**2. znanstveni posvet slovenskih umetnostnih zgodovinarjev**

**SLOVENSKE IKONOGRAFSKE ŠTUDIJE**

**2.−3. junij 2006**

**UIFS ZRC SAZU**

**Prešernova dvorana SAZU, Ljubljana**

POVZETKI

Jure Mikuž

***Ikonografija za našo rabo: poznosrednjeveška freska v Podvinu pri Polzeli***

Warburg je zastavil pojem ikonografije in ikonologije drugače, kot jo je pozneje razvijal Panofsky. Podobe so ga ne glede na kvaliteto zanimale širše z vsem predstavnim svetom, ki jih generira. Panofsky je kot velik intelektualec hotel pokazati, da so bili taki tudi likovniki, ki so se osvobajali spon mehaničnih umetnosti. Kljub spoštovanju do njegovega dela pa se danes, ko so tudi v obravnavo umetnosti posegle še druge, netradicionalne humanistične znanosti, mnogi vračajo k Warburgu. Pri nas v 15. in 16. stoletju niti umetnik niti naročnik nista bila zelo izobražena. To je bil čas, ki je veliko sholastično misel že pozabil, čas učene nevednosti, ki mu razum ni bil najbistvenejši. Verniki so se zatekali k laični pobožnosti, poslušali so pridigarjeve ljudske eksemple, ki so jih lažje razumeli kot učeni nauk. Pripovedovali so o hostiji, čudežih, relikvijah, prikazovanjih, ozdravljenjih in o božji jezi. Predstavni svet naših fresk, njihovo dojemanje in sprejemanje lahko rekonstruiramo s priljubljenimi pobožnimi ljudskimi besedili, legendami, pesmimi, reki, praznoverjem in z raziskovanjem njihovega zgodovinskega konteksta. Dvom v doktrino se je krepil, reakcije preprostih so bile spontane in zelo osebne. Podobe niso več samo poučevale in svarile, imele so apotropejske in čarovniške sposobnosti, hkrati pa so bile vedno bolj tudi pripomoček za kontemplacijo in meditacijo. Posebej takrat, ko so prikazovale Kristusa trpina, čigar resnična navzočnost na zemlji je obsedla vse.

Janez Balažic

***Deus propicius esto michi peccatori: k pasijonskim prizorom v Selu***

V pričevalnosti pasijona so se svojčas zrcalila temeljna verska čustva in naravnanost, kar morebiti lahko prepoznamo tudi v dobro ohranjenih in anagogično sijajno zastavljenih slikarijah rotunde v Selu. Sploh je ta, še venomer ne povsem raziskani spomenik romanske arhitekture in gotskega stenskega slikarstva, pravcati umetnostni relikviarij. Da je šlo za vsebinsko domišljeni načrt postavitve pasijonskih prizorov v Selu, se kajpada razkriva v mnogoterju pomenov. Tega ni mogoče prostodušno zapisati kakemu preprostemu kleriku, temveč teološko formiranemu učenjaku, čigar navodila se sijajno zlivajo z arhitekturno danostjo okroglega cerkvenega prostora. Tako kot so prizori postavljeni, se namreč vernik in obiskovalec, kamorkoli že pogleda po prostoru, v pomenskih odtenkih miselno nenehno sooča z Kristusovo žrtvijo.

Mija Oter Gorenčič

***Srednjeveške upodobitve Jeze in vprašanje interpretacije cmureškega reliefa***

V vhodni veži gradu Cmurek je vzidan podolgovat kos kamna, ki ga je neznani kamnosek obogatil s figuralnim prizorom. Na reliefu je upodobljen mož, ki do pasu tiči v zmajevem žrelu, v desni roki pa drži meč. V slovenski umetnostnozgodovinski literaturi je upodobitev znana kot “alegorija Jeze”, prav ta interpretacija pa ob primerjalni analizi in postavitvi v širši evropski kontekst postane vprašljiva. Pregled nekaterih osrednjih upodobitev Jeze v zahodnoevropski srednjeveški umetnosti kaže, da so Iro upodabljali na precej drugačen način, zato se zdi upravičeno pomisliti tudi na drugačne interpretacije prizora na cmureškem reliefu, ki jih lahko ponudi vnovično iskanje sorodnih figuralnih kompozicij.

Daša Pahor

***Vpliv motiva “postave in milosti” na protestantsko sepulkralno ikonografijo v 16. stoletju***

Do danes se je na Slovenskem ohranil le majhen del nagrobnih spomenikov protestantskih skupnosti iz 16. stoletja. Brez izjeme gre zgolj za epitafe in druge nagrobne plošče, ki vsebujejo le skop repertoar ponavljajočih se motivov. Čeprav se ti motivi pojavljajo tako na protestantskih kot tudi na katoliških spomenikih, bi dobršni del lahko navezali posredno na motiv “postave in milosti”, ki se je razširil po celi srednji Evropi ob koncu dvajsetih let 16. stol., ko je Lucas Cranach izdelal prvi dve sliki s tem naslovom. Gre za kompleksno skupino različnih biblijskih prizorov, vezanih na posamične citate, ki so se tesno navezovali na ideje Martina Luthra. Kot eden redkih izrazito protestantskih motivov se je s pomočjo grafike, še zlasti s pomočjo nekaterih naslovnic Luthrovih Biblij, razširil zelo hitro.

Če je bil motiv “postave in milosti” na epitafih največkrat izdelan le v reducirani obliki (kača na križu, Križani z Janezom Krstnikom, …), pa je skoraj brez dvoma zavzemal vidno mesto v okrasitvi protestantskih pokopališč, katerih rekonstrukcijo lahko izdelamo zgolj na podlagi arhivskih podatkov in redkih ohranjenih ostankov. Luther je namreč že leta 1527 svetoval pokopavanje izven mestnih središč, kar je bila v tem času še novost, pri tem pa je predlagal, naj se pokopališča tudi lepo okrasijo s poslikavami. Od tega časa so po vseh delih Evrope, “okuženih” z lutheransko vero, začeli nastajati t. i. Campi Santi – pokopališča, ki so imela na notranji strani obzidja venec slepih arkad, stene katerih so sčasoma začeli zapolnjevati s poslikavami ali epitafi. Na ozemlju današnje Slovenije sta stali vsaj dve takšni pokopališči, in sicer ob gradu Betnava ob Mariboru (rekonstrukcija mogoča na podlagi arhivskih podatkov) in v Kamniku (skica hranjena v videmskem arhivu). Za prvo so se ohranili podatki, da so notranje stene nameravali tudi poslikati. Kljub temu da so takšna pokopališča stala po celi srednji Evropi, so se ohranili le trije ikonografski programi za okrasitev notranjih arkad, vsi trije izdelani za protestantsko pokopališče sv. Lazarja v Regensburgu. Na Sloveniji bližjem področju pa bi lahko podobne primere iskali na avstrijskem Koroškem in Štajerskem, kjer so se na nekaterih zunanjščinah cerkva, okoli katerih so si protestanti v 2. pol. 16. stoletja uredili pokopališča, ohranili prizori, vezani predvsem na Cranachov motiv “postave in milosti”. Gre tako za dele večjih ikonografskih sklopov (Ranten) kot tudi za privatna naročila – večje slikane epitafe (Lind a. d. Drau). Motiv “postave in milosti” bi torej na podlagi ohranjenih spomenikov morali tudi na Slovenskem obravnavati kot enega osrednjih ikonografskih motivov časa protestantizma, ki je bil ključnega pomena v sepulkralni umetnosti, ki je zajemala veliko obširnejše področje kot zgolj klesane kamnite epitafe pripadnikov nove vere.

Barbara Murovec

***Ikonografske raziskave profanih grafičnih ciklov na primeru 10. zvezka Valvasorjeve grafične zbirke***

V referatu bo predstavljenih nekaj vprašanj, s katerimi se sooča umetnostni zgodovinar, ko ikonografsko interpretira likovne upodobitve, ki so nastale kot ilustracija določenega literarnega dela. Na primeru *Metamorfoz*, *Eneide* in *Kornelijevega življenja* bo nakazana vloga literarne in likovne tradicije, ob zadnjem delu pa tudi proces ustvarjanja in prenašanja določene ikonografkse teme v zgodnjem novem veku ter problemi pri ikonografski analizi.

Matej Klemenčič

***Sogetti delle statue: o natečaju za kiparsko dekoracijo vhoda beneškega Arsenala leta 1726***

V beneškem državnem arhivu so v fondu, v katerem je bilo zbrano arhivsko gradivo, povezano z Arsenalom, ohranjeni tudi do sedaj neobjavljeni predlogi, ki so jih beneški kiparji leta 1726 poslali upraviteljem Arsenala oz. glavnemu arhitektu Giovanniju Scalfarottu za kiparsko dekoracijo ograje, ki naj bi bila zgrajena na notranji strani glavnega vhoda. Kratki dopisi odpirajo številna vprašanja, povezana z načinom dela posameznih kiparjev, z dekoracijo Arsenala, širše pa tudi z vlogo kiparjev, arhitektov in naročnikov pri tako občutljivih vprašanjih, kot je bila dekoracija državnih objektov.

Polona Vidmar

***Galerija vladarjev na ptujskem gradu***

Portreti evropskih vladarjev so bili pogosta oprema grajskih slavnostnih dvoran v 17. in 18. stoletju. Medtem ko so vladarski portreti s slovenskih gradov ohranjeni fragmentarno ali pa izvemo zanje le iz zapuščinskih inventarjev, se je iz ptujske slavnostne dvorane ohranilo vseh 14 vladarskih portretov, kar omogoča njihovo ikonografsko opredelitev in interpretacijo povezave ikonografskega programa z domnevnim naročnikom, Jakobom grofom Lesliejem. Grofje Leslieji so z vladarskimi portreti opremili med letoma 1681 in 1697 zgrajeno slavnostno dvorano ptujskega gradu, ki so jo kot prostor rodbinske slave označili z izklesanim rodbinskim grbom, ovenčanim z Redom zlatega runa v notranjosti in z grbi v okenskih čelih na zunanjščini. Celotno zasnovo ikonografskega programa bi bilo mogoče rekonstruirati le na podlagi domnevno hkrati naročene poslikave stropa, ki žal ni ohranjena. Galerija vladarjev ne odseva aktualnih evropskih vladarjev v določenem času, saj so upodobljeni tudi kralji, ki so vladali v prvi polovici 17. stoletja. Izbor portretirancev gre razumeti predvsem kot izraz lojalnosti vladarskim hišam Stuartov in Habsburžanov, tako avstrijski kakor tudi španski veji. Portreti Burbonov Henrika IV. in Ludvika XIII. ter poljskega kralja Michała Korybuta Wiśniowieckega s soprogo pa pričajo, da je bil program zasnovan širše, v smislu vladarjev, pod katerimi so se pripadniki rodbine Leslie uveljavili v vojaški službi. Galerijo vladarjev je tako mogoče interpretirati le v povezavi z rodbinsko zgodovino, in sicer kot spomin na pomembne dosežke prednikov; delno je torej prevzela funkcijo, ki so jo sicer imele sočasne galerije prednikov.

Ana Lavrič

***Ikonografski vzorci portretnih upodobitev cerkvenih dostojanstvenikov***

Referat na osnovi slovenskega gradiva predstavlja ikonografske standarde, uveljavljene v portretnih upodobitvah cerkvenih dostojanstvenikov (s poudarkom na škofovskih portretih). Osredotoča se v prvi vrsti na oblačila in splošne stvarne atribute, ki določajo hierarhično pozicijo in individualne častne vloge (funkcije) portretiranih oseb, ob tem pa opozarja tudi na njihovo globljo simbolno razlago. Zadržuje se nadalje tudi ob posebnih atributih in napisih, ki osebe neposredno ali posredno individualno označujejo in s tem poživljajoče dopolnjujejo vsebino portreta. Sledi spremembam ikonografskih vzorcev skozi čas in ugotavlja, v čem se znotraj univerzalne cerkvene hierarhične strukture, ki se kot taka odraža tudi v portretnih standardih, razkrivajo regionalne specifičnosti krajevne Cerkve.

Stanko Kokole

***Bajeslovna pošast pod kijem ljubljanskega Herakla: utemeljevanje in preverjanje ikonografske identifikacije***

Kip Herakla, ki ga je za mestni vodnjak na Starem trgu v Ljubljani leta 1675 dokončal kipar Janez Khumerstainer, doslej še ni doživel podrobnejše ikonografske študije, ki bi – temelječ na poglobljeni primerjalni analizi likovnih vzporednic in literarnih besedil – jasneje odgovorila na temeljno vprašanje: katero junaštvo mitičnega heroja Khumerstainerjev kip dejansko predstavlja? Predavanje se bo osredotočilo na kritični pretres doslej predlaganih poimenovanj bajeslovne pošasti, nad katero zmaguje grški junak, saj zanjo v umetnostnozgodovinski literaturi naletimo na najmanj štiri hipoteze: (1) nemejski lev; (2) velikan Geríon; (3) dvoglavi pes Ort(r)os; (4) lernajska hidra.

Helena Seražin

***Predlog interpretacije ikonografskega programa fresk v Lanthierijevi vili na Zemonu pri Vipavi***

Skoraj v celoti s freskami poslikano pritličje Lanthierijeve vile na Zemonu pri Vipavi s konca 17. stol. vsebuje ikonografsko zelo zanimiv program, ki doslej v slovenski umetnostni zgodovini še ni doživel podrobnejše interpretacije. Ob analizah arhitekture tega baročnega bisera so se nakazale možnosti za interpretacijo ikonografskega programa fresk v dvorani in v vogalnih sobah vile. Poslikava je najverjetneje nastala ob nekem praznovanju Lanthierijeve rodbine. Slikar, ki ga lahko identificiramo z avtorjem fresk v vili Correr-Dolfin v kraju Rorai Piccolo pri Porcii, je freske naslikal bržkone po programu naročnika.

Ana Kocjančilč

***Po sledeh Scvhliemannovega ikonografskega programa v Iliou Melathron***

Schliemannova palača v Atenah je za nas pomembna, saj je poslikave v njej izvršil slovenski slikar Jurij Šubic. Manjše detajle v palači pa je že pred Šubičevim prihodom izvršil neznani grški dekorater. O poslikavah je znano, da so nastale po pompejanskih predlogah, izdanih v treh knjigah Williema Zahna. Stene palače krasi še 40 napisov, citatov grških mislecev (predsokratikov) in odlomkov iz Homerjevih pesnitev *Iliade* in *Odiseje* ter Hesiodovih *Del in dnevov*. Pomeni teh napisov se le v zelo redkih primerih tematsko ujemajo s samo poslikavo.

Vsebinskemu neujemanju napisov in poslikav se pridružuje še prav čudna orientiranost palače, katere koti in ne stranice določajo strani neba, in pa ikonografsko zanimiva poslikava osmih (in ne devetih) muz na stropih obeh balkonov palače. In prav te muze bodo predmet naše razprave. Njihovo število osem je očitno tesno povezano s Schliemannovim ikonografskim programom, saj se število kot samostojno število ali pa kot njegov večkratnik v palači ponovi kar nekajkrat. Verjetno ni naključje, da je tloris palače skoraj kvadrat, da je v vsakem nadstropju palače po osem različno velikih soban in da na terasi na balustradi stoji 24 terakotnih kipov. Ob številu osem in njegovih večkratnikih pa se v palači pojavlja tudi število štiri.

Z razlago simbolnega pomena podob v Schliemannovi palači bom skušala razvozlati Schliemannov ikonografski program, s katerim je nemški arheolog obiskovalca palače s prizori iz Pompejev in citati starogrških mislecev očitno skušal postaviti v svoj svet poln ljubezni do antične grške zemlje in mu s prikrito simboliko podob pripovedoval o smislu in minljivosti človeškega življenja ter o svoji slavi in večnosti.

Tomaž Brejc

***Impresija in ikonografija: nekaj odprtih vprašanj ob Jakopičevih motivih***

Ali vtis zadošča za pomen? Je barvita, časovno/prostorska bežnost impresionističnega pojava preveč rahla snov, da bi jo bilo mogoče zgostiti v vsebinsko predstavo, z določenimi, zamejenimi pomeni, tudi če vsebuje figuro? Je impresionistična “odprta forma” sposobna proizvesti vsebine, ki bi presegale videz “kosa narave kot ga zaznava temperament” (Emile Zola )? Je simbolna forma res edini pogoj za simbolno vsebino (Robert Goldwater)? Ali slikoviti naturalistični način in stil: nevezana, svobodna kompozicija, brezkončno prizorišče, optična iluzija minljive materialne fiziologije čutnega vtisa (v terminologiji in predstavah Izidorja Cankarja) res zamejuje, če ne celo izključuje, globlji miselni in izrazni “idealizem umetnikove duševnosti”? Skratka: je na impresionistični sliki preveč potez, ki predvsem “pomenijo same sebe” in komaj kaj več? V kolikšni meri so takšne likovne fantazme sploh lahko ikonografsko preverljiva dejstva? “Odprte forme” impresionistične slike torej pogojujejo tudi “odprte vsebine”, ki jih lahko ujamemo samo v mrežo predstavnih kontekstov. Denimo: topografija: krajinska tradicija in genius loci; semiotika likovnega jezika: preobrazba krajine 19. stoletja v abstrakcije 20.stoletja (torej: dvodimenzionalnost, ploskovitost, komplementarni barvni kontrasti); urbana sociologija: impresionisti na slika in “umetnost prostega časa”; psihoanaliza: nezavedno v impresiji; psihologija zaznavanja: motiv, atmosfera in sinestezija. Stilna zgodovina je te probleme, razumljivo, reševala na koncu, v formalnem “sistematiziranju” vtisa, toda impresija je umetniška intenca in ne (fiziološka) posledica optičnega zaznavanja, impresija je namenski cilj in ne le nujna oblikovna posledica slikarske metode; vsebina je torej locirana v sam predstavni model vtisa, v moderno “ideologijo” vtisa in njene postvaritve (na primer: impresionizem je lahko tudi zelo izključujoča, prav dogmatična metoda). V takšnem slikarstvu je pomen – poenostavljeno rečeno – samo na videz zasidran v barvni površini, v gledanju/interpretaciji pa se iz nje odtisne v območje pomena.V impresionizmu/postimpresionizmu je to območje optično bolj gibljivo, dinamično in posamično , “subjektivno”, kar pomeni, da se tako izoblikujejo tudi njegove sinestetične vsebine. Toda te vsebine so pomembne le takrat, ko postavljajo v središče moderni (vizualni) meščanski subjekt in njegove predstavne želje.

Milček Komelj

***Pogled na ikonografski vidik slovenskega slikarstva v 20. stoletju (na primeru motiva otoka)***

Besedilo se nanaša na ikonografski pogled na slovensko slikarstvo v 20. stoletju, ko zaradi njegove narave klasična motivna opredelitev po ikonografskih zvrsteh (kot so npr. akt, krajina, tihožitje) pogosto izgubi svojo funkcijo pri umevanju in klasifikaciji umetnin, to funkcijo pa prevzameta simbolika in eksistencialna vsebina umetnine. Kot nosilci take vsebine so lahko pomenljivi tudi sicer redkejši, a v svoji mitskosti pomensko izraziti motivi, med njimi motiv otoka, na katerega se osredotočam. Ta pogosto, tudi v poeziji, vsebuje hrepenenjsko arhetipskost, saj lahko gledamo v otoku prizorišče človeške eksistence in sámo eksistenco ter njeno izoliranost od čredne množice; kot otok pa lahko učinkuje tudi motiv človeka, zazrtega v svoj lasten svet. V tej luči lahko z očmi ikonografije gledamo tudi na življenjske prizore, s tem pa se nam odpira pot vživljanja v umetnikovo ustvarjalno prevajanje doživetja v umetnino ter tako v dojemanje in vrednotenje umetnin po njihovem eksistencialnem statusu. Ta status lahko v modernem slikarstvu 20. stoletja zbližuje tudi zelo različne motive, medtem ko so lahko motivi iste vrste nosilci docela različnih pomenov.

Marjeta Ciglenečki

***Krog v kompozicijah Franceta Miheliča in Stojana kerblerja***

France Mihelič (1907–1998) je naslikal *Mrtvega kurenta* (1938), ko je živel na Ptuju (1936–1941). Preučevalci Miheličevega opusa in slikar sam so poudarjali tragično sporočilo slike, ki je dogodek iz pustne Dornave povezala z napovedujočo se vojno. Mihelič je motiv v naslednjih desetletjih še večkrat interpretiral, pri tem pa je vsebinsko sporočilo vedno bolj utemeljeval na krožni kompoziciji. Pomen kroga v še nekaterih drugih Miheličevih delih (*Ples kurentov, Ples demonov*) je še bolj razumljiv, če ga primerjamo s tistimi Miheličevimi stvaritvami, katerih kompozicijska osnova je kocka.

Najpogosteje uporabljena kompozicijska zasnova v fotografijah Stojana Kerblerja (rojen 1938) je v prostor položen trikotnik. V Kerblerjevem opusu pa kaže posebej izpostaviti upodobitev kolin iz leta 1977, na kateri kompozicijo beremo kot krog. V celotnem ciklusu *Kolin* navedena fotografija najbolj izkazuje mitičnost dogodka, ko je potrebna obredna žrtev, da se zagotovi nemoten potek življenja od rojstva do smrti.

Mihelič in Kerbler sta povsem različna ustvarjalca, njuna opusa pa je mogoče vzporejati, saj sta Miheličev delno, Kerblerjev pa v celoti posvečena krajem iz ptujske okolice, kjer še živijo miti iz davne preteklosti. Krog kot kompozicijska osnova in hkrati nosilec sporočila nastopi v njunih najboljših delih, dojemamo pa ga kot linijo življenjskega kroga, na katerem je nemogoče natančno določiti točko rojstva in točko smrti.