

---

# Zbornik za umetnostno zgodovino

---

Archives d'histoire de l'art

---

Art History Journal

---

Izhaja od / Publié depuis / Published Since 1921

---

Nova vrsta / Nouvelle serie / New Series LI

---

Ljubljana 2015

**ZBORNİK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO N.S. LI/2015**

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  
**MATEJ KLEMENČIČ**, glavni in odgovorni urednik / Editor  
**JANEZ BALAŽIČ, MARJETA CIGLENEČKI, STANKO KOKOLE, MATEJA KOS,**  
**ANDREJ SMREKAR, SAMO ŠTEFANAC, ALENKA VODNIK**

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  
**JELKA JAMNIK, PHILIP BURT**

Prevajalci povzetkov in sinopsisov / Translators for Summaries and Abstracts  
**MAJA LOVRENOV, MAJA LAZAREVIČ BRANIŠELJ**

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, 2016

**ZA AVTORSKE PRAVICE REPRODUKCIJ ODGOVARJAJO AVTORJI OBJAVLJENIH**  
**PRISPEVKOV.**

**ISSN 0351-224X**

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

# Kazalo / Contents

Jubilej dr. Ksenije Rozman 9

JANEZ HÖFLER

Ob jubileju prof. dr. Sonje Ane Hoyer 13

FRANCI LAZARINI

Dr. Damjan Prelovšek – sedemdesetletnik 16

---

## RAZPRAVE IN ČLANKI / ESSAYS AND ARTICLES

---

NATAŠA GOLOB

Brevir škofa Žige pl. Lamberga in Bartolomeo del Tintore 21  
alias Picov mojster

*The Breviary of Bishop Sigismund of Lamberg  
and Bartolomeo del Tintore alias Maestro di Pico*

---

DANIJEL CIKOVIĆ

Reliquiario di San Quirino presso la Cattedrale di Veglia (Krk): 55  
donazione del duca Guglielmo V di Baviera al vescovo  
Giovanni della Torre

*Relikviarij sv. Kvirina iz krške katedrale: donacija vojvode  
Vijema V. Bavarskega škofu Giovanniju della Torre*

---

ENRICO LUCCHESI

Il pittore del Settecento veneziano Nicola Grassi e il suo raggio 73  
d'influenza fuori dai confini della Repubblica di San Marco

*Nicola Grassi, slikar beneškega settecenta, in njegov radij  
vpliva zunaj mej Republike svetega Marka*

---

SANJA ŽAJA VRBICA  
Slovenski slikar Anton Perko – dvorski marinist s dubrovačkom  
adresom 93  
*Slovenski slikar Anton Perko – dvorni marinist z dubrovniškim  
naslovom*

---

TOMAŽ BREJC  
Ivan Prijatelj in likovna umetnost 111  
*Ivan Prijatelj and Fine Arts*

---

RENATA NOVAK KLEMENČIČ  
Enrico Nordio in »gotska« bifora na koprski Loži 175  
*Enrico Nordio and the "Gothic" Bifora in Koper Loggia*

---

NADJA ZGONIK  
Recepcija Pregljevih ilustracij Homerjevih epov Iliada 191  
in Odiseja med umetnostno zgodovino in klasično filologijo  
*The Reception of Marij Pregelj's Illustrations for Homer's  
Epic Poems Iliad and Odyssey between Art History  
and Classical Philology*

---

#### OCENE IN POROČILA / BOOK REVIEWS AND REPORTS

---

REBEKA VIDRIH  
Ján Bakoš, Discourses and Strategies 215

---

Nagrada in priznanja Izidorja Cankarja za leto 2015 222

---

Statut Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva 226

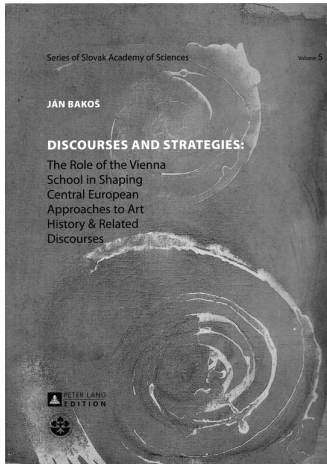
---

Barvna priloga 254

---

## Ján Bakoš, Discourses and Strategies

Ján Bakoš, *Discourses and Strategies: The Role of the Vienna School in Shaping Central European Approaches to Art History & Related Discourses*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2013 (Series of the Slovak Academy of Sciences; vol. 5)



Mednarodno uveljavljeni slovaški umetnostni zgodovinar Ján Bakoš v knjigi *Diskurzi in strategije: vloga dunajske šole v izoblikovanju srednjeevropskih pristopov k umetnostni zgodovini in sorodnim diskurzom* predstavlja zbirko člankov, objavljenih med letoma 2001 in 2010 v različnih znanstvenih revijah. Prispevki so tu razdeljeni v dva sklopa. Prvi sklop je posvečen umetnostnozgodovinskim izhodiščem in postavkam t. i. dunajske šole, ki jih je po Bakoševem mnenju mogoče utemeljiti v družbenopolitični situaciji tedanje Avstro-Ogrske, saj zgodovina umetnostne zgodovine ni samo zgodovina teoretskih konstruktov, temveč je tudi zgodba o prikritih političnih interesih in implicitnih ideoloških strategijah (7). Prispevki v drugem sklopu pa teoretske postavke dunajske šole obravnavajo v neposredni povezavi z umetnostnimi zgodovinami v srednji Evropi.

V prvem sklopu<sup>1</sup> Bakoš svoje razmisleke o dunajski šoli gradi na uveljavljeni shemi: Rieglovemu formalizmu sledi Dvořákova *Geistesgeschichte*, iz slednje se razvije

<sup>1</sup> Članki: »Humanisti«<sup>1</sup> proti »relativistom«: metodološke vizije in revizije znotraj dunajske šole; Globina zgodovinske dejanskosti umetnosti in Walter Benjamin; Med nalogo in funkcijo: metamorfoze dediščine Jacoba Burckhardta in V zagovor liberalnemu »humanizmu«: Gombrichov boj proti metafiziki.

marksistična socialna zgodovina umetnosti, proti njej pa nastopata, vsak po svoje, Strzygowski in Schlosser. Schlosserjevo pozicijo t. i. dunajski strukturalisti preoblikujejo v *strenge Kunstwissenschaft*, Gombrich pa v humanizem. Dunajsko umetnostnozgodovinsko šolo Bakoš razume kot zaključeno celoto, kot skupni oziroma skupinski projekt, ki pa je v sebi vendarle razčlenjen. Posamezni umetnostni zgodovinarji svoje pozicije vzpostavljajo glede na pozicije drugih umetnostnih zgodovinarjev, bodisi v smislu nadaljnjega razvoja njihovih postavk bodisi v smislu bolj ali manj odločnega nasprotovanja predhodnikom. Vse umetnostne zgodovinarje dunajske šole, od Thausinga do Gombricha, pa družijo tri postavke: da je umetnostna zgodovina, prvič, znanstvena veda; da je, drugič, postavljena na zgodovinskem temelju in da, tretjič, deluje metodološko (11).

Bakoš opominja, da je institucionalizacijo umetnostne zgodovine v Nemčiji 19. stoletja podpirala nova državna ideologija, nacionalizem (69). Umetnost je bila razumljena kot izraz duha naroda, umetniško delo kot vizualizacija brezosebnega duhovnega sporočila, posledično pa sta osrednja naloga znanstvene, institucionalizirane umetnostne zgodovine postala urjenje strokovnjakov za službovanje v javnih muzejih, templjih nove nacionalistične religije, ter s tem sodelovanje v konstruiranju in promoviranju nacionalnih zgodovinskih mitov (69). V habsburški avstro-ogrski monarhiji pa je bila politična situacija, na katero so se s svojim delom odzivali tudi umetnostni zgodovinarji, nekoliko bolj zapletena. Usodni dilemi monarhije sta bili dve: konflikt med politično prevlado aristokracije in naraščajočo gospodarsko močjo buržoazije na eni strani ter večnarodna sestava cesarstva s partikularističnimi in centrifugalnimi težnjami na drugi (126). Po porazu buržoazne revolucije leta 1848 so bile umetnostnozgodovinske institucije vzpostavljene kot sredstvo politične restavracije; umetnostni zgodovini kot državni znanosti je tako pripadla naloga legitimirati obnovljeno politično oblast aristokracije (s pomočjo zgodovine) in prispevati k centralizaciji cesarstva (s pomočjo ideje o skupni, transnacionalni kulturni dediščini) (125).

V zvezi z drugo dilemo je bila uradna ideološka platforma habsburškega cesarstva internacionalizem oziroma kozmopolitizem, torej ideja multinacionalne solidarnosti in sodelovanja (176). Že utemeljitelj dunajske umetnostnozgodovinske šole, Rudolf Eitelberger, je poudarjal organsko vključenost kulturne dediščine posameznih narodov v skupno umetnostnozgodovinsko celoto (177). Ta je ostala ena izmed ključnih značilnosti dunajske šole tudi v nadaljevanju in tako je teorijo umetnostne zgodovine v dunajski šoli po Bakoševem mnenju mogoče povzeti ali poenostaviti z antinomijo med »univerzalizmom« in »historičnim relativizmom«: med pojmovanjem zgodovine umetnosti kot univerzalnega in kontinuiranega ra-

zvoja ene same enotne umetnosti (*ars una*) ter hkrati kot pluralnosti posameznih umetnostnih tradicij (posameznih *Kunstwollen*) ali nenehno spreminjajočih se konceptov umetnosti (127).

Zgodba o dunajski šoli se začne z Aloisom Rieglom in mladim Maxom Dvořákom, ki sta ponudila optimističen model umetnostnozgodovinskega raziskovanja kot nevtralne, racionalne, objektivne znanosti (39). Riegl je zasnoval evolucionistični, avtonomni, formalistični model umetnostne zgodovine (131), po katerem je mogoče zgodovino umetnosti razumevati kot avtonomni formalni razvoj (34). Obenem je zagovarjal historični pluralizem, enakovrednost vseh obdobj (42), in s tem nastopil zoper historično normativnost (130) – favoriziranje odlikovanih obdobj, klasične antike ter italijanske renesanse –, ki je bila dotlej značilna za zgodovino umetnosti. Tak normativistični in hegemonični univerzalizem je Riegl torej preoblikoval v kvantitativnega, demokratičnega in racionalističnega (130); vendar pa je treba njegovo univerzalistično teorijo uvideti hkrati tudi kot implicitno apologijo habsburške ideologije kozmopolitizma (181).

Dvořákova revizija Rieglovega modela je vzpostavila umetnostno zgodovino kot zgodovino idej ali svetovnih nazorov (12). Bakoš ugotovi, da je pri tem sicer šlo za organski rezultat konsistentnega razvoja Rieglvih poznih idej o vzporednosti zgodovine sloga in zgodovine svetovnega nazora (13), vendar tudi opozarja, da je Riegl razmerje med *Kunstwollen* in svetovnim nazorom opisoval kot paralelo ali analogijo, zato da bi ohranil avtonomijo umetnosti, šele Dvořák pa je spremembo v umetnosti povezal s spremembo v svetovnem nazoru (44).<sup>2</sup> Slednji je bil torej – s svojo idejo iracionalne narave zgodovine umetnosti in diskontinuitete zgodovinskega procesa (131) – pristaš historičnega relativizma (13), pozicije, ki ji je grozila nevarnost, da umetniška dela obravnava zgolj kot dokumente intelektualne zgodovine (14).

Dvořák je tako odprl vrata kasnejšim sociološkim interpretacijam umetnosti (14). Frederick Antal je Dvořákov *Geistesgeschichte* preoblikoval v marksistično socialno zgodovino umetnosti (ter si jo prizadeval povezati z Warburgovo socialno in kulturno zgodovino), ki si je za nalogo zadala specifikacijo nosilca umetnostne zgodovine v smislu kolektivnega subjekta (28). To marksistično revizijo Dvořáka

<sup>2</sup> Zoperstavljanje Rieglovega formalizma in Dvořákove *Geistesgeschichte* – kot ukvarjanja s slogovnim razvojem na eni ter ukvarjanja s svetovnimi nazori, kakor se manifestirajo v slogih, na drugi strani – je v umetnostnozgodovinski literaturi splošno uveljavljeno. Po našem mnenju ni upravičeno (cf. Rebeka VIDRIH, Institucionalizacija umetnostnozgodovinske vede in formalizem kot njena prva paradigma, *Philological Studies* [spletna izdaja], I, 2009, 11 pp.) in Bakoš je, kljub temu da to zoperstavljanje očitno sprejema, eden redkih, ki opozarjajo, da ločnica med Rieglom in Dvořákom vendarle ni tako zelo ostra.

(28) Bakoš razume kot odvod dunajske šole, pot ven iz nje, s katero se tu, v tej zgodbi, ne ukvarja več.

Po drugi strani pa sta Dvořákov *Geistesgeschichte* vsak svojo kontraparadigmo postavila Josef Strzygowski in Julius von Schlosser (18). Schlosser je izvedel obrat v nominalizem (12), v inzularno teorijo, po kateri je umetniško delo leibničevska monada (15). Njegov atomistični historicizem se je končno iztekel v ahistorični transcendentalizem, v idejo transhistorične skupnosti genijev in brezčasnih mojstrov (16). Strzygowski pa je razvil pluralistični geografski model umetnostne zgodovine, napadel je centralizem (133), idejo o univerzalnem, linearnem razvoju umetnosti je nadomestil z modelom globalne pluralnosti kulturnih con (133). Di-hronični, zgodovinski pluralizem je torej zamenjal s sinhroničnim, geografskim (133), z modelom, ki ga Bakoš v političnem smislu razume kot izraz buržoaznih nacionalističnih teženj (181).

Schlosserjevo pozicijo so nadaljevali dunajski strukturalisti (18) – Hans Sedlmayer, Dagobert Frey, Karl M. Swoboda –, ki so s svojo postavko »stroge znanosti« (19) kritično reagirali na Dvořákov duhovno zgodovino in izpeljali neke vrste vrnitev k Rieglovemu formalizmu (145). Njihova ambicija je bila sinteza zgodovinskega pristopa in estetskega vrednotenja (145), vendar so pod vplivom političnih okoliščin izpeljali »fašistični obrat« (26) in umetnostno zgodovino uveljavili kot neposredni politični instrument (28).

Zgodba o dunajski šoli se zaključi z Gombrichovo skeptično idejo umetnostne zgodovine kot »učenosti« in s Pächtovo obuditvijo Rieglovega epistemološkega modela (39). Otto Pächt si je torej prizadeval za obuditev Rieglove in Dvořákov ortodoksne vere v zgodovinski razvoj, jo povezal s strukturalno analizo in zagovarjal »konsistentni relativizem« s hipotetično »objektivnostjo« (36, 38–39). Ernst H. Gombrich pa je zavzel antimetafizično pozicijo (32), se opredelil za humanista (36) in s svojim konceptom »sheme-in-korekcije« tako revidiral Schlosserjev aristokratski individualizem kot preoblikoval Rieglov in Dvořákov impersonalizem (34). Svojo radikalno kritiko Rieglovega historičnega relativizma (36) je transformiral v apologijo univerzalnosti umetniških vrednot (117) in glorifikacijo zahodne civilizacije (118). Njegovo zagovarjanje humanizma se je izteklo v apologijo liberalno-demokratske družbe (122) oziroma zahodnega neoliberalizma (118).

Zgodbo o dunajski šoli Bakoš torej razume kot imanentni dialog med dvema taboroma: med privrženci Rieglovega imperializma, ki modificirajo in transformirajo učiteljev model, ter med nasledniki Schlosserjevega humanističnega individualizma, ki napadajo in kritično revidirajo nasprotni tabor (40).



V članku *Od ideološke kritike k apologiji trga* pa se Bakoš osredotoča na tisto umetnostnozgodovinsko in umetnostnoteoretsko pozicijo, ki je izšla tudi iz dunajske umetnostnozgodovinske šole, a po njegovem mnenju ne spada več vanjo. Ponudi namreč pregled sociološke kritike umetnostnozgodovinskega formalizma: s strani warburgovske kulturne zgodovine, marksistične socialne zgodovine umetnosti in umetniške avantgarde (71). Opozori, kako se je odnos do povezave med umetnostjo in trgom pri različnih umetnostnih zgodovinarjih in teoretikih spreminjal: od nasprotovanja komercializaciji umetnosti in komodifikaciji umetniških del v buržoazni družbi pri avantgardističnih teoretikih, na primer Karlu Teigeju (74), preko ideološke kritike umetnosti in razumevanja umetnosti kot sredstva v ideološkem boju pri socialnih zgodovinarjih umetnosti, na primer Fredericku Antal, Arnoldu Hauserju, T. J. Clarku, Nicosu Hadjinicolaouju, predstavnikovih ulmskega krožka<sup>3</sup> (77–88), do afirmacije umetnostnega trga kot sestavnega, pozitivnega pogoja produkcije umetniških del pri novih umetnostnih zgodovinarjih, na primer Michaelu Baxandallu in Svetlani Alpers (90–91). V osemdesetih letih preteklega stoletja se je nato v ulmskem krožku uveljavila politično afirmativna ideja zgodovine umetnosti kot zgodovine družbenih funkcij (npr. Hans Belting) in »estetike percepcije« (npr. Wolfgang Kemp) (88), v poznih osemdesetih in devetdesetih letih pa se je odvil pravi preobrat: od ideološko fokusirane socialne zgodovine umetnosti k ekonomski zgodovini umetnosti (95), od ukvarjanja z razmerjem umetnost/ideologija k ukvarjanju z razmerjem umetnost/ekonomija (96). Svoje razmisleke Bakoš zaključí z ugotovitvijo oziroma z opozorilom, da je akademska umetnostna zgodovina sama majhen kolešček v tržnem megastroju in da tega pravzaprav ni zmožna transcendirati (104). Perspektiva, ki jo Bakoš tu le začrta z navedbo zgolj ključnih točk v obravnavi te tematike, je zanimiva in bi jo veljalo razviti oziroma poglobiti z obsežnejšo, temeljitejšo študijo.

Drugi sklop člankov je, kot rečeno, posvečen srednjeevropskim umetnostnim zgodovinarjem, ki so seveda izšle, se razvile iz dunajske umetnostnozgodovinske šole. Bakoš opozori, da so se slovanski učenci dunajske šole po propadu monarhije znašli pred novo težko nalogo: pisati zgodovino umetnosti novoustanovljenih nacionalnih srednjeevropskih držav (134). Dilema, ki je zaposlovala že dunajske umetnostne zgodovinarje, je bila v novem kontekstu še potencirana. V kratkih pregledih zgodovine umetnostne zgodovine po posameznih državah – na Češkem, Poljskem, Hrvaškem, Madžarskem in tudi v Sloveniji (omenjeni oziroma izpostavljeni so Woj-

<sup>3</sup> Pohvalno je tudi Bakoševo upoštevanje nemške in francoske »nove umetnostne zgodovine«, ki je v angloameriških pregledih zgodovine umetnostne zgodovine še vedno marginalizirana, če ne celo povsem ignorirana.

sław Molè, Izidor Cankar in France Stelé) (139–140) – je Bakoš pokazal, kako so si srednjeevropski umetnostni zgodovinarji prizadevali uravnotežiti univerzalizem, ki so ga podedovali od svojih učiteljev, in partikularizem oziroma patriotizem, ki ga je od njih pričakovala njihova družba (134, 184). Identificiranje specifičnih nacionalnih umetniških potez so si prizadevali združiti z racionalizmom in scientizmom umetnostnozgodovinske discipline (183), in sicer zlasti tako, da so regionalno ali nacionalno umetnost postavljali v kontekst univerzalnega razvoja umetnosti (184), da so specifikirali določeno mesto ali vlogo, ki jo je umetnost nekega naroda odigrala v razvoju umetnosti nasploh (134).

Med obema vojnama je nacionalistična paradigma zgodovine umetnosti (148) z iskanjem »narodnega značaja« v umetnosti (191) prevladala v vseh evropskih, ne samo srednjeevropskih deželah, po drugi svetovni vojni pa je radikalni nacionalizem zamenjal implicitni patriotizem (154). V šestdesetih letih 20. stoletja se je v umetnostni zgodovini namesto etničnega pristopa uveljavilo etatistično (teritorialno ali politično) pojmovanje zgodovine umetnosti (154, 198), ki pa je v svojem bistvu še vedno ostajalo patriotsko in ga je mogoče označiti le za bolj sofisticirano verzijo nacionalističnega pristopa (199). Umetnostni zgodovinarji torej niso več pisali zgodovin umetnosti posameznih narodov, temveč nacionalnih držav (198), uveljavili pa so se tudi modeli kraljevih dvorov kot umetnostnih središč (154), megaregij (npr. megaregija »Vzhodna Evropa« Jana Białostockega, ki zajema Madžarsko, Češko in Poljsko ter jo je mogoče razumeti kot reakcijo tako na nemški nacionalistični kot ruski komunistični hegemonizem) (156) in naročništva (npr. Thomas DaCosta Kaufmann s širšo idejo Vzhodne Evrope in s poudarjanjem vloge, ki jo je umetnost odigrala v specifičnem družbenem okolju) (157, 164). V osemdesetih letih pa je sociološki pristop s funkcionalnim modelom umetniške produkcije končno prevladal (201, 166). Bakoš svoj pregled umetnostne zgodovine v srednji Evropi sklene s precej drznim zaključkom: zdi se, da umetnostna zgodovina ni zmožna uiti svoji instrumentalni in notorično afirmativni vlogi, kar se tiče njenega odnosa do politike in ideologije (166). Umetnostni zgodovinarji so tako vedno legitimizirali *status quo*: najprej nacionalizem, nato modernizem, liberalizem, hegemonizem in ekspanzionizem, dandanes pa ekonomsko globalizacijo (167).

V zbranih člankih torej Bakoš izpostavlja izhodiščno vlogo dunajske šole v oblikovanju umetnostnozgodovinskih paradigem in pozicij v evropskem in še posebej srednjeevropskem okviru. Zlasti ga zanimajo prehodi, bodisi v obliki prelomov bodisi kot nadaljnje obdelave in razčlenitve določenih problemov. Bralec mora sicer že biti seznanjen s teksti navedenih in obravnavanih umetnostnih zgodovinarjev: Bakoš namreč ponuja zlasti povzetke oziroma povzemajoče oznake njihovih te-

oretskih dosežkov (in njihovih implicitnih ideoloških, političnih pozicij), jih postavlja v primerjave in povezave ter na ta način ustvarja shemo, s pomočjo katere si lahko pomagamo pri razumevanju zgodovine umetnostne zgodovine. Za nas je najbrž najzanimivejši tak pregled srednjeevropske umetnostnozgodovinske discipline. Bakoš ponuja konceptualne nastavke, ki bi jih veljalo uporabiti kot izhodiščno točko za nadaljnji študij tako slovenske umetnostnozgodovinske vede kot tudi njenega mesta v celotnem srednjeevropskem kontekstu.

---

REBEKA VIDRIH