskim oblikovanjem. Namen je bil ustvarjati v dobrobit vseh, kar je v predgovoru kataloga BIO 1 poudaril tudi Marjan Tepina: »Industrijsko oblikovanje ima torej ob koristih, ki jih prinaša razvoju in napredku proizvodnje, nekaj izrazito humanističnega. Zato je tem bolj nepogrešljiva ustvarjalna disciplina v socialistični družbeni ureditvi, ki si prizadeva, da bi bil človek povsod, tudi sredi strojev, vedno človek človeku.«<sup>17</sup>

V drugi polovici petdesetih let so se izraziteje začele pojavljati težnje po večji povezanosti oblikovalcev s proizvodnjo. Namen teh teženj je bila »skrb za ustrežnejši izgled industrijskih izdelkov«.<sup>18</sup> To je bil tudi sklep, ki ga je Društvo likovnih umetnikov uporabne umetnosti Slovenije (DLUUUS) sprejelo na občnem zboru leta 1959, in sklep zvezne konference Zveze likovnih umetnikov uporabne umetnosti Jugoslavije.<sup>19</sup> Upravni odbor DLUUUS-a je zato med svojimi člani izvedel anketo in ugotovil, da 37 članov že sodeluje pri oblikovanju v procesu industrije, 50 pa bi si jih to želelo.<sup>20</sup> Na osnovi tega so sklenili, da je za tako povezovanje potrebna organizacija, ki bi skrbela samo za tovrstne naloge. Na plenarnem sestanku DLUUUS-a leta 1959 je tako »[ž]ivo zanimanje [...] vzpodbudila vest, da se je resno pričelo z akcijo intenzivnega posega na področje oblikovanja z ustanovitvijo centra za oblikovanje«.<sup>21</sup> Zadali so si tri izhodiščne naloge: izdelati program za načrtno delo pri organizaciji Centra za oblikovanje, pridobiti manjše število agilnih članov, ki bi tvorili jedro centra, ter priskrbeti lastne društvene in razstavne prostore.<sup>22</sup>

Celoletne intenzivne priprave na prvi poskus ustanovitve centra za industrijsko oblikovanje – CIO – v Ljubljani so potekale med majem 1960 in majem 1961,

<sup>17</sup> Marjan TEPIŃA, Predgovor, *Bienale industrijskega oblikovanja. BIO 1* (Ljubljana, Moderna galerija, 9. 10.–15. 11. 1964), Ljubljana 1964, p. 3.

<sup>18</sup> Redni letni občni zbor Društva likovnih umetnikov uporabne umetnosti Slovenije 22. junija 1961, *Informator*, 1961, p. 1.

<sup>19</sup> V Jugoslaviji so delovala oblikovalska društva na republiški ravni in zvezna (SLUPUJ – Savez likovnih umetnika primenjenih umetnosti Jugoslavije) na državni ravni.

<sup>20</sup> Cf. Redni letni občni ..., 1961, cit. n. 18, p. 1.

<sup>21</sup> Vlado GAJŠEK, Plenarni sestanek DLUUUS, *Informator*, 2, 1959, p. 9.

<sup>22</sup> Upravni odbor je to predlagal leta 1960. Glej: *Kronika Društva oblikovalcev Slovenije od ustanovitve 1951. l.*, p. 3 (tipkopis, Narodni muzej Slovenije).



7. Nagovor arhitekta Marjana Tepine ob otvoritvi BIO 2, 10. 6. 1966 (foto: Janez Kališnik)

a so zaradi pomanjkanja razumevanja in podpore morale ostati neizpolnjene.<sup>23</sup> Nezmožnost zagotoviti vodstvo centra in težave s pridobivanjem društvenih prostorov so botrovale temu, da center ni mogel zaživeti v predvideni obliki.<sup>24</sup> A kljub temu so leta 1961 ugotavljali, da so prizadevanja vendarle »ustvarila potrebna izhodišča za delo centra; ustvarila so delovni program, prepričala proizvajalce, trgovino in oblastne organe, da je oblikovanje uporabnih predmetov izredno pomembna naloga, ki globoko posega tudi v naše narodno gospodarstvo«. <sup>25</sup> Upravni odbor DLUUUS-a, ki se je leta 1961 poslavljaj, je menil, da bi ob nadaljevanju zastavljenega dela med drugimi nalogami novega upravnega odbora društva morala biti tudi »skrb za stalno razstavo dobre forme, ki bi stimulirala poglobljena oblikovalna prizadevanja«. <sup>26</sup>

<sup>23</sup> Marijan GNAMUŠ, BIO in prizadevanja za industrijsko oblikovanje pri nas, *Oblikovanje v Jugoslaviji 64/70*, s. p.

<sup>24</sup> Redni letni občni ..., 1961, cit. n. 18, p. 2.

<sup>25</sup> Redni letni občni ..., 1961, cit. n. 18, p. 3.

<sup>26</sup> Redni letni občni ..., 1961, cit. n. 18, p. 4.



8. Razstava 3. bienala industrijskega oblikovanja, 1968 (foto: Janez Kališnik)

Kljub neuspehu zamisel o centru ni kar zamrla, še naprej so obstajali prizadevanja in razprave različnih društev; naklonjen jim je bil tudi tedanji ljubljanski župan, arhitekt Marjan Tepina.<sup>27</sup> Marijan Gnamuš pravi, da so »obstajale [...] različne pobude oziroma skoraj trenja med arhitekti, gradbeniki in Društvom likovnih oblikovalcev Slovenije. Vsak od njih je imel svoje pobude, društvo arhitektov je imelo zelo različne diskusije in iskanja.«<sup>28</sup> Da bi končal te razprave, je župan Tepina predlagal ustanovitev bienala industrijskega oblikovanja.<sup>29</sup> Menil je namreč, da se lahko, dokler ne bodo ustvarjeni pogoji za ustanovitev oblikovalskega centra, pomen in vloga oblikovanja kažeta na razstavah. To je bilo po pričevanju Marijana Gnamuša

<sup>27</sup> Lenka BAJŽELJ, Pričevanja – naj ne gre v pozabo. Intervju z Marijanom Gnamušem, novim člalom zbirke brezčasni, *Mesec oblikovanja* (Ljubljana, Zavod Big, 23. 10.–23. 11. 2008, ed. Ivan Ferjančič), Ljubljana 2008, p. 16.

<sup>28</sup> BAJŽELJ 2008, cit. n. 27, p. 15. Navedba v citatu »Društvo likovnih oblikovalcev Slovenije« se nanaša na Društvo likovnikov-oblikovalcev Slovenije (DLOS). Kronologija preimenovanja društva oblikovalcev Slovenije je popisana v: Maja LOZAR ŠTAMCAR, Društvo oblikovalcev Slovenije – prvo desetletje (1951–1961), *Acta historiae artis Slovenica*, 15, 2010, p. 163.

<sup>29</sup> BAJŽELJ 2008, cit. n. 27, p. 16.

»soglasno in z navdušenjem sprejeto«,<sup>30</sup> saj so kljub različnim pogledom na bistvo vsi »zaznali potrebo po mednarodni oblikovalski prireditvi večjega formata«,<sup>31</sup> za kar je bilo več razlogov. Menili so, da bi bilo koristno na enem mestu primerjati rezultate jugoslovanskih in tujih oblikovalcev. Ker še nismo imeli šole za oblikovanje, je bila to dobra priložnost, da se domači oblikovalci bolje informirajo in izobrazijo. S tako razstavo pa bi se dalo vplivati na večje zanimanje za oblikovanje pri proizvajalcih, trgovini in potrošnikih.<sup>32</sup> Vzgoja slednjih se jim je zdela ključna, saj so potrošniki tisti, ki izražajo potrebo po nekem izdelku. Zavedali so se tudi, da je treba usvojiti metode industrijskega oblikovanja v proizvodnji, »če hočemo vstopiti v prostor mednarodne menjave kot enakovredni partner«. <sup>33</sup>

Tepina je v vabilu mestnega sveta na sestanek iniciativnega odbora (18. 7. 1963) zapisal: »Ob raznih prilikah se opozarja, da je v sedANJI fazi razvoja naše lahke industrije potrebno in koristno posvetiti večjo pozornost pospeševalni vlogi industrijskega oblikovanja. Ta opozorila se združujejo v predlog, da bi v Ljubljani, po vzgledu in izkušnjah Grafičnega bienala, vsako drugo leto, v letih, ko ni Grafičnega bienala, priredili bienale industrijskega oblikovanja.«<sup>34</sup> Leta 1955 ustanovljeni mednarodni grafični bienale je hitro dosegel mednarodno prepoznavnost, kar je bil zgled, po katerem so tudi arhitekti in oblikovalci želeli afirmirati oblikovanje, obenem pa tudi postaviti svoje dosežke ob bok mednarodnim.<sup>35</sup> S tem so si zadali drzno in izjemno ambiciozno nalogo.

Na ustanovitvenem sestanku v Moderni galeriji so sodelovali Marjan Tepina (Mestni svet Ljubljane), ing. Lojze Dular (Gospodarska zbornica Socialistične repu-

<sup>30</sup> BAJŽELJ 2008, cit. n. 27, p. 16.

<sup>31</sup> BAJŽELJ 2008, cit. n. 27, p. 16.

<sup>32</sup> Cf. Odnos prema dizajnu zahteva i promenu stava dizajnera prema privredi, *Industrijsko oblikovanje*, 51–52, 1979, p. 31. V tem prispevku o BIU 8, ki ga je uredništvo pripravilo po razgovoru z Marijanom Gnamušem, Petrom Krečičem, Sašom J. Mächtigom, Petrom Skalarjem in Aleksandrom Greberjem, je razloge za ustanovitev BIA povzel njegov prvi sekretar Marijan Gnamuš.

<sup>33</sup> Industrijsko oblikovanje. Inž. Marjan Tepina, predsednik Mestnega sveta Ljubljane, o I. bienalu industrijskega oblikovanja, *Naši razgledi*, 24. 10. 1964, p. 404.

<sup>34</sup> Arhiv Gospodarske zbornice Slovenije (Arhiv GZS), Pobuda predsednika Mestnega sveta Ljubljane Marjana Tepine. Dopis Mestnega sveta Ljubljane z dne 16. 7. 1963 (dopis so prejeli 17. 7. 1963).

<sup>35</sup> Grafični bienale ni bil zgolj zgled, ampak so za vabljenje udeležencev na prvi BIO uporabili njegove stike in povezave, ki jih je imel vzpostavljene. V tujini so tudi sami že ustvarili povezave, kar je bilo omogočeno tudi s sprejetjem Zveze likovnih umetnikov uporabne umetnosti Jugoslavije (SLUPUJ) v ICSID (International Council of Societies of Industrial Design) leta 1961. Cf. Lozar ŠTAMCAR 2010, cit. n. 28, pp. 185–186. Tako so se na primer že leta 1963 udeležili mednarodne razstave industrijskega oblikovanja v času kongresa ICSID v Parizu. Cf. Izbor radova za medjunarodno izložbu industrijskog dizajna u Parizu, *Informacije. Udruženje likovnih umetnika primenjenih umetnosti Srbije*, III/27, 1963, p. 4.

blike Slovenije), Zoran Kržišnik (Moderna galerija), Svetozar Križaj (Zveza arhitektov Slovenije) in France Ivanšek (klub Barva in oblika).<sup>36</sup> Na sestanku ni bil sprejet ustanovitveni akt, temveč le dogovor o programu in financiranju bienala.<sup>37</sup> Uradno sta Bienale industrijskega oblikovanja ustanovila Mestna občina Ljubljana in Gospodarska zbornica SRS. Kulturna skupnost Slovenije je prireditvev podprla in jo tudi sofinancirala. V jeseni leta 1963 je začel delovati sekretariat Bienala industrijskega oblikovanja, katerega vodenje je bilo zaupano arhitektu Marijanu Gnamušu.<sup>38</sup>

Program prvega Bienala industrijskega oblikovanja, ki ga je pripravil Marijan Gnamuš,<sup>39</sup> je zajemal tri izhodišča: dvig kakovosti industrijskega oblikovanja na vseh področjih, ki so povezana z njim; prizadevanja za obravnavanje industrijsko oblikovanih izdelkov kot »likovnih in funkcionalnih vrednot«, ki skupaj z drugimi prvinami oblikujejo naš vsakdanji ambient v širšo celoto; vzgoja strokovne in širše javnosti, kar vključuje seznanjanje industrijskih oblikovalcev, industrijskih in trgovskih kadrov ter strokovne in laične javnosti z dosežki in kulturo industrijskega oblikovanja doma in v svetu.<sup>40</sup> V tem so povzete temeljne modernistične ideje o afirmaciji oblikovanja v industriji, uveljavljanju kakovostnih industrijskih izdelkov v vsakdanjem življenju ter razvoju stroke in njene izobraževalne vloge (oblikovanje, ki pomaga izboljšati življenje in življenjski prostor).

Priprave na bienale so potekale eno leto, in čeprav so zaradi pozne potrditve dokončnih finančnih sredstev vabila k vabljenim prispela šele v juniju, se je prvega Bienala industrijskega oblikovanja, ki je potekal med 9. oktobrom in 15. novembrom 1964 v Moderni galeriji v Ljubljani, udeležilo dvanajst držav (Avstrija, Belgija, Francija, Italija, Jugoslavija, Nemška demokratična republika, Norveška, Poljska, Švedska, Zvezna republika Nemčija in Velika Britanija).<sup>41</sup> Kako so zastavili prvi bienale, da so dosegli tak odziv? V razpisnem vabilu so navedli osem področij, ki so tematizirala vsebino bienala oziroma aktualna področja industrijskega oblikova-

<sup>36</sup> Nekoliko nenavadno je, da predstavnika Društva likovnih umetnikov uporabne umetnosti Slovenije na sestanku ni bilo!

<sup>37</sup> Arhiv GZS, Informacija o zgodovini nastanka ter o pravnem statusu BIO. Tipkopis je datiran (10. 4. 1968), žal pa ni podpisan.

<sup>38</sup> GNAMUŠ 1965, cit. n. 7, p. 68. Marijan Gnamuš v članku navaja, da so uvodne priprave na razstavo BIO trajale leto dni, kar pomeni, da je sekretariat bienala začel delovati v jeseni (na začetku oktobra) 1963.

<sup>39</sup> BAJŽELJ 2008, cit. n. 27, p. 16.

<sup>40</sup> *1. bienale industrijskega oblikovanja* (Ljubljana, Moderna galerija, 9. 10.–15. 11. 1964), Ljubljana 1964, pp. 6–8.

<sup>41</sup> Finančna sredstva so prejeli šele zadnje dni aprila 1964. Cf. GNAMUŠ 1965, cit. n. 7, p. 68, in Ala PEČE, 20 zlatih medalj, *Delavska enotnost*, 22. 10. 1964, p. 40.



9. Razstava 3. bienala industrijskega oblikovanja, 1968 (foto: Janez Kališnik)

nja.<sup>42</sup> Ta so bila nekoliko prilagojena tudi domači proizvodnji oziroma obstoječim izdelkom industrijskega oblikovanja. Tepina je poudaril, da so se pri predpriprava

<sup>42</sup> Skupine so bile: 1. Industrijski proizvodi (lesnopredelovalna industrija, elektro industrija, strojna industrija), 2. Arhitektonski detajli (okna, vrata, okovi ...), 3. Stanovanjska oprema, dom in gostinstvo: pohištvo, svetila, steklo, porcelan, pribor, posodje, električni aparati in gospodinjski aparati ..., 4. Tekstil, 5. Usnjena galanterija, 6. Oprema za šport in rekreacijo, 7. Vizualne komunikacije (tipografija, oprema, knjiga, prospekti, plakati ...), 8. Embalaža. Glede na prispеле eksponate je ta področja najprej preoblikovala jugoslovanska žirija (nekatera je tudi na novo določila). Teh osem področij so člani mednarodne žirije BIA 1 pred začetkom ocenjevanja še nekoliko preuredili. Končna razvrstitev je bila takšna: 1. Pohištvo, 2. Gostinsko-gospodinjska oprema in naprave (a) Keramika, b) Steklo, c) Plastika, d) Kovina, e) Les, f) Mehanična gospodinjska oprema), 3. Tekstil, 4. Optični predmeti, 5. Svetila, 6. Športna oprema, 7. Stroji, industrijski izdelki strojne industrije, 8. Elektrotehnični stroji in telekomunikacijski aparati, 9. Konfekcija in moda, 10. Igrače, 11. Arhitektonski detajli, 12. Prometna sredstva, 13. Embalaža in 14. Vizualne komunikacije (glej: Muzej za arhitekturo in oblikovanje (MAO), Arhiv BIO, Zapisnik o sestanku mednarodne žirije, organizacijskega komiteja in zastopnikov dne 8. oktobra 1964 ob 10. uri v Moderni galeriji).

na razstavo bali prevlade mednarodne udeležbe, zato so dali poudarek tistim področjem industrijskega oblikovanja, na katerih »ima naša industrija res kaj dobrega pokazati«. <sup>43</sup> Hoteli so zagotoviti ravnotežje med tujimi in domačimi udeleženci, zato so na razstavi prevladali steklo, pohištvo in tehnični aparati.

Na BIU 1 so lahko sodelovali proizvajalci, projektanti in ustvarjalci, ki so se prijavili sami ali pa so jih povabili k sodelovanju. Organizatorji BIA so tuje oblikovalce in nacionalne oblikovalske organizacije vabili po seznamu iz biltena ICSID-a in z osebnimi stiki. Jugoslovanske oblikovalce in podjetja so nagovorili z objavami v časopisih in biltenih vseh društev, hkrati pa so zaprosili društva, naj jim pošljejo spiske oblikovalcev, ki se že ukvarjajo z industrijskim oblikovanjem. <sup>44</sup> Obrnili so se tudi na Zvezno gospodarsko zbornico v Beogradu, ki jim je poslala spisek 118 podjetij, ki so industrijsko oblikovanje deloma že vključevala v proizvodnjo; tudi ta so neposredno povabili k sodelovanju. <sup>45</sup>

V nekaterih nacionalnih združenjih in oblikovalskih organizacijah, ki so se odzvali na povabilo, <sup>46</sup> so naredili tudi izbor izdelkov za razstavo. Devetčlanska jugoslovanska žirija, ki ji je predsedoval hrvaški arhitekt Vjenceslav Richter, je pripravila izbor vseh izdelkov za razstavo, upoštevajoč že narejene selekcije. Člani jugoslovanske žirije so ob štirih tujih žirantih sodelovali tudi v mednarodni žiriji. <sup>47</sup> Slednja se je najprej spoprijela z vprašanjem, kako ocenjevati razstavljenega dela, ki so tako številčno kot kakovostno dokaj raznoliko zastopala dvanajst sodelujočih držav, zato jo je zanimalo, kako in po kakšnih kriterijih so ta dela izbrali. Ob pojasnilu, ki ga je podal Marijan Gnamuš, je Marjan Tepina, predsednik organizacijskega odbora BIA, izrekel misel, ki je vodila organizatorje prvega bienala: »Naše industrijsko oblikovanje je še mlado in to moramo tudi upoštevati, zato nam je pomoč iz drugih držav zelo potrebna. Razstava ni postavljena pretencio-

---

<sup>43</sup> Industrijsko oblikovanje ... 1964, cit. n. 33, p. 404.

<sup>44</sup> PEČE 1964, cit. n. 41, p. 40.

<sup>45</sup> PEČE 1964, cit. n. 41, p. 40.

<sup>46</sup> Nacionalna združenja, ki so sodelovala na BIU 1 in BIU 2 ter nekatera tudi na naslednjih bienalih, so bila: Design Research Unit, London; Landesgewerbeamt Baden-Württemberg, Stuttgart; Norsk Design Centrum, Oslo; Rat für Formgebung, Darmstadt; Svensk Form Design Centre, Stockholm; Svenska Slöjdföreningen, Stockholm; Technès, Pariz; Zentralinstitut für Formgestaltung, Berlin, in Związek polskich Artystów Plastyków, Varšava.

<sup>47</sup> Jugoslovanski člani so bili: Zdenka Munk, Zagreb; Vladimir - Braco Mušič, Ljubljana; Edo Ravnikar, Ljubljana; Vjenceslav Richter, Zagreb; Svetozar Križaj, Ljubljana; France Ivanšek, Ljubljana; Zoran Kržišnik, Ljubljana; Stanko Mandić, Beograd, in Ivo Štraus, Sarajevo. Tuji pa: Gillo Dorfles, Milano; Åke Huldt, Stockholm; Karl Gerstner, Basel, in Mieczyslaw Porebski, Varšava. Glej: MAO, Arhiv BIO, Poročilo o 1. bienalu industrijskega oblikovanja, 15. 12. 1964.



10. Mednarodna žirija 3. bienala industrijskega oblikovanja, 1968 (foto: Janez Kališnik)

zno, zato smo jo tudi poimenovali jugoslovanska razstava z mednarodno udeležbo. Šele v toku razvoja se je pokazalo pravilno razmerje med eksponati, tako da jo lahko sedaj smatramo za mednarodno, to ime bo gotovo že zaslužila II. razstava BIO. Zato prosimo goste, da nam oprostite morebitne začetniške težave, ker smo pač brez bogate tradicije.«<sup>48</sup> Na splošno je žirija pri ocenjevanju upoštevala funkcionalni in estetski vidik ter izvirnost del. Organizatorji BIA so želeli, da bi se nagrade podeljevale znotraj posameznih kategorij, zaradi odsotnosti pravega razmerja pa so to zamisel opustili.<sup>49</sup> Žirija, ki ji je predsedoval Gillo Dorfles, je podelila 20 zlatih medalj in 80 častnih priznanj; največ so jih prejeli jugoslovanski oblikovalci.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> MAO, Arhiv BIO, Zapisnik I. seje mednarodne žirije za razstavo BIO, 6. 10. 1964.

<sup>49</sup> MAO, Arhiv BIO, Zapisnik I. seje mednarodne žirije za razstavo BIO, 6. 10. 1964.

<sup>50</sup> Prvotna ideja organizatorjev je bila, da bi se podeljevale zlate, srebne in bronaste nagrade. A prevladalo je mnenje mednarodne žirije, naj se kot najvišje nagrade na BIU podelijo zlate medalje in častne pohvale.

Na razstavi so dela postavili po skupinah, ne glede na državo, iz katere so prihajala; s tem so pokazali, da želijo ustvariti situacije vzporejanja in soodnosnosti med razstavljenimi izdelki oziroma izpostaviti primerjalni značaj razstave. To je bila v tistem obdobju, ko so se jasno zavedali, da je industrijsko oblikovanje v Jugoslaviji na začetku poti, ambiciozna zamisel: primerjati se z najboljšimi in se hkrati od njih tudi učiti. Katalog razstave BIO 1 so izdali šele proti koncu februarja 1965, a so ga spretno uporabili kot vabilo na drugi bienale leta 1966. Katalog je postal stalnica bienalnih razstav (izšel ni le ob BIU 3) in je kot tak pomemben dokument za zgodovino industrijskega oblikovanja.

Če je prva razstava zavestno imela značaj jugoslovanske razstave z mednarodno udeležbo,<sup>51</sup> jim je zaradi množičnega odziva oblikovalcev iz tujine že drugi Bienale industrijskega oblikovanja, ki je med 10. junijem in 18. septembrom 1966 prav tako potekal v Moderni galeriji,<sup>52</sup> uspelo spremeniti v mednarodno primerjalno razstavo z dokaj enakovredno zastopanostjo izdelkov iz različnih držav (razstavljenih je bilo 732 del iz dvanajstih držav). Gillo Dorfles, ugledni italijanski kritik, ki je bil član mednarodne žirije tako na prvem kot drugem BIU, je ob tem izjavil: »Razlike med tema dvema manifestacijama so brez dvoma očitne. Medtem ko je na BIU 1 šlo za nacionalno razstavo z majhnimi mednarodnimi prispevki, imamo na tej razstavi priložnost videti pravo mednarodno manifestacijo. To spoznanje je zelo pomembno, ker napoveduje tudi za prihodnost možnost, da bo BIO manifestacija izrednega pomena za konfrontacijo in stalno primerjavo med izdelki dežel vzhodne in zahodne Evrope.«<sup>53</sup>

Dobro oceno je podal tudi Tommaso Ferraris, generalni sekretar milanskega trienala: »Z vso gotovostjo lahko poudarim, da se je ljubljanski BIO že uveljavil v mednarodnem merilu kot resna, zanesljiva, mednarodna manifestacija, ki se bo gotovo močno razmahnila, ne samo v Evropi, temveč po vsem svetu. Na BIO gledajo vse dežele z zanimanjem, ker je pričel delo resno in z vso skrbjo.«<sup>54</sup>

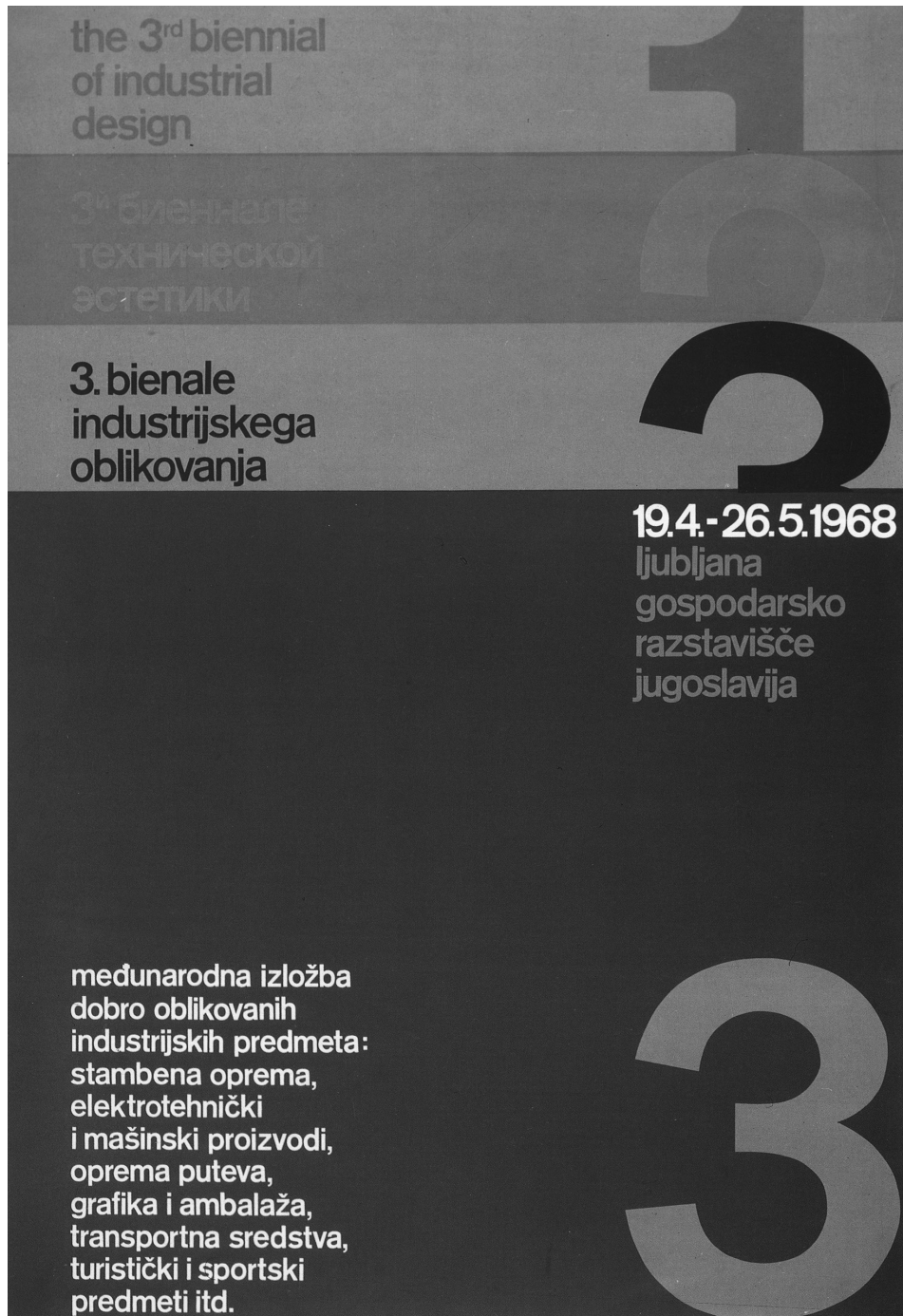
Bienale industrijskega oblikovanja je že z drugo razstavo postal mednarodno relevantna in vplivna prireditel. Med drugim je njegovim organizatorjem to uspelo tudi zato, ker so se povezali z najvplivnejšimi oblikovalskimi organizacijami in

<sup>51</sup> Na BIU 1 je bilo razstavljenih 418 eksponatov, od tega jih je bilo največ iz Jugoslavije (176), sledile so Poljska z 79 deli, Zvezna republika Nemčija s 46 deli, Nemška demokratična republika s 34 deli, Norveška s 23 deli itn. Na kasnejših bienalih se je to razmerje nekoliko uravnotežilo, čeprav so dela slovenskih oblikovalcev še vedno prevladovala.

<sup>52</sup> Začetek razstave je bil z jesenskega termina premaknjen v junij, ker so želeli, da je BIO odprt v času 2. kongresa ICOGRADE, ki je med 11. in 16. julijem 1966 potekal na Bledu.

<sup>53</sup> 2. BIO – bienale industrijskega oblikovanja, *Sinteza*, 4, 1966, p. 111.

<sup>54</sup> 2. BIO ..., 1966, cit. n. 53, p. 111.



11. Grega Košak, plakat, *3. bienale industrijskega oblikovanja*, 1968, sitotisk, 97,6 x 67,7 cm, Muzej za arhitekturo in oblikovanje, 534:LJU;22194

posameznimi oblikovalci, ki so jim svetovali pri organizaciji bienala. Pravilnik BIA 2 so uskladili s člani mednarodnega konzultativnega sveta.<sup>55</sup> Še posebej je pri tem pomagal William Maks de May oziroma Willy de Majo, predsednik ICOGRADE (International Council of Graphic Design Associations), ki je predlagal dopolnila in spremembe. Nekateri člani konzultativnega sveta so izrazili željo, da se tuji oblikovalci in proizvajalci ne bi več prijavljali sami, pač pa bi zbiranje prijav in selekcijo prevzela nacionalna oblikovalska združenja, ki naj bi kot dober poznavalec dogajanja v svojem okolju zagotovila izbor najboljših del. To so prireditelji upoštevali, a je bila s tem prekinjena možnost, da bi se oblikovalci in proizvajalci prijavljali neposredno na BIO, kar se je kmalu izkazalo za težavo.

Po drugem bienalu, ki je zaradi preskromnega financiranja zašel v težave,<sup>56</sup> so organizatorji začeli razmišljati o razširitvi dejavnosti, ki jih izvaja BIO. Razloga za to sta bila tako neurejen pravni status BIA<sup>57</sup> kot tudi dejstvo, da povezovanja med oblikovalci in industrijo niso bila tako uspešna, kot so si želeli, zato je znova postala aktualna ideja o oblikovalskem centru, ki bi bil podoben nacionalnim centrom po Evropi. Marijan Gnamuš je 5. novembra 1967 dal pobudo za preimenovanje in reorganizacijo BIA v oblikovalski center, ki bi se imenoval *BIO – center za industrijsko oblikovanje*. Zamisel je utemeljil takole: »Dosedanja aktivnost in rezultati dela BIO pri pospeševanju in sistematičnem razvoju industrijskega oblikovanja pri nas so pokazali, da je za nadaljnje delo potrebno združiti vsa prizadevanja na tem področju v neko novo organizacijsko obliko, ki bo omogočila trajno in ne le dvoletno spodbudo, skrb in strokovno bazo za kontinuiran razvoj slovenske in jugoslovanske industrije, trgovine in potrošnje.«<sup>58</sup> S tem namenom so že BIO 3 (1968), ki je bil po številu razstavljenih predmetov (1000) največji dotlej, preselili na Gospodarsko

---

<sup>55</sup> Po prvem bienalu so ustanovili mednarodni konzultativni svet in častni komite BIA. V slednjem so bili predstavniki ustanoviteljev, gospodarstva in politike, v prvem pa predstavniki pomembnih mednarodnih združenj in nacionalnih oblikovalskih organizacij ter posamezni oblikovalci iz zahodne in vzhodne Evrope: Paul Reilly, ICSID; W. M. de Majo, ICOGRADA; Misha Black, Design Research Unit; Wim Crouwel, Total Design; Iwataro Koike, JIDA (Japan Industrial Designers' Association); Marco Zanuso, ADI (Associazione per il disegno industriale); Tommaso Ferraris, Triennale di Milano; Henri Viot, Technès; Josef Saal, Praga; Zofia Szydłowska, Varšava ...

<sup>56</sup> BIO 2 sta financirala ustanovitelja, Sklad za pospeševanje kulturnih dejavnosti in delno Zvezna gospodarska zbornica.

<sup>57</sup> Kot pravni subjekt je bila začasni nosilec prvih treh bienalov Moderna galerija v Ljubljani. Sekretariat BIA si je prizadeval, da bi bienale postal član ICSID-a, a ker ni bil ne profesionalno združenje ne oblikovalski svet, to ni mogel postati. BIO so v ICSID vključili šele leta 1977, ko je že pet let deloval v okrilju Arhitekturnega muzeja – dejansko je njegov član postal muzej kot javni zavod. BIO ni nikoli obstajal kot pravna oseba.

<sup>58</sup> MAO, Arhiv BIO, Marijan GNAMUŠ, 5. XI. 1967, Informacija o BIO – centru za industrijsko oblikovanje Ljubljana, p. 1.

razstavišče. Matija Murko je poudaril: »Za razliko od prvega in drugega bienala je bil zamišljen kot tvorni povezujoč element med industrijo, trgovino in potrošnjo, s tem, da je lahko nudil čim več informacij komercialnega značaja.«<sup>59</sup> A izkazalo se je, da industrija in trgovina nimata velikega zanimanja, saj so BIO obiskali le trije predstavniki trgovine. Zanimanje potrošnikov pa je bilo veliko; razstavo si je namreč ogledalo 25.000 domačih in tujih obiskovalcev. To je bil obenem poraz in uspeh. Kljub finančnim težavam je organizatorjem uspelo pripraviti mednarodno odmevno in zelo obiskano prireditev, katere potenciala pa domača industrija in trgovina nista prepoznali.

V šestdesetih letih so industrijsko oblikovani predmeti pomenili temelj humanizacije človekovega prostora v sodobni industrijski družbi; bili so del njegovega kulturnega standarda. K temu so težili tako prireditelji bienala kot oblikovalci. A vse bolj so se zavedali, da brez širše podpore BIO ne bo preživel, saj se je znašel v absurdni situaciji. Ustvarjena je bila priznana mednarodna prireditev, o kateri so pisali tudi v tujem tisku.<sup>60</sup> Med drugim je italijanski oblikovalec Alessandro Mendini o tretjem Bienalu industrijskega oblikovanja (1968), ki ga je primerjal z razstavama *Compasso d'oro* in *Interdesign 2000* (obe iz leta 1967), zapisal: »Problemi, ki so bili izpostavljeni v Ljubljani, so bili veliko bolj stimulatívni: možnost neposredne primerjave kapitalističnega in komunističnega oblikovanja – kljub kompleksnim vsebinskim razlikam – je posebnost ljubljanske razstave; zdi se tudi velika priložnost za prikaz možnih smeri razvoja, v katere se mora in se že razvija oblikovanje.«<sup>61</sup> Razstave BIO so obiskali številni tuji oblikovalci, proizvajalci, šole itn., doma pa je živela skoraj brez finančnega zaledja, na ramenih nekaj entuziastov in s podporo sredstev iz kulturne dejavnosti. V boju za obstoj BIA je Matija Murko zapisal: »Imamo kapital, ki ga ne znamo ali nočemo izrabiti.«<sup>62</sup> Marijan Gnamuš pa je jeseni 1968 v poročilu o dotedanjih dejavnostih in razstavah BIO še enkrat pozval k ustanovitvi centra za industrijsko oblikovanje, ki bi med drugim prevzel tudi organizacijo bienalne razstave.<sup>63</sup> Od mesta Ljubljana jim je uspelo pridobiti tudi lokacijo, pripravljani so bili celo načrti za objekt, a podpore žal ni bilo.

<sup>59</sup> Matija MURKO, Zelena luč za akcijo?, *Komunist*, XXVI/31, 26. 7. 1968, p. 5.

<sup>60</sup> Glej opombo 8.

<sup>61</sup> MENDINI 1968, cit. n. 8, p. 28.

<sup>62</sup> Matija MURKO, Oblikovanje v Jugoslaviji – čedalje bolj mimo Ljubljane, *Naši razgledi*, XXI/9, 12. 5. 1972, p. 277.

<sup>63</sup> MAO, Arhiv BIO, Marijan GNAMUŠ, Kratko poročilo o dosedanji dejavnosti in razstavah BIO, 20. X. 1968, p. 3.

Po BIU 3, ki so ga opredelili kot »mednarodno srečanje idej in dosežkov industrijskega oblikovanja na stičišču evropskih kultur«,<sup>64</sup> je bienale zašel v krizo. Goroslav Keller je leta 1971 poudaril, da »tovrstni programi ustvarjanja družbenega delovanja in razvijanja zavesti o potrebnosti oblikovanja kot kulturne proizvodnje in potrošnje namesto družbenega vrednotenja doživljajo finančni polom«. <sup>65</sup> Pri tem je imel v mislih tako BIO, ki mu je po BIU 3 ostala kopica neplačanih računov, kot zagrebški Center za industrijsko oblikovanje (CIO), ki je bil ustanovljen istega leta kot BIO. Pričakovanja, da bo BIO podprlo gospodarstvo, se niso uresničila pa tudi organizacije, ki so imele na skrbi pospeševanje in razvoj industrijskega oblikovanja, niso bile dovolj zainteresirane.

BIU se je v šestdesetih letih uspelo naglo razviti v pomemben oblikovalski dogodek v evropskem prostoru. Udeleževali so se ga oblikovalci tako iz zahodno- kot tudi vzhodnoevropskih držav. Ob redni prisotnosti del italijanskih, nemških in avstrijskih oblikovalcev BIO ne predstavlja zgolj zgodovine in razvoja jugoslovanskega oblikovanja, temveč v okviru danega koncepta in v različnih časovnih obdobjih sooča tehnološko in oblikovno raznolike pristope nekaterih vodilnih evropskih držav na področju oblikovanja.<sup>66</sup>

V jugoslovanskem prostoru je bila osnovna težnja razstave BIO povezovanje oblikovalcev z industrijo, kar je bilo predvsem v prvem desetletju dokaj uspešno, četudi teh zaslug ne moremo pripisati samo bienalu. Nesporno dejstvo je, da je »BIO odigral pionirsko vlogo pri uveljavljanju ideje industrijskega oblikovanja tako v slovenskem kot tudi širšem jugoslovanskem prostoru«, kot je že leta 1973 ugotavljal Stane Bernik.<sup>67</sup> V zgodovinskem pogledu je BIO s selekcijo jugoslovanskih del kazalnik dosežkov jugoslovanskega industrijskega oblikovanja, med katerimi še prav posebej izstopajo slovenski. Z razstavo, ki je bila vseskozi na zelo visoki kulturni ravni, je izobraževal ter vzpostavljaval zavedanje o vlogi in pomenu oblikovanja.

---

Viri ilustracij: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Arhiv BIO (1–11)

---

<sup>64</sup> Stane BERNIK, Razsežnosti in prihodnost: ob razstavi BIO 5 in mednarodnem posvetu v Ljubljani, *Naši razgledi*, XXII, 11. 5. 1973, p. 228.

<sup>65</sup> Goroslav KELLER, Vruća dizajnerska jesen, *Čovjek i prostor*, XVIII/225, 1971, p. 25.

<sup>66</sup> Sodelujoče države so navedene pod opombo 1. Omenjene države, razen Italije, Nemčije in Avstrije, niso bile zastopane na vseh bienalih med letoma 1964 in 2012.

<sup>67</sup> BERNIK 1973, cit. n. 64, p. 228.

---

## The Establishment and First Exhibitions of the Biennial of Industrial Design in the 1960s

---

### SUMMARY

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

At the beginning of the 1960s, aspiring young Slovenian architects who were active in both industrial and graphic design set themselves the daring and very ambitious task to hold a biennial of industrial design, even though they were aware that, as architect Marjan Tepina said at the first biennial's international jury meeting, "our industrial design is still young" (note 48).

Officially established in the autumn of 1963 at the initiative of Ljubljana City Council, Chamber of Commerce of the Socialist Republic of Slovenia and various professional associations, it was designed as a biennial comparative exhibition of Yugoslavian and foreign achievements in industrial design. Therefore, the first exhibition in Ljubljana in 1964 was called a Yugoslavian exhibition with international participation. But the response from foreign designers was so great that the second biennial was renamed the International Biennial of Industrial Design.

Already in the 1960s the Biennial of Industrial Design in Ljubljana had become an important international design event. Large numbers of designers from both Western and Eastern Europe took part. With the regular presence of Italian, German, and Austrian designers, BIO presented more than the history and development of Yugoslav design; within the framework of its concept and at different periods, it also brought together diverse approaches in both technology and form from some of Europe's design leaders.

In Yugoslavia, the main aim of the BIO exhibition was to connect designers with industry; this it did with considerable success, especially in its first decade, even if the biennial cannot take all the credit for this effort. It is indisputable that "BIO played a pioneering role in legitimising the idea of industrial design both in Slovenia and, more generally, in Yugoslavia," as Stane Bernik observed in 1975 (note 67). The biennial's efforts to connect designers and industry were great and sincere. For half a century, the biennial exhibition and its accompanying events have encouraged and developed an ongoing discourse on design.

From a historical perspective, BIO's selections of Yugoslav works undoubtedly served as a gauge of the country's industrial design achievements, among which Slovene works stand out in particular. Through its exhibitions, which always maintained a very high cultural level, BIO has always been an educative force that developed awareness about the role and importance of design.

## 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. Avguština in sv. Frančiška s prižnice. Motiv calcatio na kipih obeh svetnikov je postavljen v zgodovinski in naročniški kontekst. Za sv. Avguština 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 Gelazius 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.

---