

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

BLAŽ ZABEL

Svetovna umetnostna zgodovina

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷ ONIANS 1996, cit. n. 6, p. 206.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Referat *K problematiki jugoslovanske nacionalne umetnostne zgodovine*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁷ STELÈ 1966, cit. n. 26, p. 24.

²⁸ STELÈ 1966, cit. n. 26, p. 25.

²⁹ STELÈ 1966, cit. n. 26, p. 25.

³⁰ STELÈ 1966, cit. n. 26, p. 29.

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

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

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

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

³¹ STELÈ 1955, cit. n. 24, p. 225.

³² STELÈ 1955, cit. n. 24, p. 225.

³³ STELÈ 1955, cit. n. 24, p. 227.

³⁴ STELÈ 1955, cit. n. 24, p. 227.

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

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

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

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

³⁶ STELÈ 1955, cit. n. 24, p. 229.

³⁷ STELÈ 1955, cit. n. 24, p. 229.

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

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

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

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

³⁹ STELÈ 1955, cit. n. 24, p. 230.

⁴⁰ STELÈ 1955, cit. n. 24, p. 230.

⁴¹ STELÈ 1955, cit. n. 24, p. 230.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁷ RAMPLEY 2009, cit. n. 38.

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

⁴⁹ RAMPLEY 2009, cit. n. 38.

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

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

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

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

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

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

⁵³ BAKOŠ 2014, cit. n. 12, p. 134.

⁵⁴ STELÈ 1955, cit. n. 24, p. 227.

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

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

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

⁵⁵ STELÈ 1955, cit. n. 24, p. 230.

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

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

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

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

⁶⁰ BAKOŠ 2014, cit. n. 12, p. 140.

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

Zaključek: nacionalna umetnostna zgodovina kot centraliziranje periferije

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SUMMARY

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