

PETJA GRAFENAUER KRNC<sup>1</sup>

## Slovenska umetnostna zgodovina in težave z metodologijo

**Izvleček:** V besedilu skušam predstaviti pregled metod umetnostne zgodovine v Sloveniji, še posebej tistih, ki se nanašajo na raziskovanje modernizma in sodobne umetnosti. V primerjavi s splošno umetnostnozgodovinsko metodologijo je umetnostnozgodovinska metodologija v Sloveniji slabo razvita, predvsem na področju temeljnih institucij, ki se ukvarjajo z umetnostnozgodovinskimi raziskavami. Kljub temu da je Izidor Cankar vzpostavil vplivne nastavke za razvoj umetnostnozgodovinske metodologije, je mnenje, da je umetnostna zgodovina zgodovinska znanost, ki ni povezana s teorijo, obveljalo vse do druge polovice 20. stoletja. Šele od 70. let naprej je prisoten vpliv sodobnejših umetnostnozgodovinskih metod v delu posameznih umetnostnih zgodovinarjev.

**Ključne besede:** umetnost, umetnostna zgodovina, metodologija, teorija, nova umetnostna zgodovina

UDK 7(091)(497.4)

### Slovene Art History and Problems of Methodology

**Abstract:** The paper seeks to present a survey of the art historical methods used in Slovenia, focusing on those applied to modernism and contemporary art. Compared with the global state-of-the-art, the art historical methodology in Slovenia is rather underdeveloped, especially as practised in the central institutions of art historical research. Despite the influential pioneer work contributed by Izidor Cankar, the notion that art history is a historical science independent of theory prevailed well into the second half of the 20<sup>th</sup> century. It is only since the 1970s that contemporary art historical methods have begun to register in the practice of individual art historians.

**Key words:** art, art history, methodology, theory, new art history

---

<sup>1</sup> Petja Krnc Grafenauer je doktorandka na *Institutum Studiorum Humanitatis*, Fakulteti za podiplomski humanistični študij v Ljubljani, smer zgodovinska antropologija likovnega. E-naslov: petja.grafenauer@telemach.net.

Vsako delo zgodovinarja se mora pričeti z zavedanjem, da dostop do popolne in avtentične preteklosti ni mogoč. Zgodbo lahko ustvarimo zgolj s preostalimi teksti raziskovane družbe, sledovi, ki so vsaj deloma odvisni od kompleksnega in subtilnega procesa ohranjanja in uničevanja, pa tudi ti tekstualni sledovi so sami podložni naslednjim interpretacijam, kjer so uporabljeni kot dokumenti, na katerih zgodovinarji gradimo svoja besedila, jih imenujemo zgodovine, in ki nujno, a v lastni narativnosti in retoričnih oblikah vedno nepopolno sestavljajo *zgodovino*, do katere ponujajo dostop.<sup>2</sup>

Tudi zgodovinenje umetnosti ni nevtralno dejanje. Proces historizacije je individualno dejanje strokovnjaka, ki poteka z iskanjem, izbiranjem, urejanjem in interpretiranjem umetniških del s pomočjo zgodovinskih, biografskih, recepcijskih, tehničnih ipd. podatkov in teorij. Umetnostni zgodovinar s svojim delom gradi sistem, ki vpliva na razumevanje, doživljanje in nadaljnjo obravnavo posameznih umetniških del. "Takšni procesi selekcije in kodifikacije niso seveda nič poljubnega. Proces vzpostavljanja in *discipliniranja* znanja je visoko specializiran strokovni proces. [...] To pa seveda ne pomeni, da je historizacija tudi *objektivna*. Zgodovina umetnosti se lahko vzpostavi le posredno, skozi mrežo konceptov, terminov in njihovih povezav. Ta mreža pa seveda ne more biti popolna odslika stvarni, kakor so v *resnici* potekale, temveč temelji, kot rečeno, na postopkih abstrahiranja, selekcije in konstrukcije."<sup>3</sup>

Da bi umetnostna zgodovina jasno delovala na način, ki ob vsakokratnem prispevku razkriva konstrukcijo zgodovinskosti in bralcu ne dopušča zmotnega mišljenja, da gre za edino veljavno in resnično odslikavo zgodovine umetniškega dela, smeri, življenja umetnika ali prikaza njegove vpetosti v družbo, svetovni nazor ipd., je tudi zanjo kakor za vse druge zgodovinske vede nujen obstoj metodologije. Čeprav se metodologija umetnostne zgodovine z likovno (vizualno) umetnostjo ukvarja le posredno, je nujna za uspešen obstoj same umetnostne zgodovine, ki je danes le ena izmed ved, ki se ukvarjajo s podobami.

#### TRADICIONALNE METODE UMETNOSTNE ZGODOVINE

Pregled redkih publikacij, ki skušajo zgodovinsko opredeliti metodološke pristope k umetnostni zgodovini (takšni umetnostni zgodovini, kakršna obstaja s stali-

---

<sup>2</sup> Montrose, 1989, 20.

<sup>3</sup> Zabel, 2003, 315.

šča meščanskega idealizma),<sup>4</sup> nam ponuja naslednjo zgodbo. Po raznolikih pristopih k pisanju o umetnosti od antike dalje znanstveni študij umetnostne zgodovine v 19. stoletju zaznamujeta dva nasprotujoča si pristopa: empirizem na eni in idealizem na drugi strani.

### Empirizem in idealizem

Induktivna metoda empirizma je težila k akumulaciji podatkov in njihovem naknadnem urejanju ter analizi, njen izvor pa lahko iščemo v polju naravoslovnih znanosti. Zbrana in urejena množica podatkov (*dejstev*) naj bi bila zmožna predstaviti tudi zgodovino umetnosti (znanstveno poznavalstvo, starinoslovstvo, razvoj tipologije na podlagi klasifikacije oblik). Pogosto se ji je pridružil še pozitivizem, ki je na podlagi Comtove teorije temeljil na kavzalnosti, umetniško delo je razumel kot rezultat posameznih vzrokov in bil pogosto povezan z darvinističnim biologizmom. Ta pogled je prinesel tudi idejo o raziskovanju skupin oz. vrst namesto posameznih individualnosti in idejo linearnega razvoja v zgodovini. **Gottfried Semper** je, da bi bila umetnostna zgodovina čim podobnejša resnični znanosti, trdil, da je umetnost mogoče razložiti kot rezultat treh faktorjev: funkcije, materiala in tehnike, pri čemer je treba imeti v mislih, da se je ukvarjal predvsem z arhitekturo.

Drugi pol umetnostne zgodovine izhaja predvsem iz filozofije G. W. F. Hegla. Ta pol je skladno s filozofovo tezo trdil, da so oblike umetniških del manifestacije duha posamezne dobe. Kulturna zgodovina, kakršna se je razvila v 19. stoletju, je empirizem združila z idejo, da se v umetninah izraža bistvo neke dobe (**Jakob Burckhardt**). **Aby Warburg** je raziskave zastavil drugače: ustvariti je želel univerzalno zgodovino podob. Pri razlagi materialnih virov je sicer delno upošteval pomen velikih hegeljanskih vzorcev, temu pa dodal zanimanje za psihologijo posameznika.

Heglove ideje je delno prevzel tudi **Alois Riegel** in menil, da zgodovini umetnosti vladajo univerzalni zakoni, ki se na različne načine izražajo v posameznih obdobjih. Umetniška dela so zaradi tega ožigosana s časom, v katerem nastajajo, kar je rezultat *Kunstwollen* – volje do oblike oz. estetske spodbude dobe. V nasprotju s Heglom je Riegel zanimal razliko med visoko umetnostjo in umetno obrtjo ter uporabljal vsakršne vizualne materiale, da bi dokazal oblike posamezne

<sup>4</sup> Rotar, 1971.

dobe, hkrati pa zanikal idejo, da je katera izmed dob pomembnejša od druge. S tem je soglašal **Heinrich Wölfflin** in pristajal na Heglovo idejo zakonov, ki urejujejo spreminjanje oblik v času. Zagovarjal je ciklično menjavo posameznih faz oblikovnega izraza časa, ki naj bi bile neodvisne od zunanjih okoliščin. Ciklično menjajoči se fazi je opredelil kot klasiko in barok ter njune značilnosti definiral s konceptualnimi pari.

Verjetno najčistejši izraz Heglove misli se je udejanjil v delu **Paula Frankla**, ki je trdil, da je stil, ki se razvija v času, organizem, podložen idejam, ki presega-jo človeško dejavnost, zaradi česar je ideja genija nepomembna. Prav tako se posamezne forme oblikujejo po modelih v duhovni sferi kot razmerja med vidnimi in originalnimi oblikami, kakor je predlagal Platon. Posebna oblika teh pristopov k zgodovini umetnosti je vidna v delu **Maxa Dvořaka**, ki je zgodovino umetnosti razumel ne toliko kot zgodovino oblik, ampak bolj kot zgodovino idej, v katero je vključeno načelo bipolarnosti (idealizem/naturalizem).

“Pojavnost Heglovega pristopa, ki je vplival na te učenjake lahko povzamemo takole: za Riegla je bilo pomembno vprašanje razmerja med spremembo v obliki in spremembo v družbi, za Wölfflina mehanizem notranjega razvoja oblike, za Frankla oblika kot izraz najpomembnejših idej in za Dvořaka razmerje med idejami in zgodovino.”<sup>5</sup> Govorimo lahko torej o idejah duhovne zgodovine – *Geistesgeschichte* –, ki izhajajo iz hegeljanstva, romantične misli in Diltheyeve hermenevtike.

V 30. letih je **Hans Sedlmayr** postavljajl zahteve po rigorozni vedi o umetnosti in predlagal njeno razdelitev na dve veji: prva naj zbira dokumente, druga pa analizira umetniško delo. Skupaj z **Ottom Pächtom** je zagovarjal raziskavo umetnin s pomočjo t. i. strukturne analize, globoke formalne lastnosti, ki je lastna svetu in umetniškemu delu in s katero naj bi bil umetnostni zgodovinar zmožen razbrati značilnosti kulture in pogleda na svet. Kljub temu da je Sedlmayr zagovarjal znanstveni pristop do raziskovanja umetnine, je v knjigi *Die Entstehung der Kathedrale*, izdani leta 1950, zapisal: “Pomena gotske katedrale kot svetega Jeruzalema ne prepoznamo na primaren način s svojim intelektom, temvec ga vidimo, slišimo, vohamo in okusimo. Vsak otrok lahko prepozna ta pomen.”<sup>6</sup> To pa pomeni, da ne gre za znanstveno obdelavo, ki jo zagovarja, ampak za Diltheyevo hermenevtiko, ki temelji na metodi doživljaja/doživetja. Sedlmayrova metoda,

---

<sup>5</sup> Fernie, 1995, 15.

<sup>6</sup> Sedlmayr, 1950, 10.

ostro kritizirana kmalu po svojem nastanku, je bila ena izmed zadnjih, ki je skušala ustvariti celovit pogled na umetnost.

### **Prisotnost moderne umetnosti v umetnostni zgodovini zgodnjega 20. stoletja**

V zgodnjem 20. stoletju si je množica umetnostnih zgodovinarjev za raziskovalno polje izbrala sočasno umetnost, kar je bila velika redkost v primerjavi s preteklimi obdobji od 17. stoletja naprej. Razlog za to spremembo najdemo v značaju modernizma, ki je predstavljal bistveni prelom s preteklostjo, saj njegova temeljna značilnost ni bila več upodabljanje vidnega sveta, kakor je veljalo za obdobja od renesanse. Raznolikosti skoraj sočasnih *izmov* ni bilo več mogoče razumeti kot naslednji korak širšega razvoja.<sup>7</sup> Kljub temu da ni bilo več mogoče ustvarjati velikih stilnih ciklov, je umetnostna zgodovina hotela vzpostaviti kontinuiteto med modernizmom in preteklo zgodovino umetnosti.

Umetnostni zgodovinarji in kritiki so vzpostavljali kanon pomembnih imen, jih združevali v posamezne šole in s pomočjo njihove vpletenosti v razvoj posameznih stilov in gibanj pisali zgodbo splošnega *napredovanja* modernizma. Iskali so vire za posamezna dela ali nastanek stilov in za razumevanje uporabljali metafizične pojmovne dvojice (klasično/romantično, figuralika/abstrakcija, risba/barva itd.). Sodobna umetniška dela so bila razumljena kot izraz posameznih individualnih dosežkov, zaradi česar je spet postala pomembna umetniška biografija. Za razlago pomenov umetniških del je bila še vedno v uporabi ikonografska analiza, ki pa ji je bila mnogokrat dodana tudi psihoanalitična dimenzija.

Prav tako se je nadaljevala uporaba empirične analize in tehnike poznavalstva za določanje avtorstva, pa tudi pravih stilističnih razmerij. Zlasti na angleškem govornem območju je postala pomembna formalna analiza, ki je trdila, da je za razlago umetniškega dela bistvena zgolj notranja, vidna struktura, ki je sestavljena iz linij, oblik, prostora, barve, svetlobe in teme. Bistvo umetniškega dela je bila estetska kvaliteta, ki v subjektu vzbudi posebne občutke, takšno razmišljanje pa izhaja iz filozofije Immanuela Kanta (**Clive Bell**, **Roger Fry**, ki je v svoje delo sicer nezavedno vključeval tudi idejno podlago psihoanalize, **Clement Greenberg**). Medtem ko so pisci o umetnosti, na katere je vplivala Heglova misel, kljub formalnim analizam še priznavali povezavo s kulturo in družbo, so se pisci pod Kantovim vplivom tej povezavi odrekli.

<sup>7</sup>Fernie, 1995, 15–16.

Edina nova metoda, ki jo je spodbudilo raziskovanje modernizma v zgodnjem 20. stoletju, je bila metoda stilnega diagrama, ki je predstavil medsebojne povezanosti, vplive in nasledstva med posameznimi avtorji ali stilnimi obdobji (**Alfred H. Barr**).

Raziskovanje moderne umetnosti je vplivalo tudi na študij preteklih obdobj (Dvořakov El Greco kot protoekspresionist, Schapirova psihoanalitična študija Merodskega oltarja, Clarkova obdelava Piera della Francesce kot modernega formalista).

### **Preoblikovanje metod v sredini 20. stoletja**

V sredini 20. stoletja se je zmanjšal vpliv hegeljanstva na umetnostnozgodovinske študije. Moderna umetnost je vzbudila dvom o pomenu sistematične enotnosti velikih obdobj. Hkrati je bilo videti, da je nacizem vseboval pervertirano obliko Heglovega pogleda na svet, povzročil pa je tudi emigracijo mnogih učenjakov v ZDA. Oslabljeni Heglov vpliv se je v umetnostni zgodovini združil z obnovljenim empirizmom in poznavalstvom, zgodovino kulture, katere pomen je naraščal, in tudi s socialno zgodovino umetnosti.

Na odsev Heglovih metod kaže delo **Henrija Focillona**, ki je forme razumel kot abstraktna bistva, spreminjajoča se v času v skladu s stilnimi principi, a so hkrati odvisne od mnogih zunanjih okoliščin. **Erwin Panofsky**, eden od znanstvenikov, ki so emigrirali v ZDA, je v svojem delu združeval stilistično, ikonografsko in ikonološko analizo, njegovo delo pa je lahko primer nove *pragmatične metafizike*.<sup>8</sup> Medtem ko se je ikonografija ukvarjala z *naravnimi* in dogovorjenimi pomeni, naj bi ikonologija umetniška dela razumela kot “zgoščene simptome političnih, znanstvenih, religioznih in ekonomskih tendenc dobe, v kateri je bilo umetniško delo izdelano”, ki razkrivajo svetovni nazor oz. *Weltanschauung*.<sup>9</sup> Ikonologija je v svoj raziskovalni razpon integrirala tudi nekatere aspekte psihoanalize, podobno kot to velja za feminizem, marksizem in semiotiko. Psihoanaliza se je v umetnostno zgodovino na raznolike načine vključevala po obeh svojih najpomembnejših predstavnikih: Sigmundu Freudu in kasneje Jacquesu Lacanu.

Nadaljevanje empiričnih raziskav v 20. stoletju je najbolj prisotno v delu **Nikolausa Pevsnerja**. V tem času postanejo bolj razširjene kulturnozgodovinske

---

<sup>8</sup> Prav tam, 17.

<sup>9</sup> Kleinbauer, 1989, 52.

raziskave, ki so po vojni kljub delni navezavi na hegeljanstvo postale popularne morda tudi zaradi svoje povezave s humanizmom in empirizmom. Najvidnejši predstavnik v 20. stoletju je gotovo **Ernst H. Gombrich**. Ta je v svojem delu uporabljal raznolike pristope in med drugim nadaljeval Warburgovo aplikacijo psihologije za reševanje vprašanj iz zgodovine umetnosti. Gombrich je zgodovinar kulture zato, ker "išče dokaze z vseh področij kulture, medtem ko osnovno raziskavo usmerja predvsem na področje visoke umetnosti".<sup>10</sup> Njegova pristopa sta povezana z raziskavami antropologije in psihologije. Kot odgovor na vprašanje raznolikosti izrazov umetnosti v preteklih obdobjih je postavil tezo, da gre za spreminjanje zaradi ustvarjanja in preverjanja tradicionalnih shem upodabljanja narave v najširšem pomenu.

V 40. in 50. letih 20. stoletja se je okrepilo zanimanje za socialno zgodovino umetnosti. Ta je nadaljevala delo, ki ga je zasnoval **Mayer Schapiro**. Socialna zgodovina umetnosti je sprožila vprašanja patronata, religij, moral, vladavin in zgodovine okusa. Zastavila so se tudi vprašanja recepcije umetniških del. K socialni zgodovini umetnosti lahko prištejemo tudi vplive marksizma na zgodovino umetnosti. Po Marxu umetniška dela izdelujejo *delavci*, naroča, lasti in uporablja pa jih buržoazija. Zaradi tega so umetniki prav tako kot drugi delovni razredi odtujeni od lastnega dela, ki je postalo blago. Najvidnejši raziskovalci, ki se naslanjajo na marksistično filozofijo, so **Frederick Antal**, ki je raziskoval socialne kontekste umetnin, **Michael Baxandall**, ki je umetniška dela interpretiral kot rezultate specifičnih socialnih in ekonomskih kontekstov, **Arnold Hauser**, ki je z uporabo marksističnega pristopa raziskoval sociologijo umetnosti, in **Svetlana Alpers**, ki je osvetlila Rembrandtovo razmerje do trgovanja z umetninami. Poleg tega so za umetnostno zgodovino pomembna tudi drugačna marksistična izvajanja, povezana s socialno zgodovino umetnosti, kakršna sta zasnovala Walter Benjamin in Theodor Adorno.

#### TRADICIONALNE METODE UMETNOSTNE ZGODOVINE V SLOVENIJI

France Stele je leta 1966 v *Enciklopediji likovnih umetnosti* razvoj slovenske umetnostne zgodovine razdelil v tri faze: "prva se zaključi v letu ustanovitve Centralne komisije za zaščito spomenikov (*Central-Kommission für Denkmalpflege*) na Dunaju 1853; druga traja od tega leta pa do 1910, ko se prično potrjevati prvi

<sup>10</sup> Fernie, 1995, 18.

domači na Dunaju strokovno izšolani umetnostni zgodovinarji. Šele ta, v duhu *Dunajske šole* izšolana generacija, je ustvarila metodološke temelje za sodobno slov. zgodovino umetnosti. Prvo obdobje lahko po osnovni orientaciji označimo za enciklopedijsko, drugo za konservatorsko, tretje pa za znanstveno.”<sup>11</sup> V tretjem obdobju lahko govorimo o nastavkih za razvoj metodologije umetnostne zgodovine v Sloveniji, s pristavkom: “Morda do zdaj še ni bilo nikoli dovolj kritično poudarjeno, da je bila ta klima v nasprotju z obema drugima, tudi znanstveno najpoprej utrjenima humanističnima strokama, sočasno slavistiko in zgodovino, mnogo bolj konservativna, izrazito katoliška in včasih tudi klerikalna. [...] Seveda je bil vpliv izrazito katoliško in klerikalno usmerjenih umetnostnih zgodovinarjev močan tudi pozneje, tudi na univerzi – ne glede na vse odtenke in častne izjeme.”<sup>12</sup>

Menaše dodatno razdeli zadnje *znanstveno obdobje* na dobo do osvoboditve (1945), od osvoboditve do Steletove upokojitve (1957) in čas do leta 1978. Tej razdelitvi je treba dodati vsaj še eno fazo, ki pa ni nadomestila klasične slovenske umetnostne zgodovine, ampak se je razvijala ob njej ali vzporedno z njo in se z njo občasno tudi prepletla ali ji nasprotovala, zato jo lahko zasilno imenujemo novejša umetnostna zgodovina, na katero vplivajo novejši metodološki prijemi.

Izpeljanka duhovne zgodovine, ki jo je v začetku 20. stoletja razvil **Izidor Cankar**, je vzpostavila nastavke za razvoj metodologije umetnostne zgodovine. Cankarjeva tipološka metoda, ki je črpala iz Wölfflinove teorije, se umešča med duhovnozgodovinske metode. Kljub temu da raziskovanja umetnosti ne razume v okviru metafizičnega raziskovanja duha dobe, ampak se ta duh kaže v formalno-stilnem videzu umetnin. Ta tipologija je močno vplivala na slovensko umetnostno zgodovino, a že zgodaj se je pokazalo, da ni primerna za raziskovanje umetnosti modernizma in sodobnega časa. Hkrati je pomembno dejstvo, da Izidor Cankar ni ustvaril nasledstva, ki bi razvijalo in dopolnjevalo polje umetnostne metodologije.

Ob delu drugih sočasnih umetnostnih zgodovinarjev vsaj do konca druge svetovne vojne ne moremo govoriti o izrazitejšem zanimanju za metodo. Večinoma so v svojem delu sprejeli nastavke, ki jih je pod vplivi dunajske šole ponudil Izidor Cankar, in jih povezovali z nečistimi metodami empiričnega, pozitivističnega in deloma ikonografskega načina raziskovanja. Pri tem je treba opozoriti tudi

---

<sup>11</sup> Stele, 1966, 242.

<sup>12</sup> Menaše, 1978, 168–169.



na ideološko željo po dokazovanju in potrjevanju bogatosti in posebnosti zgodovine slovenske umetnosti, ki je opazna v mnogih umetnostnozgodovinskih delih vse do danes.<sup>13</sup> Ta *metoda* je izhajala iz usmerjenosti v praktično (spomeniškovarstveno) dejavnost, ki jo je v slovenskem prostoru vzpostavil **France Stele** z *Ori-som*, v katerem je zadostil želji ustvariti umetnostno zgodovino slovenske umetnosti, izbrano gradivo predstavil v zgodovinskem zaporedju in ga ločil v dve plasti – umetnost vladajočega sloja in ljudsko umetnost, ki pa se, kakor pravi, v njegovem času vse bolj združujeta.

Po vzoru Kurta Gerstenberga je Stele v slovensko umetnostno zgodovino vpe-ljal tudi pojem kulturne oz. umetnostne geografije, ki na podlagi empiričnih geo-grafskih podatkov (relief, prometna povezanost, materiali) ugotavlja skupne last-nosti umetnosti posameznih zemljepisnih regij. Kot taka je primerna predvsem za raziskavo starejših, predvsem arhitekturnih spomenikov, a se lahko kaj hitro, če se raziskovanje s polja geografskih značilnosti premakne na etnološke, nacio-nalne ali celo rasne *posebnosti* in skuša na podlagi teh dokazati več- ali manjvred-nost posamezne umetnosti, sprevrže v ideološki konstrukt.

**Vojeslav Mole** je leta 1941 predstavil svoj pogled na “osnovne probleme umetnostne zgodovine”.<sup>14</sup> Umetnost mu je bila izraz “duhovne strukture člove-štva,” toda raziskovalec mora pri razkrivanju tega duha izhajati iz empiričnih dej-stev in ne ustvarjati konstrukcij.<sup>15</sup> Čeprav priznava tudi druge vidike pogleda na

<sup>13</sup> “In če ob teh mejnikih označimo osnovne tipe, katerih vsak že pomenja neko vsebinsko in ne samo formalno potezo, imamo gotiko, barok in slovenstvo v našem umetnostnem razvoju” (Stele, (1924) 1966, 5) in “Narod predstavlja bolj ali manj homogeno skupino posameznikov, ki imajo neke skupne duševne poteze in katerih duševno življenje se javlja v veliki meri na soroden način. Tako tudi umetniški pojavi nujno dobé tako skupno potezo, kadar gre za izraz močnih čustvenih razpoloženj v masi” (Stele, (1924) 1966, 22). “Povsod v tujini je naša umetnost doživela priznanja; poleg modernosti ji je bila še posebno poudarjena rasna – slovenska nota” (Kralj, 1933, 66).

“[N]eodjenljiva ljubezen do intimnih domačijskih vrednot ožje domovine: po varljivih in mamljivih prividih tujine (gre za opis Jakčevega dela, op. avt.) prihaja do izraza trdnost domačega ognjišča, nežno valoviti dolenjski pejsaži [...] in uteha srečne vrnitve na domača tla” (Šijanec, 1961, 93).

“Odslej sem nenehno poskušal dognati, v čem je umetnost na naših tleh naša, katerim zakonom je podložna, da se ne glede na znane močne zunanje pobude izraža po svoje” (Šumi, 1975, 6).

<sup>14</sup> Mole, 1941, 7.

<sup>15</sup> Prav tam, 225.

umetnost (tvorni proces, percepcije pri gledalcu, estetika in psihologija, vprašanje umetnikove osebnosti, ikonografija, povezave z regijo, miselnostjo, psihološkimi, socialnimi, etičnimi in klimatskimi potezami) in zagovarja vrednotenje umetnin, pa je njegova metoda spet stilna sistematika, saj je pravi predmet umetnostne zgodovine le tisto, "kar se tiče bistvenih potez umetnin, torej forme in stila".<sup>16</sup> Pri tem stil razume kot "izid tvornega procesa in obenem končni izraz takšne ali drugačne koncepcije, ki je na drugi strani sama rezultat sodelovanja neizmerno kompliciranih duhovnih in tvornih činiteljev, osebnih in občestvenih, tradicionalnih in aktivnih".<sup>17</sup>

Po drugi svetovni vojni naj bi se v slovensko umetnostno zgodovino uvajali novi metodološki pogledi na evropsko (ikonografija z ikonologijo: **Luc Menaše**), pa tudi na slovensko umetnost (*strukturalna* analiza Hansa Sedlmayra: **Nace Šumi** na primeru baročne arhitekture).<sup>18</sup> Poleg tega naj bi **Stane Mikuž** "okrepil sociološko interpretacijo zgodovine umetnosti".<sup>19</sup>

Pa vendar je Luc Menaše leta 1978 (kot temeljne pristope umetnostne zgodovine je naštel sociološko interpretacijo, formalno in ikonografsko analizo) zapisal: "Za slovensko umetnostno zgodovino, ki je ostala še naprej povezana zlasti z Dunajem, nemško literaturo in nemško znanostjo, so bili seveda vsi ti dogodki [premik umetnostnozgodovinskih centrov na angleško govorno območje, op. avt.] skoraj usodni. Do stika z novimi središči ni prišlo, zato pa so bili pri nas še precej let po osvoboditvi kot problemsko aktualni in tehtni avtorji citirani biološki, pozneje pa kar nacionalistično in šovinistično usmerjeni Wilhelm Pinder, izmed predstavnikov t. i. mlajše dunajske šole dosledno antimaterialistični, za nacizma fašistični, pozneje pa odkrito klerikalni Hans Sedlmayr (znan tudi kot najvidnejši predstavnik t. i. strukturne analize), ravno tako pa s svojo dejavnostjo za nacizma diskreditirani Dagobert Frey in podobni."<sup>20</sup> Tudi če nam citat vzbudi pomisleke kot možen rezultat ideološke marksistične miselnosti, moramo priznati, da naštetih avtorji ne predstavljajo spodbudne usmeritve za uspešen metodološki razvoj.

---

<sup>16</sup> Prav tam, 223.

<sup>17</sup> Prav tam, 7.

<sup>18</sup> Höfler, 1999, 16.

<sup>19</sup> Menaše, 1978, 178.

<sup>20</sup> Prav tam, 166.

## NOVA UMETNOSTNA ZGODOVINA

V 60. in zgodnjih 70. letih prejšnjega stoletja je nastopila kriza umetnostne zgodovine, ki pravzaprav traja vse do danes. Kritike tradicionalne umetnostne zgodovine so nastajale iz različnih vzrokov: zaradi ozkosti njenega razpona snovi, zaradi koncentracije na posamezne umetnike, ki jih je pojmovala kot genije, zaradi redkosti raziskovalnih metod in njihove nejasnosti, zaradi uniformnosti in ozkosti študijskih programov, zaradi zanemarjanja socialnega konteksta umetnosti, ne le umetnika in publike, ampak tudi struktur moči, med drugim tistih, ki so vključevale umetnostnega zgodovinarja in lastnike dragocenih umetniških del, in zaradi morda najpomembnejšega argumenta: ker je zanemarjala spremembe, ki so se po letu 1960 zgodile v sorodnih literarnih in zgodovinskih vedah.

Kritike so vplivale na nastanek *nove, kritične* ali *radikalne* umetnostne zgodovine, ki je ponudila nove možnosti za raziskovanje umetniških del in sprejela predpostavko, da so za interpretacijo in umestitev umetniškega dela v čas in prostor pomembni tako družbenozgodovinske okoliščine, avtor, samo delo in njegova recepcija. Center raziskovanja se je od objektov – umetniških del – premaknil k socialnemu kontekstu in ideologiji, k strukturam socialne moči in od tam k politiki, feminizmu, psihoanalizi in teoriji. Timothy J. Clark je od nove umetnostne zgodovine zahteval, naj preneha zapravljati čas z ustvarjanjem kanona in določevanjem atribucij in se povrne k bistvenim vprašanjem, ki so jih zastavljali predhodniki v prejšnjem stoletju. Nadaljeval je socialno zgodovino umetnosti, ki sicer še vedno temelji na Marxovi filozofiji, a drugače kot Hauser uporablja bolj prefinjene ekonomske modele in natančno analizo zgodovinskih podatkov.

Mnogi umetnostni zgodovinarji so se usmerili k raziskovanju ideologij, na katerih temeljijo umetniški svetovi in sama umetnostna zgodovina. Takšna so npr. razkritja Greenbergovega v bistvu ideološkega kritištva, ki je v želji po kantovskem iskanju estetske forme zapostavilo širok spekter umetniškega dogajanja (**Donald Kuspitt, Timothy J. Clark, Griselda Pollock, Charles Harrison**).

Na spremembe v literarni in zgodovinski vedi, ki so sprožile tudi spremembe v umetnostni zgodovini, sta vplivala strukturalizem (**Maurice Merleau Ponty, Mayer Schapiro, Norman Bryson**) in poststrukturalizem. Medtem ko je strukturalizem iskal pomene, ki se skrivajo za zgolj ikonografsko določitvijo posameznih podob, in te pomene skušal določiti z uporabo konceptualnih dvojic ter se v umetnostni zgodovini združil s semiotiko, je poststrukturalizem pod drobnogled

postavil prav te ideje. Roland Barthes je zanikal pomen avtorstva, Jacques Derrida pa dekonstruiral metafizično metodo binarnih dvojic in zanikal možnost popolnega razkritja intence umetniškega dela, saj je vsako branje teksta le ena od možnih interpretacij. V vizualnih umetnostih so takšna branja podvomila o ideji kreativnega avtorja kot izvoru tistega, kar je prisotno v umetniškem delu, in zanimala vsako jasno in popolno branje umetniškega dela. Michael Foucault je priredil koncept analize diskurza, da je lahko opisal pogled na razdrobljen in mnogoličen značaj razmerij moči v družbi – na ta način lahko umetniško delo beremo kot vozlišče neskončnega števila diskurzov in ga uporabimo kot sredstvo identifikacije skritih potekov moči in nadzora. Foucault nas opozarja, da je umetnost preteklosti umetnost zmagovalcev in da je samo delo umetnostnih zgodovinarjev odvisno od mrež diskurzov, v katere so vpeti.

Razvijal se je tudi feminizem in t. i. ženske študije – sprva na podlagi marksizma –, ki so razkrili izključevanje ženskih umetnic iz ustvarjenega kanona umetnostne zgodovine, konstruirane kot dominantno moški diskurz, hkrati pa pokazali, da so strukture izobraževanja in javnega delovanja v preteklih stoletjih v veliki meri onemogočale uveljavitev ženskim umetnicam. Ukvarjali so se z odkrivanjem podatkov o pozabljenih avtoricah in zavetnicah. Poleg tega jih je zanimal koncept *gledalke*, razbiranje umetnin, ki bi bilo drugačno od privajenega ideološkega, ki je razkrilo stereotipno in podrejeno upodabljanje žensk v likovni umetnosti. V 70. letih se je zanimanje ženskih študij prevesilo predvsem k izzivanju tradicionalne discipline in patriarhalnih temeljev družbe, za kar uporabljajo metode poststrukturalizma, marksizma, psihoanalize, semiotike in strukturalizma in se odrekajo zgolj enosmernemu feminističnemu pristopu (**Griselda Pollock, Linda Nochlin, Judith Butler, Linda Nead, Luce Irigaray**).

Pojavile so se kritike na račun evrocentrizma umetnostnozgodovinskih študij, predvsem pod vplivom literarnega zgodovinarja **Edwarda W. Saida**, ki je na podlagi Foucaultevih perspektiv pripomogel k razvoju postkolonialnih študij. Te na področju umetnostne zgodovine med drugimi razvija **Olu Oguibe**, ki trdi, da je umetnostna zgodovina predvsem zgodovina zahodne umetnosti, pisana iz perspektive zahodnega pogleda, v njej pa je prisotnost drugih kultur razumljena kot prisotnost primitivnega drugega, in zagovarja tezo, da bi namesto o npr. modernizmu morali govoriti o modernizmih. Ločeno od postkolonialnih študij, pa vendar ustvarjajoč novo polje, ki se razlikuje od modernizma zahodne umetnosti, o drugačnosti sovjetske umetnosti ter o povezanosti totalitarizma in avantgarde

razmišlja **Boris Groys**. Prav tako kot ženske študije tudi ti avtorji razkrivajo in konstruirajo zgodbe umetnosti drugih prostorov.

Pisala se je tudi zgodba postmodernizma (Francois Lyotard, Jean Baudrillard, Frederic Jameson), ki je močno vplivala na razprave o umetnosti (**Craig Owens**, **Donald Kuspitt**). V umetnostni zgodovini se je v drugi polovici 20. stoletja pojavil interes za širitev polja raziskovane snovi, na začetku predvsem pod vplivom filmskih študij. Vanjo so se vključili relevantni pogledi na nove zvrsti umetnosti (videoumetnost, performans, inštalacija, *land art*, *body art*, novomedijska umetnost itd.), pomembno pa je postalo tudi raziskovanje množičnih medijev in podobe (**Hans Belting**, **W. J. T. Mitchell**, **Lev Manovich**, **Donna Haraway**).

V 80. in 90. letih je izšlo mnogo prispevkov, ki so napovedovali smrt pripovedi o umetnosti ali celo umetnosti same. "Če je kriza v umetnosti nekaj, kar umetnostni zgodovinar brez težav sprejema ali celo razglašča, saj se bolečina dogaja na tujem telesu, pa postane zadeva hipoma drugačna, če ljudje kot Hans Belting razglasijo konec umetnostne zgodovine, resda še z vprašajem, **Victor Burgin** konec umetnostne teorije, če *The College Art Association of America* posveti številko svojega glasila krizi stroke ali če tujec v njej, **Norman Bryson**, ugotavlja, da so njene današnje metode daleč za tistimi, ki jih uporabljajo literarna teorija, lingvistika, psihoanaliza, semiotika itd., in če temu pritrdijo **Svetlana Alpers**, **James Ackerman**, **Henri Zerner**, **Martin Warnke**, **Lionello Puppi**, **O. K. Werckmeister**, potem ne gre več za domislek, temveč za resno stvar," je slovenskemu občinstvu razlagal Tomaž Brejc.<sup>21</sup> Temu spisku, ki dejansko kaže na novo (ali pa še vedno trajajočo) krizo umetnostne zgodovine, ki se ni več zmožna spoprijemati s svojim predmetom, bi lahko dodali še **Arthurja C. Danta**, **Giannija Vattima**, **Petra Bürgerja** ali Donalda Kuspitta.

Gotovo te zgodbe kažejo tudi na velike spremembe, ki jih vsaj od 60. let opazamo v sami umetnosti in našem razumevanju umetnosti. Umetnost povsem očitno spreminja svoj predmet in način bivanja, s tem pa se spreminjata tudi njen pomen in naše razumevanje tega. A tudi če je res, da umetnosti grozi, da se bo zlila z vsakdanjikom, to ne pomeni, da ne bodo več nastajale vrhunske in kakovostne umetnine (te so nastajale tudi v obdobjih pred začetkom umetnosti), ampak le, da bomo idejo statusa umetnosti v družbi razumeli drugače. Pojem smrti umetnosti in z njo umetnostne zgodovine opisuje dobo konca metafizike.

<sup>21</sup>Brejc, 1988, 973–974.

“Ne moremo več neproblematično zatrjevati, da je *Umetnost* nekako izven obsežka drugih reprezentacijskih praks in institucij, s katerimi je sočasna – posebej so danes to tiste, ki sestavljajo tisto, kar problematično imenujemo *množični mediji*.”<sup>22</sup> Kljub temu da se je umetnost gotovo vsaj nekoliko vrnila v življenje in je vedno bolj podobna svetu množičnih medijev in vizualni kulturi na splošno, pa sta ji še vedno “dodeljena veliko večja ugled in svoboda, o kateri lahko zabavna industrija in oglaševanje le sanjata. Njena svoboda pa gotovo živi na račun omejene pomembnosti v smislu socialnega in ekonomskega pomena umetnosti.”<sup>23</sup>

### NOVEJŠA UMETNOSTNA ZGODOVINA V SLOVENIJI

Skušala bom predstaviti kratek prerez sodobnejših metod, ki jih uporabljajo avtorji za raziskave umetnosti, ki jo opisujeta pojma modernizem in postmodernizem oz. sodobna umetnost 20. stoletja. Ta gotovo ostaja pomanjkljiv (že zato ker se osredotoča zgolj na del umetnosti in ne vključuje raziskav arhitekture, oblikovanja itd.) in teži k novim in novim revizijam, nastaja pa v upanju, da si bo tudi slovenska umetnostna zgodovina nekoč pridelala relevantno delo o možni umetnostnozgodovinski metodologiji.

Stanje na področju metodologije in splošneje slovenske umetnostne zgodovine 20. stoletja je še bolj problematično od tistega v zahodni paradigmi. Metodologija slovenske umetnostne zgodovine je redko obravnavana tema slovenske umetnostnozgodovinske stroke, umetnostna zgodovina pa do trenutka pisanja ni opravila nekaterih temeljnih nalog za umetnost 20. stoletja (pregledne relevantne umetnostnozgodovinske študije tega obdobja so redke, prav tako monografske obdelave posameznih avtorjev, slogov in obdobj, pregled likovne kritike za 20. stoletje razen nekaterih fragmentov (Krečič, Mikuž) ne obstaja). Očitno je, da je “v slovenski umetnostni zgodovini čutiti določeno animoznost do moderne umetnosti”.<sup>24</sup>

Umetnostnozgodovinske študije, uporabljajoče sodobnejše raziskovalne metode, so se pojavile razmeroma pozno, če jih primerjamo npr. z raziskavami v slovenski literarni vedi. Te niso doživele širšega razcveta in niso dale naslednikov tudi zaradi tega, ker njihovi protagonisti niso vstopili oz. niso imeli (in nimajo) priložnosti vstopiti v ključne umetnostnozgodovinske institucije (*Oddelek za umetnostno zgodovino*, *Umetnostno zgodovinski inštitut Franceta Steleta* v okviru

---

<sup>22</sup> Burgin, 1986, 204.

<sup>23</sup> Belting, 2003, 165.

<sup>24</sup> Brejc, 2004, 229.

SAZU), kjer bi se njihove raziskovalne metode lahko širile. Zaradi pozne uveljavitve sodobnejše metodologije in nasprotovanja, ki ga je bila ta deležna, te metode niso vplivale ne na umetnostno zgodovino ne na likovno kritiko, ki tako čez vso drugo polovico stoletja ostaja zmes faktografije in vživljanja v umetnino.

Hvalevredno delo je namesto umetnostnozgodovinske vede opravila druga stroka, filozofska estetika, zlasti pa *Slovensko društvo za estetiko* s svojimi raziskavami avantgard, preloma med modernizmom in postmodernizmom, novomedijske umetnosti, telesa ter s prirejanjem (od leta 1984) rednih mednarodnih kolokvijev za estetiko (Lev Kreft, Aleš Erjavec, Janez Strehovec, Marina Gržinić, Ernest Ženko, Bojana Kunst itd.). V tem okviru je treba opozoriti tudi na delo umetnostnega zgodovinarja **Petra Krečiča**, ki je velik del svojih umetnostnozgodovinskih raziskav namenil razkrivanju zgodbe slovenske zgodovinske avantgarde (Avgust Černigoj, Eduard Stepančič), čeprav to področje po njegovih besedah še vedno ostaja nekakšen črni raček v temeljnih slovenskih umetnostnozgodovinskih inštitucijah.<sup>25</sup>

“Neuresničeni vzor” *Oddelka za umetnostno zgodovino* je leta 1978 pomenila “marksistična umetnostna zgodovina”, medtem pa so se zunaj oddelka že pričele uveljavljati tudi drugačne tendence umetnostnozgodovinske problematike.<sup>26</sup>

Kot začetek novejšje umetnostne zgodovine na Slovenskem lahko navedemo polemični spis **Braca Rotarja** iz leta 1970, ki je pokazal na nacionalne težnje v vedi o umetnostni zgodovini in neznanstvenost raziskav z vnaprejšnjim zelenim rezultatom, na drugi strani pa opozoril na manko metodologije slovenske umetnostne zgodovine: “Logična posledica odsotnosti metodološkega razvoja je odsotnost problematike (ta je zreducirana na evidentiranje objektov in problem, kako vključiti posamezne objekte v tkivo opisane doktrine) in permanentna pedagogizacija dejavnosti, katere naloga je priličiti občinstvo opisovanemu modelu (ob tem se polomi vsaka demokratičnost), in kljub drugačnim deklaracijam, prav določena standardizacija splošnega okusa.”<sup>27</sup>

V odgovor na ostro kritiko se je oglasil zgolj France Stele in v svojem odgovoru nakazal nelagodje do teorije, ki ga umetnostna zgodovina, kakor se zdi, ohranja vse do današnjih dni. Po Steletu naj bi bila umetnostna zgodovina strogo ločena od filozofskih spekulacij, ki so mogoče le širše, v okviru umetnostnozgodovinske vede, ki pa ni našla prostora v nobenem izmed obstoječih ‘delokrogov’: “Zgo-

<sup>25</sup> Grafenauer Krnc, 2006.

<sup>26</sup> Menaše, 1978, 178.

<sup>27</sup> Rotar, 1970, 241.

dovina je namreč eksaktna veda, umetnostna veda ali znanost o likovni umetnosti pa je filozofsko spekulativna, torej v osnovi drugačna kakor prva.”<sup>28</sup>

V dveh člankih, ki ju je Rotar objavil v naslednjem letu, je dodatno razkril ideologijo, na kateri sloni zgodovina umetnosti, in prišel do ugotovitve, da je “aktualni pojem umetnosti validen samo s stališča meščanskega idealizma” in da je za znanost prazen pojem.<sup>29</sup> Sodobne vede o likovni umetnosti bi morale “postaviti vprašaj nad meščansko humanistično tradicijo in njeno vrednostno strukturo, saj bi se umetniška produkcija izkazala za enakovredno drugi in drugačni formula-tivni produkciji, njen efekt pa za enega možnih in obstoječih efektov kompleksa formula-tivne produkcije”.<sup>30</sup> Ko je Rotar na podlagi nadgraditve in kritike predvsem Lévi-Straussove razlage umetnosti prišel do te ugotovitve, se je tako odrekel tradicionalni umetnostni zgodovini. S pomočjo raznolikih teoretičnih izhodišč in besedili, ki so v svoji strukturi zapletena in mnogoznačna, kar ideologiji onemogoča, da bi si jih polastila, se je lotil razgrajevanja, razčlenjevanja in razdiranja posameznih totalitet, ki jih je vzpostavila veda o likovnem. To je počel vse do sredine 80. let, ko si je vsaj na področju umetnosti izbral teoretski molk. Njegovo raziskovanje je v slovensko vedo o umetnosti z deli, kakršni sta npr. *Likovna govorica* (1972) in *Govoreče figure. Eseji o realizmu* (1981), uvedlo poststrukturalizem, ki uvaja “spekulativne postsemiotične, semiološke, dekonstruktivne in lacanovske psihoanalitične metode interpretacije slikarstva”.<sup>31</sup>

V drugi polovici 60. let je kot filozof, pesnik in teoretik umetnosti v slovenskem prostoru pričel objavljati **Andrej Medved**. Medved je avtor, ki sodi k robnemu modernističnemu mišljenju o umetnosti, saj izhaja iz posebnega spraševanja o obstajanju, pojavljanju in delovanju. V slovenski umetnosti je na podlagi tez Achilla Bonita Olive v 80. letih zasidral termin *nova podoba* in sodeloval pri njegovi uveljavitvi in širjenju. Od 80. let združuje kritiško, kuratorsko in umetnostnozgodovinsko prakso predvsem v polju slovenske modernistične umetnosti in njenega nadaljevanja: “Moje pisanje nastaja v *okvirih* poezije-literature in teorije o umetnosti, filozofije, psihoanalize, vse bolj prevajam [...], od leta 1985 urejam zbirko *Artes* pri Obalnih galerijah, od lani pa edicijo *Hyperion*.”<sup>32</sup>

<sup>28</sup> Stele, 1970, 332.

<sup>29</sup> Rotar, 1971, 129.

<sup>30</sup> Prav tam, 134.

<sup>31</sup> Šuvakovič, 1999, 161.

<sup>32</sup> Medved, 2001, 251.



Njegovo delo izhaja iz fenomenološkega pogleda na umetnost, ki poleg čutnih zaznav umetniškega dela zagovarja tudi obstoj nečutnih vrednosti in pomenov. Ta izhodišča združuje z lacanovsko psihoanalizo, deli Deleuza in Guattarija, Derridaja, novejših umetnostnih teoretikov (predvsem francoske šole) in Antonina Artauda ter Georgeseta Batailla. S pomočjo estetske kontemplacije razkriva svoj pogled na globlja bistva umetniških predmetov. Ta se kažejo v obravnava za njegovo koncepcijo slikarstva ključnih tem (sublimno, romanticizem, forma, ki je odločilna za razumevanje reči), s katerimi ustvarja posebno linijo slovenskega slikarstva in kiparstva druge polovice 20. stoletja.

**Tomaž Brejc** v nasprotju z Andrejem Medvedom ostaja zavezan umetnostni zgodovini in je eden redkih umetnostnih zgodovinarjev v Sloveniji, morda mu je v tem pogledu podoben še Tomislav Vignjević, ki se v svojih raziskavah loteva skoraj vseh obdobij zgodovine umetnosti, kljub temu da je glavčina njegovih del posvečena obdobju modernizma (impresionizem, skupina OHO, slikarstvo 20. stoletja). Čeprav bolj kakor Rotar ali Medved ostaja zavezan raziskavam v okvirih umetnostne zgodovine, pa v svoje delo vključuje množico novejših metodoloških usmeritev in dognanj ključnih avtorjev. V 80. letih je spodbudil razpravo o razmerju med modernizmom in postmodernizmom ter opozoril na krizo v umetnostni zgodovini. Njegov *Temni modernizem* je v tem trenutku še vedno ključno delo za razumevanje slovenskega modernističnega slikarstva. Knjiga je zasnovana na predpostavki, da se v slovenskem modernističnem slikarstvu dominantno izraža temna in tragična finalna izkušnja umetnika – pravzaprav gre za modernistično idejo umetnika kot tragične figure, ki temelji na eksistencialistični filozofiji in od katere se Brejc ne distancira. Ta teza pa nujno vnaprej določi selekcijo umetniških del, predstavljenih v knjigi.

Brejc mnogokrat glasno kritizira ključne institucije zaradi slabega stanja raziskav in njihove distance do področja umetnosti 20. stoletja. Ob simpoziju *Naloga in izzivi umetnostne zgodovine v 21. stoletju*, ki je marca 2004 potekal na SAZU, je poudaril, da se mora sodobna umetnostna zgodovina “predvsem soočiti z izkušnjami t. i. vizualnih študij: ni čistih umetniških vizualnih medijev, vsi mediji so mešani mediji, vse podobe so intertekstualne”.<sup>33</sup> V tradicionalistično polje slovenske umetnostne zgodovine Tomaž Brejc neprestano vnaša informacije o sodobnih metodoloških dognanjih, ki pa so v tem polju le redko tudi sprejeta.

<sup>33</sup> Brejc, 2004, 114.

**Milček Komelj** pravzaprav v polje umetnostne zgodovine ni vpeljal nobene novejših metode, vendar pa ga na tem mestu omenjamo zaradi posebnega odnosa, ki ga razvija do umetnine in ga lahko opišemo kot nekakšno vživetje, empatijo oz. pogovor z umetnino, kar se najbolje razkriva v eseju *Rembrandtova tolažba*.<sup>34</sup> V prvi številki revije *M'ARS* v članku, ki sicer govori o umetnostni zgodovini in kritiki, a se dotika tudi umetnostnozgodovinske metode, trdi, da je "teorija na likovnih šolah nekako toliko odgovorna za nastanek umetnikov, kot naj bi bila po pričakovanih pri umetnostni zgodovini za formiranje kritikov. Umetnikov pa šola tako ali tako ne proizvaja, podobno kot ne zagotavlja kritiške sposobnosti zgodovinarjev za ugotavljanje umetnosti, ampak sta obe odgovorni za obrt, za osnovne prijeme, za metodologije."<sup>35</sup> To mnenje propagira posebno nagnjenje, poseben "umetnostni čut", ki umetnika in kritika loči od drugih ljudi in je v tem pogledu problematično. Kljub temu da je takšen način razumevanja umetnine problematičen, saj temelji na konstrukt "nedolžnega pogleda", posebni lastnosti "pesniškega načina dojetja", ki "je največkrat dana ustvarjalcem", in mitizaciji umetniškega dela, Komelj s svojim načinom pogleda vendarle zastavlja protipol pretežno formalistični in ikonografski usmeritvi *Oddelka za umetnostno zgodovino*.<sup>36</sup>

Kadar sta tradicionalna slovenska umetnostna zgodovina in likovna kritika raziskovali umetnost 20. stoletja, sta mnogokrat pozabili na postavitev likovnih del v širši kontekst in zagovarjali njihovo samobitnost. Prav zato so posebej pomembne povsem drugače zasnovane raziskave Tomaža Brejca (*Slovenski impresionisti in evropsko slikarstvo*, 1982) in **Jureta Mikuža** (*Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost*, (1982) 1995).

Mikuž je svojo doktorsko disertacijo zasnoval predvsem na primerjalni formalni analizi tujih in slovenskih umetniških del in ob tem opozarjal tudi na pomen zgodovinskih okoliščin. "Jure Mikuž meni, da je pomanjkanje tradicije nefigurativnega ena izmed največjih pomanjkljivosti slovenske umetnosti in je na določen način zaviralo njen razvoj," zaradi česar je avtor zavestno propagiral nefigurativno umetnost, skladno s stališči zahodne formalistične kritike.<sup>37</sup>

Njegovo naslednje pomembnejše delo *Podoba roke* (1983), ki se ukvarja z delom Jožefa Petkovška, temelji na metodi psihoanalize slike. Od konca 90. let se

---

<sup>34</sup> Komelj, 1997.

<sup>35</sup> Komelj, 1989.

<sup>36</sup> Komelj, 2004, 121.

<sup>37</sup> Mastnak, 1998, 46.

Jure Mikuž posveča predvsem raziskovanju podobe, ki presega ikonografske metode, in razmišlja o statusu podobe, njenem učinku in moči. V slovenski prostor s svojim raziskovalnim delom in vzpostavitvijo oddelka za zgodovinsko antropologijo likovnega na ISH vnaša metodo zgodovinske antropologije likovnega, ki jo je začrtala predvsem francoska novejša zgodovina.

Ob slikarstvu Jožefa Petkovška je mogoče opozoriti še na dodatno lastnost umetnostne zgodovine v zadnjih nekaj desetletjih. S projektom *Potlačena umetnost*, ki se je leta 1996 začel pod okriljem Sorosovega centra za sodobno umetnost v Ljubljani in ki ga je vodil Jure Mikuž (izdaja publikacije *Potlačena umetnost* leta 1999), se je javno vzpostavila problematika *potlačenih* dogodkov v polju slovenske umetnosti in posledičnega brisanja zgodovinskega spomina. Eno izmed perečih tem slovenske umetnosti, mitizacijo slikarstva Jožefa Petkovška, je **Sergej Kapus** nadaljeval v samostojni publikaciji *Ugrabljeni slikar* z natančno zgodovinsko in formalno analizo. Tudi **Beti Žerovc**, ki se je v zborniku spopadla s problematiko *Vesne*, je nadaljevala razkrivanje mitologij v slovenski umetnosti, a na drugačen način. Z metodološko obravnavo, ki temelji predvsem na Bourdieujevih težah, je leta 2000 v magistrskem delu razgradila mitizirano podobo Riharda Jakopiča.

Delo **Igorja Zabela** sega od prevajanja, teorije, umetnostne zgodovine, kritike in kuratorske prakse do za slovenski prostor neznačilnega vsestranskega povezovanja s tujino. Njegova knjiga *Vmesni prostor – eseji o slikarstvu Emerika Bernarda* kaže njegovo metodološko obravnavo umetnin. Ta primarno izhaja iz introspektivnega procesa ob doživljanju likovnega dela – ob tem se že nakažejo metodološke možnosti za interpretacijo (v tem primeru temeljijo na modernističnih (Greenbergovih) programskih predpostavkah, za katere se zdi, da so zajete tudi v Bernardovi intenci) – in se razširi v “sekundarni obdelavi”. Metodološki okvir torej ni dan vnaprej, ampak se izkristalizira med samim delom: “Moram reči, da t. i. poststrukturalizem ni bil moje izhodišče; prej bi rekel, da je sama narava stvari [...] pripeljala do uvidov, ki sem jih potem, včasih s precejšnjim začudenjem, našel že zapisane in opisane.”<sup>38</sup> Za njegovo delo je značilno stalno preverjanje lastne pozicije, pomemben moment, ki je pogosto izostal v pretekli slovenski umetnostni zgodovini.

Tudi esejistični pristop zbirke *Speculationes* bazira na mnogih teoretskih osnovah, od klasičnih modernističnih tekstov (Greenberg, Fried) do teoretikov

<sup>38</sup> Zabel, 1991, 14.

filma (Eisenstein) in filozofije (Deleuze, Guattari, Baudrillard, Barthes). Hkrati odpira zanimiva vprašanja o izginjanju objekta, realnosti, izkušnjah časa in prostora v moderni in postmoderne umetnosti ter primerjave med deli slovenskih in tujih avtorjev.

Poleg tega, da je opozarjal na spregledane teme slovenske umetnosti v okviru razstav *Moderne galerije* (skupina OHO, slovenske zgodovinske avantgarde itd.), se je Zabel posvetil tudi pisanju zgodovine slovenske umetnosti od 70. let do danes, predvsem slikarstva, ki mu je posvetil največji del svojega opusa, najceloviteje ob trilogiji razstav slovenske umetnosti med letoma 1975 in 2005. V zadnjem katalogu trilogije *Teritoriji, identitete, mreže. Slovenska umetnost 1995–2005* je vzpostavil nastavek za razumevanje razlike med modernizmom in sodobno umetnostjo, v kateri slednja dekonstruira in kritizira temeljne teze glavnega modernističnega toka, hkrati pa izhaja iz specifične modernistične tradicije, ki prek neoavantgard sega do začetka 20. stoletja z zgodovinskimi avantgardami. Vzpostavljata se torej dve, na družbeni ravni “nejasno definirani in heterogeni skupini v polju t. i. nacionalne kulture”, na konceptualni ravni pa “gre za (včasih zelo globoke) razlike v pojmovanju umetnostne prakse, njenih postopkov in načel”.<sup>39</sup>

Omeniti je treba tudi polje, v katero naj bi se vključevala tudi slovenska umetnost – polje vzhodnoevropske umetnosti, ki je bilo s samodefinicijo nekaterih ruskih teoretikov (Groys) vzpostavljeno kot protipol polju zahodnoevropske umetnosti. Ta definicija pa je naletela na odobravanje pri nekaterih slovenskih umetnikih, gotovo pa jo lahko povežemo tudi z delom *Moderne galerije* (**Zdenka Badovinac**) in vzpostavitevijo *Zbirke vzhodnoevropske umetnosti 2000+*. Kljub temu se zdi, da v 90. letih sodobna umetnost vse bolj oblikuje enotno polje, v katerem izginjajo vse vidne kulturne razlike.<sup>40</sup>

Delo **Tomislava Vignjevića**, povezano s slovensko umetnostjo 20. stoletja, je pomembno predvsem zaradi uvajanja razmisleka o slikarstvu, ki vključuje podobe množičnih medijev. Obravnava slikarstva, ki kaže na izstop iz modernistične logike slike, je sočasna s svetovnimi tokovi uvajanja te problematike v polje umetnostne zgodovine (Hans Belting, Peter Weibel). V slovenskem prostoru to problematiko lahko povežemo tudi z razstavo *Revizije, Slika 70+90*, ki sta jo v galeriji P74 leta 2001 pripravila **Tadej Pogačar** in **Tanja Mastnak**. Razstava je pomenila

---

<sup>39</sup>Zabel, 2005, 8.

<sup>40</sup>Zabel, 2003, 35.

nadaljevanje objavljenega magistrskega dela Tanje Mastnak *Koncept ponavljanja v moderni likovni umetnosti: slovenske refleksije*, avtorica pa je pokazala na vzroke za prezrtost umetnostnih del, povezanih s konceptom ponavljanja in množične potrošnje, ter z zgodovinsko analizo virov "s stališča postmodernizma in v luči spoznanj poststrukturalizma" opozorila na njihov pomen za prehod likovne umetnosti iz modernizma v postmodernizem.<sup>41</sup> Avtorica se je zatem lotila druge pomembne tematike, ki še ni bila obravnavana v slovenski umetnostni zgodovini: problematike spola. V več člankih je ključna vprašanja s področja ženskih študij aplicirala na slovensko umetnost (avtoportreti umetnic na Slovenskem, razstavna politika ob koncu 19. stoletja, delo in recepcija Ivane Kobilce, akademsko šolanje, problemi reprezentacij ženskosti in moškosti). Na področju ženskih študij moramo omeniti delo **Alenke Spacal**, ki v svojem delu uporablja tudi način natančnega branja ob analizi sodobnega medijskega poročanja o umetnicah, npr. v članku *Umetnice: "lepe", "nežne" in "intuitivne"* iz leta 2004.

Klasični umetnostnozgodovinski pristopi so se spremenili tudi pri grafični umetnosti, saj je 24. mednarodni grafični bienale leta 2001 zamajal tradicionalni koncept grafike. Kakor je v spremnem tekstu v katalogu zapisala **Breda Škrjanec**, bistva grafike, tega prej v Sloveniji tako natančno določenega likovnega polja, ne predstavlja zgolj multipliciranje in originalnost, ampak koncept dvofaznega razmišljanja.<sup>42</sup> S tem pa se je tudi grafika odprla za novejšo metodološke pristope.

K razširitvi raziskovalne tematike in novejši metodologije slovenske zgodovine umetnosti v 90. je pomagala vzpostavitev *Sorosovega centra za sodobno umetnost* (danes SCCA) v Ljubljani. V tem okviru je leta 1999 nastal prvi pregled slovenske videoumetnosti (**Barbara Borčič**), center pa od leta 1997 skrbi tudi za izobraževanje na področju sodobne kuratorske prakse in pripravlja seminarje iz pisanja, s poudarkom na teoretski in kritiški refleksiji (od 2003), s čimer skuša zapolniti obstajajoči manko.

Novejše področje novih medijev zahteva drugačno raziskovalno metodo, ki je nujno interdisciplinarna, saj se za razumevanje tega področja umetnostnozgodovinske metode izkažejo kot nezadostne. Raziskovanje v tem polju zahteva poznavanje delovanja sodobnih tehnologij, njihove družbene vloge, drugačnega kon-

<sup>41</sup> Mastnak, 1998, 7.

<sup>42</sup> Škrjanec, 2001, 63.

cepta realnosti podobe, spremenjenega razmerja med gledalcem in umetniškimi delom itd. V polje teh raziskav lahko umestimo delo **Janeza Strehovca, Dunje Kukovec, Marine Gržinić in Melite Zajc**.

Slovenski prostor danes sledi umetnosti in izven nekaterih ključnih institucij za umetnostno zgodovino tudi metodologiji raziskovanja umetnosti modernizma in sodobnega časa, kakršno poznajo države zahodnega sveta (kar seveda ni pozitivno v vsakem pogledu). Kljub temu pa se včasih zazdi, da naše okolje (vsaj večina slovenske umetnostne zgodovine in tistih, ki težijo po vzpostavljanju nacionalne umetnosti) še vedno skuša vzpostaviti ideološko konstruirano idejo o večni in metafizični naravi umetnosti, prav kakor trdi Janez Strehovec.<sup>43</sup>

## BIBLIOGRAFIJA

Belting, H. (1995): *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München (citirano po: *Art History after Modernism*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2003).

Brejc, T. (1988): "Revizije v sodobni umetnostni zgodovini", *Sodobnost*, XXXVI, 10, 973–982.

Brejc, T. (2004): "Umetnostna zgodovina ob koncu modernizma", v: Murovec, B., ur., *Slovenska umetnostna zgodovina, Tradicija, problemi, perspektive*, Založba ZRC, Ljubljana, 107–114.

Burgin, V. (1986): *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity (Communications & Culture)*, Brill Academic Publishers, Boston.

Fernie, E. (1995): *Art History and its Methods*, Phaidon Press Ltd., London.

Grafenauer Krnc, P. (2006): "Intervju s Petrom Krečičem ob razstavi Eduarda Stepančiča v Cankarjevem domu", *Arterija*, Radio Študent, 24. 5. 2006 (dostopno na [www.radiostudent.si](http://www.radiostudent.si), 24. 5. 2006).

Höfler, J. [dopolnitve Klemenčič, M. (2006)] (1999): *Uvod v slovensko umetnostno zgodovino z bibliografskim pregledom*, Skripta, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za umetnostno zgodovino, Katedra za slovensko umetnost in umetnost drugih južnih Slovanov, Ljubljana (dostopno na: <http://www.ff.uni-lj.si/oddelki/umzgod/teksti/uvod.doc>, 1. 5. 2006).

---

<sup>43</sup> Strehovec, 2002, 248–249.

- Kleinbauer, E. W. (1989): *Modern Perspectives in Western Art History*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London.
- Komelj, M. (1989): "Umetnostna zgodovina in kritika", *M'ARS*, I, 1, 5–13.
- Komelj, M. (1997): *Poteze : slovensko slikarstvo XX. stoletja = Striche : slowenische Malerei im XX Jahrhundert*, Nova revija, Ljubljana.
- Komelj, M. (2004): "Umetnostna zgodovina in umetnost", v: Murovec, B., ur., *Slovenska umetnostna zgodovina, Tradicija, problemi, perspektive*, Založba ZRC, Ljubljana, 119–127.
- Kralj, F. (1933): *Moja pot*, Tiskovna zadruga, Ljubljana.
- Mastnak, T. (1998): *Koncept ponavljanja v moderni likovni umetnosti: slovenske refleksije*, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana.
- Medved, A. (2001): "Pogovor z Andrejem Medvedom", v: (*Ne*)uresničene razstave, eseji o likovni umetnosti, Hyperion, Koper, 240–254.
- Menaše, L. (1978): "Umetnostna zgodovina – včeraj, danes, jutri. Uvodne teze za razpravo o konceptu umetnostne zgodovine. Ex praeterito praesens prudenter agit ni futurum actionem deturpet", *Anthropos*, V–VI (citirano po: *Zapisi 1951–1994*, Narodna galerija, Ljubljana 2001, 164–181).
- Molè, V. (1941): *Umetnost: Njeno obličje in izraz*, Slovenska Matica, Ljubljana.
- Montrose, L. A. (1989): "The Poetics and Politics of Culture", v: Aram Veaser, H., ur., *The New Historicism*, Routledge, New York–London, 15–37.
- Rotar B. (1970): "Možnosti znanosti o likovni umetnosti na Slovenskem", *Naši razgledi*, XIX, 9, 241.
- Rotar, B. (1971): "Nekaj vprašanj o vedi o likovni umetnosti; za teorijo produkcije likovnih formulacij", *Problemi*, VIII, 98/99, 124–135.
- Sedlmayr, H. (1950): *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich (citirano po: Schlink, W. (1998): *The Gothic Cathedral as Heavenly Jerusalem: A Fiction in German Art History*, dostopno na: [www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/450/pdf/gothic.pdf](http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/450/pdf/gothic.pdf), 10).
- Šijanec, dr. F. (1961): *Sodobna slovenska likovna umetnost*, Založba Obzorja, Maribor.
- Stele, F. (1966): "Predgovor k prvi izdaji" (1924), v: *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih, Kulturnozgodovinski poskus*, Druga izdaja, MK, Ljubljana, 3–5.
- Stele, F. (1966): "Razvoj historije umjetnosti", v: *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, Izdanje i naklada jugoslavenskog leksikografskog zavoda, Zagreb, 242–244.
- Stele, F. (1970): "Polemika: Slovenska zgodovina umetnosti v sodobnem zrcalu", *Naši razgledi*, XIX, 11, 332.

- Strehovec, J. (2002): "Rojstvo moderne umetnosti iz duha muzeja", v: Groys, B., *Teorija sodobne umetnosti, izbrani eseji*, ŠOU, Ljubljana, 227–253.
- Šumi, N. (1975): "Pojasnilo", v: *Pogledi na slovensko umetnost*, Partizanska knjiga, Ljubljana, 5–11.
- Šuvaković, M. (1999): *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Srpska akademija nauka i umetnosti-Prometej, Beograd-Novı Sad.
- Zabel, I. (1991): [*Druga narava*] *Vmesni prostor – Eseji o slikarstvu Emerika Bernarda*, Krt, Ljubljana.
- Zabel I. (2003): "Sodobna umetnost in slovenski prostor", v: *Mediathèque ENSBA, Skupine, gibanja, težnje v sodobni umetnosti od leta 1945*, Studia Humanitatis, Ljubljana, 315–325.
- Zabel, I. (2005): "Sodobna umetnost", v: Španjol, I., Zabel, I., ur., *Teritoriji, identitete, mreže. Slovenska umetnost 1995–2005*, Moderna galerija, Ljubljana.